

Hans Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas

Inaugural Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i.Br.

vorgelegt
von

Ekkehard Lippold
aus Bielefeld

Referent: Prof. Dr. Hermann Danuser

Korreferent: Prof. Dr. Günter Schnitzler

Sprecher: Prof. Dr. Dieter Mertens

Tag der Promotion: 05. Juli 1996

Inhalt

I. Einleitung	3
1. Vorbemerkungen.....	3
2. Zum Stand der Forschung	14
3. Gegenstand der Untersuchung	21
II. Hans Pfitzners operntheoretische Schriften	24
1. Übersicht über die Schriften.....	24
2. Stellenwert und Aussagekraft der Schriften.....	30
III. Zur Theorie des musikalischen Dramas	40
1. Richard Wagner als ‚Ahnherr‘	40
2. Die Idee der musikalisch-dramatischen Dichtung	45
3. Vom Wesen der ‚musikdramatischen Konzeption‘	48
4. Dichtung und Musik im musikalischen Drama.....	54
IV. Die Theorie im Werk	62
1. Romantische Oper und Musikdrama.....	62
2. Hans Pfitzners ‚musikdramatische Konzeptionen‘	65
3. Das dramatische Prinzip der ‚Musik als Gegenwart‘	87
4. Das Werk auf der Bühne	104
V. Inspiration vs Reflexion	112
1. Pfitzner und Schopenhauer	112
2. Pfitzner und Wagner	119
VI. Zusammenfassung	124
Bibliographie	127

I. Einleitung

1. Vorbemerkungen

Als Opernkomponist und Verfasser umfangreicher opernästhetischer Schriften ist Hans Pfitzner heutzutage nahezu vergessen¹. Beherrscht wird das Pfitzner-Bild der Gegenwart von den Interpretationen einer sich selbst als ‚kritisch‘ verstehenden Musikwissenschaft, die ihre Aufmerksamkeit weit weniger dem Komponisten und Theoretiker als vielmehr dem Polemiker und streitbaren Gegner der Neuen Musik schenkt. Angriffspunkte für die mit vermeintlich aufklärerischem Impetus betriebene Forschung bieten vor allem jene Streitschriften, mit denen Pfitzner in die zeitgenössischen musikästhetischen Diskussionen eingriff, etwa die 1917 erstmals publizierte Broschüre »Futuristengefahr«², die sich gegen Ferruccio Busonis »Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst«³ richtete, die 1920 erschienene Streitschrift »Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?«⁴, mit der er auf Paul Bekkers Beethoven-Rezeption⁵ reagierte, und die 1940 veröffentlichte Abhandlung »Über musikalische Inspiration«⁶, die aus einer Auseinandersetzung mit dem Psychologen Julius Bahle über den kompositorischen Schaffensprozeß hervorging. Wie bei fast allen großen Polemiken, so sind auch diese Kontroversen vielfach geprägt durch wechselseitige Mißverständnisse, die die eigentlichen Differenzen eher verdecken als deutlich machen. Allerdings exponierte sich Pfitzner dabei mit seinem oftmals sehr aggressiven Argumentationsstil deutlicher als etwa Richard Strauss auf Positionen, die im nachhinein als ‚faschistisch‘ oder ‚präfaschistisch‘ gedeutet wurden⁷. Als problematisch sind insbesondere die heftigen und kaum zu entschuldigenden antisemitischen Ausfälle in seinen

¹Zur Biographie Pfitzners sei verwiesen auf die nach wie vor grundlegende, wenngleich nicht unumstrittene Darstellung bei: Abendroth, Walter; Hans Pfitzner, München 1935; eine ausgewogene und auf neueren Erkenntnissen fußende, allerdings sehr knappe Darstellung findet sich bei: Vogel, Johann Peter; Hans Pfitzner, Reinbek 1989; dort S. 149 auch weitere Literaturangaben zur Biographie.

²Pfitzner, Hans; Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik, Leipzig ³1921.

³Busoni, Ferruccio; Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest 1907, Leipzig 1916.

⁴Pfitzner, Hans; Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? München 1920.

⁵Vgl. Bekker, Paul; Beethoven, ein Dichter, Berlin 1912; ders.; Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, Berlin 1918.

⁶Pfitzner, Hans; Über musikalische Inspiration, Berlin 1940.

⁷Zu Strauss' Verhältnis zu den Nationalsozialisten und seiner Rolle im Dritten Reich vgl. Splitt, Gerhard; Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, Pfaffenweiler 1987.

Pamphleten zu beurteilen, die allzu leicht die Versuchung nähren, Hans Pfitzner ad personam zu diskutieren, gleichsam an seiner Musik und seinen ästhetischen Schriften vorbei, einzig unter Berufung auf seine Polemiken und Streitschriften. So kommentierte Joseph Wulf in seiner breit angelegten Dokumentation »Kultur im Dritten Reich« die darin publizierten Schriftstücke von und über Pfitzner:

„Hans Pfitzner war nicht Mitglied der NSDAP. Es ist wichtig dies zu betonen, weil gerade er in Leben und Wirken oft etwas ausdrückte oder demonstrierte, was der Nationalsozialismus in Wort und Schrift festlegte. [...] Pfitzners Haltung, Denkweise, Stil und Ideen trafen sich mit den ‚arteigenen‘ Vorstellungen des Dritten Reichs. [...] Pfitzners Antisemitismus war zwar kein rassistisch-biologischer, deckte sich aber ‚weltanschaulich‘ mit dem des Nationalsozialismus“.⁸

In der Folge versuchte Klaus K. Hübler nachzuweisen, daß auch die grundlegenden ästhetischen Kategorien Pfitzners einschlägig ideologisch besetzt seien.⁹ Fred K. Prieberg erhob gegenüber Pfitzner den Vorwurf eines ästhetisch-ideologischen NS-Avantgardismus¹⁰ und Gottfried Eberle weitete diese Interpretationen schließlich spekulativ auch auf Pfitzners Musik aus¹¹. Seiner Ansicht nach ist der ‚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 könne sich darüber „nicht einfach der Musik Pfitzners zuwenden, in die angeblich von alledem nichts hineintönt. [...] Und ob nicht auch in Pfitzners Musik die Schattenseiten ‚deutscher Seele‘ sich abdrücken, wäre erst noch zu analysieren.“¹²

Noch wesentlich erweitert wird dieser Ansatz in einer kürzlich publizierten Arbeit Eckhard Johns über den Begriff des ‚Musikbolschewismus‘.¹³ In dieser Studie wird Pfitzners Polemiken und Streitschriften für die Politisierung der Musik in der Weimarer Republik eine zentrale Rolle zugewiesen:

⁸Wulf, Joseph; Musik im Dritten Reich, Neudruck, Frankfurt/M-Berlin 1989, S. 334.

⁹Hübler, Klaus-K.; Zum Verhältnis von Ästhetik und Ideologie bei Hans Pfitzner, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 3 (1978), Heft 5, S. 23-27. Vgl. auch die Erwiderung von Bernhard Adamy, Pfitzner disqualifiziert? in: Zeitschrift für Musikpädagogik 3 (1978), Heft 6, S. 76-81, sowie die Verteidigung von Hübler; In Sachen Pfitzner, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 5 (1980), Heft 10, S. 12-22. Den Schlagabtausch zwischen Hübler und Adamy kommentierte abschließend Johann Peter Vogel; Entmythologisierung des Pfitzner-Bildes II, in Mitteilungen der Hans-Pfitzner Gesellschaft 42 (Februar 1981), S. 38-46.

¹⁰Prieberg, Fred K.; Musik im NS-Staat, Frankfurt/M 1982, S. 34.

¹¹Eberle, Gottfried; Hans Pfitzner - Präfaschistische Tendenzen in seinem ästhetischen und politischen Denken, in: Heister, Hanns-Werner/Klein, Hans-Günther (Hg.); Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt/M 1984, S. 136-143.

¹²Eberle, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 142.

¹³John, Eckhard; Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938, Stuttgart-Weimar 1994.

„Die Stellungnahme eines der damals namhaftesten deutschen Komponisten hatte eine umfassende und hitzig geführte Debatte zur Folge, die als Kristallisationspunkt der Diskussion um die Neue Musik wegweisend für die Geschichte des Begriffes ‚Musikbolschewismus‘ war.“¹⁴

Vor allem Pfitzners Schrift »Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?« sei eine nur vordergründig den Musikkritiker Paul Bekker attackierende Polemik gewesen. Bekker habe in diesem Streit lediglich als Symbolfigur gedient, da er an einflußreicher Stelle die Bestrebungen der Neuen Musik gefördert habe:

„Dagegen exponierte sich wie kein anderer Zeitgenosse der Komponist Hans Pfitzner als erbitterter Feind der musikalischen Avantgarde: mit dem Schlag gegen Bekker sollte die Neue Musik insgesamt getroffen werden.“¹⁵

Darüber hinaus verweise vor dem Hintergrund der Pfitznerschen Inspirationsästhetik der Begriff der ‚Impotenz‘ im Titel seiner Schrift auf eine sexualisierte Struktur musikalischer Ästhetik, die den künstlerischen Schaffensprozeß in enger Verbindung mit spezifisch männlicher Sexualität begreife. Das musikalische Kunstwerk entfalte sich demnach als Zeugungs- und Gebärphantasie des genialen Mannes. In dieser Ästhetik, die zugleich auf der Negierung schöpferischer Potenzen der Frau basiere, werde der Frau die Statistenrolle einer Muse zugewiesen. Der Begriff der ‚Impotenz‘ signalisiere unter dem Vorzeichen männlicher Herrschaft - psychoanalytisch gesprochen - die Kastrationsangst des männlich-genialen Musik-Heroen. Zum Beleg für einen solchen Fundierungszusammenhang dient John die Oper »Palestrina«, in der Pfitzner paradigmatisch seine Künstlerpoetik verarbeitete und in der der Erscheinung Lukrezias, der verstorbenen Frau Palestrinas, eine wesentliche Rolle im Prozeß der künstlerischen Produktion zukommt.¹⁶ John stützt sich in seiner Interpretation vornehmlich auf die psychohistorischen Arbeiten Klaus Theweleits¹⁷, der vor allem in seiner Untersuchung der Freikorpsliteratur der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg auf eine Verknüpfung von Antibolschewismus und Kastrationsängsten in der psychischen Disposition soldatischer Männer

¹⁴ebenda, S. 58.

¹⁵ebenda, S. 58.

¹⁶ebenda, S. 71 ff; eine ähnliche Interpretation findet sich schon bei: Rieger, Eva; Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frauen aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung, Frankfurt/M 1981, S. 114 f.; vgl. hierzu neuerdings auch: Attinello, Paul; Pfitzner, »Palestrina«, Nazis, Konservative, oder: Die Sehnsucht nach der Utopie, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.); Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung, München 1994 (= Musik-Konzepte Bd. 86), S. 60-83.

¹⁷Theweleit, Klaus; Männerphantasien, Frankfurt/M 1977; ders.; Das Buch der Könige. Zwei Bände: Orpheus am Machtpol, Recording Angels Mysteries, Frankfurt/M, Bd. 1, 1988, Bd. 2, 1994.

hinweist.¹⁸ Gezeichnet wird so von John ein Bild des Komponisten Pfitzner als eines sowohl musikalisch-ästhetischen wie auch politischen Reaktionärs, der nicht nur die Einstellung einer breiten musikinteressierten Öffentlichkeit gegenüber der Neuen Musik wesentlich mitbestimmte, sondern hierin auch ein Vorreiter nationalsozialistischer Musikpolitik gewesen sei.

