

Das Innerste der Welt ist Einsamkeit

Hans Pfitzner und der deutsche Nationalismus

I

Obwohl erst wenig Zeit in unserem neuen Jahrhundert vergangen ist, hat es den Anschein, daß sich die Grundzüge und Wegmarkierungen in der Musik des 20. Jahrhunderts bereits einigermaßen deutlich überschauen lassen. Selbst rätselvollere Ereignisse wie etwa die Stücke von Varèse, Scelsi oder Barraquè geben mehr oder weniger eindeutig ihre Berührungspunkte und Flugbahnen zu erkennen. Die Vielzahl der Neo-Ismen, freigesetzt im letzten Jahrhundertdrittel im Umfeld einer scheinbar immer ungreifbarer werdenden Post-Moderne, verrät bei allem stilistischen Wirrwarr wenn schon nichts Eindeutiges, so doch zumindest eine Art Wunschspektrum. Es reicht von der Suche nach Rückhalt für fragwürdig gewordenes kompositorisches Metier auf der Seite der Komponisten bis zum wiederersehnten Nähe- und damit wärmeerzeugenden Einklang des Verstehens auf der Seite der Hörer, zu dem sich auch mehr und mehr die Autoren selbst wieder hingezogen fühlen. Und die ebenso kühne wie asketisch-karge New Complexity hingegen erregt Aufmerksamkeit eher durch wortmächtige Publizistik eines bewundernswert unbeirrbar streitenden als durch nachhaltig wahrnehmbare Stücke. Es deutet sich eben auch hier an, daß Komponieren noch weniger als bislang von stilistischen Verbindlichkeiten ausgeht bzw. auf entsprechende Verallgemeinerungen abzielt. Statt dessen könnte dem Einzelnen, seinem Wagemut, seinem risikofreudigen Findungs- und Durchsetzungsvermögen stärker prägende Kraft zukommen.

II

Um so mehr mag es nun verwundern, daß sich trotz aller distanzbegünstigter Auflichtung einige Punkte in der Musiklandschaft des Jahrhunderts erhalten haben, deren Orte zwar zur Genüge bekannt sind, deren Problematik jedoch ungebrochen erscheint und immer wieder – ungeachtet ihres mit Blick auf das Heute geradezu altväterisch wirkenden Inhalts – zu meist kontroversen Erörterungen führen. Dazu gehört z. B. das Werk von Richard Strauss oder das von Hans Pfitzner. Ich nenne Pfitzner hier neben Strauss in der Überzeugung, daß es sich bei ihm, Pfitzner, ebenfalls um einen Komponisten handelt, dessen Werk – wenn es gegenwärtig auch unvergleichlich weniger präsent ist als das von Strauss – ein hoher ästhetischer Anspruch und eine diesen Anspruch ausformende künstlerische Gestalt eigen sind. Seine – verkürzt gesagt – Nicht-Präsenz wird vor allem auf recht bekannte bzw. als bekannt vorausgesetzte außermusikalische, außerkünstlerische Gründe zurückgeführt, und zwar in einem Ausmaß, wie es bislang wohl bei keinem anderen, auch nur halbwegs bedeutenden Komponisten der Fall gewesen ist. Pfitzners Nicht-Präsenz hat also, anders gesagt, kaum etwas zu tun mit irgendwelchen zu erwartenden Entdeckungen, die bloßem Vergessensein, etwa wegen ungünstiger Entstehungs- und/oder Wirkungsbedingungen, geschuldet sind und die irgendwann einmal rehabilitierenden Nachruhm auslösen könnten.

Es ist unschwer zu erkennen, wie gesagt, daß das Bild Hans Pfitzners, der Person wie seiner Musik, nachhaltig von außermusikalischen Gegebenheiten bestimmt wird. Das betrifft die Sicht der Gegner wie die der Verteidiger des Komponisten. Die Schar der an Pfitzner überhaupt Interessierten teilt sich – mit bislang wenigen Ausnahmen – in Ankläger und Rechtfertiger und beide Gruppen argumentieren überwiegend auf der Ebene von Pfitzners verbalen Aussagen. Diese sind im wesentlichen innerhalb von rund drei Jahrzehnten entstanden, beginnend mit der ersten Streitschrift von 1917 über *Futuristen-*

gefahr, die Busonis *Neue Ästhetik der Tonkunst* zum Kritikpunkt hat, bis zur *Glosse zum II. Weltkrieg* vom Sommer 1945 und jenem Brief vom 5. Oktober 1946 an den US-Emigranten Bruno Walter, der in Ton und Inhalt *Beichte und Confessio* enthält:

„Weder im Wilhelminischen, noch im darauf folgenden ‚System‘-Deutschland, noch in Nazi-Deutschland hat man mich erkannt und als das behandelt, was ich ihm war, und hätte werden können [...] Ich aber, trotz alledem bleibe dem Land getreu, dem Lande Luthers, in dem die h-moll-Messe und der ‚Faust‘ entstanden sind, das den ‚Freischütz‘ und Eichendorff, die ‚Pastorale‘ und die ‚Meistersinger‘ hervorgebracht, in dem die Vernunftkritiken und die ‚Welt als Wille und Vorstellung‘ gedacht worden sind – diesem Lande bleibe ich treu bis zu meinem letzten Hauch“.¹

Es sind dies allesamt Dokumente eines konservativ-streitbaren Nationalismus, die nicht nur in die Vorgeschichte des deutschen Nationalsozialismus als Symptome und Begleitphänomene eingegliedert, sondern auch und vor allem zu dessen aktiven Wegbereitungen erklärt wurden. Der Autor selbst hat darauf bestanden, als ein solcher Wegbereiter gewürdigt zu werden – bis hin zur „eigentlichen“ Ideengeberschaft, an die letztlich sogar Adolf Hitler, der „entfesselte Proletheus“, wie Pfitzner ihn keineswegs erst in der Agoniephase des Deutschen Reiches nennt, nicht herangereicht hätte:

„Es war sein angeborenes Proletentum, welches ihn gegenüber dem schwierigsten aller Menschenprobleme den Standpunkt eines Kammerjägers einnehmen ließ, der zum Vertilgen einer bestimmten Insektenart angefordert wird. Also nicht das ‚Warum‘ ist ihm vorzuwerfen, nicht, ‚daß er es getan‘, sondern nur das ‚wie‘ er die Aufgabe angefaßt hat, die berserkerhafte Plumpheit, die ihn dann auch, im Verlauf der Ereignisse, zu den Grausamkeiten, die ihm vorgeworfen werden, führen mußten.“²

¹ Hans Pfitzner, *Briefe*, Textband, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1991, S. 1023.

² Hans Pfitzner, *Gesammelte Schriften IV*, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1987, S. 337.

III

Ich habe hier ganz unvermittelt eine jener späten Äußerungen Pfitzners zitiert, zu deren Charakterisierung eigentlich kein verbaler Ausdruck genügen will: „ungeheuerlich“, „entsetzlich“, ja „verbrecherisch“ – was man auch sagt, es wirkt matt angesichts dieser Worte, zu denen sich ein gebildeter, traditionsbewußter deutscher Künstler hinreißen ließ. Und das nicht nur „versehentlich“, geschuldet einer momentanen Irritation oder Überreizung. Diese schlimmen Sätze müssen als Schlußstück einer gedanklichen Entwicklung gesehen werden. Sie nahm ihren Anfang mit der Wende zur unaufhaltsamen Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg, welche allerdings Pfitzner im Einklang mit den konservativ-nationalistischen Kreise durch den Dolchstoß der eben nicht national gesinnten Kräfte in den Rücken des „im Felde unbesiegten“ deutschen Heeres verursacht glaubte. Somit lastete Pfitzner das Ergebnis des Krieges, die Niederlage, die erst durch den „Versailler Diktatfrieden“ vollendet und festgeschrieben worden sei, vor allem dem „inneren“ und kaum dem „äußeren“ Feind an. Diese Entwicklung und ihre „ideologischen“ Folgen bis hinein in Aufstieg und Untergang des Nazireichs sind oftmals beschrieben worden, sie bilden den eigentlichen Gegenstand fast aller Darstellungen von Pfitzners Leben und Werk, voran – selbstverständlich – aus dem Stand der Anklage.

