



# Stadtarchiv Mannheim

## Nachlaß

Hans Schüler

Zugang: 38/1969

187<sub>1-15</sub>  
~~X~~ - ~~X~~



*Einlage Leutnant Hans Schuler 724  
Offz. Lager Auch - Diers Gens - bat. B. 24*

1

# **Opernhaus**

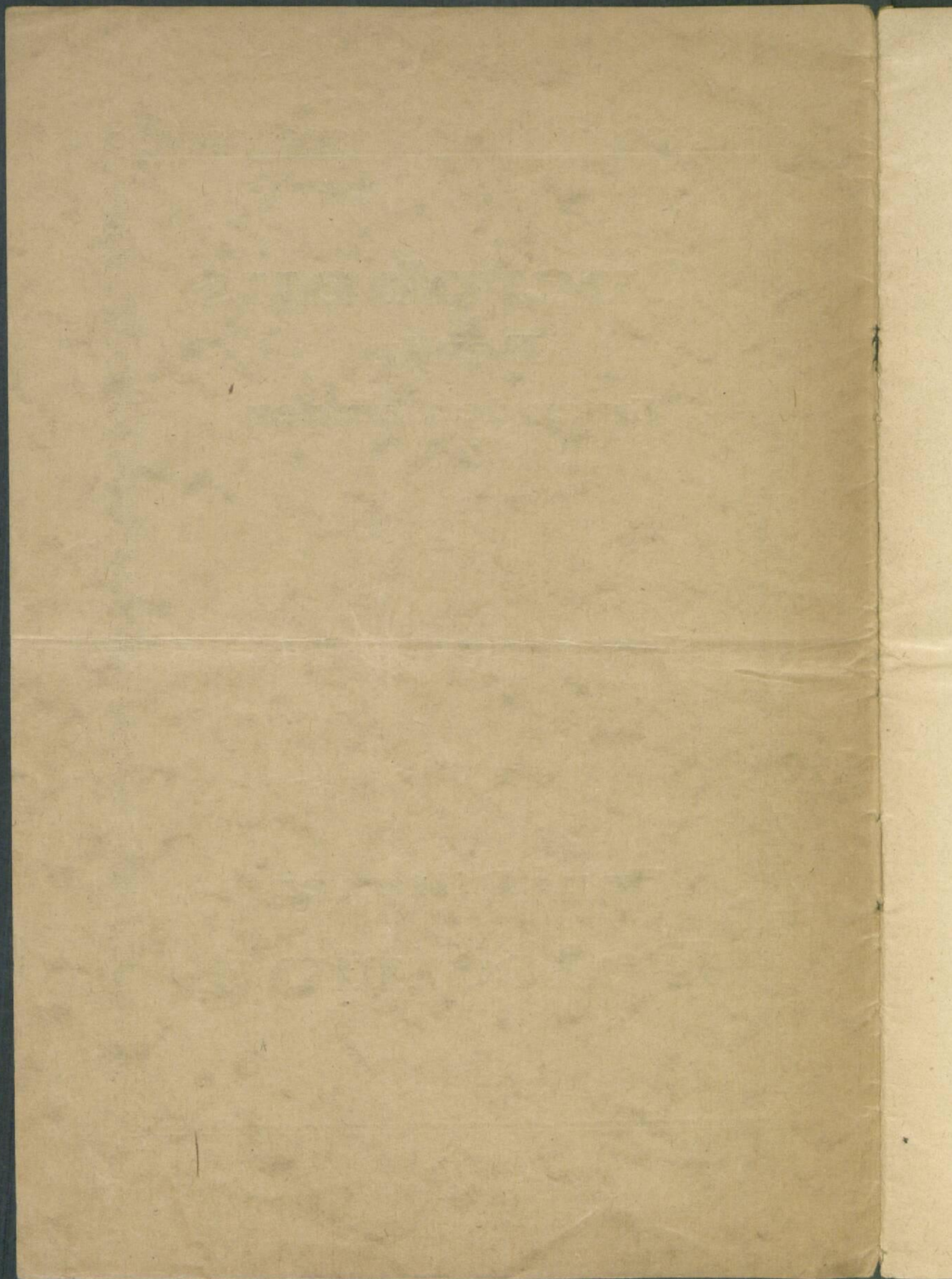
**Berlin**

**Unter den Linden**

**Hans Pfitzners**

# **Palestrina**



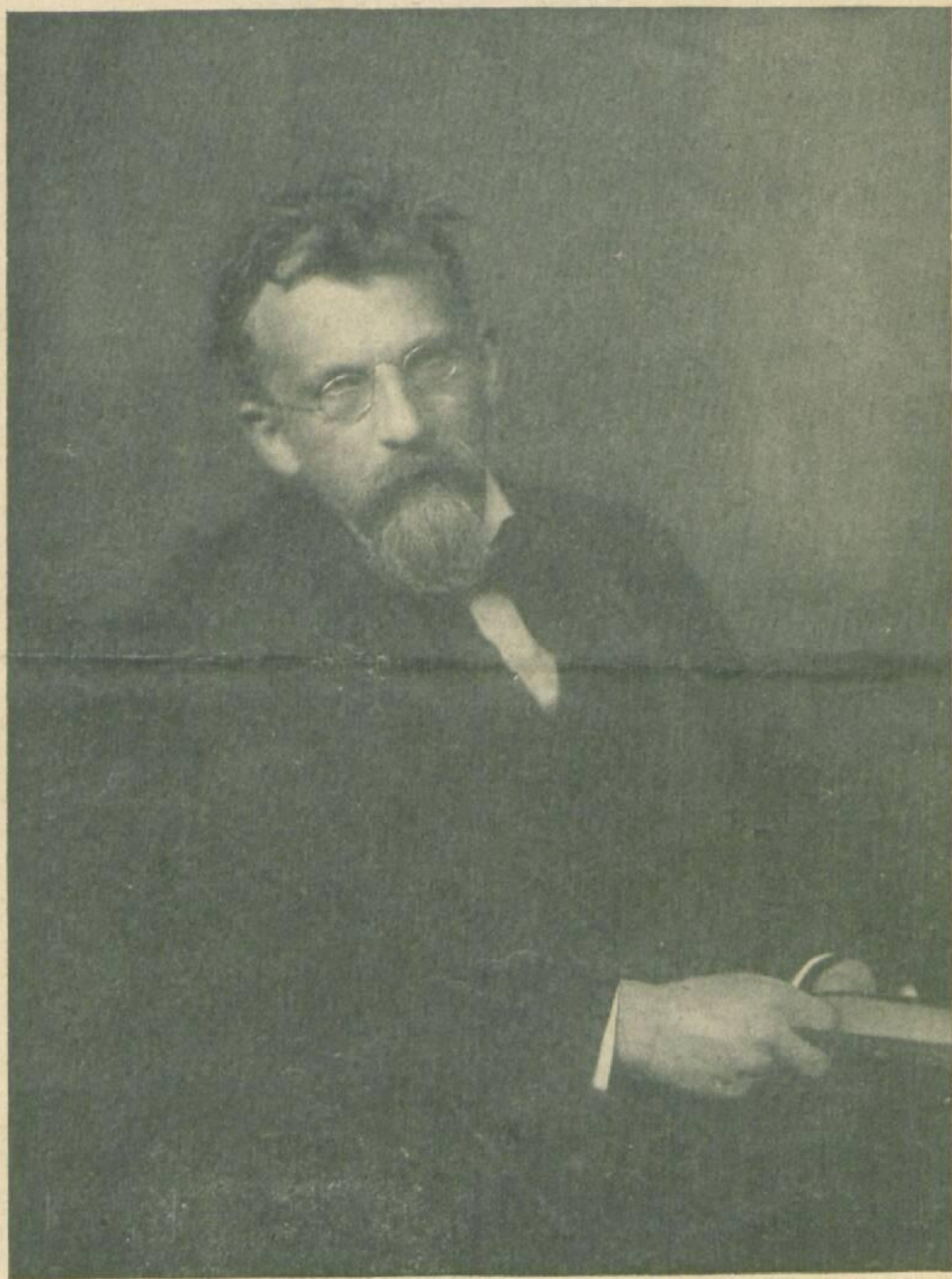




Hans Pfitzners  
Palestrina

Hans Schuler  
B. 24.





Prof. Dr. Hans Pfitzner

Pietzner, Wien



**R**enaissance: Wiedergeburt — nicht nur verschollener Schätze der Kunst und Wissenschaft, sondern, wichtiger noch, Wiedergeburt des Menschen selber, der sich, nach Huttens Wort, seines Rechtes auf Freude am Leben bewußt wird und frei aus den von der mittelalterlichen Kirche ihm auferlegten Banden hervorgeht. Galt Jahrhunderte lang der Grundsatz, daß irdisches Leben nur Vorstufe für jenseitige Herrlichkeit sein dürfe, daß diese umso gewisser und umso eher erreicht werde, je mehr das Erdenwallen des Menschen auf Abkehr von der Welt und ihrer Lust, auf Ertötung des Fleisches gestellt sei, so wird nun zugleich mit dem Einblick in die neu erschlossene Antike der Sinn für das Diesseits neu erschlossen und an den kirchlichen Schranken gerüttelt, die bis dahin einengten und dumpfen Gehorsam forderten, ohne Kritik zu dulden. Die Wenigen, die zu Einsicht und Erkenntnis gekommen waren und „töricht g'nug, ihr volles Herz nicht wahrten, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten, hatt' man von je gekreuzigt und verbrannt“: so ging es nicht weiter, seit die Wittenbergische Nachtigall ihre Stimm' erhoben