

Musik und Diktatur | 2

Peter Petersen

»Friedenstag« von
Stefan Zweig,
Richard Strauss und
Joseph Gregor

Eine pazifistische Oper im
»Dritten Reich«

WAXMANN

Musik und Diktatur

Herausgegeben von
Friedrich Geiger

Band 2

Peter Petersen

»Friedenstag« von Stefan Zweig,
Richard Strauss und Joseph Gregor

Eine pazifistische Oper im »Dritten Reich«



Waxmann 2017
Münster · New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Musik und Diktatur, Band 2

ISSN 2199-3912

Print-ISBN 978-3-8309-3651-0

E-Book-ISBN 978-3-8309-8651-5

© Waxmann Verlag GmbH, 2017

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Autorenfoto: Mac Lean of Coll

Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Zur Schriftenreihe „Musik und Diktatur“

Musik spielt in Diktaturen eine entscheidende Rolle. Wie keine andere Kunst appelliert sie an die Emotionen der Menschen, ohne Umwege über den Verstand, den totalitäre Regime gerne aushebeln. Musik kann, wie jeder weiß, überwältigen, und dieses Potential haben sich Herrscher zu allen Zeiten zunutze gemacht. In Diktaturen geschah dies meist planmäßig und in großem Maßstab. Dabei zeigt die Musikpolitik in fast allen Regimen gewisse Ähnlichkeiten. So gehört zu ihren Grundzügen, dass sie zwischen erwünschter Musik (Musik, die dem Regime nützt) und unerwünschter Musik (Musik, die dem Regime nicht nützt oder sogar schadet) unterscheidet und in zwei Richtungen agiert. Erwünschte Musik und ihre Komponisten werden stark gefördert, unerwünschte Musik und ihre Komponisten hingegen ausgegrenzt, unterdrückt oder auf Linie gebracht.

Welche Musik erwünscht oder unerwünscht war, verhielt sich in jeder Diktatur anders. Gleichwohl lassen sich einige übergreifende Tendenzen benennen:

- Erwünscht war Musik, die etwa bei Selbstinszenierungen der Regime – Massenveranstaltungen wie Parteitage, Sportwettkämpfen, Aufmärschen, Gedenktagen, Weibefesten und so fort – den Machtanspruch der Herrschenden verklären und ihre markigen Reden überhöhen konnte.
- Musik unterstützte die Propaganda der Regime, indem sie die ideologische Botschaft emotionalisierte und die Hörer in die gewünschte Richtung lenkte.
- Operngalas und Festkonzerte verliehen den Gewaltherrschern kulturellen Glanz. Sie beanspruchten bedeutende musikalische Traditionen, profitierten von deren Beliebtheit und versuchten die Massen zu gewinnen, indem sie ihnen dieses Repertoire in preiswerten Volkskonzerten zugänglich machten.
- Die Diktaturen griffen auf die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik zurück, die aus dem Gemeindegang vertraut ist, aber auch in Konzerten oder beim gemeinsamen Singen etwa in Jugendorganisationen wirkte.
- Auch die zeitgenössische Musik nahmen die Kulturideologen in den Dienst. So wurden Komponisten, die erwünschte Musik schrieben, durch Posten, Stipendien und Preise belohnt, was bei vielen verding, da sie wirtschaftlich kaum abgesichert waren.

Im Gegensatz zu dieser Musik, die den diktatorischen Regimen nützte, stand die unerwünschte Musik. Fragt man danach, was Musik bei den Kulturideologen in Misskredit brachte, zeichnen sich in der Regel politische, rassistische und ästhetische Gründe ab, die allerdings in jeder Diktatur unterschiedliches Gewicht hatten. In der Musikpolitik des NS-Staates etwa zeigen sich von Anfang an rassistische Motive, die im Zuge der „kumulativen Radikalisierung“ (Hans Mommsen) und der territorialen Expansion des Regimes immer ausschließlicher dominierten, zuweilen sogar im Widerspruch zu seinen politischen und ästhetischen Interessen.

Vergleichende musikbezogene Diktaturforschung, so zeigen schon diese knappen Bemerkungen, ist auf die detaillierte Untersuchung einzelner Aspekte genauso angewiesen wie auf die übergeordnete Perspektive. Beidem möchte die Schriftenreihe „Mu-

sik und Diktatur“ Raum bieten und beides miteinander in Beziehung setzen. Herausragende Qualifikationsarbeiten stehen dabei neben Studien bereits arrivierter Autorinnen und Autoren. Dass disziplinäre Grenzen regelmäßig überschritten werden, ist wichtig und willkommen. Geographisch und zeitlich unterliegen die Themen der Monographien keinerlei Einschränkungen – Diktaturen gab und gibt es bekanntlich seit jeher und auf der ganzen Welt, Musik ebenso. Wenn diese Reihe dazu beiträgt, für die Zusammenhänge zwischen Musik und Diktatur zu sensibilisieren, hat sie ihren Zweck erfüllt.

Friedrich Geiger

Inhalt

Einleitung	9
<i>Friedenstag – Werkgestalt und Werkintention</i>	15
Einheit von Handlung, Raum und Zeit.....	15
Duale Gesamtanlage	16
Handlung und Figuren	17
Kommandant	19
Maria.....	20
Zivilisten.....	21
Militärs.....	22
Holsteiner	23
Spannung und Lösung.....	23
Musik und Drama	26
Musikalisch-dramatische Semanteme.....	26
Kommandant-Themen	27
(1) Kommandant-Fanfare	28
(2) Kommandant-Motiv.....	29
(3) Kommandant-Terzen	32
(4) Kommandant-Chromatik	39
Maria-Themen	42
(1) Maria-Skalen / Hoffnung-Skalen	42
(2) Maria-Motiv.....	46
Holsteiner-Themen	52
(1) Schweden-Marsch.....	53
(2) Luther-Choral.....	54
Kriegsnot-Themen	56
(1) Hungersnot-Thema.....	57
(2) Brot-Sequenz	59
(3) Aufruhr-Rhythmus	61
Militär-Themen	62
(1) Krieg-Zirkelsequenz	63
(2) Festungs-Marsch	68
(3) Kanzone.....	71
(4) Reiterlied	72
Friede-Themen	73
(1) Friede-Glocken.....	73
(2) Friede-Thema	74
(3) Friede-Ruf und Friede-Hymnus	76