Ich kann hierauf nur kurz eingehen und übergehe sogleich die trostlose Apologetik etwa Walter Abendroths, der sich Pfitzner in der Nazizeit zu einer Art Leibbiograph andiente. Was die Verteidigung nach 1945 und auch noch neben dem kaum gebremsten Weiterwirken Abendroths in der Adenauer-Ära betrifft, so begann sie mit Verschweigung und Beschweigung. Der, wenn man so will, beredteste Ausdruck hierfür findet sich im Pfitzner-Artikel der alten MGG, der um 1960 von Wilhelm Mohr geschrieben wurde. Diesem Artikel zufolge gab es weder Nationalismus, Antisemitismus oder National-

sozialismus. Es gab keinerlei Politik, weder im Leben, noch in der Kunst, und so gut wie keine, die Menschen bewegende Geschichte – Hans Pfitzner, ein deutscher Meister, allem Zeitlichen enthoben, dem reinen musikalischen Gedanken dienend. Der geschichtsträchtigste Satz des Artikels lautet: „Selbst unter den notvollen Kriegs- und Nachkriegsumständen entstand noch eine Reihe gewichtiger Werke wie das StrQu. c op. 50, das zweite Vc.-Konzert, das Sextett und die Fantasie für Orch“.³

Spätere Darstellungen, also ab den siebziger/achtziger Jahren, artikulieren zunächst in schroffer Abkehr vom Schweigegebot der Adenauer-Zeit und mit den geschichts- und sozialwissenschaftlichen Gewißheiten der „Neuen Linken“ ein gleichermaßen schroffes „Entweder-Oder“, durch das Pfitzner nahezu ohne jede Relativierung zum Nazi-Aktivisten erklärt wurde. Erschwerend käme noch hinzu, daß auch der Untergang der Nazi-Herrschaft ihn nicht einsichtig gemacht oder gar geläutert hätte – die vorhin zitierte *Glosse über den II. Weltkrieg* bewiese dies eindeutig. So stellt Fred Prieberg in seinem Buch *Die Musik im NS-Staat* fest:

„[Pfitzner hatte] schon 1920 eine Verschwörungstheorie begründet, welche die Überzeugung beinhaltete, daß nach der physischen Niederlage Deutschlands eine ausländische Machtgruppe am Werk sei, nun auch das geistige und kulturelle Leben des Volkes der Dichter und Denker zu ruinieren. Damit sein Anliegen besseres Gehör finde, beschwor der die Einheit der deutschen und der europäischen Kultur und besaß damit ein glaubhaftes Menetekel vom musikalischen ‚Untergang des Abendlandes‘.“⁴

Und später heißt es über Pfitzners Stellung im „Dritten Reich“:

„Stilistisch schien sein gewiß achtunggebietendes Oeuvre [...] wenig brauchbar, weil es nicht den revolutionären Elan des Aufbruchs spiegelte, sondern in keineswegs ‚stählerner‘ Romantik verharrte. Dessen ungeachtet fühlte er sich so sehr als ideologischer Vor-

³ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Artikel *Pfitzner, Hans Erich*, Bd. 10, Kassel, S. 1172.

⁴ Fred K. Prieberg, *Die Musik im NS-Staat*, Frankfurt a.M. 1982, S. 34.

läufer des Nationalsozialismus, daß er barsch auf Dankbarkeit pochte, und soviel lästiges Selbstbewußtsein war weithin suspekt. Aus dieser Konstellation entwickelte sich ein Konflikt, den der Komponist – nicht zuletzt unter der psychosomatischen Wirkung einer chronischen Gallenerkrankung – durch falsche Reaktion noch verschärfte“.⁵

Während Prieberg trotz des grundsätzlichen Beharrens auf dem „Entweder-Oder“ um Differenzierung bemüht bleibt, glaubt Gottfried Eberle, auf diese gänzlich verzichten zu können. Allerdings nimmt Eberle in seinem Beitrag *Hans Pfitzner – Präfaschistische Tendenzen in seinem ästhetischen und politischen Denken* für den Sammelband *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland* (1984) zwei Sätze aus Bernhard Adamys Pfitzner-Buch von 1980, die nicht minder entschieden das „Entweder-Oder“ aus der Gegenposition herausstreichen. Adamy behauptet: „Die Politik steht mit dem Zentrum seines Lebens, mit seiner Musik, in keinem Zusammenhang. Alles, was Pfitzner der Nachwelt an Meisterleistungen hinterlassen hat, ist unberührt von politischen Bezugnahmen“.⁶ Dem setzt nun Eberle entgegen:

„Das ‚gesunde Volksempfinden‘ war es, in dessen Namen die Nazis ihre Verbrechen verübten, und dieses fatal biologistische Attribut kommt auch bei Pfitzner schon kräftig ins Spiel: ‚Die nationale Kunst ist im Organismus des Volkskörpers der edelste Teil. Sage mir, welche Kunst im Volke gedeiht, und ich will dir sagen, wie der Gesundheitszustand eines Volkes ist [...] Die künstlerische Verwesung ist ein Symptom der nationalen‘. Von derlei Diagnosen ist es dann nicht weit bis zum Gedanken der ‚Beseitigung der Krankheitsursachen und Symptome‘ aus dem ‚gesunden Volkskörper‘, wie etwa Goebbels sich dann ganz ähnlich im Vokabular ausdrückt, bis zur Ausmerzungen derer, die angeblich den

⁵ Ebd., S. 215.

⁶ Bernhard Adamy, *Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk*, Tutzing 1980, S. 286, zit. nach Gottfried Eberle, *Hans Pfitzner – Präfaschistische Tendenzen in seinem ästhetischen und politischen Denken*, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von Hans-Werner Heister und Hans Günter Klein, Frankfurt a.M. 1984, S. 136.

„gesunden Volkskörper“ infizieren. Pfitzner darf als ein Vordenker solcher Gedanken gelten.“⁷

Eberle schließt seinen Beitrag mit der Aufforderung, den

„Fall Pfitzner nicht zu den Akten zu legen als der eines letztlich ‚Unpolitischen‘, der in seiner nationalistischen Verblendung ein paar unausgegorene Sätze von sich gegeben hat [...] Man kann sich darüber nicht einfach der Musik Pfitzners zuwenden, in die angeblich von alledem nichts hineintönt. Denn gerade die ‚unpolitischen‘ Künstler und Wissenschaftler waren es, die durch ihre politische Ignoranz oder Enthaltensamkeit dem ‚Nationalsozialismus‘ mit den Weg ebneten und damit sich gerade sogar hochpolitisch verhielten, zu Mittätern wurden. Und ob nicht auch in Pfitzners Musik die Schattenseiten ‚deutscher Seele‘ sich abdrückten, wäre erst noch zu analysieren.“⁸

Das ist vernehmlich die forsche Sprache der „68er“. Ihre Annäherung an die doktrinäre Sprache des DIAMAT bleibt trotz allem Verständnis für die Unduldsamkeit gegenüber den Verkrustungen des Lebens in der bundesrepublikanischen „Wirtschaftswunder“-Gesellschaft eine fatale Tatsache. Zu diesen Verkrustungen hatte der frühe, Anfang der fünfziger Jahre bereits erfolgte Abbruch der Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit – insbesondere der Eliten in Staat, Wirtschaft und Kultur – um der Wahrung des „sozialen Friedens“ willen erheblich beigetragen. Der grundsätzlichen Forderung nach Analyse von Pfitzners Musik ist allerdings vorbehaltlos zuzustimmen, auch wenn in Eberles Formulierung das Echo zeitbedingter Unduldsamkeit als präjudizierende Erwartungshaltung an deren Ergebnisse nicht zu überhören ist. Eine Analyse kann an dieser Stelle nun nicht geleistet werden. Ich versuche einen anderen Ansatz, um die Musik selbst in die Diskussion um Pfitzners künstlerisches und politisches Denken einzubinden.