Das methodische Vorgehen in diesen Interpretationen fordert jedoch Kritik heraus, da sie sich allein auf die Aussagen der Polemiken und Streitschriften stützen, in denen Pfitzner bewußt überspitzt formuliert.¹⁹ Die selektiv herausgelösten ästhetischen und politischen Äußerungen werden vordergründig miteinander verknüpft, ohne daß sie durch musikalische Analysen seiner Kompositionen verifiziert würden. John rechtfertigt dieses Vorgehen explizit:

„Das die Musik politisierende Denken manifestiert sich weniger in Notentexten, es prägt in erster Linie die Diskurse über Musik, erhitzt sich und kondensiert in den Auseinandersetzungen und schlägt sich nieder in Sprache. Deren Begriffe sind lebhaft Indikatoren des Denkens über Musik.“²⁰

Die Wahrnehmung möglicher Widersprüche zwischen politischem Denken, ästhetischer Theorie und kompositorischer Praxis bleibt so jedoch von vornherein ausgeschlossen.²¹ Darüber hinaus hat Carl Dahlhaus bereits darauf

¹⁸Auch wenn man Theweileits Untersuchungen den bleibenden Verdienst zurechnet, eine durchgängige Präsenz dieser Tiefenstruktur innerhalb der politischen Rechten nachgewiesen zu haben, mag man ihm kaum in der Auffassung folgen, daß die wilhelminische Gesellschaft insgesamt eine Generation von Psychotikern herangezüchtet habe. Und ob sich diese psychische Disposition ohne weiteres auf Pfitzner übertragen läßt, erscheint doch fraglich, da dieser einer älteren Generation angehörte als die Mitglieder der Freikorps. Vgl. hierzu auch: Breuer, Stefan; *Anatomie der Konservativen Revolution*, Darmstadt 1993, S. 25 ff.

¹⁹Gegen eine vordergründig politische Deutung seiner Streitschriften wandte sich Pfitzner bereits selbst in einem Brief vom 16.8.1927 an den Verfasser einer Rezension seiner »Gesammelten Schriften«, nachdem er dort von der extremen völkischen Rechten vereinnahmt werden sollte: „[...] Ganz offen gesagt, ich finde die ganze Art Ihrer Behandlung meiner Schriften in der Öffentlichkeit, wie fast alles was von der sogenannten ‚Rechten‘ kommt, reichlich ungeschickt, nicht nur in Bezug auf mich, sondern auch in Bezug auf die ganze ‚völkische‘ Sache. Dadurch, daß Sie alles was in meinem Buch polemisch, politisch, aggressiv wirkt und gedeutet werden kann, auf einen Fleck sammeln und von der Hauptsache fast gar nichts reden, erzielen Sie den Eindruck, als ob meine zwei Bände künstlerischer Schriften bloß eine Schimpferei auf gewisse Leute seien, von denen ich schon genug Feindschaft auszustehen habe. Sie schaden der Sache, die ich vertrete und die solche Zeitungen, wie Ihre, auch vertreten wollen, dadurch mehr und auch mir persönlich mehr, als offene Anfeindungen in irgendwelchen Hetzblättern der anderen Seite. Wie kommen Sie dazu, von dem ‚Juden Paul Bekker‘ zu reden. Was hat meine Schrift gegen die Ansichten Bekker’s mit der Rasse und dem Glaubensbekenntnis Paul Bekker’s zu tun, von dem ich gar nicht weiß, ob er Jude ist oder nicht. Ich hätte die Schrift über die Verwesungssymptome, die an der gegenwärtigen Kultur zu bemerken sind, auch geschrieben, wenn ich genau wüßte, daß Paul Bekker ein Skandinavier oder ein Indianer wäre. In nicht sehr erfreulichem Kontrast steht die Betonung des völkisch-politischen Aufsatzes mit der Anonymität des Artikels und Ihrer Bitte um mein Stillschweigen über ihre völkischen Beziehungen. [...]“; Pfitzner, Briefe, Bd. 1, S. 469.

²⁰John, *Musikbolschewismus*, a.a.O., S. 10.

²¹Deutlich zeigt sich ein solcher Widerspruch etwa bei dem von Pfitzner so heftig angegriffenen Ferruccio Busoni, der einerseits in seinem »Entwurf einer neuen Ästhetik der

aufmerksam gemacht, daß der Nachweis politischer Ideologie in der Kompositionsgeschichte vor und während des Dritten Reiches kaum zu führen ist:

„Wer die spezifische Funktion der Musik im nationalsozialistischen Deutschland begreifen möchte, muß sich, entgegen eingewurzelten Gewohnheiten der Musikgeschichtsschreibung, zunächst einmal bewußtmachen, daß nicht die Kompositions-, sondern die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte der Bereich war, auf den es ankam. Die These vom Primat der Komposition, unter deren Einfluß die Interpretation und die Rezeption stehen oder an deren Kriterien sie zumindest gemessen werden dürfen, ist auf die deutsche Musikkultur unter der Herrschaft des Nationalsozialismus schlechterdings nicht anwendbar. Was Strauss und Pfitzner, Orff und Egk, Fortner und Blacher komponierten, war nahezu gleichgültig gegenüber der Tatsache, daß die Fassade des Konzert- und Opernbetriebs [...] intakt erschien.“²²

Andererseits reduziert John insbesondere den Streit zwischen Pfitzner und Bekker auf gegensätzliche Ansichten über die Neue Musik. Die eigentliche Auseinandersetzung über den von Bekker in seiner Beethovendeutung vertretenen musikalisch-hermeneutischen Ansatz, den Pfitzner ablehnte und mit dem er sich in seiner Schrift umfassend auseinandersetzte, kommt dabei überhaupt nicht zur Sprache. Eigenartigerweise war es gerade die marxistisch orientierte Musikwissenschaft der DDR, die Pfitzner trotz ihrer dezidiert ‚antifaschistischen‘ Ausrichtung in diesem Punkt weitaus mehr Gerechtigkeit widerfahren ließ und seinen politischen Äußerungen weit weniger Gewicht beimaß:

„Durch beleidigend aggressive Ausdrucksweise, aber auch durch irrational-emotionalistische Positionen verlor die Schrift [»Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz«] an Glaubwürdigkeit. Nicht zuletzt haben Pfitzners nationalistische und antidemokratische Ausfälle seine ästhetischen Bemühungen von vornherein suspekt erscheinen lassen.“²³

Gegen eine simplizistische Verknüpfung ästhetischer und politischer Ansichten wendet sich ebenfalls Adolf Nowak in einem neueren Lexikonartikel:

„Pf.[itzner] hat seine traditionsbewahrende Haltung schriftstellerisch verteidigt und sich dabei allerdings einer Diktion bedient, die in einem

Tonkunst« gegen das diatonisch-chromatische Tonsystem die Vision eines Systems von Bruchteilstönen setzte, andererseits in seinen Kompositionen dem hergebrachten Tonsystem verhaftet blieb. Gerade an Busoni läßt sich somit beobachten, daß der Aufbruch in die Musik des 20. Jahrhunderts nicht geradlinig vorwärtsgewandt, sondern janusköpfig war insofern, als dem Willen zur Erneuerung ein starker retrospektiver Zug verbunden blieb. Vgl. hierzu Riethmüller, Albrecht; Ferruccio Busonis Poetik, Freiburg 1983.

²²Dahlhaus, Carl; Vom Musikdrama zur Literaturoper, überarbeitete Neuauflage, München 1989, S. 268 f.

²³Bimberg, Siegfried; Geschichte der Musikästhetik, in: Bimberg, Siegfried/Kaden, Werner/Lippold, Eberhard/Mehner, Klaus und Siegmund-Schultze, Werner (Hg.); Handbuch der Musikästhetik, Leipzig 1979, S. 414.

Konservatismus deutschnationaler und präfaschistischer Art beheimatet ist. Gegenüber dem Verdacht, daß sich gerade hier der ‚wahre‘ Pf. verrate und das musikalisch Konservative als politisch reaktionär erweise, ist zu erwägen, daß ein Komponist in seinem musikalischen Denken der Wahrheit näher sein kann als in seinem sprachlichen: Mochten die Schriften gegen die Moderne dem politischen Kontext der Rechten und des Nationalsozialismus entgegenkommen, die Tonsprache Pf.s tat es nicht: Zu groß ist die Distanz zu erwünschter Gebrauchs- und Festmusik und zu aller Gruppenstabilisierung, zu eigenwillig, unangepaßt und unpopulär sind Pf.s ‚Einfälle‘.²⁴

Nicht zu leugnen ist freilich, daß Pfitzner mit seiner politisch dezidiert deutschnationalen Grundhaltung und seinem Bedürfnis nach Anerkennung zum Dritten Reich und seinen Machthabern ein ambivalentes Verhältnis hatte - wie umgekehrt auch das Verhältnis der Nationalsozialisten zu Pfitzner und seiner Musik zwiespältig war.²⁵ Zweifellos hat diese gespaltene Haltung gegenüber den Nationalsozialisten einer vorrangig politischen und moralischen Interpretation des Komponisten Vorschub geleistet und sich in der Folge negativ auf die Rezeption seiner Werke in der Nachkriegszeit ausgewirkt. Zunächst von den Besatzungsmächten mit Aufführungsverbot belegt, wurde er zwar im März 1948 von der Spruchkammer München als „vom Gesetz nicht betroffen“²⁶ eingestuft, gleichwohl steht er in weiten Kreisen nach wie vor im Ruf, ein Reaktionär und Steigbügelhalter der Nationalsozialisten gewesen zu sein. So darf es kaum verwundern, daß der Komponist in der musikwissenschaftlichen Literatur der vergangenen fünfzig Jahren weit häufiger genannt als im Konzertsaal oder auf der Bühne aufgeführt wurde.

Wach gehalten wurde die Erinnerung an Pfitzner und sein Werk in der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges lediglich durch eine kleine Gruppe ehemaliger Freunde, Schüler und Förderer, die sich in der 1954 gegründeten Hans-Pfitzner-Gesellschaft sammelten und sich unermüdlich für sein Werk einsetzten. Waren jedoch schon Pfitzners eigene Schriften durchzogen vom Gestus des Opfers von Etablierten, so setzte sich dies in den Publikationen der Pfitzner-Gesellschaft²⁷ nicht selten fort, wenn sie sich nicht gar in reiner Apologie erschöpften und die prekären politischen Äußerungen Pfitzners von

²⁴Nowak, Adolf; Artikel »Hans Pfitzner«, in: Weber, Horst (Hg.); Metzler-Komponisten-Lexikon: 340 werkgeschichtliche Porträts, Stuttgart/Weimar 1992, S. 585 f. Zur im Dritten Reich erwünschten Musik vgl.: Riethmüller, Albrecht; Komposition im Deutschen Reich um 1936, in: AfMw 38 (1981), H. 3, S. 241-278.

²⁵Vgl. hierzu: Adamy, Bernhard; Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk, Tutzing 1980, S. 273 ff.; Busch-Salmen, Gabriele/Weiss, Günther; Hans Pfitzner. Münchner Dokumente/Bilder und Bildnisse, Regensburg 1990, S. 15-58; Vogel, Johann Peter; Hans Pfitzner, Reinbek 1989, S. 106 ff.

²⁶Zit. nach Vogel, Johann Peter; Hans Pfitzner, a.a.O., S. 118.

²⁷Mitteilungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft, München 1954 ff. (nachfolgend zitiert als MPG mit Heftnummer, Erscheinungsjahr und Seitenzahl)

vornherein bagatellisierten oder ganz ausblendeten. Seit Beginn der 1980er Jahre ist allerdings auch hier ein ernsthaftes Bemühen um wissenschaftliche Aufarbeitung zu erkennen.²⁸ Publiziert wurde mittlerweile eine reich kommentierte Sammlung bislang verstreut oder noch nicht veröffentlichter Schriften Pfitzners, die die vom Komponisten selbst besorgte Ausgabe der »Gesammelten Schriften«²⁹ um einen vierten Band³⁰ ergänzt. Darüber hinaus erschienen in den letzten Jahren zwei Briefwechsel³¹ sowie eine zweibändige Briefausgabe³², die nun einen differenzierenden Einblick in das ästhetische und politische Denken des umstrittenen Künstlers erlauben. Bereits eine kursorische Lektüre dieses umfangreichen Materials zeigt deutlich, daß der Fall Pfitzner komplizierter war und ist, als es die vermeintlich ‚kritischen‘ Autoren wahrhaben wollen. Wer heute Hans Pfitzner aus einem einzigen Punkt, und sei es ein fataler, zu erklären versucht und ihm eine geschlossene Weltanschauung unterschiebt, um ihn mit deren Fatalität gleichsam aus der Kulturgeschichte zu eliminieren, begeht denselben verhängnisvollen Fehler wie die Verfechter jener Ideologie, die zu bekämpfen er vorgibt. Dieses Konzept geht nicht auf, Aufklärung heißt hier nicht vereinfachen, sondern differenzierte Betrachtung des gesamten - sowohl schriftstellerischen als auch kompositorischen - Werkes unter Berücksichtigung der Zeitumstände.