und der Welt gar liebliche



Weisen gesungen hatte. Die Reformation, ausgerüstet mit den geistigen Waffen des Humanismus und, gleich ihm, aus den Quellen schöpfend, läßt Rom erzittern, und wenngleich Widerstand bis aufs äußerste ihr entgegengesetzt wird, so bleibt sie doch selbst auf die ihr feindseligsten Kreise nicht ohne Eindruck: Reformen werden als notwendig erkannt, schreiendste Mißbräuche nicht einfach weggeleugnet, ein Konzil zur Beratung über all diese Fragen wird beschwichtigend verheißen, verschoben, wieder und wieder hinausgezögert, endlich durch Papst Paul III. ausgeschrieben, vertagt, im Dezember 1545 eröffnet. Unterbrochen, verlegt, ausgesetzt, wieder einberufen, kam es mit seinen Arbeiten endlich 1563 zum Abschluß: mehrere Päpste hatten mittlerweile auf dem Heiligen Stuhl gesessen, sie alle waren in der Konzilsfrage aber darin einig gewesen, daß letzte Entscheidung und Auslegung in Rom geschehen sollte, und sie hatten sich durch Abstimmung nach Köpfen, statt nach Nationen, den überwiegenden Einfluß ein für allemal gesichert, so daß, aller Opposition zum Trotz, schließlich alles nach päpstlichen Wünschen sich vollziehen mußte.

Von dem nur mit so knappen Strichen zu zeichnenden weltgeschichtlichen Hintergrunde hebt sich das Einzelschicksal des größten Kirchenkomponisten ab, den Hans Pfitzner in den Mittelpunkt seiner musikalischen Legende „Palestrina“ stellt. Zu den Verhandlungs-



punkten des Tridentiner Konzils gehörte auch die Frage einer Reform der Kirchenmusik, als welche durch Vermischung mit weltlichen Melodien viel Anstoß erregt hatte.