Musikalische Höhe- und Wendepunkte.....	78
<i>Friedenstag</i> als pazifistische Oper.....	85
<i>Friedenstag</i> – drei Autoren im Kontext der Zeitgeschichte	87
Stefan Zweig.....	87
Zweigs Pazifismus.....	87
Zweigs Judentum.....	89
Zusammenarbeit mit Strauss.....	91
Entfremdung von Strauss seit 1933.....	93
Sujet-Überlegungen unterm Hakenkreuz.....	95
Zweigs Anteil an <i>Friedenstag</i>	99
Richard Strauss	104
Strauss im »Dritten Reich«.....	105
Strauss' »jüdische Versipptheit«	111
Mai 1945: Klaus Mann über Richard Strauss	113
Strauss' Glaube an Hitlers »Pazifismus«	118
Joseph Gregor	120
Gregors Freundschaft mit Zweig.....	120
Spekulationen um die vermeintlich jüdische Herkunft Joseph Gregors.....	122
»Theater des neuen Deutschland« – der Überläufer Gregor.....	124
Gregors Deutung der Oper <i>Friedenstag</i> in seiner Strauss-Monographie.....	130
<i>Friedenstag</i> – im Urteil von Kritik und Wissenschaft	134
Im »Dritten Reich«.....	136
Im Vorfeld der Uraufführung.....	136
Programmhefttext als Leittext	137
UA-Kritiken von <i>Friedenstag</i>	138
Verfälschung der Werkintention	141
Exkurs: Der Propagandafilm <i>Kolberg</i>	142
Nach 1945.....	145
Die Deutung von <i>Friedenstag</i> als pazifistischer Oper	145
Die Einstufung von <i>Friedenstag</i> als NS-Werk	149
Ambivalente Bewertungen von <i>Friedenstag</i>	155
Fazit.....	159
Quellen	166
Literatur	172
Register.....	183

Einleitung

Die Oper *Friedenstag*, die im Juli 1938 in München uraufgeführt und bis Ende 1940 überall im »Dritten Reich« gespielt wurde, gehört zu den umstrittenen und eher unbekannteren Werken von Richard Strauss. Dies mag mehrere Gründe haben – ausschlaggebend für die Außenseiterstellung des Werks war aber wohl der politische Kontext von Entstehung und Aufführung. Wie kann man einem Kunstwerk unvoreingenommen begegnen, das 1934, als Strauss das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer bekleidete, konzipiert wurde, 1936, im Jahr der olympischen Propagandashow des NS-Staats, fertig war, und 1938, als Österreich vereinnahmt war und der Zweite Weltkrieg vor der Tür stand, seine Uraufführung erlebte? Und dies alles, wo der Inhalt von *Friedenstag* der »Völkerverständigung« (»l'union des peuples«) galt, wie Strauss an Gustave Samazeuilh schrieb, umgekehrt aber »eine Beziehung zu uns« keinesfalls gegeben war, so der Nazifunktionär Dr. Rainer Schlösser.

Kein Wunder, dass man nach dem Krieg einen Bogen um diesen späten Einakter von Strauss machte, und diejenigen, die eine Neubelebung des von der Nazi Propaganda missbrauchten Stücks versuchten, als Gestrige und Unverbesserliche verdächtigte. Trotz des historischen Sujets der Oper, in der das Ende der Belagerung einer mittelalterlichen deutschen Stadt am Tag des Westfälischen Friedens Thema ist, war das Stück von brauner Färbung und nazistischem Gestank, die ihm unweigerlich anhafteten, nicht ohne weiteres zu befreien. Die Folgen dieses – immerhin verständlichen – Vorurteils sind auch in Musikwissenschaft und -kritik festzustellen. *Friedenstag* wurde, wenn überhaupt, nur am Rande erörtert, und eine gründliche Analyse des Werks als Ganzem hat es bis heute nicht gegeben.

Zwar sind die biographischen Sachverhalte rund um *Friedenstag* inzwischen erschöpfend dargelegt worden, wozu auch der Umstand gehört, dass Stefan Zweig, der noch im Juni 1935 als Librettist der Oper *Die schweigsame Frau* ausnahmsweise genannt werden durfte, als Undercover-Autor hinter dem Librettisten Joseph Gregor fungierte. Wegen seiner jüdischen Herkunft (und sicherlich auch wegen seiner pazifistischen Gesinnung) war Zweig bereits im Reich verboten und waren seine Bücher am 10. Mai 1933 verbrannt worden.

Das Werk *Friedenstag*, und hier insbesondere seine Musik, der ja, wie stets bei Opern in der Tradition des Wagnerschen Musikdramas, die tragende Rolle im Geflecht von Szene, Wort, Gesang und Orchester zukommt, wurde aber bisher weder stilistisch noch formal und schon gar nicht in ihrem semantischen Gehalt tiefer gehend beschrieben. Dabei erschließen sich die Figuren dieses Musikdramas überhaupt erst über die Musik. Ihre klangliche Repräsentanz erweist die handelnden Personen als viel weniger holzschnittartig, als es das Libretto allein – und besonders die verfälschende Deutung der NS-Kritik – erwarten lässt.

Der Kommandant der Festungsstadt, der von den Nazis als eiserner und pflichtbewusster Führer gefeiert wurde, ist bei Strauss mittels vier musikalisch-dramatischer Semanteme (Leitmotive) ausdifferenziert. Seine klingende Gestalt lässt ihn somit als zweifelnden und letztlich zum Einlenken bereiten und zum Mitleid fähigen Heerführer kenntlich werden. Und seine Ehefrau Maria, der die NS-Kommentatoren das Klischee

des bis in den Tod treu ergebenen Weibes anhängen, baut Strauss zur heimlichen Hauptfigur der Oper aus, die charakterlich und musikalisch stärker ist als ihr soldatischer Mann. Strauss gibt ihr die einzige große Solo-Arie des Werks, und auch sonst erscheint sie musikalisch vielfältiger und reicher als die Männerrollen. Der Komponist betritt hier sogar stilistisches Neuland. So wird das zentrale Motiv der Maria, das als Charaktervariante eines der Kommandant-Motive erscheint, rhythmischen, artikulatorischen und kontrapunktischen Variationen unterzogen. Dass Strauss dabei auch zu Formen wie Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung greift, ist aus seinen früheren Opern nicht bekannt.