In der neueren musikwissenschaftlichen Literatur, die sich nicht einseitig dem Nachweis einer politisch wie musikalisch-ästhetischen reaktionären Ideologie in Hans Pfitzners Denken verschrieben hat, wurde der Opernkomponist bislang nur wenig berücksichtigt. In einer Einschätzung mit repräsentativem Charakter wird die Liedkomposition, „ohne daß der Anspruch der Oper ›Palestrina‹, als Hauptwerk zu figurieren, angefochten werden soll“, als Zentrum des Pfitznerschen Gesamtwerks bezeichnet.³³ In der

²⁸Vgl. hierzu die Beiträge der Pfitzner-Tagungen von 1981 und 1989: Osthoff, Wolfgang (Hg.); Tagungsbericht Symposium Hans Pfitzner, Berlin 1981, Tutzing 1984; ders. (Hg.); Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1989. Tutzing 1994.

²⁹Pfitzner, Hans; Gesammelte Schriften, 3 Bde., Augsburg 1926/29. (nachfolgend zitiert als GS mit Band- und Seitenzahl)

³⁰Pfitzner, Hans; Sämtliche Schriften, Bd. IV, hg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1987. (nachfolgend zitiert als SS IV)

³¹Wamlek-Junk, Elisabeth; Hans Pfitzner und Wien. Sein Briefwechsel mit Viktor Junk und andere Dokumente, Tutzing 1986; Osthoff, Wolfgang (Hg.); Briefwechsel Hans Pfitzner-Gerhard Frommel 1925-1948, Tutzing 1990.

³²Pfitzner, Hans; Briefe, 2 Bde., hg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1991. (nachfolgend zitiert als Briefe, Band- und Seitenzahl)

³³Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1980, S. 286; diese Gewichtung spiegelt sich auch in der Forschung, die bislang vornehmlich der Liedgattung ihre Aufmerksamkeit schenkte; vgl.: Lindlar; Heinrich; Hans Pfitzners Klavierlied, Würzburg 1940; Drescher, Gudrun; Studien zum Liedschaffen Hans Pfitzners, Diss. Göttingen 1948; Diez,

zeitgenössischen Publizistik der 1920er Jahre sah dies freilich noch ganz anders aus. Neben Richard Strauss und Franz Schreker zählte Pfitzner zu jenen Komponisten, deren Bühnenerfolge maßgebliche Positionen im deutschen Opernleben markierten.³⁴ Und obwohl sich sein musikdramatisches Œuvre, gemessen an seinem nahezu sämtliche Gattungen umfassenden Gesamtwerk³⁵, vergleichsweise schmal ausnimmt, sah sich auch Pfitzner selbst primär als Opernkomponist. Diese Einschätzung bestätigt sich bei einem Blick in die nachgelassenen Schriften des Komponisten, die sich zum überwiegenden Teil mit Problemen der Musiktheaters auseinandersetzen. Darüber hinaus hat sich Pfitzner auch explizit in diesem Sinne geäußert. In einem Brief an den Dirigenten Bruno Vondenhoff schrieb Pfitzner 1942 anlässlich einer Einladung zu einem Musikfest in Freiburg i. Br.:

„Was Sie mir von den Aufführungen meiner sinfonischen Werke schreiben, ist ja sehr erfreulich und dankenswert, aber ich brauche wohl kaum zu sagen, daß ich viel mehr Wert darauf lege, eine *Oper* von mir gut aufgeführt zu wissen, wie meine sämtlichen sinfonischen Werke. Denn ich bin in erster Linie *Opernkomponist* und als solcher in Deutschland ungebührlich vernachlässigt. [...] Ich habe mich in letzter Zeit ganz auf die Instrumentalmusik zurückgezogen, weil mir, angesichts der Aufführungsziffern meiner Opern, die Lust zum Opernschreiben vergangen ist. Auf die sinfonischen Kleinigkeiten meiner letzten Periode, lege ich weniger Wert.“³⁶

In der Biographie Pfitzners bildet die Opernbühne eindeutig das Zentrum seines Wirkens. Nach schwierigen Anfängen als unbezahlter Kapellmeistervolontär am Mainzer Stadttheater und einer Zwischenstation als Kapellmeister am Berliner Theater des Westens wurde er 1908 Städtischer Musikdirektor und Leiter des Konservatoriums, 1910 auch Operndirektor in Straßburg, wo er eine rege künstlerische Tätigkeit entfaltete. In diesen Jahren verfaßte Pfitzner den größten Teil seiner operntheoretischen Schriften, die er 1915 als Sammelband unter dem Titel »Vom musikalischen Drama«³⁷

Werner; Hans Pfitzners Lieder. Versuch einer Stilbetrachtung, Regensburg 1968; Freund, Volker; Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder - Studien zum Verhältnis von Musik und Sprache, Hamburg 1986; das Pfitzner-Symposium 1989 rückte ebenfalls die musikalischen Lyrik in den Mittelpunkt; vgl. Osthoff, Wolfgang; (Hg.); Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1989. Tutzing 1994.

³⁴Vgl. beispielsweise: Storck, Karl; Das Opernbuch, hg. von Paul Schwers, Stuttgart 1921; Melitz, Leo; Führer durch die Opern, neue Auflage, Berlin 1922; Wichmann, Heinz; Der neue Opernführer, Berlin 1930.

³⁵Gesamtverzeichnisse der kompositorischen Werke finden sich in: Rutz, Hans; Hans Pfitzner. Musik zwischen den Zeiten, Wien 1949, S. 14 f.; Grohe, Helmut; Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienener Werke, München o. J. (1960); Rectanus, Hans; Pfitzners frühe Werke - Bestand und stilistische Anmerkungen, in: Osthoff; Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981, a.a.O., S. 89-98.

³⁶Pfitzner, Hans; Briefe, hg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1991, Bd. 1, S. 902 f.

³⁷Pfitzner; Vom Musikalischen Drama, München/Leipzig 1915.

herausgab. Nach Ende des Ersten Weltkrieges und der damit verbundenen Demission im nun wieder französischen Straßburg gelang es Pfitzner zwar nicht, wieder eine angemessene feste Stellung als Operndirektor zu bekommen, sein Ruf als kompetenter Operndirigent und -regisseur führte ihn jedoch in den 1920er und 30er Jahren, neben seiner Tätigkeit als Kompositionslehrer in Berlin und München, an nahezu sämtliche großen Bühnen Deutschlands, wo er sowohl seine eigenen wie auch fremde Werke zur Aufführung brachte. Wenngleich als Opernkomponist - gemessen an den Aufführungszahlen - weit weniger erfolgreich als Richard Strauss, galt er doch in der Musikpublizistik der dreißiger Jahre mit diesem zusammen als ein „Meister an der Spitze der Opernproduktion“³⁸. Seit Ende des Zweiten Weltkrieges, spätestens seit seinem Tod 1949 jedoch, sind Pfitzners Bühnenwerke aus den Spielplänen praktisch verschwunden. Daran ändern auch die gelegentlichen Neueinstudierungen seines Hauptwerkes »Palestrina« wenig, seine vier weiteren Opern - »Der arme Heinrich«, »Die Rose vom Liebesgarten«, »Das Christelflein« und »Das Herz« - sowie seine Schauspielmusiken - »Das Fest auf Solhaug« und »Das Käthchen von Heilbronn« - sind so gut wie vergessen³⁹. Im Konzertleben der Nachkriegszeit war Pfitzner am ehesten noch mit seinen Klavierliedern präsent.

Die operngeschichtliche Situation, mit der sich Pfitzner als Komponist konfrontiert sah, wurde beherrscht von der Frage „*Was kommt in der deutschen Oper nach Richard Wagner?*“⁴⁰ Die von Wagner geschaffene Form des musikalischen Dramas, theoretisch begründet in zahllosen Kunstschriften und kompositorisch verwirklicht vor allem in der Tetralogie des »Ring des Nibelungen«, bestimmte die musiktheatralische Produktion der jüngeren Zeitgenossen Wagners und der unmittelbaren Komponistengeneration in einem Maße, das Theodor Kroyer veranlaßte, hierfür den Terminus der „circumpolaren Oper“⁴¹ zu prägen. Fixiert auf den ‚Pol‘ Wagner, waren diese Werke textlich wie musikalisch überwiegend retrospektiv ausgerichtet und ließen, trotz mancher bedeutender Leistungen, vorwärtsweisende Neuerungen nicht aufkommen. Rudolf Louis, renommierter Kritiker der »Münchener Neuesten Nachrichten«, der ihm „nichts geringeres als die musikalische

³⁸Renner, Hans; Die Wunderwelt der Oper, Berlin 1938, S. 24.

³⁹Anzeichen einer bescheidenen Pfitzner-Renaissance sind in den letzten Jahren zu erkennen. So brachte die Tonträgerindustrie Neueinspielungen sämtlicher Chor- und Orchesterwerke heraus, das Thüringer Landestheater Rudolstadt brachte 1993 eine Inszenierung der Oper »Das Herz« auf die Bühne, von der ein Mitschnitt mittlerweile ebenfalls im Handel erhältlich ist.

⁴⁰Storck; Das Opernbuch, a.a.O., S. 302.

⁴¹Kroyer, Theodor; Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte, in: Peters-Jahrbuch für 1919, 26. Jahrgang, S. 16 - 36.

Weltherrschaft“⁴² zusprach, sah in seiner Bestandsaufnahme der deutschen Gegenwartsmusik Wagners übermächtigen Schatten noch mehr als ein Vierteljahrhundert nach dessen Tod nicht nur auf dem Musiktheater lasten:

„Die Musik der Gegenwart ist die Musik, die unter dem Einfluß Richard Wagners steht, einem Einflusse, dem sich niemand entziehen kann, der ihm zu entrinnen sucht, so wenig wie der willig sich Hingebende. In dieser Zeit wird die Richtung eines jeden und namentlich des schaffenden Musikers bestimmt durch sein Verhältnis zu der Kunst des Bayreuthers.“⁴³

Der Versuch hingegen, Wagner bewußt auszuweichen und an andere Formen des Musiktheaters anzuknüpfen, führte zu einer Vielfalt der Stile, die zu überblicken auch einem Kenner der Opernszene wie Oskar Bie schwer fiel:

„Der Stil der Oper hat aufgehört, es herrschen die Stile. Es herrscht die Anarchie. Die theoretische Paradoxie wurde in Wagner Erlebnis, seitdem ist sie Tatsache. Die moderne Oper ist die Praxis der Paradoxie. Nichts bindet, alles ist erlaubt. Alles widerspricht sich, es wird ruhelos nebeneinander komponiert. Der Glaube ist verloren. Vielleicht ist es das Ende.

Die einen ahmen Wagner nach, die anderen das 18. Jahrhundert. Diese sind Gegner jedes Baulichen, jene halten es für die einzige Rettung. Dieser ist Impressionist, jener Volkssänger. Die historische Oper wird neu aufgelegt, daneben entstehen feinste Lyrismen. Hier wird der Gesang zur Richtschnur genommen, dort das Orchester, andere suchen eine Mitte. Während man neuen Möglichkeiten von Visionen nachgeht, verehrt man das Buffotum und die Comique. Der eine holt es vom Märchen, der zweite von der dramatischen Sensation, der dritte vom Verismus, der vierte vom Symbolismus, der fünfte von allen zusammen. Hier erhitzt sich die Phantasie an der Melodie, dort verleugnet sie sie; bald umarmt sie die Literatur, bald die Instrumente. Von Debussys Illustrationen bis zu Massenets Dickleibigkeit ist dieselbe Entfernung wie von Strauß [sic!] zu - Kaiser. Zwischen Wolf-Ferrari und Busoni liegen Epochen. Puccini und Humperdinck drehen sich den Rücken. Die Feste von Bayreuth bewährt ihren erziehlichen Ernst, während man mit der altitalienischen Oper neue Liebschaften anknüpft. Dabei geht es sehr international hin und her. Die Meistersinger werden der Erfolg von Paris, und Leoncavallo bekommt einen preußischen Hofauftrag. Mitten in diesem Chaos leben wir.“⁴⁴

Und daß diese Vielfalt der Erscheinungen im Musiktheater selbst den angesehenen Kritiker des Berliner »Börsen-Courier« an seiner Urteilsfähigkeit zweifeln ließ, illustriert anschaulich, in welchem Maße diese Situation von den Zeitgenossen als Krise empfunden wurde:

„Wie können wir anders darüber schreiben als in fliegenden Blättern? Wer weiß, was morgen ist? Wer kennt den Weg und die Kräfte? Es bleibt nur übrig, die Anarchie in hundert Farben blitzen zu lassen. Macht euch

⁴²Louis, Rudolf; Die deutsche Musik der Gegenwart, München 1912, S. 46.

