

schen Provenienz, gehen die einzelnen Texte doch auf so verschiedene Protagonisten wie John Cage, Morton Feldman, Steve Reich, Luciano Berio, Karel Goeyvaerts oder Henri Pousseur ein. Auffällig hieran ist jedoch zugleich die zeitliche Beschränkung auf die erste, „heroische Generation“ der Neuen Musik nach 1945, während allenfalls am Rande nach den Einflüssen Weberns auf Komponistinnen und Komponisten gefragt wird, die deutlich später als in den 1930er Jahren geboren wurden. Dies führt dazu, dass die kompositorische Webern-Rezeption bis etwa 1960, allenfalls 1970 sehr differenziert ausgeleuchtet ist, spätere Akzentverschiebungen jedoch weitgehend im Dunkeln liegen. Zum anderen zeigt sich trotz einer Erweiterung der Perspektiven ein überproportionaler Rekurs auf konstruktive Techniken selbst in Beiträgen, die eigentlich den Themengebieten „Klang“ oder „Reduktion“ zugeordnet sind. In den Texten über John Cage (Andreas Meyer und David W. Bernstein) etwa nimmt der Vergleich symmetrischer Tonhöhenbeziehungen einen beinahe größeren Raum ein als die eigentlich im Vordergrund stehenden Aspekte von Zeitkonzeption und Klang. Pascal Decroupet hingegen hebt zwar explizit Weberns „akustische[s] Bewusstsein“ (S. 105) hervor, das seiner Musik die Bedeutung einer Schwelle in Richtung einer klangbasierten, „sonalen“ Musik verleiht, reflektiert in der Folge dann aber doch nur die parametrischen Klangfarbenordnungen bei Pousseur und Stockhausen, in denen eine Typologie des Klangs letztlich noch nicht in einer qualitativ neuen Weise strukturwirksam wird. Da dies dem untersuchten Gegenstand geschuldet ist, lässt sich dieser Mangel zwar kaum seiner ansonsten profunden Argumentation anlasten. Doch auch an anderer Stelle wird dieser Aspekt nur unzureichend aufgegriffen. Die dadurch entstehende Lücke führt aber letztlich dazu, dass die latente Antizipation der strukturellen Bedeutung des Klangs in den Orchesterstücken opp. 6 und 10 oder den Streich-

quartettkompositionen opp. 5 und 9, die etwa von Helmut Lachenmann theoretisch reflektiert und zum zentralen Paradigma seiner eigenen Poetik erhoben wurde, schlicht unberücksichtigt bleibt. Aber auch andere Aspekte, die über das konstruktive Moment hinausreichen, wie der gleichermaßen ästhetisch wie musiktheoretisch herausfordernde Impuls der Freiheit des frühen Webern oder die expressive Verdichtung, von der Spuren etwa zu György Kurtág führen, bleiben eher randständig, so dass es bisweilen scheint, als bliebe der Band zumindest implizit dem bekannten Paradigma des „strukturalistischen Webern“ verpflichtet, das eigentlich hin zu neuen Perspektiven überschritten werden sollte.

(Oktober 2019)

Tobias Schick

*Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik. Hrsg. von Nils GROSCH. Münster: Waxmann Verlag 2018. 199 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 10.)*

Der vorliegende, von Nils Grosch herausgegebene Band befasst sich mit der Künstlervereinigung „Novembergruppe“, die eine ästhetische, politische und soziale Revolution zum Programm hatte. Den Namen „Novembergruppe“ gab sich die Künstlervereinigung mit Rekurs auf die Novemberrevolution von 1918. Der Anspruch, über die Kunst auf die Politik einzuwirken, erwies sich tatsächlich nur bedingt als realisierbar, wie der von Nils Grosch herausgegebene Sammelband zeigt. Sowohl in der Frage der künstlerischen wie auch bezüglich der politischen Positionierung erwiesen sich die anfangs euphorisch artikulierten Interessen im Verlauf des Bestehens als überhaupt nicht so selbstverständlich vereinbar. Unter den Mitgliedern der „Novembergruppe“ fanden sich Vertreter des Kubismus, Bauhaus, Expressionisten, Futuristen, DADA-Künstler und Agitati-

onskünstler. Im Unterschied zu anderen Gruppierungen dieser Zeit ist es gerade die Pluralität und der damit einhergehende stilistische Synkretismus, den man als charakteristisch bezeichnen kann.