Das vollständige Bedeutungssystem der musikalischen Zeichen in *Friedenstag* ist nur aufzudecken, wenn jeweils alle Belegstellen eines bestimmten musikalisch-dramatischen Semantems aufgesucht werden, was bisher versäumt wurde. Methodisch stringent durchgeführt, stößt man dann auf semantisch bedeutsame Indikatoren wie z. B. erster und letzter Auftritt der »Kommandant-Chromatik«. Als der Heerführer insgeheim beschließt, den ›Heldentod‹ zu sterben, um seine Ehre retten und die Stadt gleichzeitig übergeben zu können, ist dieses Thema erstmals wahrzunehmen. Nachdem dann die Sprengung der Zitadelle ausgeblieben ist und Kanonenschüsse in der Ferne zu hören sind, die der Kommandant irrtümlich als Angriffszeichen deutet, sind die Suizidgedanken wie weggewischt und das chromatische Thema folglich nicht mehr präsent.

Hat man erst einmal die Folge der Themen- und Motivexpositionen und deren Verteilung im gesamten Werk erkannt, treten auch die großen und markanten Wendepunkte und damit die duale Gesamtanlage des Dramas hervor. Was Stefan Zweig von Anfang an als Kern- und Angelpunkt der Handlung beschrieben hat, nämlich die Peripetie in der Mitte des Stücks, wo statt der Katastrophe die Katharsis ermöglicht wird, ist auch musikalisch von unvergleichlicher Wirkung. Aus der vollkommenen Stille heraus erwächst ein neues Thema, das »Friede-Thema«, angekündigt von prämusikalischen Klängen wie Kanonenschüssen und Kirchengeläut. Dieses Thema ist rein diatonisch, so wie die Diatonie insgesamt für den zweiten Teil bestimmend ist; im ersten Teil überwiegen dagegen chromatische Strukturen. Blickt man nach dem ersten Glockenton nach vorn und fragt sich, was kommen wird, so eröffnet sich eine friedliche Welt mit dem Jubel der von Kriegsnot befreiten Stadtbevölkerung. Schaut man zurück, erinnert man die Kriegszeit mit ihren destruktiven Motiven und Leidenssignalen. Befänden wir uns nicht in der Oper und wäre das Geschehen also nicht fiktiv, hätte Zweig es womöglich als eine der »Sternstunden der Menschheit« (1927) ausgewählt: eine »historische Miniatur« über den 24. Oktober 1648.

Um der bisher biographisch und zeitgeschichtlich einseitig angelegten Kommentierung von *Friedenstag* entgegenzuwirken, will ich im Folgenden zunächst eine werkimmanente Analyse der Oper vorstellen. Ausgehend vom Modell der Plurimedialität lässt sich bei Opernpartituren von musikalisch-dramatischen Texten sprechen, was sowohl ganz allgemein als auch in diesem besonderen Fall nützlich ist.

Der Ausdruck musikalisch-dramatischer Text leitet sich aus der Dramentheorie her. In der Oper sind zwei Ausdrucksmedien vermischt, von denen einmal die Musik, einmal das Schauspiel ein Übergewicht haben kann, wobei stets aber beide Bereiche ihre

Eigenständigkeit bewahren. Deshalb wäre die Vorstellung, dass in der Oper Text und Handlung durch Musik nur »illustriert« oder gar »verdoppelt« würden, anfechtbar. Vielmehr gelangt bei einem Musikdrama das Bühnengeschehen – mit allen seinen Figuren und deren Gefühlen, Gedanken, Reden, Handlungen, Träumen usw. – *zweimal* zu je spezifischer Darstellung, nämlich sowohl als Schauspiel als auch als Musik. Musik und Drama stehen in äquivalenter, nicht hierarchischer Relation zueinander. Sie sind aufeinander bezogen und nehmen ständig Kontakt miteinander auf, was die besondere Faszination der Kunstform Oper ausmacht.

Die Verbindung beider Medien kulminiert in dem Kunstgriff der »gesungenen Rede«. Diese unnatürliche Form von Rede und Dialog eröffnet gerade, weil sie künstlich ist, die Möglichkeit stärkster ästhetischer Wirkungen. Hohe Künstlichkeit führt zu tiefer Kunstwirksamkeit. Wenn Maria im zweiten Teil von *Friedenstag* ihrem soldatisch verstockten Ehemann zuruft: »Mann, es ist Friede!«, dann würde sie dies im Schauspiel laut und mit großer Eindringlichkeit tun und dabei den Angesprochenen beschwörend anblicken. In der Oper nun singt Maria die Worte »Mann, es ist Friede!« sehr leise auf die Töne eines Motivs, das auf den Kommandanten – ihren Ehemann – bezogen ist, dabei allerdings die vier Töne in *umgekehrter* Reihenfolge vortragend. Daraus folgt, dass die Musik hier den Worten nicht nur Stimme gibt, sondern dass sie der Wortausgabe ihrerseits Bedeutung hinzufügt: Dass nämlich Frieden die *Umkehrung* soldatischer Haltungen und Einstellungen bedeutet.

Der Einakter *Friedenstag* liegt als Partitur¹, Klavierauszug² und Textbuch³ vor. Maßgeblich für eine tiefer gehende Analyse ist indessen allein die Partitur. In der Partitur ist die Werkgestalt umfassend und endgültig fixiert. Beim Klavierauszug fehlen Instrumentation und Stimmführung sowie weitere Details, beim Libretto fehlt die Musik insgesamt. Doch auch der Text, der an sich ja im Textbuch gültig wiedergeben sein sollte, kann gegenüber der Partitur defizitär sein. Z. B. sind Textwiederholungen und simultaner Gesang im Textbuch nicht adäquat darstellbar. Und Modifikationen, die der Komponist während des Schaffensvorgangs vornimmt und in der Partitur festhält, fehlen nicht selten in der Druckausgabe eines Librettos. Gleiches gilt für die übrigen verbalen Angaben zur Handlung und zum Bühnengeschehen.