⁴³ebenda, S. 50.

⁴⁴Bie, Oskar; Die Oper. [Berlin 1913] Mit einer Einführung von Carl Dahlhaus, München 1988, S. 485.

das Bild daraus, das keines ist. Ich übersehe selbst das alles nicht mehr. Ich lege mir Artikel zurecht, die ich im Eindruck des Augenblicks schrieb. Ich hole anderes aus der Erinnerung. Manches kann ich schon kontrollieren. Aber ich stelle nichts fest, einmal weil ich mich nicht binden kann, und dann weil es eben von Natur lose ist. Ich streue es hin. In fünf Jahren streut man wieder anderes hin. Ein Buch, das aus dunklen Fernen aufklang, läuft in das Ungewisse wieder ab. Was ist Gegenwart, als daß sie Vergangenheit wird, aber die Zukunft ist schreckhaft. Und immer wieder wird es auf diesen Blättern Vergangenheit, so viel arbeitsamer Fleiß, geniale Eroberung, geliebte Schönheit, - ohne Ziel, ohne Kulturwillen hier und da aufleuchtend, anarchisch...“⁴⁵

Im Rückblick vom Ende des 20. Jahrhunderts scheint die Frage nach dem Fortgang der nachwagnerischen Operngeschichte eindeutig geklärt. Richard Strauss, der mit seinen symphonischen Tondichtungen bereits in den 1890er Jahren internationalen Ruhm erlangt hatte, erzielte mit seinem dritten Bühnenwerk, der 1905 in Dresden uraufgeführten »Salome«, einen triumphalen Publikumserfolg, der ihn mit einem Schlag zum führenden Musikdramatiker in der Nachfolge Wagners machte. Und mit den bis zur »Frau ohne Schatten« (1919) folgenden Werken vermochte er diesen Ruf dauerhaft zu befestigen. Allen politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen zum Trotz, zählen seine Werke seither zum ständigen Repertoire nicht nur der deutschen Bühnen. Und in den bundesdeutschen Spielplänen der Gegenwart präsentiert sich Strauss gleichsam als ‚Sieger der Geschichte‘, der zu jenen ‚eisernen Sechs‘⁴⁶ gezählt wird, die fast die Hälfte aller Aufführungen ausmachen. Die in »Salome« und »Elektra« entwickelte Konzeption wirkte wegweisend für die Herausbildung der ‚Literaturoper‘, einen ‚zentralen Typus der Gattung in unserem Jahrhundert‘⁴⁷. Carl Dahlhaus sieht in dieser historischen Entwicklung vom Wagnerschen Musikdrama zur Literaturoper nicht eine ‚bloße Aufeinanderfolge‘, sondern eine ‚geschichtliche Konsequenz‘⁴⁸. Unter dieser Prämisse fällt Pfitzner freilich aus der Geschichte der nachwagnerischen Oper heraus, denn mit seiner Konzeption des musikalischen Dramas verfolgt er einen anderen Weg.

⁴⁵ebenda, S. 485 f.

⁴⁶Honolka; Die Oper ist tot - die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters, Stuttgart 1986, S. 31.

⁴⁷Danuser, Hermann, Die Musik des 20. Jahrhunderts, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7) Laaber 1984, S. 350.

⁴⁸Dahlhaus, Carl; Vom Musikdrama zur Literaturoper, überarbeitete Neuausgabe, München 1988, S. 8.

2. Zum Stand der Forschung

In Hans Pfitzners Bühnenwerken und operntheoretischen Schriften spiegelt sich eine intensive Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Erbe. In seinen Schriften zur Operndichtung bezieht er sich explizit auf Wagner, dessen Idee des Musikdramas er zum Ausgangspunkt für seine eigenen Reflexionen nimmt. Inwieweit die bloße Etikettierung Pfitzners als ‚Wagnerianer‘ indessen zur Charakterisierung des Opernkomponisten hilfreich ist, hängt im wesentlichen von der Definition dieses Schlagwortes ab. Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, daß sich die Bedeutung dieses Begriffes im späteren 19. Jahrhundert nahezu von Jahrzehnt zu Jahrzehnt änderte⁴⁹. Prinzipiell jedoch bedeutet ‚Wagnerismus‘ nichts anderes, als das Bestreben, „Wagners Werke im Theater und seine Ideen im ästhetischen und geschichtlichen Bewußtsein der Gebildeten durchzusetzen.“⁵⁰ Bezogen auf Pfitzner spricht Hermann Danuser zur näheren Bestimmung von einem „unmittelbaren, antimodernen Wagnerianertum“⁵¹ und bezeichnet ihn als „streitbaren Wagnerianer“, der

„[...] unbeirrt an einer traditionellen Inspirationsästhetik festhielt und seine Ideale umso lautstärker verfocht, je mehr der fortschrittsorientierte Zeitgeist der Moderne ihnen mit wachsender Skepsis begegnete [...]“⁵².

Eine ideengeschichtliche Bedeutung mißt er der Oper »Palestrina« insofern zu, als sie ein „spätes Einzelwerk jener von der Schopenhauerschen Kunstmetaphysik getragenen Wagner-Tradition, die nach dem Ersten Weltkrieg unwiederbringlich der Vergangenheit angehören sollte [...]“⁵³ darstelle. Carl Dahlhaus hingegen zählt Pfitzner zu jenen „Wagnerianern“, die zu ihrem eigenen Schaden den „Dichter Wagner - den Autor von Sprachgebilden - zu ernst und den Dramatiker - den Arrangeur von Szenarien - nicht ernst genug nahmen“⁵⁴, mit der Folge, daß beispielsweise Pfitzners »Armer Heinrich« weniger als ‚Musikdrama‘ im Wagnerschen Sinne, sondern eher als eine romantische Oper zu bezeichnen sei, die, kompositionsgeschichtlich gesehen, hinter die von Wagner mit »Rheingold« markierte Stufe zurückgehe⁵⁵. Dahlhaus sieht demnach in Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas in erster Linie ein Mißverständnis der Wagnerschen

⁴⁹Zur Problematik dieses Schlagwortes vgl.: Dahlhaus, Carl; „Wagnerianer“ und „Brahminen“, in: Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 8, Mainz 1988, S. 110-141.

⁵⁰ebenda, S. 128.

⁵¹Danuser; Die Musik des 20. Jahrhunderts, S. 88 f.

⁵²ebenda, S. 78 f.

⁵³ebenda, S. 78 f.

⁵⁴Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 287.

⁵⁵ebenda, S. 286.

Musiktheaterästhetik. Daß es sich dabei jedoch keineswegs um ein Mißverständnis handelt, läßt sich vor allem an den aus dem Nachlaß publizierten Schriften ablesen, in denen Pfitzner eine erhebliche und grundlegende Kritik an Wagner äußert. John Williamson beschreibt daher in seiner Monographie das Verhältnis zu Wagner mit dem These: „Pfitzner’s problem as a music-dramatist was that he was a follower of Wagner who rejected Wagnerism.“⁵⁶

Eine Differenz zwischen Pfitzners Werken und der Wagnerschen Konzeption des Musikdramas wurde in der frühen Literatur über den Opernkomponisten, deren Autoren zumeist aus dessen direktem Umfeld stammten, stets hervorgehoben. Eine erste größere Schrift, die sich mit Pfitzners Bühnenwerken auseinandersetzt, publizierte 1917 Walter Riezler anlässlich der Uraufführung des »Palestrina«⁵⁷ und betonte darin, Pfitzner sei „tief überzeugt von der Objektivität und dem Ewigkeitswert der von Wagner geschaffenen Form des Musikdramas“, aber diese Form bestehe für ihn nicht in dem, „was an ihr das subjektiv wagnerische“ sei, „sondern in dem allgemeinen Verhältnis zwischen Dichtkunst und Musik“:

„So liegt für Pfitzner die Idee des Musikdramas nicht im ‚Gesamtkunstwerk‘, das den einzelnen Künsten übergeordnet ist, sondern in der Vermählung zweier Künste, die gerade das den beiden Künsten Eigenste und Wesentlichste besonders rein in Erscheinung treten läßt.“⁵⁸

Von diesem Standpunkt aus sei Pfitzners musikdramatisches Schaffen zu beurteilen. Er bleibe ‚absoluter Musiker‘ auch angesichts des Dramas, sei somit eine durchaus unwagnerische Natur, so leidenschaftlich er sich auch Wagner hingeeben habe:

„Aber auch als ‚absolut‘ geht seine Bühnenmusik nicht etwa unbekümmert um das Drama ihre eigenen Wege, vielmehr folgt sie mit der größten Feinnervigkeit jedem Vorgang, jedem Wort; nur ist es nicht die robuste und augenfällige Gebärde der Szene, die sich zuallererst in der Musik spiegelt, sondern der Zusammenhang ist mehr innerlicher Art: es nimmt die Musik in jedem Augenblick das Innerlichste des dramatischen Vorgangs in sich auf, und indem sie es verarbeitet und belebt, ist sie ganz sie selbst, die freie, stolze, niemand untertane Kunst.“⁵⁹

Alexander Berrsche folgte 1919 dieser Interpretation in seinem Aufsatz »Hans Pfitzner und die absolute Musik«⁶⁰. Seiner Ansicht nach sind,

⁵⁶Williamson, John; *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992, S. 83.

⁵⁷Riezler, Walter, *Hans Pfitzner und die deutsche Bühne*, München 1917.

⁵⁸ebenda, S. 27 f.

⁵⁹ebenda, S. 29.

⁶⁰Berrsche, Alexander; *Verzeichnis sämtlicher erschienenen Werke Hans Pfitzners*. Mit einem Vorwort: *Hans Pfitzner und die absolute Musik*, München 1919. Der Urheber des Schlagwortes

ausgehend von Richard Wagners ‚Gesamtkunstwerk‘, zwei Entwicklungstendenzen in der zeitgenössischen Musikdramatik erkennbar. Eine erste, deren Vertreter dem Wort und dem Drama den Vorrang einräumen und mithin die Musik mehr oder weniger als Hilfskunst einsetzen. Daneben eine zweite, die den überkommenen „Gegensatz zwischen reiner und ‚angewandter‘ Musik“ dadurch aufhebe, daß sie der Musik stets die Priorität einräume:

„Die Musik will nicht mehr dienen, sondern führen, sie erinnert sich wieder des strengen, königlichen Gesetzes aller Künste, daß jedes Nebeneinander und Nacheinander sich durch nichts anderes erklären und rechtfertigen lassen darf als durch die Logik der Kunst, der es angehört. Sie ist ‚dramatisch‘ in jeder Note, aber ihre Entwicklung folgt nur musikalischen Gesetzen. Sie erfäßt das Wort aufs innigste, aber sie bedarf seiner nicht, um als sinnvolles Gebilde verstanden zu werden. So sind die Lieder Schuberts und Schumanns komponiert: auch ohne die Worte ein musikalisch geschlossenes ganzes, verbinden sie gleichwohl Ton und Wort in einer Vollkommenheit, die nie übertroffen worden ist.“⁶¹

Pfitzner rechnet er dieser zweiten Richtung zu. Die in seiner Schrift angeführten Beispiele aus der »Rose vom Liebesgarten« und dem Eichendorff-Lied op. 7,4 bezeichnet Berrsche schließlich als „Beispiele eines traumhaft unerhörten Triumphes der absoluten Musik.“⁶²

Franz Hirtlers Dissertation über den »Armen Heinrich« untersucht Pfitzners Stellung gegenüber der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁶³, einer Epoche, die der Verfasser mit dem Terminus „Romantischer Realismus“⁶⁴ bezeichnet. Ein Charakteristikum vor allem der Musik Wagners, Liszts und Strauss’ sei, daß „durch Riesenorchester bisher Unsagbares ausgedrückt werden“ solle:

von Pfitzner als ‚absolutem Musiker‘ auch in seinen Bühnenwerken läßt sich nicht eindeutig ermitteln. Einerseits ließ Berrsche diesen Begriff schon in seinem früheren Beitrag: »Der arme Heinrich«: Ein Musikdrama in drei Akten, Dichtung von James Grun, Musik von Hans Pfitzner: Kurze Einführung, Leipzig 1913, anklingen, andererseits taucht dieser Begriff jedoch im gleichen Jahr auch bei Oskar Bie auf, der über den »Armen Heinrich« notierte: „Absoluter musikalischer Sinn drängt sich in die Opernallüren hinein“; Bie, a.a.O., S. 533.