Einer der zentralen Artikel des Bandes bietet ein Panorama über die Ausstellungsaktivitäten der „Novembergruppe“, die sich durch Vorträge, Künstlerfeste, Lesungen oder Konzerte bekannt machten, in erster Linie aber über Kunstwerke in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Der Text von Janina Nentwig zu den „Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932“ steht nachvollziehbar am Anfang, weil er einen guten Überblick nicht nur über die Aktivitäten, sondern auch über die Reibungspunkte und historischen Schwerpunktverschiebungen der Bildenden Künstler in den verschiedenen Phasen aufzeigt. Wenngleich der Untertitel des Beitrags einen chronologischen Abriss nachzeichnet („Die Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932“), so präsentiert Nentwig darüber hinaus verschiedenste Problemfelder: Allen Künstlern war der Impetus gemein, Neues zu schaffen und sich revolutionär zu verstehen. Doch wie diese künstlerische Revolution aussehen sollte, welche Ziele sie im Kern verfolgte, das stand bei den „Outsider[n] und Bahnbrecher[n]“, wie der Text von Nentwig überschrieben ist, immer wieder zur Disposition. Die Frage, welche Kunst auf den Ausstellungen gezeigt wurde, ist aufgrund der Menge an Exponaten, aber auch aufgrund der stilistischen Diversität kaum in einem Text zu beantworten. „Zwischen 1919 und 1932 präsentierte die Novembergruppe auf knapp 40 Ausstellungen mindestens 3000 Werke von über 480 Künstlern“ (S. 10). Jene große Spannweite, die sogar innerhalb der Gruppe die Pioniere der Abstraktion gegen die Vertreter des „reaktionären Realismus“ (S. 20) in Stellung brachte, provozierte auch in der Rezeption verschiedenste Blickwinkel. Diese reichten von großem Zuspruch bis hin zur scharfen Kritik, waren also ungefähr so heterogen

wie die Anliegen der diversen Teilnehmer selbst. Überdies entzündete sich die Kritik an der „mittelmäßigen Qualität“ bis zur radikalen Ablehnung, wie etwa die von Otto Koester, der die ausgestellten Exponate als „gerahmt[e] Rülpsen[...] und Fürze[...]“ (S. 15) beschimpfte. Der Beitrag von Janina Nentwig schließt mit einer Gegenüberstellung der programmatischen Diversität der Gruppe im Kontrast zum eindimensionalen Stilideal der Nationalsozialisten, namentlich einem „naturnahen Realismus“, den diese als einen „einzigsten unveränderlichen Kunststil für die Ewigkeit“ einforderten (S. 26).

Die Künstler der „Novembergruppe“ standen nachvollziehbar in Reichweite linker Politik, und sie charakterisierten sich selbst als revolutionär. Sie forderten, ausgehend von der Kunst, eine soziale Revolution der Gesellschaft. Ein wichtiges Ziel artikulierten die Künstler in dem ambitionierten Vorhaben der „Vereinigung von Kunst und Volk“, was Andrea Gott dang anhand der „Führer durch die Abteilung der Novembergruppe auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1920–1924“ problematisiert. Bemerkenswert ist zunächst, dass sich innerhalb der Programmtexte keine Namen der Künstler finden, wodurch die Künstler hinter „die Kunst bzw. den Gruppengedanken zurück[traten]“ (S. 30). In der Analyse der programmatischen Texte stellt die Autorin, wieder analog zur Pluralität der Künstler, zunächst die Verschiedenartigkeit der ausgestellten Stile vor. Dass die ambitionierte „Vermischung von Kunst und Volk“ (S. 40) eine Ideologie blieb, die auch mit Textbegleitern zu den Ausstellungen kaum realisiert werden konnte, das schlussfolgert Gott dang im Fazit ihres Textes, in dem sie das Konzept der Ausstellungsführer kritisch beleuchtet und bemerkt, dass es sich bei den „Anleitungen zur Kunstbetrachtung“ (S. 40) im Grunde um „autoritative[n] Setzungen“ (S. 41) gehandelt habe.