„Profane Texte — gar lascive!  
 Üppig weltliche Liedmotive!  
 Überladenes Stimmgefüge,  
 das den echten Text unverständlich macht,  
 wie vielen hat's Ärgernis schon gebracht!  
 Wir kennen das Übel zur Genüge!“

So urteilt der Kardinal Borromeo und ist ganz einverstanden mit Bestrebungen zur Abstellung des Übels. Nur soll man nicht „mit Stiel und Stumpf den ganzen Körper auf einmal vernichten“, soll nicht, wie der Papst es will, die „ganze musica figural, die Meisterwerke ohne Zahl“, den Flammen preisgeben und zum strengen Gregorianischen Choral wiederkehren, sondern durch ein meisterlich Werk den Beweis erbringen, daß auch künstlich reiche Formen mit echtem kirchlichen Gefühl zusammengehen können und daß „die Andacht im Gefühle, die unsern Geist zum Höchsten hebt, mit holder Lust am Wunderspiele der Töne“ sich zu einem zu verweben vermag. Solches Werk zu schaffen, „zur Rettung der Musik in Rom der höchsten Spitze Kreuzesblume auf der Töne Wunderdom zu setzen“, scheint keiner berufener als Giovanni Pierluigi Palestrina, der an St. Maria Maggiore in Rom der Kapelle vorsteht. Ihn sucht darum der Kardinal auf,



erzählt ihm, wie glückliche Fügung den Kaiser Ferdinand selbst für die Wahrung der Kirchenmusik habe eintreten lassen —

„er wünscht: es möchte bleiben  
aus großer Meister Zeit  
das wohlerfundne Alte,  
weil es den Geist der Frömmigkeit  
erwecke und erhalte“ —,

wie nun das Konzil nicht umhin könne, solcher Anregung stattzugeben und wie darum der römische Meister sich hinsetzen und sein Bestes geben müsse, um nicht nur eignen Ruhm zu erlangen, sondern bedrohte Kunst auch der lang dahingegangenen Kirchenkomponisten zu retten. Welche Aufgabe, welcher Preis! Und dennoch: Palestrina lockt sie nicht. Ihm scheint der Quell des Schaffens versiegt, seit er Einblick in die Trauer des Daseins gewonnen hat und seit zu allem auch noch sein Weib von ihm geschieden ist; die Frau, um derentwillen er vom Papst Paul IV., der keine weltlichen, gar verheirateten Sänger dulden wollte, aus dem Kollegium seiner Kapelle entlassen ward, die Frau, die „nie der Gram darob verließ, daß man ihn ihretwegen aus dem Amt verstieß“, hatte ihm Lebens Lust und Lebens Freude bedeutet und Schaffens Kraft gegeben; seit er die ganze Nichtigkeit des Daseins erkannt hatte, seit er durch alles, was ihm begegnet ist, zuletzt durch ihren Tod, wie gelähmt worden



war, hat er nicht eine Note mehr geschrieben: und nun wagt er sich nicht an die Arbeit, die von ihm erhofft wird. Alle Überredung ist umsonst: im Zorne muß der Kardinal von dem Meister scheiden, für den er sich eingesetzt hat und den er nun ganz gottverlassen wähnt. Da begibt sich ein Wunder: den Grübelnden umstehen plötzlich die verstorbenen Meister der Tonkunst, all die großen Vorgänger, die er in vier Jahrhunderten gehabt hat, sie lächeln ob seines Zweifels und Sträubens und wissen, noch ist seine Kraft nicht geschwunden, noch sein Bestes nicht getan: den Schlußstein soll und wird er erst noch zum Gebäu seiner Kunst fügen. Und nun schwinden sie wieder dahin — leise und von Schauern umfassen beginnt Palestrina das für unmöglich gehaltene Werk zu tun, und auf seines Stuhles Lehne, auf der kleinen Hausorgel, überall dann in dem ganzen Gemach erscheinen Engelein, die ihm die Töne zusingen und die Arbeit fördern; mehr als ihr Helfen bedeutet's dem Schaffenden, daß seines Weibes Gestalt emporzusteigen und ihm zur Seite zu sitzen scheint:

„Nah war ich Dir  
in Nöten des Lebens;  
nah bin ich Dir  
im Frieden des Lichts;  
Frieden auch dem auf Erden,  
der guten Willens ist“,



so erklingt innig vertrauter liebender Laut neben ihm und erhebt ihn zu überschwänglichem Glück — und in ganz unbewußtem Schöpferdrange gestaltet sich, Zeile auf Zeile, Blatt auf Blatt, die hohe Messe, die von ihm gewünscht wurde und die nun, zur Verwunderung seines Sohnes Ighino und seines Schülers Silla, nächsten Morgens fertig ist und vor dem eingeschlummerten Meister liegt . . . .

Noch vermag der Kardinal von solchem Wunder nichts zu ahnen; während er sich nach Trient zurückbegibt, wird Palestrina auf seinen Befehl ins Gefängnis geworfen: die Kerkerhaft soll den Trotz brechen, als welchen er die Weigerung des Meisters betrachtet, ein Werk zu schreiben, zu dem er die innere Berufung nicht fühlt. Und noch ist Borromeo in Verlegenheit, als ihm Fragen danach vorgelegt werden, wie es denn mit dem Fertigwerden der bestellten Musik stehe; doch fest gibt er der Versammlung der Kardinäle die Versicherung: die Messe wird geschrieben, sie wird in Rom zu Gehör gebracht und danach über die Frage der Kirchenmusik endgültig entschieden werden können. Denkt er hier an Zwang, an Gewalt über den Komponisten, der schaffen muß, auch wenn er nicht will, so wird er nachher tief erschüttert, als er des Freundes Werk hört: aus ihm spricht Gott — und er erkennt es nicht und wähnte gottlos den, der solches zu wirken vermochte! Solche ergreifende Hingerissenheit muß mehr noch bedeuten als des Papstes äußere An-



erkennung, die sich in einem Besuche bei Palestrina und in dessen Ernennung zum Leiter der Sixtinischen Kapelle ausspricht: doch dem Meister ist das alles nichts mehr. Preist ihn lauter Jubelzuruf von den Straßen herauf als Retter der Musik, so ist es ihm selber unendlich viel mehr wert, daß er den inneren Frieden und inneres Gleichgewicht wieder gewonnen hat:

„Nun schmiede mich, den letzten Stein  
an einem deiner tausend Ringe,  
du Gott, und ich will guter Dinge  
und friedvoll sein!“