⁶¹Berrsche, Hans Pfitzner und die absolute Musik, a.a.O., S. 5 f.

⁶²ebenda, S. 5 f. Pfitzner selbst äußerte sich positiv über die letztgenannten Schriften. An den Wiener Germanisten Viktor Junk schrieb Pfitzner im September 1923: „Das beste, was bis jetzt über mich erschienen ist, ist von Dr. Riezler die Schrift ‚Hans Pfitzner und die Bühne‘, ferner die Einführung von Berrsche in das Verzeichnis meiner Werke.“ Wamlek-Junk, Hans Pfitzner und Wien, a.a.O., S. 32.

⁶³Hirtler, Franz; Hans Pfitzners »Armer Heinrich« in seiner Stellung zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Würzburg 1939.

⁶⁴ebenda, S. 10.

„Das Überirdische im Drama Wagners wird nicht angedeutet oder erahnt wie in der Romantik, sondern es ersteht in deutlichster Wirklichkeit auf der Bühne [...]“⁶⁵

Der Unterschied dieser Einstellung zur eigentlichen Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts,

„[...] der an sich ebenfalls eine ins Uferlose schweifende Phantasie zu eigen war, besteht darin, daß die Romantik von vornherein auf die Verwirklichung ihrer Träume verzichtet; neben dem in ruhigen, meist bürgerlich-bescheidenen Bahnen verlaufenden Leben spielt sich dort die Kunst in einer höheren, unwirklichen Sphäre ab; [...]“⁶⁶

Die Form des Wagnerschen Dramas bezeichnet Hirtler daher als ein „durchaus unromantisches, realistisches, ziel- und zweckstrebiges Prinzip.“⁶⁷ In Abgrenzung dazu kennzeichnet er Pfitzner als einen

„[...] Romantiker, sowohl im Sinne einer künstlerischen Grundhaltung (Vermeidung eines zielstrebig aufbauenden Prinzips musikalischer Großformen, ‚Entrationalisierung der Leitmotivtechnik‘, Lockerung der harmonischen Spannung und der Tonikabezogenheit) , wie im Hinblick auf seine Herkunft aus der klassisch-romantischen Tradition [...]“⁶⁸

Den Begriff einer ‚absoluten Musik‘ für Pfitzners Bühnenwerken lehnt Hirtler jedoch ab, da eine klare Formgliederung und straffe musikalische Zusammenfassung, wie Berrsche sie behauptete, nicht zu erkennen sei. Die Betrachtung des Formprinzips bei Pfitzner weise vielmehr auf

„[...] typisch romantische, aller ziel- und zweckbewußten, planvollen Großanlage fernstehende Stilmerkmale. Bei Pfitzners absoluten Musikformen (namentlich in der Kammermusik) war durch die Aufnahme von klassischer Tradition ein starker Formwille vorhanden [...], für das Musikdrama ist damals nur Wagners zusammenhängende Großform Vorbild, die Pfitzner zur stimmungsgebundenen Einfallsreihe (Ausbau eines Weber-Marschnerschen Prinzips) umdeutet.“⁶⁹

⁶⁵ebenda, S. 9.

⁶⁶ebenda, S. 9.

⁶⁷ebenda, S. 82.

⁶⁸ebenda, S. 139. Pfitzner selbst war übrigens mit dieser Arbeit nicht einverstanden. In einem Brief vom 1.12.1939 an den Konrad Triltsch-Verlag schrieb er: „[...] ich habe die Arbeit von Herrn Hirtler nur bis etwa Seite 30 - 35 gelesen. Dann hatte ich genug. Bis dahin ist das Buch mehr eine versuchte Ehrenrettung von Herrn Bernhard Scholz, als daß es über mich auch nur etwas Richtiges, geschweige denn Neues zu sagen wüßte. [...] Ich will jetzt schließen, denn es ist nicht meine Absicht, über die Arbeit von Herrn Hirtler eine Rezension zu schreiben. Ich sage nur soviel, daß ich auf Grund der eben besprochenen Partien, wozu sich noch andere gesellen, die ich mit Fragezeichen versehen habe, die Arbeit ablehne, soweit sie indirekt, durch Schlüsse und Vermutungen, nach Philologenart, dem Verfasser unbekannte Sachen, wie die Entstehung meiner Werke, den Charakter von Scholz u.s.w. beurteilen und beweisen will [...]“ Pfitzner, Briefe, Bd. 1, S. 851 f.

⁶⁹Hirtler, a.a.O., S. 93 f.

Auch das Suchen nach einem „Geheimnis der Form“ im Sinne der Lorenz'schen Wagneranalysen⁷⁰ bringe kein Ergebnis, da „die bei Wagner so stark formbildende Kraft einer tonikabezogenen Harmonik“ fehle.⁷¹ Größere Formen gebe es in drei Varianten. 1.) Als liedhafte Teile: „Hier wird die Einheit geschaffen durch eine ausgedehnte Melodie, die jedoch nicht immer in der Singstimme zu liegen braucht.“⁷² 2.) Als lyrische Szenen, in denen „die Durchführung eines Themas“⁷³ vorherrscht. 3.) Als orchestrale Vor- und Zwischenspiele, die „weder nach rein musikalischen Prinzipien“ angelegt sind, noch das Drama programmatisch darstellen wollen. „Sie bereiten allgemein auf die Stimmung der jeweils folgenden Szenen vor durch Verwendung von deren thematischem Material.“⁷⁴

In seiner dem Theaterpraktiker und Regisseur Pfitzner gewidmeten Arbeit⁷⁵ gelangt Gerhard Zorn durch die Analyse der theatertheoretischen Schriften, der Opernbearbeitungen und dramaturgischen Studien sowie der überlieferten Dokumente von Inszenierungen Pfitzners zu dem Befund:

„Die ‚musikdramatische Geste‘ besitzt in Pfitzners Werken nicht mehr die zentrale Bedeutung, die ihr bei Wagner zukommt. Pfitzners Musik verringert die Funktion der Ausdeutung des Textes; die gegenseitige Verklammerung von Wort und Ton, wie sie sich in Wagners Musikdramen manifestiert, lockert sich zugunsten selbständiger Entfaltung der Musik. Sie schreibt weniger die einzelnen Bewegungen für den Sänger vor, als daß sie den inneren Ausdruck bezeichnet. Für die szenische Darstellung bedeutet das größere Ungebundenheit und freiere Entfaltungsmöglichkeit.“⁷⁶

In einer detaillierten Studie über Pfitzners Kompositionstechnik in den musikdramatischen Werken⁷⁷ beschäftigt sich Hans Rectanus mit dem Wechselverhältnis von wiederkehrender Motivik und Thematik auf der einen sowie der Formenbildung auf der anderen Seite und kommt darin zu dem Ergebnis,

„[...] daß Aussagen über *die* Pfitznersche Leitmotivik in allgemeiner Weise nicht gemacht werden können, da ein jedes Werk auf einer eigenständigen Anwendung dieser von Wagner ausgebildeten Technik beruht. Insgesamt jedoch kristallisierte sich eine Entwicklungslinie

⁷⁰Lorenz; Alfred; Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, 4 Bde., München 1924-1933.

⁷¹Hirtler, a.a.O., S. 82.

⁷²ebenda, S. 87.

⁷³ebenda, S. 88.

⁷⁴ebenda, S. 90.

⁷⁵Zorn, Gerhard; Hans Pfitzner als Opernregisseur, Diss. München 1954.

⁷⁶ebenda, S. 172.

⁷⁷Rectanus, Hans Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners, Würzburg 1967.

heraus, die vom ›Armen Heinrich‹ über die ›Rose vom Liebesgarten‹ zum ›Herz‹ führt und dem ›Palestrina‹ als Kompendium der Pfitznerschen Leitmotivik eine Sonderstellung einräumt.“⁷⁸

Das Schlagwort von Pfitzner als ‚absolutem Musiker‘ auch in den Bühnenwerken sieht Rectanus durch seine Untersuchung als widerlegt an:

„Er selbst [Pfitzner] wollte sich hauptsächlich als dramatischer Komponist verstanden wissen; am leidenschaftlichsten setzte er sich für die Aufführung seiner Bühnenwerke ein. Jedoch scheinen sich für uns heute die Akzente verschoben zu haben: Pfitzner ist primär Lyriker und bleibt dies auch, wie seine Werke offenbaren, als Musikdramatiker. Bezeichnend hierfür ist die Tatsache, daß die in allen seinen Bühnenwerken vorhandene *innere* Dramatik in den wenigsten Fällen nach außen wirkt und sich im Bühnengeschehen widerspiegelt. Die lyrisch-versponnene Einstellung scheint dies zunichte zu machen. [...] An dem Primat der Stimmungseinheit ist der Pfitznersche Typ des musikalischen Dramas in allen Fällen zu erkennen. Hierin liegt gleichermaßen Größe und Gefahr, dies gibt ihm, dem Lyriker, sein unverwechselbares Gesicht auch als Musikdramatiker.“⁷⁹

Reinhard Ermens theaterwissenschaftliche Studie⁸⁰ über den Opernkomponisten beschreibt vor dem Hintergrund der nachwagnerschen Operngeschichte und dem Übergang zur Neuen Musik Pfitzners Standpunkt in den zeitgenössischen musikästhetischen Debatten. Im Schlußresümee betont der Verfasser jedoch den Überblickscharakter der Arbeit, der es mit sich bringe, „daß die Ergebnisse in eine Fülle von Einzelerkenntnissen zerfallen“; und die Folgerung, so gesteht er freimütig zu, „daß Pfitzner ein Wagnersches Erbe austrägt, ist zweifellos ein Allgemeinplatz [...]“⁸¹ In einem Beitrag zum Pfitzner-Symposium 1989 bekräftigte Ermen jedoch anhand der Oper »Die Rose vom Liebesgarten« die bereits von Rectanus vertretene Ansicht, entgegen Alexander Berrsches Diktum vom ‚absoluten Musiker‘ bleibe Pfitzner auch als Opernkomponist Lyriker:

„Der Operndramatiker Pfitzner ist immer auch Liedkomponist, ja, der Lyriker Pfitzner meint so etwas wie einen Weg gefunden zu haben, der aus dem Dilemma der nachwagnerischen Oper herauszuführen scheint.“⁸²

Auf derselben Tagung griff Rudolf Stephan hingegen jenes Schlagwort Berrsches wieder auf und wies darauf hin, daß der Begriff der ‚absoluten Musik‘ historisch durchaus verschiedene Bedeutung habe. Im engeren Sinne der Popularästhetik der Wagnerzeit sei

⁷⁸ebenda, S. 178.

⁷⁹ebenda, S. 181.

⁸⁰Ermen, Reinhard, Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner, Aachen 1986.

⁸¹ebenda, S. 151.

⁸²Ermen, Reinhard; Der Lyriker als Musikdramatiker. Zur »Rose vom Liebesgarten«, in: Osthoff, Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit, a.a.O., S. 185-193, Zitat S. 185.