Den Holzschnitt als „visuelle Strategie um 1918/19“ behandelt Franziska Lam-

pe anhand der Fragestellung, inwiefern der Holzschnitt als „Bild im mittelalterlichen Gewand“ mit der „Neuorganisation der Künste“ (S. 43) korreliere. Die Autorin versucht eine Antwort über den Gedanken der „nostalgischen Sehnsucht nach etwas Ursprünglichem“ (S. 51), die sie mit der „Skepsis gegenüber der Fotografie“ (S. 56) konfrontiert. Andreas Zeising befasst sich in seinem Aufsatz mit Arthur Segal und der „Kunst der Vermittlung“. Er diagnostiziert eine Nähe zwischen Segals „Kritik an der Gegenwartskunst“ und der „Katastrophen-diagnostik“ eines Julius Meier-Graefe, die dieser allerdings schon vor dem Ersten Weltkrieg artikuliert. Dass die moderne Kunst von der breiten Masse des Publikums nicht angenommen wurde, begründet Segal nicht mit der häufig beklagten angeblichen Ignoranz des Volkes, sondern mit der „prophetische[n] Attitüde“ und den oftmals „hermetischen Konzepte[n]“ der Avantgardisten. Eine kluge Pointe beschließt den Beitrag, wenn der Autor die Kritik Segals gegen diesen selbst wendet, und zwar in der Beobachtung, dass sich am Ende nicht der volksnahe Segal, sondern ausgerechnet Künstler wie der „elitäre Kandinsky“ durchgesetzt hätten und „heute wahrhaft populär“ (S. 74) geworden seien. Ebenfalls einen Vertreter der „Novembergruppe“ wählt Günter Agde in seinem Beitrag zum Maler und Graphiker Oskar Fischer aus. Er charakterisiert diesen durch seine „wild-umherschend[e], breit fabulierend[e] Phantasie“ und anhand der „Ambivalenzen der Themen“ (S. 77). Den Werdegang Fischers beschreibt Agde, grob gesprochen, als eine etwas traurige Karriere vom Phantasten zum „Parteifunktionär“ und „Propagandisten“ (S. 83).

Einen Vergleich verschiedener Interessensverbände nimmt Gloria Köpnick vor, indem sie die „Novembergruppe“ der „Vereinigung für junge Kunst“ gegenüberstellt. Im Unterschied zur „Novembergruppe“ als „lockerer Zusammenschluss von Kulturschaffenden“ (S. 85), sei die „Vereinigung für junge Kunst“

ein „von gebildeten Bürgern initiiertes Verein zur Förderung von Gegenwartskunst aller Art“ (S. 85f.) mit dem Fokus auf einem „vielseitigen Veranstaltungsprogramm“ (S. 100). Die Unterschiede werden hier angerissen, aber es werden vor allem die Gemeinsamkeiten in dem etwas vorhersehbaren Befund der „Vermittlung des Neuen“ (S. 100) unterstrichen, dem sich beide Vereine verschrieben hätten.

Der Text von Sigrid Brandt widmet sich unter der Rubrik „Land – Stadt – Sport“ der Architektur der „Novembergruppe“, genauer den spezifischen „Architekturen für die Massen“, die in jenen Jahren unter anderem in Magdeburg und Berlin entstanden. Es ging den Architekten, und hier wird eine Parallele zu den Programmen der Bildenden Künstler erkennbar, um das „Bauen für eine Gemeinschaft“ (S. 110). Die Betrachtung jener in dieser Zeitspanne entstandenen baulichen Projekte erkläre nicht zuletzt die Massenkultur der 1920er Jahre, die in der Rezeption, so die Autorin, zu eindimensional aus der Ästhetik des Nationalsozialismus erklärt worden sei.

Der Herausgeber des Bandes, Nils Grosch, befasst sich in seinem Beitrag mit dem Spannungsfeld „zwischen Avantgarde und populärer Kultur“ anhand der Musik der „Novembergruppe“ im Vergleich zur „Deutschen Kammermusik“ in Donaueschingen. Grosch beginnt seine Überlegung, indem er in der „Novembergruppe“ eine junge Generation identifiziert, die für die Programme verantwortlich zeichne. Ein entscheidender Gesichtspunkt sei die mediale Verbreitung durch den Rundfunk, die nicht nur die Rezeption beeinflusste, sondern, so Grosch, eine grundlegende „Veränderung in der kulturellen Kommunikation“ (S. 115) nach sich zog. Ein wesentlicher Unterschied läge in dem Traditionsverständnis und der Rückbesinnung auf eine „historisch gewachsene[n] Musikkultur“, die dem Konzept des Donaueschinger Festivals eingeschrieben sei, während die „Novembergruppe“, allen