Mit der Kennzeichnung der Partitur als musikalisch-dramatischem Text, der alle Facetten des Opernwerks, also auch die intendierte Realisierung vor Publikum auf einer Bühne durch Sängerdarsteller und Instrumentalisten in sich birgt, lässt sich die Möglichkeit einer Werkbeschreibung rechtfertigen, die von den Umständen der Entstehung und dem biographischen sowie zeitgeschichtlichen Kontext absieht.

Vorerst!

-
- 1 Richard Strauss, *Friedenstag*, Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor Op. 81, Studien-Partitur, Mainz / London / New York: Schott / Boosey & Hawkes 1996. Die autographe Partitur befindet sich im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch-Partenkirchen. Der Erstdruck der Partitur erschien 1938 in Wien im Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG.
 - 2 *Friedenstag*. Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss, Op. 81, Klavierauszug mit Text von Ernst Gernot Klussmann, Berlin / London: Oertel / Boosey & Hawkes 1938.
 - 3 *Friedenstag*, Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor, Musik von Richard Strauss, Op. 81, [Textbuch], Berlin: Furstner 1938.

Denn die werkimmanente Analyse von *Friedenstag* kann zwar die Gestalt, den Sinn und die Intention der Oper zutage fördern, sie wird aber in dem Wissen durchgeführt, dass das Werk erst mit einer Aufführung im Theater ›fertig‹ ist, und dass es von Aufführung zu Aufführung in immer neuen Zusammenhängen Veränderungen durchlebt. Auf die Aufführungsgeschichte von *Friedenstag* kann ich in der vorliegenden Studie zwar nicht eingehen, aber die journalistische und wissenschaftliche Ausdeutung der Oper, die ebenfalls zeitgebunden ist und zudem subjektiven Dispositionen unterworfen ist, wird ausführlich zur Sprache kommen.

Den zweiten Teil meiner Untersuchungen, der sich den Biographien der drei beteiligten Autoren zuwendet, beginne ich absichtlich mit Stefan Zweig, der zwar weder im Programmheft der Uraufführung noch in Partitur, Klavierauszug und Textbuch namentlich auftaucht, gleichwohl aber als der entscheidende Initiator des Opernprojekts gelten kann. Mehr noch: Zweig hat den Gang der Handlung sowie Charakter und Gewichtung der Figuren bis in Details hinein entworfen, und er hat Joseph Gregor, dem offiziellen Librettisten, noch bei der Formulierung der Dialoge über die Schulter geschaut. Wäre es nach Strauss gegangen, hätte er Zweig allein mit der Abfassung des Librettos betraut und dessen Namensnennung durchgesetzt, so wie er es bei der *Schweigsamen Frau* geschafft hatte. Dies war aber seit 1935 ausgeschlossen. Goebbels im Tagebuch über Strauss' Pläne und Wünsche: »Will wieder eine Judenoper komponieren. Aber damit ist jetzt Schluß.«⁴

Zweigs Verhältnis zu Strauss schwankte zwischen der Verehrung des Künstlers und der Verachtung des Menschen. Was aus dem Briefwechsel zwischen Zweig und Strauss nicht hervorgeht, ist in Briefen gegenüber Dritten nachzulesen: Die Kooperation des Komponisten mit den Nazis rief bei Zweig Ekel und Verachtung hervor. Zweig im Mai 1935: »Er kann nicht begreifen, daß seine Widmungen an Hitler und Göring mir eine Zusammenarbeit mit ihm unmöglich und ekelhaft machen – und dennoch ist er der letzte der Großen.«⁵

Ich versuche im Abschnitt über Stefan Zweig ein Bild seiner Persönlichkeit zu skizzieren, die nicht zuletzt von seinem Judentum und seinem Pazifismus geprägt war. Außerdem werden seine Vorschläge für denkbare Opernsujets erörtert, desgleichen sein letztendlicher Beitrag zum Text von *Friedenstag*. Dass die Geheimhaltung der Mitwirkung des ›Juden‹ Zweig unter den Bedingungen des »Dritten Reichs« gelingen konnte, gehört zu den erfreulichen Umständen des »pazifistischen Opernprojekts« *Friedenstag*. Weniger dagegen, dass es den Nazis dann doch gelang, das Werk in einer Weise zu präsentieren, dass ein Gutachter schreiben konnte, der Pazifismus der Oper sei auch der »Pazifismus des Führers« – eine perfide Verkehrung der Werkintention, die mit zu Zweigs Entschluss, sich das Leben zu nehmen (1942), beigetragen haben wird.

Im Abschnitt über Richard Strauss wird unter anderem dieses Ideologem zur Sprache kommen, da wir davon ausgehen müssen, dass der Komponist, der ein po-

4 Tagebucheintrag vom 16.03.1935 (GoebbelsJ 2007). Der Ausdruck »Judenoper« bedeutet hier offenbar ein Werk, das Strauss gemeinsam mit einem Juden (Stefan Zweig) zu schreiben beabsichtigte.

5 Zweig an R. Rolland am 22.05.1935 (ZweigS / RollandR 1987).

litischer Illusionist und Ignorant war, ein Bild »seines Führers« pflegte, das die Liebe zum Frieden unter den Völkern einschloss. Dass Hitler im November 1938 in einer Offenbarungsrede zugab, dass sein jahrelanges Gerede vom Frieden nur Irreführung der Öffentlichkeit war und dass sich jetzt »die pazifistische Platte« abgespielt habe, war Strauss wohl nicht bekannt; er hätte es vermutlich nicht geglaubt.

Die wechselhafte Karriere von Strauss im »Dritten Reich« brauche ich nur kurz zu streifen, da sie inzwischen hinreichend ausführlich beschrieben worden ist. Gleiches gilt für die Gefährdung seiner Kinder und Enkelkinder, die daraus resultierte, dass die Schwiegertochter seines Sohnes jüdische Eltern hatte und Strauss' Enkelkinder somit als »Halbjuden« galten und in ihren Rechten eingeschränkt waren. Da dieser Umstand auch in der Autobiographie von Klaus Mann, die unter dem Titel *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht* nach dessen Selbstmord von 1949 erschien, eine Rolle spielt, bin ich den Quellen näher nachgegangen.