Während aber hier das Lebenswerk eines der größten Musiker aller Zeiten zu Höhe und Vollendung emporgeführt wird, wendet sich einer seiner Schüler von Palestrina ab und läßt sich zu andern Ufern locken: der junge Silla hat gehört, wie „Dilettanten in Florenz aus heidnischen, antiken Schriften sich Theorien künstlich ausgedacht, nach denen wird fortan Musik gemacht . . und drängt begeistert sich zu jenen, und denkt und lebt nur in den neuen Tönen.“ Ihn lockt der Kreis Bardis und Vincenzo Galileis, der von humanistischen Studien aus zu der Anschauung gekommen war, daß die antike Musik der Melodie den Vorzug gegeben hätte. Davon war das Mittelalter zugunsten einer kontrapunktischen Harmonik abgekommen; die Fülle des mehrstimmigen Chores hatte den einstimmigen Gesang zumindest in der Kunstmusik verdrängt, wie

*\*) Bildung von mehrstimmiger Gesangs- u. d. Maffe der Kunst  
in der Kontrapunktik (17)*



auch Palestrina sie pflegte. Wie verständlich, daß den Schüler die neue Neigung lockt, Einzelstimmen zu leichter Lauten- oder Cembalobegleitung singen zu lassen; es ist ja so viel leichter, derlei Musik zu schreiben, daß der Ausruf Sillas begreiflich wird:

„Ist's nicht bei dem Gedanken schon  
ans heitere Florenz,  
als dürfte sich mein eignes Wesen  
vom dummen Joch der Allgemeinheit lösen  
und die höchste Stufe erklimmen,  
wie in meiner lieben Kunst die Singestimmen,  
abhängig von jeher, erbärmlich polyphon,  
sich dort befreien zur Einzelexistenz!“

Alte und neue Zeit also auch in der Kunst kontrastiert. Eigenen Reiz hat es, daß der Held eines Opernwerkes nun gerade in Gegensatz zu den Florentiner Bestrebungen gestellt ist, aus denen das Urbild der modernen Kunstgattung der Oper in der besonderen Form des *dramma per musica* hervorging. Es läßt sich ermessen, wie solcher Kontrast den musikalisch Schaffenden anregen mußte und wesentlich für den ganzen Charakter seines Werkes werden konnte. Eines Werkes von eigenster Form, das neben den ersten Akt, die eigentliche „musikalische Legende“, ein bis ins kleinste genau gezeichnetes historisches Bild mit feinster Einzelcharakterisierung zu stellen weiß und diesen zweiten Akt in dem handgreiflichen Zusammenprall der Diener verschiedener Nationalität mit einer Art von Satyrspiel



auf das ganz gleiche, nur mit anderen Waffen ausgefochtene Verhalten und Verhältnis der Herren, der Teilnehmer am Tridentiner Konzil, beschließt. Und wundervoll friedlich gibt dann der letzte Akt den Ausklang im Hause Palestrinas, des nun von allen Zweifeln Genesenen und Gefeierten, dem nicht Ruhm von des Lebens Gütern allen das höchste scheint, sondern der innere Friede, den er verloren hatte und der ihm nun durch himmlische Fügung wieder geschenkt ist. —

Vom dramaturgischen Standpunkt aus besonders bedeutsam ist der zweite Akt. Ungeheures Beginnen, einen solchen Vorgang wie eine der Schlußsitzungen des Tridentiner Konzils auf die Bühne, noch dazu auf die Opernbühne zu stellen. Gelungen bis ins geringste Detail ist es dem Meister, der als sein eigener Textdichter aus der Fülle historischer Berichte in langwierigen Studien Zug um Zug zusammengefügt hat. Nun aber unwillkürlich sich aufdrängende Frage: ist es gelungen, den so gestalteten Akt in rechte Beziehung zum eigentlichen Hauptvorgang zu bringen; ist nicht der Frage der Kirchenmusik, die zur Verhandlung steht, ein verhältnismäßig viel zu kleiner Raum vergönnt, und wird darum der Hörer nicht allzu lange und allzu weit von der ihn am stärksten interessierenden Frage abgedrängt? Hans Pfitzner gibt die Antwort mit einem Schopenhauer-Zitat, das er seiner Schöpfung als Motto voranstellt: „Dem rein intellek-



tuellen Leben des Einzelnen entspricht ein eben solches des Ganzen der Menschheit, deren reales Leben ja ebenfalls im Willen liegt — — Dieses rein intellektuelle Leben der Menschheit besteht in ihrer fortschreitenden Erkenntnis mittelst der Wissenschaften, und in der Vervollkommnung der Künste, welche Beide, Menschenalter und Jahrhunderte hindurch, sich langsam fortsetzen, und zu denen ihren Beitrag liefernd die einzelnen Geschlechter vorüberziehen. Dieses intellektuelle Leben schwebt, wie eine ätherische Zugabe, ein sich aus der Gärung entwickelnder wohlriechender Duft über dem weltlichen Treiben, dem eigentlich realen, vom Willen geführten Leben der Völker: schwebt, im besonderen Falle, auf den hier die Anwendung gemacht wird, über den Vorgängen der Weltgeschichte: mit ihnen verknüpft und doch von ihnen nicht gebunden; rein und schuldlos löst sich die Kunst aus dem Zusammenhange mit schuldbeflecktem Treiben; sie bleibt wahr, wenn so vieles andere als unwahr und unrein erscheinen muß. Daß sie aber solche besondere Stellung hat und behält, kann eben nur aus dem Gegensatz zum andersgearteten historischen Geschehnis klar gemacht werden: drum bedarf der Dichter des „Palestrina“ dieses zweiten Aktes und mag ihn sich nicht kürzen, nicht als überlange Episode schelten lassen. Möglich freilich wird seine Darstellung nur einer Bühne sein, die über den erforderlichen Apparat, die vor allem auch über die



nötige Zahl erster Sänger verfügt. Denn alle diese Legaten und Kardinäle und Bischöfe wollen als lebendige Gestalten erfaßt und gegeben sein und können nicht etwa Hilfskräften überantwortet werden, die sonst kaum Solopartieen singen. Damit ist das Werk Pfitzners von vornherein von kleineren und mittleren Bühnen ausgeschlossen, und verständlich genug ist der Wunsch seines Schöpfers, es auch den großen nur unter besonderen Umständen anzuvertrauen, sonst aber seine Darstellung festlichen Gelegenheiten vorzubehalten, zu denen er sich die Künstler zusammenrufen kann, wie er sie braucht, und zu denen auch das Publikum nicht aus dem Alltagsleben, und mit dem Begehren ablenkender Zerstreuung, sondern in Festspielstimmung und aus besonderer Sammlung heraus kommt.