⁷ Gottfried Eberle, *Hans Pfitzner* (wie Anm. 6), S. 138.

⁸ Ebd., S. 142.

IV

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, an denen Thomas Mann während des Ersten Weltkrieges wie an einem tagebuchartigen „Essay in progress“ schrieb, finden sich bekanntlich umfangreichere Ausführungen über Hans Pfitzner, zentriert um dessen 1917 uraufgeführte Oper *Palestrina*. Sie münden in folgendes Fazit:

„Der Komponist des ‚Armen Heinrich‘, der ‚Rose vom Liebesgarten‘ und des ‚Palestrina‘, der bis zum Hochsommer 1914 sich um Politik den Teufel mochte gekümmert haben, der ein romantischer Künstler, daß heißt: national, aber unpolitisch gewesen war, erfuhr durch den Krieg die unausbleibliche Politisierung seines nationalen Empfindens. Nach innen wie nach außen nahm er Stellung mit einer Entschiedenheit, die [...] nicht wenig anstoßen, nicht wenig Verachtung erregen mußte. Wahrhaftig, dieser Zarte, Inbrünstige und Vergeistigte nahm Stellung gegen den ‚Geist‘, erwies sich als ‚Machtmensch‘, ersehnte den krieglerischen Triumph Deutschlands [...]: der nationale Künstler hatte sich zum antidemokratischen Nationalisten politisiert. Wen wundert es? Er war musikalisch-deutsch gewesen wie keiner [...] Kein christlicher Kosmopolitismus [...] kann mich hindern, im Romantischen und im Nationalen eine und dieselbe ideelle Macht zu erblicken: die herrschende des neunzehnten, des vorigen Jahrhunderts. Alle Zeitkritik verkündete vor dem Kriege das Ende der Romantik; der ‚Palestrina‘ ist der Grabgesang der romantischen Oper. Und die nationale Idee? Wer wollte mit ganz fester Stimme der Behauptung widersprechen, daß sie in diesem Kriege verbrennt, – in einem Feuer freilich, so riesenhaft, daß noch in Jahrzehnten der ganze Himmel davon in Gluten stehen wird? Das neunzehnte Jahrhundert war national. Wird auch das zwanzigste es sein? Oder ist Pfitzners Nationalismus, auch er, – ‚Sympathie mit dem Tode‘?“⁹

Ungeachtet aller Zeitgebundenheit des Urteils gehören die Hans Pfitzner gewidmeten Passagen in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* noch im-

⁹ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: *Gesammelte Werke* Bd. XII, Frankfurt a.M. 1990, S. 425 f.

mer zum Scharfsinnigsten, Einfühlsamsten und nicht zuletzt mit Pfitzners Musik, mit dessen kompositorischem Metier Vertrautesten, was bislang geschrieben worden ist. Daran änderte auch die Tatsache nichts, daß Thomas Mann ab den frühen zwanziger Jahren mit seinem Bekenntnis zu Republik und Demokratie unausweichlich in Distanz zu Pfitzner geraten mußte, eine Distanz, die dann durch beider Entwicklungsgang nach 1933, in den Jahren der Naziherrschaft, der Kriegs- und Nachkriegszeit, zu vollständiger Entfremdung, ja zu Feindschaft geführt hat. Dem ist hier nicht weiter nachzugehen. Auch nicht der Tatsache, daß Thomas Mann – bei aller intimen Kenntnis von Pfitzners Musik – den Komponisten immer auch als verhältnismäßig leicht zurechtzudenkenden Exponenten seiner eigenen Anschauungen benutzt hat, was dem Dichter um so dringender vonnöten war, als der Verlauf des Ersten Weltkrieges und seine schwer überschaubaren Ergebnisse zu ständigen und am Ende zu den einschneidendsten Korrekturen in Denken und Tun führten, zu denen er sich jemals gezwungen sah: der aristokratisch gestimmte Bohémien wandelte sich zum pflichtbeherrschten Demokraten.

V

Ich knüpfe an die *Betrachtungen* Thomas Manns insofern an, als hier mit sicherem künstlerischem Gespür der Höhepunkt und zugleich die Ausnahmestellung des *Palestrina* im Werk Hans Pfitzners wie darüber hinaus innerhalb eines an der „Alten Welt“ des 19. Jahrhunderts festhaltendes Kunstverständnisses, erkannt und beschrieben wurde. Dem steht m.E. nicht entgegen, daß zum gegebenen Zeitpunkt, also 1918, die Oper eben nichts anderes sein konnte als das jüngste Werk Pfitzners und daß sich kaum Verlässliches über künftige Werke des knapp Fünfzigjährigen voraussagen ließ. Was Pfitzner in den kommenden Jahrzehnten auch noch komponierte – es bestätigte in jedem Fall Thomas Manns Sensibilität für den unvergleichlichen Rang des *Palestrina*, welcher auch aus heutiger Rückschau nur nachdrücklich hervor-

gehoben werden kann. (Man lese etwa in den Tagebüchern Swjatoslaw Richters, was der große Musiker, dessen intellektuelle Interessen seinen Ausnahmerang als Pianist immer wieder bestätigten, über Aufführungen und Aufnahmen der Oper notierte).

Das Jahr 1917 brachte aber nun nicht nur die Uraufführung der Oper, sondern auch die Veröffentlichung der bereits erwähnten ersten Streitschrift Pfitzners, *Futuristengefahr*, gerichtet gegen Busonis bereits 1907 veröffentlichtes, jedoch erst in der Ausgabe von 1916 nachhaltig rezipiertes Insel-Bändchen über eine *Neue Ästhetik der Tonkunst*. Im Unterschied zu fast allen späteren Schriften fällt an der über *Futuristengefahr* auf, daß sie noch auf einen bemerkenswert sachlichen, unaggressiven und sogar zu unverkrampfter Ironie fähigen Ton eingestimmt ist. Das betrifft die Polemik sowohl in künstlerisch-ästhetischen wie in historischen bis politisch-nationalen Fragen. Busonis Ablehnung aller „Regelhaftigkeit“ kontert Pfitzner mit einem Bekenntnis zur Musikgeschichte von den alten Niederländern über Italien bis Deutschland, wo „das Kind Musik“ nunmehr zuhause sei.¹⁰ (Pfitzner bezeichnete die Musik des Mittelalters und der Renaissance, ähnlich übrigens wie dies bei Arnold Schönberg de facto der Fall ist, als die „Kinderstube“ der Musik, aus der sie erst durch Johann Sebastian Bach hinausgelangte – also durch einen deutschen Komponisten, auf den sich dann auch alles nachfolgend Wesentliche gründete). In dieser Musik gäbe es keine „Reglementierung“, sondern natürlich gewachsene Bedingungen, die in Regeln gefaßt wurden – also nach den Vorgaben der künstlerischen Praxis.¹¹

„Nicht die Kunst, der Künstler hat ein Ziel, nämlich seine ihm verliehene Begabung in möglichst vollkommene Leistungen umzusetzen [...] Die Größe und Vollkommenheit der Kunst hängt nicht von der Größe und Vollkommenheit der Mittel, sondern von der des Künstlers ab. Ich glaube, daß noch niemals ein Genie sich deshalb nicht hat entwickeln

¹⁰ Hans Pfitzner, *Futuristengefahr*, in: *Gesammelte Schriften I*, Augsburg 1926, S. 192 f.