voran Max Butting, als „Pionier der Originalkomposition für Rundfunk“ (S. 123) das Radio für sich entdeckte und dieses nicht als „randständig“, sondern als „bedeutsame kulturelle Entwicklung[en]“ (S. 129) begriff. Für die Konzerte von der Musiksektion der „Novembergruppe“ war zuerst Butting, später Hans Heinz Stuckenschmidt verantwortlich. In fast allen Disziplinen gab es neben den künstlerischen Veranstaltungen auch theoretische Diskurse, die in öffentlichen Vorträgen verhandelt wurden. Mit Paul Bekkers Berliner Vortrag von 1925 unter dem Titel *Wesensformen der Musik* setzt sich Andreas Eichhorn in seinem Beitrag auseinander. Es ist nicht nur der erste Vortrag aus dem Umfeld der „Novembergruppe“ zur Musik, es ist auch der einzige, der publiziert wurde. Eichhorn charakterisiert Bekkers phänomenologischen Ansatz als „antimetaphysisch und materialistisch“ (S. 135), wodurch sich sein „Ansatz als Positionierung gegen Schopenhauer“ (S. 138) lesen ließe. Entscheidend sei bei Bekker die „Verankerung der Musik gleichsam im Leiblichen des Menschen“ (S. 138), was Eichhorn als „anthropologische Fundierung“ (S. 138) der Musik herausstellt.

Durchaus im Kontrast zu Bekkers seriösen Ausführungen stand eine Nachtvorstellung der „Novembergruppe“ im Gloria-palast, die am 16. Februar 1926 (Beginn 23:15 Uhr) stattfand. Sara Beimdieke widmet sich in ihrem Aufsatz vor allem dem Wirkungsradius dieser Veranstaltung, die unter dem Titel *Tempo Amerika* publik wurde und in der Rezeption mit Schlagworten wie „Krawall“ und „Sturm“ assoziiert ist (S. 141): In der zeitgenössischen Presse geriet die Nachtvorstellung, wie vorab kalkuliert, zur Provokation. Ein besonderes Ereignis war die Nachtvorstellung sowohl im Inhalt wie im Format auch insofern, als den Künstlern das künstlerische Leben aus Amerika in einem möglichst extravaganteren Veranstaltungsformat nahegebracht werden sollte. Der Abend war, dies ein einschlägiges

Charakteristikum der „Novembergruppe“, interdisziplinär und multimedial konzipiert: Konzertstücke wie die eines Antheil standen hier neben Tanzdarbietungen, Negro-Spirituals und sogar Funkreportagen. Die Musik von George Antheil erhielt eine herausgehobene Stellung, denn über die Musik gelang es, die Künstler der „Novembergruppe“ mit ihren eigenen Vorurteilen gegen Amerika zu konfrontieren. Eine neue Sichtweise auf die Musik und das Erforschen neuer Klangbereiche war auch für Heinz Tiessen ein Anliegen, was Markus Böttgemann in seinem Text herausstellt, wenn er im Texteingang Tiessens Begeisterung für den Amselgesang betont. Es geht Böttgemann in seinem Artikel einerseits um ein Portrait des Komponisten Tiessen, der ein glühender Verehrer von Richard Strauss war, vor allem aber auch um die „Bilder, die wir uns von den 1920er Jahren machen“ (S. 157). Die Zugehörigkeit zur „Novembergruppe“ deutet Böttgemann für die Musiksektion wie folgt: Sie fuße „weit weniger auf ideologischen Entscheidungen als auf einem Pragmatismus, der von einem eher idealistischen als politischen Minimalkonsens getragen wurde“ (S. 159). Jene idealistischen Überzeugungen, die sich in der Parallelität von sozialem und künstlerischem Umbruch manifestierten (S. 164), untermauert Böttgemann abschließend mit einem Vergleich zu dem Architekten Erich Mendelsohn, in dessen Bauwerken er einen „Deutungshorizont eingespannt [sieht], der auf der Annahme überhistorischer Gesetzmäßigkeiten“ (S. 165) beruhe.