\*

\*

\*

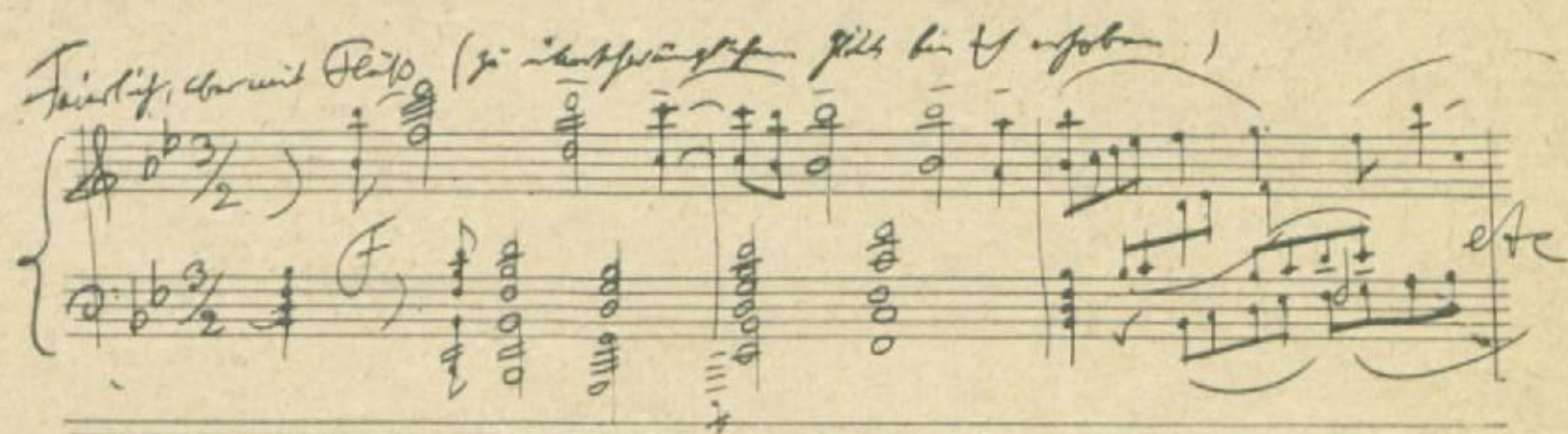
Es wäre fehl am Ort, mit einer Bewertung des Werkes der Kritik vorzugreifen. Wie von der dramatischen Dichtung nur erzählend gehandelt wurde, so soll darum auch von der Musik nur wiedergegeben werden, was anderer Urteil unterliegen wird. In Pfitzners eigener Handschrift stehen ein paar Themen hier, die ihm die wichtigsten scheinen. Aus dem Vorspiel zunächst:







Dann die Stelle nach der Erscheinung Lukrezias, da der Meister sich in neu erwachter Schaffenslust zu überschwänglichem Glück erhoben fühlt:



Endlich Themen, die in Verbindung mit dem Tridentiner Konzil auftreten: aus dem ersten Akt zwei, die seine erste Erwähnung und Borromeos Worte von der hohen Messe begleiten, die auf Beschluß der Versammlung geschrieben werden soll:





Und aus dem zweiten Akt ein paar Einzelszenen —  
Novagerio und Borromeo beim Imbiß, Pläne schmiedend;  
die Spanier mißtrauisch gegen die Italiener — und  
der Beginn der Verhandlungen mit der Ansprache des  
Kardinallegaten Morone:

*aus der II. Akt*  
*di fiamma d'oro / p.*

*Nur für die Götter, nicht für die Menschen*

*Einige Stimmen*

*Violoncello Solo p.*

*(In Regeneration)*

Berlin schuldet dem Fünfzigjährigen, der auf der Höhe seiner Kunst angelangt ist, teilnehmende Würdigung, die ihm ernst meinende Kreise längst haben zuteil werden lassen. Es darf daran erinnert werden, daß er hier erstmals vor nun sechsundzwanzig Jahren ein Konzert mit eigenen Kompositionen gab, ohne doch die Beachtung zu



finden, die seinem Schaffen auch während langjähriger Lehrtätigkeit am Sternschen Konservatorium und während seines Wirkens als erster Kapellmeister am Theater des Westens, das damals — 1903 — noch die Oper pflegte, versagt blieb. München und Straßburg haben dem Dirigenten, dem Konservatoriumsleiter und dem Operndirektor reichere Entfaltungsmöglichkeiten geschaffen. Als Musikdramatiker ist er mit seinem 1900 auch am Königlichen Opernhaus in Berlin aufgeführten „Armen Heinrich“ (1895) und der zu Unrecht als symbolisierend verschrieenen „Rose vom Liebesgarten“ (1901) zu Gehör gekommen, hat auch der Bühne eine Spieloper: „Das Christ-Elflein“ beschert, ehe er mit dem schon in München und Wien aufgeführten „Palestrina“, der Frucht langjährigen Schaffens, sein bislang Höchstes gewirkt hat.

*Dr. Hans Lebede.*

Nachdruck verboten.

Verlag Alfred Waldheim & Co.