¹¹ Ebd., S. 194.

können, weil seine Zeit noch nicht auf der Höhe der zu seinem Werk erforderlichen Werkzeuge war; und wenn etwas daran wirklich fehlte, so hat eben dieses Genie das Fehlende beschafft vermöge der Gewalt seiner Konzeption, die dann dieses Mittel aus dem Boden stampfte.“¹²

Solchen Sätzen könnten Zeitgenossen wie Paul Hindemith, Béla Bartók oder eben Arnold Schönberg zweifellos zustimmen (auch wenn zumindest Schönberg die mit „natürlichen“ Grundlagen der Kunst operierende Darstellung Pfitzners und damit deren quasi anti-avantgardistische Tendenz zurückgewiesen hätte). Doch selbst nationalistisch gestimmte Ausführungen verbleiben noch in einem sehr gemäßigten, eher werbenden als fordernden Ton. So behauptet Pfitzner, Busoni könne kein Verständnis für Schumann aufbringen, weil es ihm, Busoni, an Verständnis für das „Deutsche“ in dessen Musik fehle – es handele sich hier allerdings um eine Verständnislosigkeit, die „aus allen Poren der Schrift“ dringe.¹³

„Deutsche Musik ist nicht bloß Hirngespinnst, sondern auch Herzenssache; und wenn ein Geist unserer Großen uns erscheinen will, so soll man ihm geziemend begegnen, ihn ‚Fürst, Vater‘ nennen können, und nicht gar mit der Hellebarde nach ihm schlagen wollen; sonst redet er nicht zu einem.“¹⁴

Das beträfe z.B. Franz Liszt, dessen Lobpreisung durch Wagner Pfitzner „eine der verhängnisvollsten Fälschungen der Musikgeschichte“¹⁵ nennt, und es betrifft vor allem den späteren Nietzsche, der mit seiner Abwendung von Wagner in noch stärkerem Maß als vordem eine anti-deutsche Haltung einnahm.

¹² Ebd., S. 196 f.

¹³ Ebd., S. 201.

¹⁴ Ebd., S. 203.

¹⁵ Ebd., S. 204.

„Warum doch führt wohl Busoni die Stelle von Nietzsche an, wo er vor der deutschen Musik warnt? Weil ihr der ‚gallische Sprung nicht glückte‘? [...] Die Stelle [...] mit der ‚überdeutschen Musik‘, der ‚übereuropäischen Musik‘, deren ‚Seele mit der Palme verwandt‘ ist, mit dem ‚Schifferheimweh‘ und den ‚goldenen Schatten‘ usw. ist ganz schön von einem Bohemien am Nachmittag im Kaffeehaus bei Kognak und Zigarette vorgebracht, hat aber mit einer ernsten Ästhetik der Tonkunst nichts zu tun.“¹⁶

Nicht weniger temperiert nehmen sich die Schlußfolgerungen in der *Futuristengefahr*-Schrift aus, etwa die Vermutung, daß der Höhepunkt der Musikgeschichte bereits überschritten sei und nun eine „Dekadenz“ nach antikem Vorbild folge – eine Vorstellung, die gegenüber der wenig später erschienenen wortreichen Prognose Oswald Spenglers vom *Untergang des Abendlandes* geradezu harmlos wirkt.

„Ob nicht die Aufgabe unserer Zeit anstatt die Sechsteltöne zu suchen, in rasendem Tempo vorwärtsstürmen zu wollen, jedes Errungene einem Neuen zuliebe vernichten zu wollen – ob nicht vielmehr die Aufgabe unserer Zeit eine liebevolle Besinnung wünschenswert erscheinen ließe auf das, was entstanden ist und was gegenwärtig entsteht und zwar nicht nur auf das, was an der Oberfläche schwimmt?“¹⁷

VI

Mit letzterem, mit dem, „was gegenwärtig entsteht“ und was nicht „an der Oberfläche schwimmt“, zielte Pfitzner auf nichts anderes als auf seinen *Palestrina*. Die Oper über den „Retter der Musik“ (die Einschränkung „Kirchenmusik“ ist rein stofflich-handlungsmäßig bedingt) und die Schrift über die *Futuristengefahr* und darüber, wie dieselbe abgewehrt werden könne, legen den Weg fest, den der Komponist in den folgenden Jahren geht und von dem ihn nichts abzubringen vermag. Dabei wird allerdings erkennbar, daß

¹⁶ Ebd., S. 205.

¹⁷ Ebd., S. 221.

die Oper keineswegs nur „Besinnung“ vorführt, sondern einen Entwurf dessen enthält, wohin die Entwicklung der Musik führen müsse. Der „Dekadenz“-Diagnose und dem quietistisch anmutenden Verlangen nach „Besinnung“ in der polemischen Schrift stellt Pfitzner also eine durchaus aktivistisch gestimmte Perspektive entgegen, in der seinem Werk eine Art Pionierrolle zukäme. Dies macht allein schon ein Blick auf Pfitzners Werkliste deutlich:

Werke *vor* 1917:

Lieder Op. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 26 (1888-1916)
 Violoncello-Sonate op. 1 (1890)
Herr Oluf op. 12, Ballade für Bariton und Orchester (1891)
Der arme Heinrich (1891-93)
 Klaviertrio op. 8 (1896)
Die Rose vom Liebesgarten (1897-1900)
 Streichquartett op. 13 (1902)
Das Christ-Elflein op. 20 (1906)
Gesang der Barden (1906)
 Klavierquintett op. 23 (1908)
 Zwei deutsche Gesänge für Bariton und Orchester op.25 (1915/16)

Palestrina (1912-15; UA 1917) und *Futuristengefahr* (1917)

Werke *nach* 1917:

Violinsonate op. 27 (1918)
Von deutscher Seele op. 28 (1921)
 Lieder op. 29, 30, 32, 33, 35, 40, 41 (1921-31)
 Klavierkonzert op. 31 (1923)
 Violinkonzert op. 34 (1923)
 Streichquartett op. 36 (1925)
Lethe für Bariton und Orchester op. 37 (1926)
Das dunkle Reich op. 38 (1929/30)
Das Herz op. 39 (1930/31)
 Sinfonie op. 36 a (1932)
 Violoncellokonzert op. 42 (1935)
 Kleine Sinfonie op. 44 (1939)

Sinfonie in C-Dur op. 46 (1940)
Fons salutaris, Hymnus für Chor und Orch. op. 48 (1941)
 Streichquartett op. 50 (1942)
 Violoncellokonzert op. 52 (1943)
 Sextett op. 55 (1945)
Fantasie für Orchester op. 56 (1945)
Urworte orphisch op. 57 (1946/47)

Bis zum Abschluß des *Palestrina* um die Mitte des Ersten Weltkrieges enthält diese Liste eine gewissermaßen „normal“ anmutende Aufeinanderfolge von kürzeren und umfangreicheren Kompositionen. Sie lassen ganz klar ihre Gattungsschwerpunkte erkennen: die instrumentale Kammermusik vom Duo bis zum Quintett sowie die Oper in der Tradition der deutschen Romantik von Weber und Marschner bis zum Wagner des *Fliegenden Holländer*. Das umschließende Band dieser Gattungen bilden über 60 Lieder (op. 2 bis 26, 1888-1916). Nach der Uraufführung des *Palestrina* ändert sich dieses Bild erheblich. In den zwanziger Jahren häufen sich Werke, die in entschiedener Weise, von der Titelgebung bis zur kompositorischen Substanz, ihren Anspruch auf nationale wie künstlerische Repräsentativität kundtun. Das betrifft nicht allein die Vokalwerke, deren Titel wie *Von deutscher Seele* oder *Das dunkle Reich* auch dann noch mystisch-ambitiös eingefärbt erscheinen, wenn man sich klar darüber ist, daß diese Titel – wie üblich – für sich genommen und also bloß symptomatisch verstanden in eklatantem Widerspruch stehen zu dem, was Pfitzner unter ihnen tatsächlich gestaltet hat.