Isabel Wünsche setzt sich in ihrem Text mit dem reflektorischen Farblichtspiel von Hirschfeld-Macks auseinander. Im Zentrum steht, ähnlich wie bei der Betrachtung der Nachtvorstellung *Tempo Amerika*, eine spezielle Veranstaltung, nämlich in diesem Fall eine Matinee, die unter dem Titel *Der Absolute Film* im Mai 1925 veranstaltet wurde. Die in diesem Rahmen vorgeführte *Dreiteilige Farbensonatine* bezeichnet die Autorin nicht als Experimentalfilm, sondern als

Performance. Ausgang dieser Performance waren die vom Bauhaus initiierten Laternefeste, die das Lichtexperiment ins Zentrum stellten. Bei der *Farbensonatine* wurden Farben und geometrische Formen mit der Musik synchronisiert, wodurch eine Art Choreographie der verschiedenen Form- und Farbspiele im Saal entstand. Auch an diesem Beispiel wird die emphatisch vertretene Interdisziplinarität offensichtlich, die sich in einer parallelen Regie von auditiver und visueller Ebene realisierte. Das Ende dieser Projekte der „Bauhausbühne“ (S. 176) in Weimar markierte zunächst der Umzug des Bauhauses nach Dessau, und dann, so gravierend wie einschlägig, das erzwungene Exil der beteiligten Künstler. Seitdem gibt es verschiedene Rekonstruktionen der Farbenlichtspiele, die laut Autorin als Symbol für den Brückenschlag zwischen „den Bestrebungen des expressionistischen Bauhauses mit seiner Fokussierung auf individuelle Kreativität und persönliche Erfahrungen und dem konstruktivistischen Bauhaus mit seiner Begeisterung für die Anwendung neuer Technologien“ (S. 179) gesehen werden können. Beschlossen wird der Sammelband mit einem Beitrag von Francesco Finocchiaro, der sich mit „musikalischen Metaphern im ästhetischen Manifest des abstrakten Films“ befasst. Für den Autor ist wesentlich, dass die Metaphern nicht als „Ornamente“, sondern als „sprachliche Spur eines grundlegenden und systematischen Denkprozesses“ (S. 183) aufgefasst werden. Nachvollziehbar zeigt Finocchiaro auf, dass die musikalischen Metaphern sich durchaus nicht immer als sinnstiftend, sondern sogar „eher als Behinderung denn als Anregung der künstlerischen Phantasie“ (S. 192) erwiesen. Jene Differenzierung stellt einen guten Kontrapunkt zur mitunter euphorisch behaupteten Interdisziplinarität der Künstler der „Novembergruppe“ selbst dar.

Eben diese Ausdifferenzierung der Perspektiven und Themenbereiche kann als einer der wesentlichen Vorzüge des Sammelban-

des benannt werden, der nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch Spannungsfelder und Differenzen der „Novembergruppe“ thematisiert. Dass es innerhalb der Gruppe verschiedenste Auffassungen von Kunst und ihrem Wirkungsradius gibt, das lässt sich zuerst an ihrer großen Mitgliederzahl ablesen. Bei der Gründung waren es bereits 120 Mitglieder. Schon in den ersten Monaten wuchs die „Novembergruppe“ auf mehr als das Doppelte an, was sich aus dem Zeitgeist erklären lässt, in dem viele Künstler in Vereinen und anderen Zusammenschlüssen organisiert waren und sich der „Novembergruppe“ mitunter in ganzen Gruppen anschlossen. Zu nennen sind hier nicht nur die bildenden Künstler, sondern auch Musiker, Architekten, Tänzer oder Literaten, wie etwa die Autoren der Zeitschrift *Sturm*, die sich zu weiten Teilen als der „Novembergruppe“ zugehörig verstanden. Das weite Feld an künstlerischen Interessen erklärt ihre Diversität ebenso wie das Fakt der hohen öffentlichen Wirksamkeit in dem begrenzten Zeitraum. Spannungen innerhalb der Gruppe gab es in puncto einer befürchteten Verbürgerlichung der Künstlervereinigung, wofür Künstler wie Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Rudolf Schlichter und Georg Scholz einstanden und so weit gingen, einen Aufruf als Protestbekundung zu formulieren.