Der Dritte im Bunde der Autorentrias von *Friedenstag* war der von Strauss ungeliebte, am Ende aber anstelle von Stefan Zweig akzeptierte Librettist Joseph Gregor. Er war ein enger Freund des Dichters und von diesem auch gegenüber Strauss ins Gespräch gebracht worden. Über seine Biographie war bis vor einigen Jahren wenig bekannt. Stefan Zweig hat ihn in einer seiner letzten Notizen über einstige Freunde mit unter die »Verstorbenen« gerechnet, die zu den »Erzfeinden« übergelaufen seien. Ursächlich dafür dürfte ein Zeitungsartikel Gregors sein, den dieser zwei Wochen nach dem »Anschluss« Österreichs ans Deutsche Reich unter dem Titel »Theater des neuen Deutschland« im Neuen Wiener Journal veröffentlichte und der hier erstmals dokumentiert wird.

Obgleich nicht Parteimitglied und eigentlich auch nicht anfällig für die NS-Ideologie, gab sich Gregor in diesem Text doch wie ein Erznazi, der es mit Hitler und Goebbels hielt. Auch später während des Kriegs, als Gregor in seiner leitenden Funktion innerhalb der Österreichischen Nationalbibliothek für die »Arisierung« von Vor- und Nachlässen aus jüdischem Besitz zuständig war, verhielt er sich NS-konform und teilweise antisemitisch. Dabei war ihm selbst über Jahre hin gerüchteweise eine jüdische Herkunft unterstellt worden, die fast die Uraufführung von *Friedenstag* hätte in Frage stellen können.

Gleichwohl hat Gregor mit seiner 1939 erschienenen Monographie über den Opernkomponisten Richard Strauss einige aufschlussreiche Informationen über Entstehung und Gehalt des Einakters *Friedenstag* übermittelt, die – mit Einschränkung – die Ansichten der drei Autoren authentische wiedergeben dürften. Dabei ist freilich mitzudenken, dass Gregor den Namen Zweigs an keiner Stelle erwähnen durfte, weil damit die Geheimhaltung von dessen indirekter Autorschaft aufgefliegen und zudem das Erscheinen des Buchs ausgeschlossen gewesen wäre. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass auch Stefan Zweig sich seinerseits an die Absprachen hielt: In seiner Autobiographie *Die Welt von gestern* werden weder Joseph Gregor noch die Oper *Friedenstag* erwähnt.

Im dritten Teil meines Versuchs über *Friedenstag* verfolge ich die Rezeptionsgeschichte des Werks, soweit sie dessen Kommentierung und Beurteilung durch Gutachter, Journalisten und Musikwissenschaftler betrifft. Die Texte, die unter den Bedingungen der

Diktatur geschrieben und veröffentlicht wurden, folgen der von der Münchener Staatsoper im Programmheft der Uraufführung vorgegebenen Linie, nach der in der Oper ein ehrenvoller Frieden gefeiert wird, der auch für künftige Friedensschlüsse mit NS-Deutschland denkbar wäre. Diese Stellungnahmen, soweit sie innerhalb der Grenzen des »Dritten Reichs« verfasst wurden, unterlagen selbstverständlich der Zensur wenn nicht gar der Selbstzensur. Gleichwohl haben sie auch noch auf die spätere Nachkriegszeit ausgestrahlt, wo gelegentlich ihr nazistischer Inhalt nun für das eigentliche Werk genommen und gegen dieses gewendet wurde.

Bei den Kritiken nach 1945 lassen sich hinsichtlich der ideologischen Verortung des Werks drei Kategorien unterscheiden: *Friedenstag* als pazifistische Oper, *Friedenstag* als NS-konformes Werk, *Friedenstag* als missbrauchtes Kunstwerk. Die Auffassung der Oper als großer Friedensfeier blieb bis in die 1980er Jahre hinein unangefochten und begegnet auch noch danach vereinzelt. Die erste kritische Stimme zu *Friedenstag* kam 1986 von Carl Dahlhaus. Ihm folgten weitere Verrisse des Werks, in denen meistens von der Nähe Richard Strauss' zu einzelnen NS-Größen auf die Nähe von *Friedenstag* zur NS-Ideologie geschlossen wird. Ambivalente Einschätzungen des Werks, die seit Harald Kaufmanns Essay von 1961 hier und da zu verzeichnen sind, überwiegen heute.

Seitdem der erhebliche Anteil von Stefan Zweig an dem Werk bekannt geworden ist, lässt sich über *Friedenstag* nicht mehr gut von einer »Nazi-Oper« (Michael Jäger) sprechen. Andererseits bleibt es ein Rätsel, wie die Autoren von *Friedenstag* glauben konnten, dass eine Präsentation des Werks in München um 1938 unverfälscht hätte stattfinden können. Zweig hat vermutlich angenommen, dass eine Friedensbotschaft, die die Oper vermittelt, auch unter diktatorischen Bedingungen nicht ganz ohne Wirkung sein würde. Strauss hoffte in seiner grenzenlosen Ignoranz darauf, dass Hitler, wenn er »Friede« sagte, auch Friede meinte, bis er dann eines Besseren belehrt wurde. Und Gregor wird über die problematische Stellung des Werks im NS-ideologischen Umfeld nicht viel nachgedacht haben, weil er einfach überaus glücklich darüber war, mit einem »Genie« wie Richard Strauss zusammenarbeiten zu dürfen.

Bei alledem möge aber nicht in Vergessenheit geraten, dass es sich bei der Oper *Friedenstag* um ein Kunstwerk handelt, und nicht etwa um eine politische Stellungnahme oder gar ein Instrument der Propaganda. Dass die Partitur meisterlich gearbeitet ist, ist nicht zu bezweifeln. Dass sie auf der Höhe der großen Meisteropern von Strauss steht, wird niemand ernstlich annehmen. Und doch lohnt es sich, dieses Werk als eine gewichtige künstlerische Äußerung eines alternden Meisters, der sich wegen äußerer Umstände seines »Shakespeares«⁶ beraubt sah, näher anzusehen und in seinem immanten Gehalt zu würdigen.