Auf Repräsentativität zielen aber auch die Instrumentalwerke ab: die gewichtigen *Konzerte für Klavier bzw. Violine* (1923) wie das gleichermaßen an der Konstruktivität des späten Beethoven und an den glutvollen Romantizismen Schumanns orientierte *Streichquartett op. 36* (1925), das Pfitzner Jahre später in eine Sinfonie gewissermaßen transformierte und damit auf die klassische Einheit von Kammer- und Orchestermusik sich wahrlich „besann“. Das letzte Bühnenwerk *Das Herz* führt die Tendenz zur Zurücknahme vordergründig opernhafte Ausdrucks insofern weiter, als die Musik nun

insgesamt einen stark stilisierten Charakter erhält, in welchem Elemente der italienischen Monodie und der deutschen Polyphonie des Barockzeitalters zusammenkommen. Alles gestalterische Interesse richtet sich gewissermaßen auf klangliche Verinnerlichung der weiblichen Hauptfigur in ihrer erlöserhaften Opferbereitschaft.

Repräsentativität kennzeichnet nicht minder die Wirkungsgeschichte dieser Werke und den Lebensweg des Komponisten in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren. Hans Pfitzner wird, nimmt man nur alles in allem, zum Favoriten des deutschen Konservatismus und seiner kulturellen Wertvorstellungen. Den entscheidenden Anstoß hierzu gab erneut Thomas Mann, der in seiner facettenreichen, doch auch taktisch lavierenden *Tischrede auf Hans Pfitzner* zu dessen 50. Geburtstag 1919 zu dem Schluß gelangt:

„Ich glaube, daß in Deutschlands gegenwärtiger historischer Situation dem tiefen und echten Romantizismus der Kunst, der wir heute huldigen, ihrer träumerischen Rückwärtsgewandtheit, welche in Wahrheit ein nach innen, ein in die Tiefe der nationalen Seele Gewandtsein ist, – daß dieser musikalisch-romantischen Kunst mehr Zukunft bildende Kraft und Bedeutung innewohnt als mancher scheinbar zeitgerechteren. Verinnerlichung, tiefe Einkehr und nationale Selbsterforschung ist das, was not tut. Daß Deutschland sich selbst verstehe, um sich selber treu bleiben und zwischen Ost und West seinen eigentümlichen Weg der Rettung für die abendländische Kultur vor dem Chaos, das hereinbricht, wenn Deutschland versagt: das ist heute Weltnotwendigkeit. Und eine Kunst, die wie kaum eine andere in den heiligen Gründen zu Hause ist, wo die Quellen des nationalen Lebens rauschen, eine solche Kunst ist die aktuellste, modernste und lebensunmittelbarste, die Nation wird ihr lauschen, und echter Ruhm wird um sie sein.“¹⁸

¹⁸ Thomas Mann, *Tischrede auf Pfitzner*, in: *Gesammelte Werke* Bd. X, ebd., S. 421.

VII

So verlockend es ist, den vielschichtigen Motiven nachzugehen, die den Dichter zu solcher Aussage veranlaßten – Selbstrechtfertigung, Distanzierung vom Überlebten, Ungewißheit, Furcht vor dem Kommenden, beschwörende Vergegenwärtigung traditioneller Werte und manches weitere – wir müssen uns hier an das halten, was den Musiker betrifft. Haben sich Thomas Manns Erwartungen für Pfitzner erfüllt? Ja – und nein. Ja insofern, als in der Tat in den folgenden Jahren Werk und Wirken Pfitzners im deutschen Musikleben einen steilen Aufstieg erfahren, dessen Verlauf nicht im einzelnen dargelegt werden kann und muß. Als symptomatisches Beispiel erwähnt sei nur die Münchner „Festwoche“ zum 60. Geburtstag des Komponisten 1929 mit Operaufführungen und abschließendem „Festakt“, welcher unter dem Motto stand: „Kundgebung für die deutsche Kunst.“ Es war dies ein Konzert der Philharmoniker unter Pfitzners Leitung, das mit Stücken aus dem 3. Akt der *Meistersinger* eröffnet wurde. Es folgte eine Ansprache des Kultusministers, ein Kinderchor aus *Christelflein*, woran sich weitere Grußadressen des Oberbürgermeisters und des Universitätsrektors anschlossen, in deren Verlauf Pfitzner die Ehrenmitgliedschaft der Ludwig-Maximilians-Universität und des Allgemeinen deutschen Musikvereins sowie die goldene Ehrenmünze der Stadt München verliehen wurden. Zum Abschluß sang man die 1. Strophe des *Deutschlandliedes*. Unter den zahlreichen Presseberichten hob der des *Völkischen Beobachters* hervor, daß der „Festakt“ „eine Huldigung deutscher Menschen vor einem begnadeten Repräsentanten deutscher Kunst“ gewesen sei.¹⁹ Und Sabine Busch ist zuzustimmen, wenn sie in dem Ereignis eine „Demonstration des nach dem Ersten Weltkrieg wieder auferstandenen ‚Deutschtums‘“ wahrnimmt:

¹⁹ Sabine Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus*, Stuttgart 2001, S. 34.

„Für Hans Pfitzner war es wohl das Natürlichste der Welt, daß er nicht nur als Komponist, sondern als der ‚Deutsche‘ gefeiert, zu einer Art Bollwerk gegen Modernismus, Internationalismus und Judentum stilisiert wurde, und die Feier seiner Person Anlaß zur selbstbewußten Demonstration von bayrischem Konservatismus gegenüber preußischer Modernität gegeben hatte.“²⁰

Bei alledem wird erkennbar und wird nicht zuletzt eben auch Pfitzner selbst schwerlich verborgen geblieben sein, daß es nicht in erster Linie die Werke sind, die früheren aus der Vorkriegszeit wie die nun entstehenden, die seinen Anspruch auf Repräsentativität vermitteln. Das musikalische Hauptereignis beim „Festakt“ war der robuste, von 700 erwachsenen Sängern geschmetterter *Wach auf*-Chor aus den *Meistersingern*, neben dem der zarte, wenn auch von 1000 Kindern gesungene *Christelflein*-Chor einigermaßen verhalten wirken mußte. Pfitzners Ruf gründete sich inzwischen weit eher auf den verbalen Äußerungen, die einen immer schärferen, aggressiveren Ton anschlagen, der auch und gerade das Viele, mit dem er recht hat und für das er partiell klug und ideenreich argumentierte, in den Strom unglaublicher Hetze und Schmähung hineinzog. Zentral hierfür sind die Schriften seit 1920, seit der Polemik gegen Paul Bekkers Beethoven-Buch unter dem Titel *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*. Diese zusammen mit früheren Schriften veröffentlichte Pfitzner 1926 in zwei Bänden, die 1929 durch einen 3. Band ergänzt wurden, welcher eine neue grundlegende Abhandlung über *Werk und Wiedergabe* enthielt. In dieser Gestalt sind Pfitzners Schriften in die Rolle von wohlberechneten Strategiepapieren geschlüpft, für deren Verbreitung sich ihr Verfasser eifrig einsetzte. Das alles ist oft bemerkt und kommentiert, darüber hinaus Pfitzners „schwieriger Charakter“ von Freund wie Feind beklagt und für die regelmäßig sich einstellenden Mißerfolge mitverantwortlich gemacht worden. Es hat jedoch den Anschein, als ob dies nicht das Wesentliche trifft – auch Schönberg oder Bartók waren in den von

²⁰ Ebd., S. 36.

ihnen für wichtig und entscheidend erachteten Fragen wenig umgänglich und andererseits vermochte Pfitzner, wenn er glaubte, dazu Gelegenheit zu haben, ungemein verbindlich, ja liebenswürdig sein.