WILLI SIMON  
KUNSTANSTALT F. MODERNE  
DRUCKAUSSTATTUNG  
G. / M. / B. / H.  
BERLIN NW 52, SPENERSTR. 23



Lehrergesangsverein  
in Palestina

II Art

S. 231 : In Italiener dort seit . . . . bis S. 238

Bezug. 4 I Ten 5 I Bässe } 15 Herren  
4 II Ten 2 II Bässe

dazu von Herrschaften:

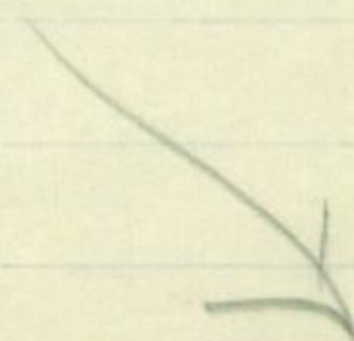
- IT { Krämer  
Krautrig  
Schiemann
- II T { Bugnolowski  
Döring  
Fährmann
- IB { Tina  
Schmitz
- II B { Bddig  
Hender  
Wiesner

II Art Schlusszene (Düner)

S. 315 "Habt Ihr's gehört" (Spanier)

Bezug wie oben

S. 317 "Was will denn das Gensdel dort (Italiener)"





Besatzg: 4 I Ten 4 II Ten } 15 Herren  
 4 I Bässe 4 II Bässe

dezu vom Herrenchor Italischer

Spanier

wie S. 231 (oben)

I I { Schwarz  
 Tischler  
 Meyer-R.  
 II I Ahlers  
 I B { Gonski  
 Neumann  
 Voges  
 II B Schallipp

So weit ich mit dem Lehrchor fertig werde,  
 studiere ich / nach Vereinbarung mit Herrn Kondrack  
 noch

S. 263  
 S. 276  
 S. 295  
 S. 297  
 S. 301

zur Verstärkung unseres

Herrenchores. Ob es die Lehrer aber noch schaffen,  
 ist sehr fraglich.

Hänsler



- 1) *Levicolus*  
*Novagorio*  
 10 - 14 *Gnawungus* vel *diuac*
- 2) T. 187) *Madrusch*
- 3) T. 193) *Berzameo*, 3 *Hertibue* *Lipsofa* ital., 3 *Gnoolag* ital.
- 4) T. 194 1 ital. *Hat* = *Lipsofa*, 3 ital. *Hat*, *Lipsofa*, 3 ital. *Hat*  
*Gnoolag*
- 5) T. 196 1 ital. *Hat*, *Lipsofa* 3 ital. *Hat*, *Gnoolag*







[Mannheim] Morgen

RB85

## Der Schöpfer des „Palestrina“

Zum neunzigsten Geburtstag des Komponisten Hans Pfitzner am 5. Mai

Im Monat Mai dieses Jahres bieten sich gleich zwei Anlässe, die Erinnerung an den Komponisten Hans Pfitzner wachzuhalten. Am 5. Mai 1869 — vor 90 Jahren also — wurde er in Moskau als Sohn deutscher Eltern geboren; am 22. Mai 1949, vor zehn Jahren, starb er in der Mozartstadt Salzburg. Wenn man das Ende des ersten Weltkrieges als Zeitenwende von der späten Romantik zur Moderne annimmt, liegt diese Zäsur genau in der Mitte der sechzig Jahre, die Pfitzner vom Schicksal zum Schaffen zugemessen waren. Wie Mozart mit Haydn, Goethe mit Schiller, wurde Pfitzner immer in Verbindung mit seinem Zeitgenossen Richard Strauß gedacht, und als beide 1949 starben, bedeutete dies einen fühlbaren Schlußpunkt hinter das Kapitel Musikgeschichte, das, wurzelnd im 19. Jahrhundert, noch in unsere Zeit hineinragt.

Pfitzner hat, im Gegensatz zu seinem naiver und weniger gedankenbezogen schaffenden Dioskuren Strauß, die Kunstphilosophie und die Aesthetik der musikalischen Romantik in Deutschland konsequent zu Ende gelebt und wäre als Persönlichkeit im vollen Umfang dieser Wortbedeutung schwieriger von seinem Werk zu trennen als der Komponist des „Till Eulenspiegel“. Schon die universalere Art der künstlerischen Betätigung belegt dieses Ineinanderfließen von Leben und Werk. Pfitzner, der einen Musikdirektor zum Vater und Hugo Riemann zum Lehrer hatte, war Pädagoge am Koblenzer Konservatorium (1892/93), am Sternschen Konservatorium Berlin (1897–1907), am Straßburger Konservatorium als Direktor (1908 bis 1916), an der Berliner Akademie (1920–1929) und als Professor an der Münchener Akademie der Tonkunst (1930–1933). Teilweise parallel verlief sein Wirken als Dirigent am Stadttheater Mainz (1894–1896), am Berliner Theater des Westens (ab 1903), bei den Münchener Kaimkonzerten und am Straßburger Theater. Ab 1933 war er ohne festes Amt und trat gelegentlich als Gastdirigent in Erscheinung.

Neben den Lehrer und Bühnenpraktiker aber trat der Schriftsteller Pfitzner, der wie Robert Schumann und Richard Wagner als denkender Künstler im Bewußtsein einer Sendung operierte und sich mit der vergangenen und der zeitgenössischen Kunst sowohl analytisch wie polemisch auseinandersetzte. „Werk und Wiedergabe“ hat auf diesem Gebiet den Rang eines Vermächtnisses mit dem Kernsatz: „An einem Geschaffenen kann nicht noch einmal der Vorgang des Schaffens bewerkstelligt werden. Der ‚schöpferische Interpret‘ ist ein Widerspruch in sich selbst.“ Wie er hier den reproduzierenden Virtuosen in seine Schranken verwies, so kämpfte er gegen den Opernbühnen-Schlendrian seiner Zeit in Tat und Schrift und ging dabei so sehr ins Detail (beispielsweise in seinem Aufsatz „Bart und Bühne“), daß er sich den Vorwurf der Pedanterie zuzog. Doch er antwortete mit Goethe: „Das mach ich mir denn zum reichen Gewinn, daß ich getrost ein Pedante bin.“

Seine Feder war spitz, sein Spott ätzend. Die Anekdoten, die von ihm im „Dritten Reich“ kursierten, könnten alle wahr sein, so die Antwort auf eine Aufforderung, etwas für die Hitlerjugend zu komponieren: „Vielleicht eine Pimpfonie in Bal-dur?“ Fünfzehn Jahre zuvor richtete sich sein militanter Geist mit donquixoteskem Anlauf gegen die Aesthetiker der Neuen Musik, gegen Ferruccio Busoni, dessen „Versuch einer neuen Aesthetik der Tonkunst“ er mit „Futuristen-gefahr“ (1917), und gegen Paul Bekker, dessen Theorie vom „physiologischen Hören“ er mit „Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz (Ein Verwesungssymptom?)“ konterte. Er schrieb für Wagner und gegen Verdi, dessen Uebergang von Schiller- zu Shakespeare-Stoffen er mit dem ironischen Satz kommentierte: „Es wächst der Mensch mit seinen höh'eren Zwecken.“ Er verurteilte Nicolais „Lustige Weiber von Windsor“ als „biedere Kapellmeisteroper“ und lobte Lortzing, weil dieser aus literarisch drittrangigen Stoffen gute Opern gemacht habe.