Die „Novembergruppe“ war ein eingetragener Verein, worauf auch die traurige Sache hinweist, dass die Gruppe 1935 aus dem Vereinsregister der Stadt Berlin gestrichen wurde. Das Ende der Aktivitäten im Jahr 1933 ist mit der Machtergreifung Hitlers verbunden. Dass die Geschichte der „Novembergruppe“ bis zu diesem Zeitpunkt aber durchaus nicht linear verlief und die Ziele oder Interessen nicht immer einhellig vertreten wurden, das zeigt die von Nils Grosch herausgegebene interdisziplinäre Studie anhand der verschiedenen Fallbeispiele. So wie die „Novembergruppe“ selbst Künstler aus verschiedensten Disziplinen zusammenbrachte, so sind im

Band die unterschiedlichen Perspektiven vertreten. Lohnend wäre meines Erachtens ein zusammenführender Text gewesen, der die unterschiedlichen Themenfelder und die daran gekoppelten Erkenntnisinteressen synchronisiert und bewertet hätte. Vielleicht ist es aber auch genau richtig, dass angesichts eines so disparaten Zusammenschlusses wie es die „Novembergruppe“ war, ein Band entstanden ist, der kaleidoskopartig unterschiedliche Felder nebeneinander aufscheinen lässt.

(November 2019) *Friederike Wißmann*

*PETER PETERSEN: „Friedenstag“ von Stefan Zweig, Richard Strauss und Joseph Gregor. Eine pazifistische Oper im „Dritten Reich“. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 186 S., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 2.)*

Wer als Kulturschaffender während der NS-Zeit in Deutschland lebte, wirkte und nicht in die Emigration gezwungen worden war, musste nach und nach damit rechnen, Teil des mit Gewalt installierten und sich weiter zuspitzenden Systems der Nazis zu werden. Die einen versuchten (vereinfacht gesprochen) Zurückhaltung zu üben und nur allernotwendige Anpassungen an den Tag zu legen, andere biederten sich regelrecht an, um ihre Karriere zu befördern, wiederum andere meinten, aufgrund ihrer gegebenen Reputation sich dem „neuen Staat“ zur Verfügung stellen zu müssen, möglicherweise in dem Wahn, „Schlimmeres zu verhindern“. Richard Strauss gehört zur letztgenannten Gruppe, wobei Verdrängungsmechanismen nicht zu verkennen sind.

Über Musiker und Musik im NS-Staat ist seit langem viel veröffentlicht worden, wobei es zum Teil unterlassen wurde, sich in damalige Entwicklungsabläufe einzudenken (so schwer das aus heutiger Sicht auch fallen mag), die Psychologie der betreffenden Personen ins Kalkül zu ziehen und nicht jede

Äußerung oder Handlungsweise pauschal zu bewerten bzw. zu moralisieren (was bekanntermaßen den Erkenntnisgewinn nicht zu erhöhen vermag und in musikwissenschaftlicher Literatur wenig zu suchen hat).

Allein schon aus diesem Grunde ist Peter Petersens Buch über den „Friedenstag“ von Strauss als vorbildlich zu bezeichnen: Es geht von Libretto und Komposition aus, bezieht den inzwischen im Detail offengelegten Entstehungsprozess ein und vermag zu objektivieren, ohne den Ernst der Thematik inmitten der NS-Zeit zu verkennen – im Gegenteil. So ist eine Darstellung entstanden, die durch sinnvolle Gliederung, logisches Argumentieren und eine verständliche Sprache besticht. Daran könnte sich manch ein Autor ein Beispiel nehmen!

Petersens Intentionen werden klar benannt: Er möchte „der bisher biographisch und zeitgeschichtlich einseitig angelegten Kommentierung von Friedenstag entgegenwirken“ und legt deshalb zunächst eine „werkimmanente Analyse der Oper“ (S. 10) vor, die im einzelnen Text und Musik sowie deren Bezüge untersucht. Beim Libretto geht es dabei auch um den Hintergrund des behandelten Ereignisses am 24. Oktober 1648 – dem Tag des Westfälischen Friedens – sowie um die verwirklichte „Einheit von Handlung, Raum und Zeit“ (S. 15), wobei auffällt, dass im Gegensatz zu allen anderen Personen der Oper nur die Frau des Kommandanten, Marie, unter ihrem Namen auftritt.

Petersen, der sich in seinen Werk-Analysen von der Bezeichnung „Leitmotiv“ gelöst hat, verwendet stattdessen die Begrifflichkeit „musikalisch-dramatische Semanteme“ als „bedeutungstragende Einheiten“ (S. 26), was zu begrüßen ist, da das abgegriffene Wort-Ungetüm „Leitmotivtechnik“ sich als viel zu unscharf und eingrenzend erwiesen hat (S. 26f.). In seinen Analysen ist der Verfasser dicht am Notentext und belegt die Beobachtungen durch charakteristische Notenbeispiele. Hierdurch wird die Kompo-