„[...] absolute Musik als Gegenbegriff zur dramatischen und programmatischen Musik eine solche, die sich der modernen Wirkungsmittel - instrumentaler Kolorismus, naturalistische Tonmalerei - weitgehend enthält und sich mehr den traditionellen Gattungstraditionen anschließt. Sie sucht (nach dem Verständnis der Zeit) sämtliche ästhetisch relevanten Wirkungen mit musikalischen Mitteln hervorzubringen, lehnt alles extrem Charakteristische (wie reine Tonmalerei und sonstige Naturalismen) als äußerlich und mithin ihrer unwürdig ab oder reduziert es wenigstens auf ein Maß, das es als für das Ganze, für den Gesamteindruck, unerheblich erscheinen läßt.“⁸³

In diesem Sinne sei auch der von Berrische in die zeitgenössische Diskussion eingebrachte Begriff der ‚absoluten Musik‘ zu verstehen, der primär eine „antimusikdramatische und antiprogrammatische Musik“ meine:

„Die so bezeichnete Musik sollte als musikalischere, reinere, bessere von der marktgängigen zeitgenössischen abgehoben werden. Vom Autor dieser absoluten Musik versprach man sich die Errettung der Tonkunst aus den Niederungen des kommerziellen Betriebs, der alles Äußerliche auch der Tonkunst stimuliere und diese so zugrunde richte.“⁸⁴

Die angeführten Arbeiten über den Opernkomponisten Pfitzner, die die grundsätzlichen Positionen markieren und in der weiteren Sekundärliteratur mehr oder minder unreflektiert übernommen wurden, stimmen darin überein, daß zwar eine enge Beziehung zwischen dem Wagnerschen Musikdrama und den Pfitznernschen Bühnenwerken existiere, gleichzeitig betonen sie jedoch eine prinzipielle Differenz zur Wagnerschen Form des Musikdramas, die sich vor allem in einer grundsätzlich verschiedenen Beziehung zwischen Text und Musik manifestiere. Kontrovers diskutiert werden hingegen die Prinzipien, nach denen Pfitzner seine musikalischen Dramen kompositorisch gestaltete, wobei zwei Positionen die Eckpunkte markieren. Einerseits die Charakterisierung des Opernkomponisten Pfitzner als ‚absoluten Musiker‘, der trotz der Verwendung einer auf Wagner verweisenden Leitmotivtechnik die Musik nicht bedingungslos dem Drama unterordne, sondern eher freie musikalische Formen bilde. Auf der anderen Seite steht die Behauptung, Pfitzner zeige als Opernkomponist eine Tendenz zum Lyriker, die musikalische Formbildung nähere sich liedhaften Strukturen an. Die Funktion der Leitmotivtechnik innerhalb der musikalischen Faktur, deren Existenz nicht geleugnet werden kann, erscheint so eher als eine Reminiszenz an die Wagnersche Musikdramatik, denn als konstruktives kompositorisches Mittel in Pfitznerns Werken.

⁸³Stephan, Rudolf; Sind Hans Pfitznerns Lieder ‚absolute Musik‘? in: Osthoff, Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit, a.a.O., S. 221-230, Zitat S. 228. Zur Geschichte des Begriffes vgl.: Dahlhaus, Carl; Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 24-46.

⁸⁴Stephan, Rudolf; Sind Hans Pfitznerns Lieder ‚absolute Musik‘? a.a.O., S. 230.

3. Gegenstand der Untersuchung

Die vorliegende Untersuchung macht es sich zur Aufgabe, anhand der opernästhetischen Schriften Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas nachzugehen. In den bereits zitierten Arbeiten wurden diese Schriften nur zum Teil mitberücksichtigt. Eine Arbeit von Detlef Rentsch rückt zwar das gesamte schriftstellerische Werk über Musik und Musikkultur in den Mittelpunkt der Betrachtung, vermag jedoch, da auch die musikästhetischen Kontroversen mit Ferruccio Busoni, Paul Bekker, Arnold Schering und Julius Bahle mit einbezogen werden, lediglich einen Überblick zu geben.⁸⁵ Was in der Literatur über Hans Pfitzner fehlt, ist der Versuch, die operntheoretischen Schriften als selbständige Ästhetik des Komponisten im Sinne einer expliziten Poetik zu bewerten, in ihnen eine ästhetische Grundlegung seiner Bühnenwerke zu sehen. Nicht zuletzt die aus dem Nachlaß publizierten Schriften wurden unter diesem Aspekt bislang kaum berücksichtigt.

In der Biographie Pfitzners ist die Genese der kompositorischen Werke vielfältig verknüpft mit den Schriften zur Opernästhetik, die den künstlerischen Schaffensprozeß begleiten. Einerseits findet in den Schriften die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem musikgeschichtlichen Phänomen Wagner ihren publizistischen Niederschlag. Andererseits reflektiert Pfitzner darin auch seine Stellung als Opernkomponist in der Nachfolge Wagners indem er sowohl dessen als auch seine eigenen Bühnenwerke zur Erläuterung und Abgrenzung seiner Theorie in die Überlegungen mit einbezieht. Keineswegs stellen diese Selbstaussagen Pfitzners das letzte Wort über seine Werke dar. Vielmehr müssen diese Betrachtungen zum Material der Interpretation gerechnet werden, weil der Autor des kompositorischen Werkes nicht mehr als solcher spricht, sobald er sich selbst erklärt, sondern als Exeget neben anderen Exegeten. Der empirische Gehalt der Selbstinterpretation mag geringer sein als der mythische, nichtsdestoweniger ist noch die Stilisierung essentiell und aufschlußreich. Die Schriften sind also weniger als Grundlage für die Interpretation zu betrachten, sondern bedürfen im Gegenteil selbst der Interpretation.

Aufgabe des folgenden Kapitel ist es, zur Orientierung zunächst einen Überblick über Pfitzners Schriften zur Opernästhetik zu geben. Da Pfitzner einen großen Teil der Aufsätze auf äußere Anregung hin oder aus tagesaktuellem Anlaß verfaßt hat, ist darüber hinaus durch die Klärung des jeweiligen Entstehungszusammenhanges der Stellenwert sowie die Aussagekraft der theoretischen Schriften gegenüber seinen kompositorischen Werken zu untersuchen.

⁸⁵Rentsch, Detlef, Hans Pfitzners Schriften über Musik und Musikkultur, Diss. Halle 1983.

Da Pfitzner sich in seinen Schriften explizit auf Wagner beruft und ihn als Ausgangspunkt seiner eigenen Überlegungen benennt, wirft das dritte Kapitel zunächst einen kurzen Blick auf Wagners Idee des musikalischen Dramas⁸⁶, um anschließend Pfitzners Theorie des musikalischen Dramas, wie er sie in äußerst knapper und konzentrierter Form auf nur wenigen Seiten formuliert hat, darzustellen und zu erörtern, wobei vor allem auch definitorische Fragen zu klären sind. Die Unterteilung der Unterkapitel folgt dabei Pfitzners eigener Gliederung.

Im vierten Kapitel soll der im vorhergehenden Teil dargestellte theoretische Entwurf anhand von Pfitzners erläuternden Aufsätzen zu eigenen Bühnenwerken sowie bekannten Repertoirewerken, in denen er einzelne Aspekte einer detaillierten Betrachtung unterzieht, kritisch auf seine Stichhaltigkeit hin überprüft werden. Ein erstes Unterkapitel befaßt sich zunächst mit Pfitzners Anwendung seiner Theorie auf bekannte Repertoirewerke, das zweite Unterkapitel widmet sich den Libretti der Pfitznerschen Opern⁸⁷, um hieran seine Idee der ‚musikdramatischen Konzeption‘ aufzuzeigen. Das dritte Unterkapitel widmet sich den kompositorischen Gestaltungsprinzipien, wie Pfitzner sie in seiner Theorie fordert. Pfitzner hat sich diesbezüglich in seinem theoretischen Entwurf nur sehr vage und allgemein geäußert, erst in späteren, vornehmlich werkbezogenen Aufsätzen bespricht er dieses Thema eingehender. Vor allem in der Auseinandersetzung mit Wagners Leitmotivtechnik entwickelt er dagegen seine Idee von einem dramatischen Prinzip der ‚Musik als Gegenwart‘, welches er abgrenzt gegenüber einem sinfonischen Prinzip der ‚Musik als Architektonik‘.

Neben Dichtung und Musik stellt die szenische Umsetzung eine dritte Komponente musikdramatischer Werke dar. Pfitzners theoretischer Entwurf geht auf diesen Punkt zunächst nicht näher ein, was jedoch nicht bedeutet, daß die szenische Aktion in seiner Opernästhetik ein lediglich sekundäres Moment darstellt. Als Theaterpraktiker hat er sich intensiv mit Problemen der szenischen Umsetzung auseinandergesetzt. Geäußert hat er sich hierzu vor allem im dritten Band seiner »Gesammelten Schriften«. Darüber hinaus sind

⁸⁶Bezüglich der Wagnerschen Ästhetik sei verwiesen auf folgende Arbeiten: Dahlhaus, Carl; Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, Regensburg 1971; Borchmeyer, Dieter; Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung, Stuttgart 1982; Franke, Rainer; Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum »Ring des Nibelungen«, Hamburg 1983; Ingenhoff, Anette; Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas, Tübingen 1987.

⁸⁷Auf die Spieloper »Das Christelflein« wird hier nicht eingegangen, da es sich dabei lediglich um die Umarbeitung einer Schauspielmusik handelt. Vgl. Rectanus, Leitmotivik und Form, a.a.O., S. 27.

seine diesbezüglichen Vorstellungen in den von Eugen Mehler und Otto Erhardt herausgegebenen Regiebüchern Pfitznerscher Inszenierungen dokumentiert.⁸⁸ Insgesamt, das soll in einem vierten Unterkapitel gezeigt werden, erweist sich Pfitzner in seinen Ausführungen als Vertreter eines illusionistischen Musiktheaterkonzepts.

Die Untersuchung der operntheoretischen Schriften Pfitzners zeigt deutlich, daß der Gegensatz von Inspiration und Reflexion den Dreh- und Angelpunkt in Pfitzners Opernästhetik bildet. Hierin erweist sich Pfitzner als Anhänger der Schopenhauerschen Philosophie. Inspiration ist der Maßstab, an dem sich der artifizielle Wert der Musik in der Oper bemißt. Das fünfte Kapitel geht daher dem Gegensatz von Reflexion und Inspiration in Pfitzners opernästhetischem Entwurf nach. In einem ersten Unterkapitel wird dabei zunächst auf Pfitzners Schopenhauerrezeption eingegangen. Ein zweites Unterkapitel befaßt sich schließlich mit Pfitzners Wagnerrezeption, die der Komponist in einem 1942 verfaßten und erst postum veröffentlichten Aufsatz selbst kritisch reflektiert.

⁸⁸Mehler, Eugen; »Die Rose vom Liebesgarten«. Vollständiges Regiebuch nach der Inszenierung und Spielleitung des Komponisten, Leipzig 1917; ders.; (Hg.); »Der arme Heinrich«. Regiebuch, Leipzig 1919; Erhardt, Otto; Die Inszenierung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«. Vollständiges Regiebuch, Berlin 1922; ders.; Zum Regieproblem von Hans Pfitzners »Palestrina«. Einleitende Bemerkungen zum Regiebuch, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 35-36.

II. Hans Pfitzners operntheoretische Schriften

1. Übersicht über die Schriften

Kaum ein Komponist in der Nachfolge Richard Wagners hat sich derartig umfangreich zu Problemen der Opernkomposition geäußert wie Hans Pfitzner. In gewisser Weise erweist sich Pfitzner hierin schon rein äußerlich als ein Nachfolger Wagners, denn daß ein Komponist sich nicht auf sein eigentliches Metier beschränkt, sondern sich darüber hinaus auch schriftlich zu seiner Kunst äußert, seine eigenen Werke kommentierend und rechtfertigend, ist eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die von Wagner wesentlich mitbestimmt wurde. Bei nur wenigen Komponisten wurde die Rezeption der musikalischen Werke in ähnlichem Maße durch die theoretischen Schriften, das „unersättliche Raisonement“⁸⁹, beeinflusst⁹⁰. Auch Hans Pfitzners operntheoretische Schriften können nicht losgelöst von seinen Bühnenwerken gesehen werden. Insbesondere die Entstehung seiner Oper »Palestrina«, die er selbst als sein ‚Hauptwerk‘ bezeichnete⁹¹, wurde durch ausführliche Reflexionen zur Operntheorie begleitet. Pfitzner publizierte die in diesem Kontext entstandenen Schriften zusammen mit einigen thematisch verwandten Aufsätzen 1915 - demselben Jahr, in dem er die Komposition des »Palestrina« abschloß - in einer Sammlung unter dem Titel »Vom musikalischen Drama«⁹². Diese Publikation setzt sich zusammen aus Beiträgen, die zumeist bereits an anderer Stelle publiziert worden waren und für diese Ausgabe lediglich unter thematischen Gesichtspunkten geordnet sowie durch einen Originalbeitrag und ein Vorwort ergänzt wurden. Die Entstehung einzelner Aufsätze reicht dabei bis in das Jahr 1905 zurück.