Diese subjektiv pointierte Unbedingtheit des Urteils scheint sich irgendwie begrenzend auf sein kompositorisches Schaffen ausgewirkt zu haben. Im Bestreben, das Gefühl durch den Geist zu kontrollieren und zu sublimieren, geriet er hier und da in Widerspruch zu den handwerklichen Mitteln, mit denen er hantierte. Wo ihm die Inspiration, die er als auslösenden Impuls der Komposition gefeiert hat, zur Seite stand, da erwuchs aus diesem ästhetischen Willen Musik von eigenartigem Reiz. „Das dunkle Reich“, der Titel eines seiner Chorwerke, ist charakteristisch für Pfitznerns Hang zum Grüblerischen, dem er dann freilich viel volkstümlich Einfaches und schwungvolle Unbekümmertheit folgen lassen konnte. Kostbarkeiten finden sich unter seinen verhältnismäßig zahlreichen Liedern, die gemeinsam mit den kammermusikalischen Kompositionen immer wieder ihre Interpreten finden. Zurückhaltender begegnete man schon zu Lebzeiten dem symphonischen, dem konzertanten und dem Opernschaffen, und es ist bekannt, daß Pfitzner das Gefühl beginnender Isolierung und den ungeminderten Erfolg der Straußschen Musik bitter empfunden hat. Die Premiere



13



einer Pfitzner-Oper aus dem Fünferverband „Der arme Heinrich“, „Die Rose vom Liebesgarten“, „Das Christelflein“, „Palestrina“ und „Das Herz“ ist schon zur Seltenheit geworden.

Dabei war dem 22jährigen Komponisten mit dem „Armen Heinrich“ etwas gelungen, was den meisten Opernkomponisten der damaligen Zeit unerreichbar blieb, nämlich sich an Wagner anzuschließen und dennoch dessen Mahnung „Kinder, macht Neues!“ zu verwirklichen. Der geistige Anspruch dieses Werks, für das man den neuen Gattungsbegriff „musikalische Legende“ schuf, wurde gestützt durch einen Reichtum der Erfindung, dessen Wirkung sich bei den spärlichen Neuinszenierungen immer wieder erweist. Auch die feinsinnige, kultiviert-volkstümliche Spieloper „Das Christelflein“, von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ in den Schatten gedrängt, mußte sich bei liebevollerer Pflege durchaus im Repertoire unserer Bühnen behaupten. Nachdem „Die Rose vom Liebesgarten“ und „Das Herz“ die Zeiten nicht überdauert haben, konzentriert sich die Achtung vor dem Musikdramatiker Pfitzner in der Hauptsache auf „Palestrina“, der in der Geschichte der deutschen Oper nur noch mit Beethovens „Fidelio“, Wagners „Parsifal“ und Hindemiths „Mathis der Maler“ zu vergleichen ist, und zwar wegen des sehr persönlichen Bekenntniswillens, der sich mit reifsten künstlerischen Aussagemitteln manifestiert. In der Szene, in der die Engel dem Komponisten Palestrina die Klänge für eine neue Musik eingeben, hat Pfitzner den Triumph der Inspiration verkündet, sich selbst im Bilde eines anderen dargestellt und der Mission des schöpferischen Menschen zu weihavollem Ausdruck verholfen. -rr.







RNZ

22.8.1955

RB 85

## Pfitzners „Palestrina“ in Salzburg

Von unserem nach Salzburg entsandten Redaktionsmitglied Edwin Kuntz

Pfitzner ist am 22. Mai 1949 in Salzburg gestorben. Kurz zuvor war ihm auf eine in der Geschichte der Kunst wohl einmalige Weise Hilfe geworden: Nachdem alle offiziellen Stellen, alle Kuratorien sowohl in Deutschland als auch in Oesterreich in bezeichnender Weise versagt hatten, faßten die Wiener Philharmoniker einstimmig den Beschluß, den Achtzigjährigen von den quälendsten materiellen Sorgen zu befreien und ihm einen sorgenfreien Lebensabend zu sichern. Sie holten ihn aus dem Münchener Altersheim Ramersdorf und boten ihm in Salzburg in der Haunspergstraße 33 ein seiner würdigeres Quartier. Es kam dann noch zu jenen Stunden und Tagen in Wien, wo Pfitzner am 5. März 1949 zum Ehrenmitglied der Philharmoniker ernannt und ihm außerdem der „Ehrenring der Philharmoniker“ überreicht wurde und wo er noch an den szenischen und musikalischen Vorbereitungen einer Neuinszenierung des „Palestrina“ teilnehmen konnte. Zum Dank für alles schenkte Pfitzner den Wiener Philharmonikern die handschriftliche Originalpartitur des „Palestrina“. Zweieinhalb Monate später war er tot. Und wieder waren es die Wiener Philharmoniker, die dafür sorgten, daß die Stadt Wien ein Ehrengrab stellte. „Der Wunsch, meine Erdentage in Wien beschließen zu können, wird mir wohl nie erfüllt werden“, hatte Pfitzner ein Jahr vorher in einem Brief geschrieben. Bewegendes Finale eines bewegten Lebens: die Fahrt des toten Pfitzner von Salzburg nach Wien.