6 Strauss an Zweig am 24. April 1935.

Friedenstag – Werkgestalt und Werkintention

Einheit von Handlung, Raum und Zeit

Der Titel der Oper »Friedenstag« nimmt auf ein konkretes historisches Ereignis Bezug: Es ist der Tag des Westfälischen Friedens. Am Samstag den 24. Oktober 1648 wurde im Bischofshof zu Münster der Vertrag zur Beendigung des Dreißigjährigen Kriegs unterzeichnet. Darauf bezieht sich der Text im Vorspann der Partitur: »Ort: Zitadelle einer belagerten Stadt / Zeit: 24. Oktober 1648«. ⁷ Und ebenso konkret ist der Bericht des Holsteiners, der die Stadt belagert hatte und nun in friedlicher Absicht in die Zitadelle kommt: »Zu Münster sie saßen, Gesandte des Kaisers, Gesandte der Fürsten, der Bischöfe, Städte und allen Landes. Gediehn das Werk: Kriegerisch Wüten von dreißig Jahren ... zu Ende ists mit dem heutigen Tag!« ⁸ Bei Beginn der Handlung ist es »Anbrechender Morgen« ⁹, am Ende »Sonnige Helle«. ¹⁰ Der Handlungsort – ein »kreisrunder Saal in der Zitadelle« oberhalb der Stadt – wird nicht verlassen und die Handlungszeit nicht unterbrochen.

Das Geschehen in der Zitadelle beginnt unter wachhabenden Soldaten, die im Morgengrauen durch die Schießscharten spähen. Wir erfahren, dass sich ein Bote des Kaisers durch die Belagerungsarmee schleichen und dem Kommandanten einen Brief überbringen konnte. Die Gespräche der Soldaten kreisen um die Not in der Zitadelle und um die Greuel des dreißig Jahre währenden Kriegs. Hinzu kommt die Hungersnot in der unteren Stadt. Sie führt zu einem Volksaufstand, der sich nun gegen den Kommandanten und seine Soldaten richtet. Tausende versuchen von der Stadt aus in die Zitadelle zu gelangen. Sie dringen ein und werden letztlich vom Kommandanten persönlich aufgehalten. Die Forderung der Stadtbewohner, »die Stadt dem Feinde aufzutun« ¹¹, weil die Not unerträglich wird und die Menschen sogar schon »Jagd nach Ratten« ¹² betreiben, lässt sich nicht lange abwehren. Der Kommandant lenkt ein: »Es sei! [...] ich bedinge Zeit, bis daß die Sonn im Mittag steht. Ein Zeichen wird euch werden bis dahin, ein Zeichen, ein deutlich sichres Zeichen, nicht einem wird es unklar sein – ein großes Zeichen! Dann tut die Tore auf! Geht! Geht!« ¹³

Die Bürger verlassen erleichtert die Zitadelle und begegnen auf dem Rückweg in die untere Stadt der Kommandantengattin. Der Kommandant aber wendet sich sei-

7 Auch wenn die Stadt, in der die Handlung spielt, keinen Namen hat, sind alle übrigen konkreten Angaben doch der realen geschichtlichen Situation weitgehend analog. Die drei Kriegsparteien haben teils in Osnabrück, teils in Münster getagt, die ausgehandelten Verträge wurden dann aber in Münster unterzeichnet, und zwar am Mittag des 24. Oktobers 1648. Abends läuteten die Glocken und schoß die Bürgerwehr »Salut aus Musketen und Kanonen«. (Vgl. BedürftigF 1998 S. 242.)

8 Partitur Zi. ¹171, Textbuch S. 37. Die Angabe der Stellen in der Partitur wird im Folgenden so gehandhabt: Zi. ¹171 bedeutet 1 Takt vor Zi. 171, Zi. 171¹ bedeutet 1 Takt nach Ziffer 171.

9 Partitur S. 5, Textbuch S. 7.

10 Partitur S. 238, Textbuch S. 45.

11 Partitur Zi. 41⁶, Textbuch S. 15.

12 Partitur Zi. ¹60, Textbuch S. 20.

13 Partitur Zi. ⁹62, Textbuch S. 20 f.

nen Soldaten zu und klärt sie über sein Vorhaben auf: Er will die Zitadelle mit sich selbst in die Luft sprengen, damit die Stadt geöffnet werden kann, seine Ehre aber unverletzt bleibt; er hatte dem Kaiser geschworen, nicht lebend zu kapitulieren: »und Leben selbst ward Preis der Mannesehre!«¹⁴ Maria, seine Frau, hatte auf dem Weg hinauf zur Zitadelle die zurückkehrenden Bürger getroffen und »Hoffnung« und »ein geheimes Leuchten«¹⁵ auf ihren Gesichtern bemerkt. Allein im leeren Rund der Zitadelle angekommen, erinnert sie sich an deren »Lächeln« und betrauert ihr Los, einen Mann zu haben, der »nie gelächelt« hat.¹⁶ Dieser kommt zurück, wendet sich ihr zu und bittet sie, in die untere Stadt zu gehen und sich zu retten. Sie errät, was er vorhat, und beschließt, mit ihm gemeinsam zu sterben.

Die Lunte wird gezündet, der Kommandant und Maria sowie einige treu ergebene Soldaten erwarten die Explosion der Zitadelle. Stattdessen ertönt in der Ferne ein Kanonenschuss, der sich bald als Salutschuss zur Bekanntgabe des Friedensschlusses entpuppt. Das Geläut der Kirchenglocken bringt Klarheit, die bunt geschmückten gegnerischen Truppen, die sich nähern, lassen keine Zweifel mehr, und auch der Kommandant, der noch den Verdacht einer Feindeslist hegte, muss am Ende eingestehen, dass der Krieg zu Ende ist. Unter kräftiger Beihilfe Marias verbrüdern sich die einstigen Feinde: der protestantische Holsteiner für die Schweden und der frisch konvertierte Kommandant für die Habsburger. Soldaten beider Seiten und die Stadtbevölkerung strömen herbei und vereinigen sich zu einem Friedensfest.