Unter der Überschrift »Bühnentradiation« finden sich in der Sammlung drei Aufsätze, die sich kritisch mit der zeitgenössischen Theaterpraxis auseinandersetzen. Die »Einleitung« sowie den Aufsatz »Melot der Verruchte«, der sich mit Wagners Musikdrama »Tristan und Isolde« auseinandersetzt, verfaßte Pfitzner bereits in seiner Berliner Zeit als Kapellmeister am Theater des Westens (1903-1905). Publiziert wurden diese Texte erstmals in den Süddeutschen Monatsheften⁹³, einer „wissenschaftlich,

⁸⁹Dahlhaus, Carl; Richard Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, a.a.O., S. 9.

⁹⁰Vgl.: Dahlhaus, Carl; Richard Wagners Musikdramen, München 1988, S. 9.

⁹¹Vgl.: Pfitzner; Mein „Hauptwerk“, in: SS IV, S. 430-433.

⁹²Pfitzner, Vom musikalischen Drama, a.a.O.

⁹³Süddeutsche Monatshefte 2 (1905), 2. Halbjahr, S. 360 ff.; ebenda, 3 (1906), 1. Halbjahr, S. 61 ff.

literarisch und musisch gerichteten Monatsschrift⁹⁴, die seit 1904 von seinem Jugendfreund Paul Nikolaus Cossmann herausgegeben wurde und zu deren Herausgeberkreis Pfitzner zeitweilig selbst zählte. Der dritte unter dieser Überschrift subsumierte Aufsatz »Bart und Bühne. Ein Scherzo« entstand anlässlich einer Straßburger Inszenierung von Wagners »Walküre« unter Pfitzners Leitung und wurde erstmals 1913, ebenfalls in den Süddeutschen Monatsheften veröffentlicht⁹⁵.

Unter der Überschrift »Zur Grundfrage der Operndichtung« sind drei Aufsätze versammelt, die sich mit Problemen der Opernkomposition beschäftigen. Im ersten Abschnitt entwirft Pfitzner unter dem Titel »Allgemeine Betrachtung« auf nur wenigen Seiten eine Theorie, die sich vor allem mit dem Verhältnis von Text und Musik in der Oper beschäftigt. Dieser Teil wurde vom Autor auf Januar 1908 datiert und erschien im gleichen Jahr zunächst in den Süddeutschen Monatsheften⁹⁶. Der folgende Abschnitt »Anwendung auf bekannte Werke«, in dem Pfitzner seinen theoretischen Entwurf anhand von Wagners »Lohengrin« und Heinrich Marschners »Hans Heiling« erläutert, wurde im darauffolgenden Jahr zuerst wiederum in den Süddeutschen Monatsheften publiziert⁹⁷. Der erste Teil des folgenden, mit »Eigene Werke« überschriebenen Abschnitts mit dem Untertitel »Der arme Heinrich, das Epos und das Drama«, der sich mit Pfitzners erster Oper auseinandersetzt, erschien mit dem Zusatz „Zur Aufführung des Musikdramas am 8. Januar 1911 am Straßburger Stadttheater“ zuerst in der Zeitschrift ‚Das neue Elsaß‘⁹⁸. Der letzte Abschnitt unter dieser Überschrift, versehen mit dem Untertitel »Die ‚Symbolik‘ in der Rose vom Liebesgarten«, der sich mit Pfitzners gleichnamigem zweitem Bühnenwerk beschäftigt, wurde von Pfitzner 1915 als Originalbeitrag zu der Aufsatzsammlung verfaßt.

Drei weitere Aufsätze ergänzen die Sammlung »Vom musikalischen Drama«. Mit aufgenommen wurde das Vorwort zur von Pfitzner 1906 herausgegebenen Partitur von E.T.A. Hoffmanns ‚Undine‘⁹⁹ sowie ein Programmheftbeitrag für die Maifestspiele 1914 in Köln mit dem Titel

⁹⁴Hofmiller, Josef (Hg.); Paul Nikolaus Cossmann zum 60. Geburtstag am 6. April 1929, München/Berlin 1929, S. XVI.; vgl. auch: Selig, Wolfram; Paul Nikolaus Cossmann und die Süddeutschen Monatshefte von 1914-1918, Osnabrück 1967; Adamy, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 289-292.

⁹⁵Süddeutsche Monatshefte 10 (1913), 2. Halbjahr, S. 156 ff.

⁹⁶Süddeutsche Monatshefte 5 (1908), 1. Halbjahr, S. 1 ff.

⁹⁷Süddeutsche Monatshefte 6 (1909), 1. Halbjahr, S. 565 ff.

⁹⁸Das neue Elsaß, Heft 2, 6. Januar 1911.

⁹⁹»Undine«. Zauberoper von E.T.A. Hoffmann, hg. von Hans Pfitzner, Leipzig 1906.

»Webers ‚Freischütz‘«. Den Abschluß bildet schließlich der Vortrag »Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen«, den Pfitzner anlässlich der Straßburger Erstaufführung des Wagnerschen ‚Bühnenweihfestspiels‘ am 9. Januar 1914 hielt.

Die in der Aufsatzsammlung »Vom musikalischen Drama« vereinigten Aufsätze, vor allem die unter »Bühnentraktion« und »Zur Grundfrage der Operndichtung« versammelten, enthalten im Kern bereits die gesamte Pfitznersche Musikästhetik. Unverändert wurden diese Texte, mit Ausnahme des Vorwortes, in die von Pfitzner 1926 selbst besorgte Ausgabe der »Gesammelten Schriften« übernommen. Zusammen mit den ursprünglich selbständigen Streitschriften »Futuristengefahr« von 1917 und »Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?« von 1919, dem Nachruf auf den befreundeten Cellisten Heinrich Kiefer¹⁰⁰ sowie einigen kleineren Aufsätzen und Vorträgen, die unter der Überschrift »Romantisches« zusammengefaßt wurden¹⁰¹, bilden sie die ersten beiden Bände der Gesamtausgabe. Unter dem Titel »Werk und Wiedergabe«, der als dritter Band der »Gesammelten Schriften« 1929 erschien, erweiterte Pfitzner die ursprünglich mit »Bühnentraktion« überschriebene Artikelserie aus der Sammlung von 1915, „die nur angefangen, aber länger fortzuführen geplant war“¹⁰², und entwickelte daraus eine systematische Abhandlung über eine der Autorintention entsprechende Werkwiedergabe und -interpretation.

Eine große Zahl verstreut publizierter Aufsätze und Schriften¹⁰³ streift die in den genannten Artikeln behandelten Probleme der Opernästhetik, wobei Pfitzner den Leser immer wieder auf die Ausgabe »Vom musikalischen Drama« bzw. der »Gesammelten Schriften« zurückverweist, da er dort schon das Wesentliche gesagt habe.¹⁰⁴ Hervorzuheben sind jedoch jene Aufsätze, in denen sich Pfitzner zu seinen eigenen Bühnenwerken äußert. Dazu gehören der

¹⁰⁰»Zum Gedächtnis Heinrich Kiefers«, zuerst in: Die Einkehr. Unterhaltungsbeilage der Münchener Neuesten Nachrichten, 3 (1922), Nr. 34 vom 26.8.1922.

¹⁰¹Neben den in der Aufsatzsammlung von 1915 bereits enthaltenen Texten »E.T.A. Hoffmanns Undine«, »Webers Freischütz« und »Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen« wurden aufgenommen: Der am 5. Juni 1926 gehaltene Vortrag »Was ist uns Weber«, der Artikel »Zu meiner Heiling-Inszenierung am Dresdner Staatstheater« sowie das Vorwort zum 1925 von Pfitzner herausgegebenen Klavierauszug »Marschners Vanpyr«.

¹⁰²GS 3, S. 1.

¹⁰³Vgl. hierzu das Gesamtverzeichnis in SS IV, S. 754-759.

¹⁰⁴So schrieb Pfitzner noch in seinem 1940 erschienenen Band »Über musikalische Inspiration«: „Nun wäre es ja mit meinen früheren Schriften eigentlich genug, denn das bisher Geschriebene enthält das Hauptsächlichste, was ich über jene Fragen zu sagen habe.“, SS IV, S 271.

mehrfach mündlich gehaltene »Palestrina«-Vortrag¹⁰⁵ und dessen Vorentwurf¹⁰⁶, in denen Pfitzner die Entstehungsgeschichte dieses Werkes referiert und sich gegen die mehrfach erhobene Kritik an der dramaturgischen Anlage der Oper wehrt. Der Aufsatz »Mein Hauptwerk«¹⁰⁷ erschien erstmals als Programmheftbeitrag zur »Palestrina«-Premiere 1937 in Hamburg und trug dort den Untertitel ‚Nach einem Gespräch aufgezeichnet‘. Mit diesem Text antwortete Pfitzner auf die Frage: „Welche Stellung, Herr Professor, weisen Sie unter Ihren Werken dem ›Palestrina‹ zu?“¹⁰⁸

Zu der 1931 uraufgeführten Oper »Das Herz« verfaßte Pfitzner drei Aufsätze, die Einblick in die Entstehung dieses letzten Bühnenwerkes des Komponisten geben. Ursprünglich wohl als Einleitung zur Partitur oder dem Klavierauszug gedacht, blieb der Aufsatz »Das Herz«¹⁰⁹ unveröffentlicht. Ebenfalls nicht publiziert wurde die »Denkschrift bei Gelegenheit meiner Spielleitung des ›Herz‹ auf Einladung der General-Intendanz der Berliner Staatstheater«¹¹⁰, in der Pfitzner aus seiner Perspektive die Meinungsverschiedenheit mit dem Librettisten Hans Mahner-Mons bezüglich der Urheberschaft der Textvorlage und der Realisierung des Werkes in der Uraufführung darlegt. Besonderes Interesse kann diese Denkschrift beanspruchen, da sie einen Einblick in die Genese dieses Werkes aus der Sicht des Komponisten gibt. Vor der Öffentlichkeit behandelte er dieses Thema in stark verkürzter Form noch einmal in dem Programmheftbeitrag »Die Entstehung der ›Herz‹-Dichtung«¹¹¹ zur Neueinstudierung an der Bayerischen Staatsoper in der Spielzeit 1938/39.

Einer besonderen Erwähnung bedarf schließlich der Aufsatz »Die Oper«¹¹², den Pfitzner 1942 vermutlich nach der Lektüre einer Zeitungsrezension der Uraufführung von Werner Egks Funkoper »Columbus« verfaßte. In der Besprechung hieß es unter anderem:

„Egks schöpferischer Geist sprengt hier die herkömmlichen Opernformen. Die Stilelemente der Rundfunkkantate, des szenischen Oratoriums, der Monumentalchöre nach Art Händels, der Rahmenchöre

¹⁰⁵ SS IV, S. 418-429.

¹⁰⁶ Unter dem Titel: Der zweite Akt ›Palestrina‹ - ein Vermächtnis und eine Abwehr, in: SS IV, S. 434-441.

¹⁰⁷ SS IV, S. 430-433.

¹⁰⁸ SS IV, S. 823.

¹⁰⁹ SS IV, S. 452-456.

¹¹⁰ SS IV, S. 235-259.

¹¹¹ SS IV, S. 457-459, vgl. dazu auch den Kommentar S. 826 ff.