Wenn in diesem Jahr nun die Oper „Palestrina“ in das Programm der Salzburger Festspiele aufgenommen wurde — es geschieht zum erstenmal, daß das Werk oder überhaupt eine Oper von Pfitzner im Rahmen der Festspiele aufgeführt wird —, so sollte dies also nicht nach den üblichen Spielplan-Erfordernissen beurteilt werden; es ist schließlich aller Ehren wert — und die vielen Nachahmer der Salzburger Festspiele täten gut daran, sich dies und nicht die Fremdenverkehrsziffern einmal zum Vorbild zu nehmen —, wenn Momente einer lebendig erfüllten künstlerischen Verpflichtung für die Wahl der aufzuführenden Werke an solcher Stätte den Ausschlag geben. Man greift wohl nicht fehl, wenn man die letzte Entscheidung über die Aufführung des „Palestrina“ in Salzburg noch Furtwängler zuschreibt.

Das Generalthema des „Palestrina“-Vorwurfs ist die Veranschaulichung des künstlerischen Schaffensprozesses. Die metaphysische Begründung der Kunst, die Darstellung der Inspiration: Das wäre ein Salzburger Thema par excellence. Als geradezu unerträglich aber wird die Unmäßigkeit in allem Dramaturgischen angesehen, die über Wagner noch erheblich hinausgehende Weitschweifigkeit, die auf einer längst nicht mehr gültigen Kunstanschauung beruhende, gutgemeinte, aber schlechterdings wirkungstötende Auswankung des Unwichtigen. In der Oper muß etwas auf Antrieb zu verstehen sein. Endloses Erklären und Motivieren, endlose Monologe und Dialoge haben gar keinen praktischen Sinn, so viel Sinn und Niveau sie auch haben mögen.

Die Tragik im Falle des „Palestrina“ ist, daß alles ohne weiteres begriffen würde, auch wenn es viel knapper, geraffter gefaßt wäre. Was wäre „Palestrina“ für ein Werk, wenn es statt über viereinhalb Stunden zweieinhalb Stunden dauern würde! Es sei hier in allem Ernste angeregt, ein Kuratorium zu bilden (wohlgemerkt: ein Kuratorium von Pfitzner-Freunden!), das zu prüfen hätte, ob solch eine Straffung möglich ist. Die Operntheater, nicht nur diejenigen deutscher Sprache, sondern dann auch die der ganzen Welt, würden dadurch ein Werk gewinnen, nach dem sie thematisch seit langem förmlich hungern. Die Aufführung der ungekürzten Oper könnte bestimmten Stätten vorbehalten bleiben, um eventuell später einmal wieder Allgemeintradition zu werden.

Das Werk enthält herrliche Partien. Es könnten einem Tränen kommen aus Ergriffenheit darüber, daß so etwas, verhältnismäßig gesehen, in unseren Tagen geschrieben worden ist. Die Schwächen, um auch dies unmißverständlich zu sagen, liegen in dem umständlichen Gespräch zwischen Palestrina und dem Kardinal Borromeo, der durchaus kürzer zum Ausdruck bringen könnte, wie schicksalhaft für die Musik das Schaffen Palestrinas war, sowie in der historisch unzutreffenden und auch aus anderen Gründen ungerechtfertigten Darstellung des Konzils von Trient. Pfitzner hat, dramaturgisch gesehen, richtig gefühlt, daß er gegen den auf Einsamkeit aufgebauten künstlerischen Schaffensprozeß, der sich in Palestrina vollzieht, einen Kontrast setzen muß, aber das Konzil ist nun doch mit zu viel Absichtlichkeit belastet und mit

zu viel Leere gestreckt, als daß man über diese an eine Parodie heranreichende Aktkomposition glücklich sein könnte.

Die Salzburger Aufführung ist aus besonderem Grunde doch recht wesentlich: Sie ist vielleicht weniger in irgend einer Einzelheit, dafür aber in ihrer Breite gut. Die Besetzung ist ganz allgemein so ausgezeichnet, daß selbst ein Paul Schöffler als Kardinal Borromeo oder eine Hilde Guden, die einen der Engel singt, gar nicht besonders betont aus dem Ensemble herausstechen. Künstler wie Otto von Rohr, Helmut Melchert, Walter Berry, Gottlob Frick und mehrere andere gleichen internationalen Formats singen Rollen, die der Wirkung nach mehr oder weniger Episodenrollen sind, ohne es freilich den Anforderungen nach zu sein. Von Max Lorenz als Palestrina wird wahrscheinlich niemand sagen: welche Stimme! Aber jeder wird sagen müssen: welche Gestaltung mit den Mitteln einer an sich naturgemäß gar nicht mehr besonders attraktiven Stimme!

Rennerts Regie hat erfreulicherweise auf Experimente verzichtet. Klare psychologische Füh-

rung und klare Bildwirkung waren die Ziele, die er angestrebt und auch erreicht hat. Ihren Höhepunkt hatten seine Intentionen in der Erscheinung des Engelchores, wozu freilich auch Rennerts Bühnenbildner Wilhelm Reinking ideale Voraussetzungen geschaffen hatte.

Dirigent der Aufführung war der junge Wilhelm Kempe, der das bewunderungswürdige ständige Orchester der Salzburger Festspiele, die Wiener Philharmoniker, oft hart an das Illustrieren hindrängte, so, als gelte es Richard Strauß zu spielen und nicht etwa Pfitzner. Die Tiefe, in der Furtwängler in seinen letzten Lebensjahren etwa die drei Vorspiele zu „Palestrina“ hat aufleuchten lassen, war wenig oder nicht zu spüren. Aber für den Glanz, für die unmittelbar wirkende Größe der „Palestrina“-Partitur hat Kempe nun doch ein außerordentlich ausgeprägtes Gefühl. Außerdem ist bei jedem Takt zu spüren, daß er ein echter Orchestermann ist, der eine Partitur, selbst eine Partitur Pfitzners, wie durch ein Prisma sieht und sie durch dieses Prisma in die Vielfalt schier überreicher Orchesterfarben zu zerlegen weiß.