Das gesamte Geschehen vollzieht sich an einem Vormittag, womit die Einheit von gespielter Zeit und Spielzeit ungefähr gewahrt ist. Indem auch der Ort der Handlung sowie diese selbst von Anfang bis Ende gleich bleiben, stimmt die Oper *Friedenstag* insgesamt mit der Drei-Einheiten-Lehre des klassizistischen Dramas überein.¹⁷

Duale Gesamtanlage

Das Geschehen in der Oper *Friedenstag* ist um einen konkreten Moment herum gruppiert, der alle Handlungen entweder einem Vorher oder einem Nachher zuordnet. Dieser Moment ist akustisch zu konkretisieren und exakt auf Takt 3 vor Ziffer 146 zu lokalisieren: »Kanonenschuss von ferne«. Dieser Zeitpunkt scheidet Krieg und Frieden und führt damit eine für das gesamte Werk geltende duale Struktur ein. Wenn es je eine zweigeteilte Oper gegeben hat, dann ist es *Friedenstag* von Richard Strauss. Nach den turbulenten Szenen des ersten Teils, an deren Ende die leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen dem Kommandanten und seiner Frau Maria steht, wird die Spannung ins Extrem getrieben, dabei interessanterweise einhergehend mit dem *Abbau* der Dynamik vom dreifachen Forte zum Pianissimo und mit der *Reduzierung* des Orchesterapparats von nahezu 100 Spielern auf ein einziges Instrument, die Pauke. In die absolute Stille hinein – in Erwartung der Sprengung der Zitadelle – fällt der Kanonenschuss (»von ferne«). Die Pianissimo-Spannung löst sich danach Schritt für Schritt,

14 Patitur Zi. 134^f, Textbuch S. 31.

15 Partitur Zi. 94^f und Zi. 95², Textbuch S. 25.

16 Partitur Zi. 98⁷, Textbuch S. 25 f.

17 SchulzGM 2007, S. 408-409.

und mit dem Klang einer ersten Kirchenglocke – ebenfalls »von ferne« – scheinen die Figuren wieder ins Leben zurückzukehren.

Der Opposition von Krieg und Frieden sind weitere dramatische und musikalische Elemente, Ausdrucksarten, Befindlichkeiten, Idiome usw. zugeordnet. Der gefängnis-ähnliche Raum der Zitadelle, der den gesamten ersten Teil so bedrückend erscheinen lässt, öffnet sich im zweiten Teil und lässt den freien Verkehr zwischen Innen und Außen zu.¹⁸ Das dunkle Morgengrauen vom Anfang wird von mittäglicher Sonne abgelöst – hierin dem historisch bewährten Topos einer Bewegung durch Nacht zum Licht entsprechend. Soldatische Attitüden, die im ersten Teil dominieren, machen zivilem Verhalten und Reden im zweiten Teil Platz. Diesem Gegensatz ist der von Männlichkeit und Weiblichkeit parallel geschaltet, worin uralte Rollenbilder und -klischees fortleben.

Auch die musikalischen Ausdrucksmittel folgen der übergeordneten dualen Werkstruktur. So herrscht im Kriegsteil Chromatik vor, im Friedensteil Diatonik.¹⁹ Bedrückung und Hungersnot der eingeschlossenen Stadtbevölkerung kommen in dissonanter Harmonik (bis an die Grenze zur Atonalität) zur Sprache, während nach der Wende zum Frieden konsonante Klänge und am Ende sogar das reine C-Dur bestimmend sind. Solistischer und chorischer Gesang im ersten Teil ähnelt häufig prosaischer Rede, während im zweiten Teil rhythmisch gebundene und schließlich auch homophone Tonsatzformen Oberhand gewinnen.

Der Gegensatz von Krieg und Frieden findet u. a. in den Varianten eines Marsches seinen exemplarischen, fast plakativen Ausdruck. Er klingt der Marsch zu Anfang in »sehr mäßigem Marschtempo« in einem phrygisch abgedunkelten D-Moll (Zi. 1), so hört man ihn – beim »Herannahen und allmählichen Eintritt der Truppen des Holsteiners« – in fröhlich-lärmendem D-Dur bei »sehr lebhaftem Marschtempo« (Zi. 166). Nicht weniger deutlich ist die polare Struktur des Werks in den musikalischen Hauptthemen, die für den Krieg einerseits und den Frieden andererseits stehen, abgebildet: zirkulär, statisch und herb das ganztönige und tritonische Eröffnungsthema (noch bei geschlossenem Vorhang beginnend), raumgreifend, durgesättigt und kantabel das nach dem Friedensschluss neu eingeführte Friedensthema (Zi. 149). Die weitere Analyse wird zeigen, dass das gesamte System der musikalisch-dramatischen Semanteme (›Leitmotive‹) sich in die übergeordnete duale Werkstruktur einpassen lässt.

Handlung und Figuren

Das Personenverzeichnis im Vorspann der Partitur einer Oper folgt in der Regel gesellschaftlichen Konventionen, die, je nach Epoche, ständische, bürgerliche oder bewusst andere Ausrichtung haben. In Mozarts *Idomeneo* beispielsweise werden die Figuren

18 Die Öffnung der Festung findet symbolischen Ausdruck in der Regieanweisung, dass die Mauern sich öffnen mögen und der Turm versinken soll. Hiermit verbunden ist, wie Katharina Hottmann gezeigt hat, eine Art Genrewechsel vom Drama zum Oratorium, denn der gesamte Schluss von *Friedenstag* hat Tableaucharakter und ähnelt dem Schlusschor eines Kantatenwerks (vgl. HottmannK 2005, S. 618 f.).

19 So bereits Willi Schuh 1938, der dem ersten Teil von *Friedenstag* »alterierte Akkorde, symmetrische Klänge, Terzverwandtschaften, Querstände und Chromatik« zuordnet, dem zweiten Teil dagegen »klare Diatonik und [...] konsonante Dreiklangsharmonik« (SchuhW 1947, S. 78).

streng hierarchisch angeführt: König Idomeneo und sein Sohn Idamante, die Königstochter Ilia und Elektra, ein Vertrauter des Königs und – quasi extern – ein Oberpriester. Die Personenliste von Wagners *Meistersingern* wird dagegen von dem Schuster Hans Sachs sowie weiteren elf Meistersingern angeführt, dann erst folgt der Ritter Walther von Stolzing, und zum Schluss sind der Lehrbube David, die Meistersinger-Tochter Eva, deren Amme und ein Nachtwächter genannt. Die im Künstlermilieu angesiedelte Oper *Jonny spielt auf* von Krenek zeigt wiederum eine ganz andere Anordnung der Figuren: Komponist, Sängerin, Jazz-Geiger, Geigenvirtuose, Stubenmädchen, Manager, Hoteldirektor, Bahnangestellter, Polizisten, Groom, Nachtwächter u. a.