Der entscheidende Punkt ist eher darin zu sehen, daß Pfitzners Wirken spätestens seit dem *Palestrina* und der *Futuristengefahr*-Schrift in einen Widerspruch gerät, den er niemals aufzulösen vermochte und der auch bis heute den Umgang mit seinem Werk bestimmt. Der Widerspruch bricht mit Pfitzners Anspruch auf, nicht nur *ein* deutscher Meister, sondern *der* deutsche Meister zu sein. In diesem Bewußtsein komponiert er und fordert er entsprechend exklusive Bedingungen für die Aufführung seiner Werke. Die ästhetischen Voraussetzungen dieses Anspruchs findet Pfitzner im Inspirations- und Innerlichkeitskult der deutschen Romantik, dem durch die internationalisierte Massengesellschaft existenzbedrohende Gefährdungen erwachsen sind. Das zeitbegingt Undeutsche steht schroff und unüberbrückbar gegen das „ewige“ Deutsche, und dieser Konflikt erfaßt die Kunst wie die Politik, die Einzelnen wie die Völker. Diese Unbedingtheit des Urteils schärft Pfitzners Polemik, gibt ihr nicht selten den hysterisch-demagogischen Ton ein. Zugleich jedoch verbleiben die künstlerischen Umsetzungen seines ästhetischen Anspruchs, die Kompositionen also, außerhalb dieser Polemik bzw. berühren diese – wie im Fall des 2. Aktes von *Palestrina* – auf völlig anderem intellektuellen Niveau. Im Kern äußern sich diese künstlerischen Umsetzungen in kompositorischen Gestalten und Lösungen, die bislang kaum erforscht, statt dessen allerdings von zahlreichen Klischeevorstellungen überformt, ja verdrängt worden sind.

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs über das eigenartige, kaum jemals unbelastete Verhältnis von Nationalismus und Kunst in Deutschland eingeschaltet, über eine Konstellation also, in die Hans Pfitzner gewissermaßen hineingeboren wurde. Nach 1870 lösten die nationalen Erfolge Preußen-Deutschlands auf der internationalen Szene einen machtvollen wirtschaftlichen und politischen Aufschwung aus. Dabei führte die Reichseinigung „von

oben“ zur Verherrlichung von Gewalt und Gehorsam, eine Verherrlichung, in der immer auch und vor allem die Verdrängung von mangelndem staatsbürgerlichem Selbstbewußtsein angelegt gewesen ist. Heinrich Mann hat dies in seinem Roman *Der Untertan* mit geradezu dokumentarischer Genauigkeit beschrieben. Es entfaltete sich ein von der politischen Rechten besetzter „Reichsnationalismus“,²¹ den zwangsläufig eine schroffe Ablehnung alles „Internationalen“ kennzeichnete. „International“ aber bedeutete vor allem „dekadent“ und bald auch „entartet“ – anfangs der neunziger Jahre veröffentlichte Max Nordau ein Buch mit dem Titel *Entartete Kunst*, das seinen Gegenstand ganz im Sinne späterer ungueter Zeiten abhandelte.

Dieser Aufschwung der „Gründerjahre“ findet keinen innovativen Widerhall in der Kunst, im Gegenteil: es breitet sich eine Art Stagnation aus, die allerdings durch lautstarke Gesten nationaler Repräsentativität und Affirmation kaschiert wird. Die Stagnation kommt am deutlichsten darin zum Ausdruck, daß alle Repräsentativität nicht über den allmählichen Verlust der gesellschaftlichen Integrationskraft der zeitgenössischen Kunst hinwegtäuschen kann. Das aber wiederum führt zur Flucht in die Vergangenheit, die damit eine bislang ungekannte Aufwertung erfährt: es beginnen die Stunden des nationalen Klassikerkults zu schlagen. Diesem „Kunsthationalismus“²² entsteht freilich vor allem im sozialkritischen Naturalismus ein machtvoller Gegner. Seine Wortführer sind Persönlichkeiten wie Gerhart Hauptmann, Max Liebermann oder – aufgrund der künstlerischen Sachverhalte – Richard Strauss. Doch ungeachtet aller Gegnerschaft wird bis um 1910 auch diese Moderne von einer Mehrheit des Bildungsbürgertums noch akzeptiert. Das ändert sich erst mit den neuen, den „avantgardistischen“ Entwicklungen, die Begriffe wie „Abstraktion“ und „Atonalität“ kennzeichnen. Nun erst entsteht für die politisch herrschenden Gruppierungen die reale Drohung, die so nachhaltig gewachsene Hegemonie über Kunst und Kultur zu verlieren. Die-

²¹ Georg Bollenbeck, *Tradition-Avantgarde-Reaktion*, Frankfurt a.M. 1999, S. 118.

²² Ebd., S. 123.

se Drohung führt gewissermaßen zu einer radikalnationalistischen Reaktion auf die radikale Moderne. Daraus aber entsteht die Kluft zwischen einer alles in allem erfolgreichen Moderne – und einem ins Provinzielle absinkenden nationalistischen Kunstverständnis. Diese Diskrepanz erlebt nun Hans Pfitzner, und dieses Erlebnis wirkt um so bitterer und verstörender, als der Musiker den Widerspruch auszuhalten hat zwischen seiner nationalistisch verengten verbalen Argumentation und der Tatsache, daß er mit seinen Kompositionen zu einem freilich noch genauer auszumachendem Teil dieser Moderne selbst angehört.

Nach dem Ersten Weltkrieg wird die Ablehnung der Moderne immer stärker mit antiliberalen bis chauvinistischen Argumenten geführt, in denen eine zur Wut gesteigerte Enttäuschung über das „Gefühl kultureller Enteignung“²³ nicht zu übersehen ist. Hans Pfitzner hat diese Enttäuschung zutiefst empfunden – wie übrigens auch Arnold Schönberg, der 1919 in einer *Denkschrift* die Mahnung niederschrieb: „Die wichtigste Aufgabe [...] ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiet der Musik zu sichern [...] Noch 100 Jahre und wir haben diese Überlegenheit verloren.“²⁴ Bekanntlich brachte Schönberg wenig später die Überzeugung zum Ausdruck, einen Weg gefunden zu haben, der diese „Vorherrschaft für die nächsten 100 Jahre“ sichere – ein Weg, den Pfitzner freilich nur als einen Irrweg anzusehen vermochte.

Die Problematik also, der Pfitzners Wirken beherrscht, liegt in einem künstlerischen Verständnis, für das der Komponist in einer Weise polemisch eintritt, die ihn für den Konservatismus bis in dessen militanten Spitzen hinein geeignet erscheinen läßt. Dabei verblaßte, trotz aller Aufführungs- und „Festwochen“-Betriebsamkeit, der eigentliche Ausgangspunkt, das Werk; es trat hinter die ihm zur Durchsetzung ursprünglich nur beigegebene Agitation

²³ Ebd., S. 128.