Nun zu Strauss' Einakter *Friedenstag*:

Personen

Kommandant der belagerten Stadt		Bariton
Maria, sein Weib		Sopran
Wachtmeister		Baß
Schütze	}	Tenor
Konstabel		Bariton
Musketier		Baß
Hornist		Baß
Offizier		Bariton
Frontoffizier		Bariton
Ein Piemonteser		Tenor
Der Holsteiner, Kommandant der Belagerungsarmee		Baß
Bürgermeister	}	Tenor
Prälat		Bariton
Frau aus dem Volke		Sopran

Soldaten des Kommandanten der belagerten Stadt und des Holsteiners, Stadtbere und Frauen aus der Deputation an den Kommandanten, Volk

Ort: In der Zitadelle einer belagerten Stadt
Zeit: 24. Oktober 1648

Abb. 1 *Friedenstag*, Personenverzeichnis

Auffällig ist bei dieser Anordnung vor allem, dass der Holsteiner, der die Belagerungsarmee anführt und gleichen Rangs wie der Kommandant der belagerten Stadt ist, erst unter ›ferner liefen‹ geführt wird. Stattdessen kommt gleich an zweiter Stelle Maria, die Frau des Kommandanten. Ihr wird als einziger Figur ein persönlicher Name zugestanden, alle anderen sind durch ihre Funktion oder ihren Stand und Status personalisiert.²⁰ Marias Position noch vor den Soldaten und Offizieren sowie auch vor den Stadt-Obernen ist ein erster Hinweis darauf, dass sie der eigentliche Gegenspieler zum Kommandanten ist. Sie wird ihn letztlich überwinden, und zwar als Vertraute und Verbündete des notleidenden Volks.

²⁰ Im Zuge der Dialoge kommen zwar manchmal Eigennamen vor, so »Veitenburger« oder »Hans Stoß«, doch dadurch ändert sich nicht die Sonderstellung der weiblichen Hauptfigur »Maria«.

Kommandant

»Ein schöner Mann, etwa fünfzig, schwarzes Kleid, darüber schwarzes Koller²¹ und Kette« – so wird der Kommandant bei seinem relativ späten ersten Auftritt angekündigt.²² Seine Bedeutung als Befehlshaber über Stadt und Zitadelle klingt bereits in den Dialogen der Wachtposten an.²³ Er ist hoher Empfänger eines Briefs vom Kaiser, den ein Bote durch die feindliche Armee geschmuggelt hat²⁴ und in dem der Kaiser ihn erneut beschwört: »Haltet mir diese Stadt – ihr wißt nicht, was ich weiß!²⁵ Haltet mir meine Stadt – kostbar ist jede Stunde. Und haltet Ihr sie nicht – so löscht ich Eure Ehre!²⁶ Diesem Befehl nachzukommen, fällt dem Kommandanten je schwerer, desto größer die Hungersnot unter der Stadtbevölkerung wird. Deren Forderung nach Übergabe der Stadt an den Feind²⁷ weist er zunächst mit der Androhung von Gewalt zurück. Als sich die militärische Lage verschlechtert²⁸ und die Rebellion der Hungernenden immer heftiger wird,²⁹ gibt er nach: »Es sei! [...] Dann tut die Tore auf!³⁰ Vor sich selbst (und vor seinen Soldaten) rechtfertigt er diesen Schritt mit dem ehrenvollen Suizid, zu dem er sich insgeheim entschlossen hat. Die Sprengung der Zitadelle am Mittag mitsamt ihm selbst und einigen Getreuen soll einerseits ehrenhaftes Fanal an die Kriegsparteien sein und andererseits als eindeutiges Zeichen an die Bürger fungieren, die Stadt dem Feind zu öffnen.

Damit ist der Kampf im Innern des Kommandanten aber nicht zu Ende. Seine Frau Maria errät, was er vorhat. Er drängt sie, sich in die untere Stadt zu begeben und sich also zu retten, sie drängt ihn im Gegenzug, mit ihr zusammen zu fliehen. Beider Haltungen werden als gegenseitiges Bekenntnis ihrer Liebe verstanden, doch die Verpflichtung auf Treue zum Kaiser und das Ehrgefühl des Kommandanten erweisen sich als unverrückbar. Am Ende bekunden beide ihre Liebe bis in den Tod und singen gemeinsam: »Geliebte / Geliebter, ich komme, mit dir zu sterben.«³¹

Während sich der Kommandant im ersten, kriegerischen Teil der Oper teils als nachgiebig, teils als dogmatisch erweist, sieht er sich im zweiten, friedlichen Teil unerwarteten Umständen ausgesetzt, die ihn zu wirklicher innerer Wandlung bewegen. Den Friedensbekundungen des Holsteiners zweifelnd gegenüber stehend, lernt er am Ende, dass die Ehre auch im Akt der Verbrüderung mit dem Feind fortbestehen kann: »Der Kommandant sieht sie [Maria] lange an, dann gleitet sein Blick auf den Holsteiner. Sie stehen einander wortlos gegenüber. Plötzlich wirft der Kommandant sein Schwert weit von sich – sie sinken einander ergriffen in die Arme.«³² Es ist bemerkenswert, dass die-

21 Vgl. franz. Collier.

22 Partitur Zi. 38, Textbuch S. 14.

23 »Auf seine Gnaden acht, den Herrn und Kommandanten!«, Partitur Zi. 6, Textbuch S. 8.

24 Partitur Zi. 9, Textbuch S. 9. Siehe auch den Hinweis beim ersten Auftritt des Kommandanten: »Seine Rechte hält ein Dokument fest an die Brust gepreßt.« (Partitur Zi. 38, Textbuch S. 14.)

25 Diese Andeutung dürfte sich auf das bevorstehende Ende der Friedensverhandlungen beziehen.

26 Partitur Zi. 129⁸, Textbuch S. 30.

27 »Was verlangt ihr? – Übergabe!«, Partitur Zi. 39⁵, Textbuch S. 15.

28 Bote von der Front: »Wir sind verloren wie die Stadt...«, Partitur Zi. 255, Textbuch S. 18.

29 Deputierte: »Töte uns alle!«, Frau: »Jetzt schrei nach Sieg, Mann!«, Partitur Zi. 61, Textbuch S. 20.

30 Partitur Zi. 62, Textbuch S. 20.

31 Partitur Zi. 138, Textbuch S. 30 f.

32 Partitur Zi. 185, Textbuch S. 41.