²⁴ Arnold Schönberg, *Musik*, in: Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften 1*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 185.

zurück. Dergestalt wurde das Begleitende zur Hauptsache – und die eigentliche Hauptsache, die Musik, geriet zwischen die Mahlsteine von Vernachlässigung und Mißverständnis. Geradezu tragische Züge nahm dieser Konflikt nach dem Machtantritt der Nazis an, von dem Pfitzner erwartete, daß er ihm die schon so lange angestrebte, verbal gewissermaßen auch bereits zugestandene Anerkennung (siehe den „Festakt“ von 1929) bringen würde.

Wohlgemerkt geht es ihm um die Anerkennung des Werkes durch entsprechend repräsentative Aufführungsmöglichkeiten. Und es geht ihm vor allem selbstverständlich um *Palestrina*:

„Ich hatte mir eingebildet, daß die Neuinszenierung und Neueinstudierung gerade dieses Werkes [...] ein Ereignis bilden würde gerade für das neue Deutschland, dem ich durch mein Leben, Schaffen, Wirken und Schreiben geistig schon angehört hatte längst ehe es auch nur geahnt werden konnte. Wie mußte mich das Fernbleiben berühren all der Männer, welche über deutsche Kunst zu entscheiden haben, wenn mir gleichzeitig die Erinnerung kam, daß gerade zur selben Zeit der Führer vor vielen Tausenden sprach über die Aufgaben, Pflichten und Ziele Derer, denen die deutsche Kunst anvertraut ist. Während die Künstler und Kunstwerke erwartet, vorgeschrieben und gesucht werden, sind der Mann und das Werk schon da, es sieht aber Niemand nach ihm hin. Ich komme mir vor im neuen Deutschland wie Klein-Roland, der den Riesen erschlägt, während der König und die Recken, die zu diesem Zwecke ausziehen, schlafen.“²⁵

Das schrieb Hans Pfitzner im September 1933 an den Staatskommissar Hans Hinkel, und wie andere ähnliche Briefe, Stellungnahmen, Mahnungen, Forderungen usw. blieb auch diese Mitteilung, der man die Rat-, ja die Fassungslosigkeit ihres Autors anhört, ohne wirkliche oder gar nachhaltige Folgen. Der Grund liegt nun aber eher darin, daß die Nazis – anders als die nach Durchsetzung strebenden Konservativen in den zwanziger Jahren – keine Agitatoren mehr brauchten. Die hatten sie nun selbst zur genüge und die be-

²⁵ Hans Pfitzner, *Briefe*, ebd., S. 633.

trieben ihr Geschäft auch weitaus effektiver, als dies ein alternder bürgerlicher Intellektueller jemals vermocht hätte. Und Pfitzners Musik erwies sich zugleich als noch unbrauchbarer in ihrer sonderbaren, befremdlichen Mischung aus aktivistischen Impulsen und lyrisch-versponnenen Stimmungen, wobei das eine Element stets Ausgangs- und Zielpunkt des anderen bildet. In dieser Musik blieb immer ein intransigentes Moment erhalten, das in keiner Variante eines populistischen Musikverständnisses zum Ausgleich und damit zum Verstummen gebracht werden konnte. Diese Intransigenz – und eben nicht nur, wie Prieberg und mit ihm fast alle Pfitzner-Kritiker meinen, die Verwurzelung in deutscher Romantik –, wirkte und wirkt als ein permanenter Störfaktor, verunsichert nach wie vor die Hörer, erweckt Mißtrauen und Abwehrhaltung. Diese Intransigenz muß gewissermaßen durchschritten, durch Erkennen und Verstehen bewältigt werden. Sie läßt dann eine ebenso eigenwillige wie suggestive Klanglichkeit vernehmen. Und diese Klanglichkeit hat dann in der Tat nichts mehr mit politischen Motiven und Motivationen zu tun, zumindest nicht mit solchen, die ihr in billiger Kurzschlüssigkeit bis heute unterstellt werden.

VIII

Meine These ist, daß bei Pfitzner, ähnlich wie beim späteren Richard Strauss, etwas aufbricht, das offensichtlich erst jetzt, durch die Erfahrungen mit der musikgeschichtlichen Entwicklung im gesamten 20. Jahrhundert, wahrgenommen werden kann bzw. bislang nur dort wahrgenommen werden konnte, wo ausschließende Alternativen nicht vorhanden waren. Damit meine ich folgendes: Pfitzner und auch Strauss waren gewissermaßen in die Zange genommen von einer Moderne, die sich in zwei Hauptströmungen entfaltetete: in einem strukturell orientierten Konstruktivismus (mit Schönberg als zentraler Figur) und einem mimetisch-assoziativ orientierten Konstruktivismus (mit dem in Strawinsky kulminierenden Neoklassizismus als beherr-

schendem Phänomen). Beide bewirkten eine vernehmliche Änderung des traditionellen Musikbegriffs, deren Bewertungen die ganze Skala zwischen Weiterführung und Bruch umschließt. Pfitzner und Strauss hingegen schienen sich in nahtloser Fortsetzung romantizistisch verengter Tradition zu erschöpfen, für die es nach dem Ersten Weltkrieg, in den zwanziger Jahren, keinen Bedarf mehr gab und die somit in Distanz zu jeder der beiden aktuellen Strömungen geriet. Oder anders gesagt: es hatte sich das Lebensgefühl so grundlegend verändert, daß gewissermaßen die Aufnahmefähigkeit und Aufnahmebereitschaft verschwunden waren, welche die Wahrnehmung der neuen Aspekte bei Komponisten wie Pfitzner und Strauss vorausgesetzt hätte.

Ich füge hier eine Beobachtung von Alfred Nowak zur Musik des *Palestrina* ein, die ein grundlegendes Problem in dieser Musik erfaßt:

„Wird auf der Bühne vorgeführt, wie sich der Komponist nur vor sich selbst und vor der Tradition verantwortlich weiß, nicht gegenüber äußerer Autorität, so wird das aus dieser Verantwortung entstandene Neue musikalisch entfaltet in der neuartigen Weise, wie Pfitzner den Palestrinastil rezipiert. Eine historische Stilmachung lag Pfitzner fern, selbst da, wo er Zitate einfügt. Vielmehr erkannte er im Palestrinastil eine ihm selbst eigene Neigung, die er nun akzentuiert: die Klangverknüpfungen den melodischen Streben das Vorrecht zu lassen, so daß gewohnte Verknüpfungen zugunsten linear motivierter verändert und umgelenkt werden. Daher gemahnt Pfitzners Verfahren an ältere Kontrapunktik, ist in Wirklichkeit aber eine neue Selbständigkeit musikalischen Denkens.“²⁶

Man kann diese keineswegs neue Beobachtung in Beziehung setzen zu bestimmten Tendenzen innerhalb des Neoklassizismus, etwa zu betont kontrapunktisch gearbeiteten Stücken von Strawinsky oder Hindemith aus den

²⁶ Adolf Nowak, *Hans Pfitzner*, in: *Metzlers Komponisten-Lexikon*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart 1992, S. 587.

zwanziger Jahren. Doch zugleich wahrt Pfitzners Stimmengestaltung zu alledem Distanz, und zwar wegen einer eigenwillig verquer, doch äußerlich gleichsam altmodisch wirkenden unaggressiven, zwischen Archaik und Nativität pendelnden Haltung, wie sie insbesondere in 1. und 3. Akt der Oper, doch eben auch in späteren Stücken wie dem *cis-Moll-Quartett* von 1925 zum Ausdruck kommt. Dagegen erscheint der 2. Akt weitaus zeitnäher, und zwar durch seine unverstellte Expressivität, welche entsprechenden Gestaltungen etwa bei Paul Hindemith vorgreift. Das heißt aber denn auch, daß Pfitzners Musik „neu“ klingt, wenn sie „alte“ Kompositionsweisen aufgreift, und daß sie eine gewisse Patina anlegt, wenn sie den inzwischen vertrauten Bahnen expressionistischer Dramatik und Klanghärte folgt.

Auch dies trug dazu bei, daß Pfitzners Werke zumindest von den Protagonisten einer „modernen“, „zeitgemäßen“ Musik als zwiespältig, wenn nicht gar als unverständlich und im Grunde als überholt empfunden wurde. Solche Vorwürfe betrafen übrigens Pfitzner weitaus härter als Strauss, dessen künstlerisches Wirken bis zum späten Ende gewissermaßen unter dem Schutz der vor 1918 geschaffenen, längst anerkannten und weltweit rezipierten Werke stand. Diese Werke, von *Don Juan* und *Heldenleben* bis zur *Salome* und zum *Rosenkavalier*, vermochten das deutlich nachlassende Interesse an den Werken der zwanziger bis vierziger Jahre auszugleichen und quasi über diese hinweg ihrem Autor den Ruf eines der führenden Komponisten der Weltmusik zu erhalten. Pfitzner hingegen verfügte über keinen solchen „Werk-Schutz“ – seine frühe Kammermusik, so man sie überhaupt noch wahrnahm, wurde als eklektizistischer Nachklang einer überwundenen Romantik gehört und die Opern vom *Armen Heinrich* bis zum *Christelflein* hatten gegenüber den Straussischen Konkurrenten keine Chance.

IX

Ich meine nun weiter, daß Pfitzner und Strauss in der deutschen Musik eine ähnliche Rolle übernahmen, wie sie Janáček, Szymanowski, Sibelius und vielleicht auch Schostakowitsch in ihren jeweiligen Musikkulturen übernommen haben. Allerdings übernahmen sie – Pfitzner und Strauss – diese Rolle eben ohne Verankerung in einer über Jahrhunderte gewachsenen, vom Lebensgefühl des jeweiligen Volkes folkloristisch geprägten Kultur, die sie in eine völlig andere Ausgangslage zu den Entwicklungen der „künstlerischen“ Kultur, insbesondere zu deren Avantgarde gebracht haben würde. Was bei Janáček oder Sibelius als ursprünglicher, unverwechselbarer und neuartiger Ton auf der Klangpalette des Jahrhunderts erscheint, den keine Serialität, kein Happening, kein Neo-Ismus usw. veralten läßt – etwas Vergleichbares wäre bei den genannten deutschen Komponisten durchaus auszumachen. Allerdings eben nicht auf einer „national“ zu bestimmenden, „folkloristischen“ Ebene, sondern in Varianten eines an der Tonalität prinzipiell festhalten Tonsatzes, der sein eigenes Gepräge durch eigenständige Aus- und Umformung dieses tonalen Satzes bis in Übergangsbereiche zur Atonalität erhält. Um dies allerdings aufzuspüren und wahrzunehmen, bedarf es der Aufgabe aller Klischees, die sich um und über diese Musik gebildet haben (Spätromantik, Traditionsfrömmerei, nationalistische Agitation usw.). Es sind hier kompositorische Funde zu erwarten, die denen der zum Vergleich herangezogenen Komponisten an die Seite zu stellen wären.

Pfitzner hatte sich der übermächtigen Alternative einer Moderne zu erwehren, die ihm nur den Rang eines handwerklich gediegenen Nachläufers zugestand und die ihn mit dem Etikett eines Konservatismus versah, der sich dann auf Grund der Schwäche seiner historischen wie ästhetischen Positionen leicht empfänglich gezeigt hätte für die Verführungen und Verirrungen durch reaktionärste Ideologie. Dieser Etikettierung vermochte er bald nur noch mit Hysterie oder Depressivität entgegenzutreten. Sein Haß und die

ihm entspringenden Angriffs- und Verteidigungsreaktionen richteten sich dabei weniger gegen einzelne Künstler wie Schönberg, Hindemith oder Strawinsky, als vielmehr gegen vermeintlich allerorten, im Inneren wie Äußeren, anzutreffende Verschwörergruppierungen von Bolschewisten, „Geldjuden“ und anderen Vaterlandsverrättern, die ihm seinen Anspruch auf den Rang des „deutschesten“ Komponisten streitig machten. Das Fatale bei allem ist, daß Pfitzner selbst – eben durch seine Schriften – am stärksten dazu beigetragen hat, daß sein Erscheinungsbild von kaum überbietbar reaktionären politischen Zügen geprägt wurde. Und so trifft auf ihn denn wahrlich der alte lateinische Spruch zu: „Si tacuisses, philosophus mansisses.“ („Wenn du den Mund gehalten hättest, hätte man dich für einen Weisen gehalten“).

Selbst der sonst so feinfühlig und hellhörige Alban Berg vermochte sich diesem Mißverständnis nicht zu entziehen. So treffend seine Analyse der *Träumerei* Schumanns gegenüber Pfitzners freundlich-nichtssagender Heranziehung des Stückes in dessen Schrift über „musikalische Impotenz“ ist – Pfitzner zieht es als ein Beispiel unerklärlicher und der Erklärung auch nicht bedürftiger „Inspiration“ heran – ebenso nichtssagend und auch unfair ist Bergs „Gegenkritik“ mit dem Zitat einer wahrhaft schlichten Liedzeile Pfitzners, deren Kontext übergangen wird und der man, andererseits, eine Vielzahl „interessanterer“ Zeilen hätte entgegenhalten können. Berg hat gesucht und eben – gefunden. Und solch vermeintliche „Exaktheit“ dürfte Pfitzners aggressive Verteidigungshaltung noch mehr als jede allgemeine Kritik herausgefordert haben.

„Die Rache ist, wenn sie in der Gestalt erscheint wie in der *Hermannsschlacht* oder in *Michael Kohlhaas*, ein durchaus sittliches Gefühl, das Gefühl der Gerechtigkeit, dem sein Recht nicht wird und das sich durch Gewalt dasselbe erkämpft, mögen auch der Rächer selbst und eine ganze Welt sonst zugrunde gehen. Diese Rache ist das sittliche Hochge-

fühl, das nicht ertragen kann, daß die Wahrheit, die Gerechtigkeit, das ursprünglich Gute untergehen soll; wenigstens soll die Idee davon lebendig bleiben.“²⁷

Hans Pfitzner hat sich als ein solcher Hermann und als ein solcher Kohlhaas gefühlt, die gegen übermächtige Feinde kämpften in der unerschütterlichen Gewißheit, das Richtige, das Recht auf ihrer Seite zu haben und damit der Gerechtigkeit zum Durchbruch verhelfen zu müssen. Wir sollten schauen, ob sich der Komponist nur in den zitierten Bühnenrollen wiederfindet oder ob er nicht vielmehr zu tun hat mit deren Autor Heinrich von Kleist. Ihn dürfte Pfitzner keineswegs nur als einen patriotischen Dichter gelesen haben, sondern als einen Dichter, der – als Person – zwischen die Zeiten geraten und darin aufgerieben worden ist. Sein Werk hingegen erlebte später eine ungeahnte Resonanz und Anerkennung.

²⁷ Hans Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, in: *Gesammelte Schriften IV*, ebd., S. 679.