¹¹² SS IV., S. 87-109.

wie in der antiken Tragödie, des Sprechtheaters, der Pantomime und Revue, der monologischen Oper und der fast filmischen Dramaturgie ergeben eine originelle musikdramatische Mischform, die sich der epischen, statischen Oper nähert.“¹¹³

Pfitzner fühlte sich durch diese Zeilen herausgefordert, sich noch einmal intensiv mit der jüngeren Operngeschichte, vor allem mit Richard Wagner und dessen historischer Bedeutung, auseinanderzusetzen. Einen besonderen Stellenwert gewinnt dieser Aufsatz freilich, weil Pfitzner darin auch seine eigene Wagner-Rezeption in der Rückschau kritisch reflektiert. Ursprünglich wollte der Autor diesen Text zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wissen, da er ihm in seiner Tendenz allzu freimütig gegenüber den Zeitgenossen, insbesondere seinem ‚Antipoden‘¹¹⁴ Richard Strauss, erschien. So schrieb er am 25.7.1942 an seinen Biographen Walter Abendroth:

„[...] Und dennoch schreibe ich an etwas, was aber *nicht* für den Druck bestimmt ist, und was nach meinem Tode, in zwei handschriftlich von mir zu Papier gebrachten Exemplaren, nur Ihnen und [Ludwig] Schrott, als den Betreuern meines litterarischen Nachlasses, ausgehändigt werden soll, um gelegentlich, nach Ihrer und Schrotts getroffenen Entscheidung, nur Einzelnen, oder allgemein, zur Kenntnis gebracht werden soll. Es handelt von der Entwicklung der Musik, speziell der *Oper*, seit Wagner, und *meiner* Stellung darin. Es ist das einzige Mal, daß ich mich selbst historisch nehme. Da ich es nicht veröffentliche, dürfte ich da auch ganz offen und ohne die sonst gebotene ‚Rücksicht‘ reden - habe ich doch, Gott sei Dank, ein Vorbild an Schopenhauer, der sich auch nicht gescheut hat, die Entwicklung der Philosophie seit Kant, wie *er* sie sieht, darzustellen. Und es ergeben sich hier sogar Parallelen, die nicht ohne Reiz sind.“¹¹⁵

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges spielte Pfitzner zeitweise doch mit dem Gedanken, den Aufsatz als Anhang zu seiner autobiographischen Schrift »Eindrücke und Bilder meines Lebens«¹¹⁶ zu publizieren und verhandelte darüber mit dem Verleger Ludwig Strecker. Mit Brief vom 4.3.1946 schrieb er an Strecker:

„Meine Schrift ›Die Oper‹ sollte bzw. soll nur ein *Anhang* zu den ›Eindrücken und Bildern‹ sein, und nur weil sie nicht umfangreich, aber wichtig ist, zusammen mit der autobiografischen Hauptschrift veröffentlicht werden. Jedoch zweifle ich, daß Sie sie überhaupt drucken werden, aus folgendem Grunde: Ihr Inhalt ist eine kurze Betrachtung der ‚*Oper*‘ als *Kunstform* schlechthin, und ich stelle der Entwicklung dieses genre’s, wie sie nun einmal geworden, diejenige gegenüber, wie ich mir denke, daß sie hätte werden können, wobei ich mich - ein einziges mal in meinen Schriften - *selbst historisch nehme*. Es war nun natürlich nicht zu

¹¹³Zit. nach, SS IV, S. 784.

¹¹⁴Adamy, Bernhard; Die sogenannten Antipoden - Hans Pfitzner und Richard Strauss als Zeitgenossen, in: Richard-Strauss-Blätter 15 (1986), S. 21 -98.

¹¹⁵Briefe, Bd. 1, S. 907.

¹¹⁶SS IV, S. 556-692.

vermeiden, daß Erscheinungen wie Rich[ard] Strauß, Ekg und Orff, auch ein Gegenstand meiner Kritik werden mußten, die keineswegs mit der Beurteilung, wie man sie in der Öffentlichkeit gewohnt ist, harmoniert. Da nun Ekg und Orff (glaube ich) in Ihrem Verlag figurieren und Strauß eine Weltberühmtheit ist, sind mir obige Zweifel entstanden.“¹¹⁷

Wenige Wochen später revidierte er jedoch diesen Entschluß und entschied sich endgültig dafür, diesen Aufsatz nicht zu publizieren. An Strecker schrieb er daher am 30.5.1946:

„Ich habe ›die Oper‹ nochmals durchgelesen, und bin zu dem Entschluß gekommen, diese Schrift zu meinen Lebzeiten nicht zu veröffentlichen. Ich möchte sie auf keinen Fall als Polemik oder Angriff auf irgend Jemanden aufgefaßt wissen, sondern einzig nur als einen Beitrag zur Musikgeschichte, von dem ich glaube, daß er eine Wahrheit darstellt, die ich nicht ungesagt lassen möchte, und aus der ich *mich* nicht gut weglassen kann, weil ich nun einmal hineingehöre. Nun gewinnt nach meinem gefl. Tode die Sache ein ganz anderes Gesicht, - jeder Verdacht, daß ich diese kleine Abhandlung pro domo geschrieben haben könnte, wird lächerlich, oder kann mir wenigstens noch wüßter sein, als er mir jetzt, bei einer ev[entuellen] Veröffentlichung, schon wäre, und sie wird jedenfalls notgedrungen *objektiv* aufgefaßt werden, was bei Lebzeiten schwerlich zu erreichen ist.“¹¹⁸

Publiziert wurde der Aufsatz in gekürzter Fassung schließlich erstmals 1976 unter dem Titel »Mein Verhältnis zu Richard Wagner«¹¹⁹.

Die Übersicht über die opernästhetischen Schriften Pfitzners weist auf eine deutliche Gliederung der Werkbiographie hin. Nach Vollendung der ersten beiden Bühnenwerke, dem 1895 uraufgeführten »Armen Heinrich« und der »Rose vom Liebesgarten«, die 1901 zum erstenmal in Szene ging, begann Pfitzner mit seinen theoretischen Reflexionen - zunächst über Fragen der Aufführungspraxis und werkgerechten Interpretation - nachdem er in den Jahren 1903 bis 1905 erste bühnenpraktische Erfahrungen in einer leitenden Kapellmeisterposition am Theater des Westens in Berlin gesammelt hatte. Die quasi öffentliche Reflexion über Probleme der Opernkomposition setzte 1908 ein, als der Plan zur Oper »Palestrina« - der Pfitzner nach eigener Auskunft bereits seit den 1890er Jahren beschäftigte¹²⁰ - konkrete Gestalt annahm, in der

¹¹⁷Briefe, Bd. 1, S. 983 f.

¹¹⁸Briefe, Bd. 1, S. 995.

¹¹⁹MPG 35/36 (Juni 1976), S. 22-33. Die Kürzung wurde seinerzeit von Johann Peter Vogel gerechtfertigt mit dem Hinweis: „In diesem Manuskript beklagt Pfitzner den Niedergang der Oper und ihres Publikums und sucht darin den Grund für die Nichtaufführung seiner eigenen Opern. Dieser allgemeinere Teil seiner Ausführungen ist geprägt von Bitterkeit und Polemik und heute zu zeitgebunden, um noch von Interesse zu sein“, ebenda, S. 22.

¹²⁰Vgl. zur Entstehung Pfitzners Schilderung in: SS IV, S. 439 und 425 f. sowie Adamy; Bernhard; Das »Palestrina«-Textbuch als Dichtung, in: Osthoff, Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981, a.a.O., S. 21-65.

Realisierung der Textvorlage jedoch Probleme aufwarf. Mit Abschluß der Komposition des »Palestrina« im Jahr 1915 endete zunächst auch die theoretische Auseinandersetzung mit Fragen der Opernkomposition und Pfitzner publizierte die in den vorausgegangenen zehn Jahren entstandenen und teils bereits anderenorts veröffentlichten Artikel in der Aufsatzsammlung »Vom musikalischen Drama«. Im Vorwort dieser Ausgabe sprach er von einem „vorläufigen Abschluß“, den „die Herausgabe dieser Schriften, von etwa 10 Jahren her gesammelt“¹²¹, bezeichnete. In den folgenden Jahrzehnten bildeten diese Schriften gemeinsam mit dem »Palestrina« gleichsam das Fundament der Pfitznerschen Opernästhetik. Und daß Pfitzner diese Aufsätze Mitte der 1920er Jahre noch einmal als »Gesammelte Schriften« herausgab, wobei der »Palestrina«-Text, von dessen artifizieller Qualität er unbedingt überzeugt war, ursprünglich mit aufgenommen werden sollte¹²², unterstreicht die Bedeutung, die der Komponist diesem Teil seines Gesamtwerkes zumaß. Erst zum Ende seines Lebens hin, als er seine Karriere als musikdramatischer Komponist längst beendet hatte und diesbezüglich auch keinerlei Pläne mehr hatte, reflektierte Pfitzner noch einmal in der Rückschau seine Position als Opernkomponist in der Nachfolge Wagners.

2. Stellenwert und Aussagekraft der Schriften

Muß ein Musiker schreiben? Muß ein Dramatiker theoretisieren? Der Umfang der Schriften, die Hans Pfitzner hinterließ, wirft die Frage nach seinen Motiven unweigerlich auf. Warum nahm Pfitzner, der nicht zum Schriftsteller geboren war und nach eigenem Eingeständnis nur sehr ungerne schrieb, all diese Mühen auf sich? Hans Rectanus meint, Pfitzner sei ähnlich wie Wagner dazu veranlaßt worden, zur Feder zu greifen, „um sich sowohl gegen seine Gegner als auch seine eigenen Deuter und Biographen zur Wehr zu setzen“, da sie ihn, wenn auch durchaus wohlmeinend, in ihren Publikationen zu einem „blutleeren und asketischen Musiker-Priester machten, der er nicht war und nicht sein wollte.“¹²³ Hingegen meint Detlef Rentsch, Anlaß für Pfitzners schriftstellerische Tätigkeit sei die Befürchtung gewesen, musikalisch nicht verstanden zu werden: „Motiviert wurde Pfitzners ‚Kampf mit der Feder in der

¹²¹Pfitzner, Vom musikalischen Drama, a.a.O., S. 9.

¹²²Zur Vorgeschichte der Gesammelten Schriften vgl. Adamy, Nachwort zu SS IV, S. 742 f. Anm. 56a.

¹²³Rectanus, Hans; Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners, Würzburg 1967, S. 2.

Hand‘ durch die Reserviertheit der musikalischen Öffentlichkeit gegenüber seinen Werken.“¹²⁴

Pfitzner reflektierte im Vorwort der Aufsatzsammlung »Vom musikalischen Drama« selbst über die Frage nach der Notwendigkeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Mehrere Gründe bewogen ihn demnach, seine Ansichten zur Ästhetik auch in schriftlicher Form niederzulegen. Einerseits war es der öffentliche Kunstbetrieb, der seine Kritik herausforderte. Bereits in seiner ersten verantwortlichen Stellung als Kapellmeister in Berlin beklagte er sich über einen mangelnden Respekt gegenüber dem musikdramatischen Werk seitens der Ausführenden, entweder durch eine nachlässige Haltung im Hinblick auf die vom Autor vorgegebenen Aufführungsvorschriften oder durch eine allzu eigenmächtige Interpretation. „Hier ist’s eine richtige Schmiere“¹²⁵ faßte er seine diesbezüglichen Erfahrungen am Theater des Westens in einem Brief an Max von Schillings zusammen. In den Aufsätzen über »Bühnentradiation« legte er demgegenüber seine Ansichten zur werkgerechten Aufführung nieder, die er in seiner Stellung als Operndirektor in Straßburg schließlich auch idealtypisch umzusetzen versuchte:

„Pfitzners Forderung, in allen künstlerischen Fragen das alleinige Entscheidungsrecht innezuhaben, um seine Pläne ungehindert durch äußere Rücksichtnahme verwirklichen zu können, war eine Bedingung, durch deren Erfüllung erst die Verwirklichung guter, werkgerechter Aufführungen ermöglicht werden konnte. Weiter verlangte er, neben der einheitlichen Leitung und Führung des gesamten Opernapparates, die Bildung eines Ensembles als dem eigentlichen Instrument der Werkwiedergabe, eine Arbeitsgemeinschaft von Künstlern, die ihre Aufgabe darin sehen sollte, sich mit all ihren Fähigkeiten in den Dienst des Werkes zu stellen und die Auffassung vom Primat des Gesangs, neben dem die mimische Aktion als unwesentlich erscheint, überwunden haben sollte. Daß sowohl die Ensemblebildung als auch die Ensembleerziehung eine erhebliche Zeit erfordern würde, war Pfitzner durchaus bewußt. Deshalb schlug er selbst eine längere vertragliche Bindung vor und verpflichtete sich, eine Opernschule, dem Konservatorium angegliedert, ins Leben zu rufen, um ein künftiges Ensemble in seine Arbeitsweise einzuführen und in diesem Sinne vorzubilden.“¹²⁶

Andererseits haderte Pfitzner jedoch auch mit der Berichterstattung der Presse. Bereits in seiner Berliner Zeit hatte er mehrfach erfahren müssen, daß die Akzeptanz seiner Werke durch das Konzertpublikum nicht notwendig einherging mit einer positiven Resonanz in der professionellen Musikkritik. So bekam die Aufführung seines Klaviertrios op. 8 1897 in Berlin derart schlechte

¹²⁴Rentsch, Detlef; Hans Pfitzners Schriften über Musik und Musikkultur, Diss. Halle 1983, S. 120.

¹²⁵Zit. nach: Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 130.

¹²⁶Zorn, Hans Pfitzner als Opernregisseur, a.a.O., S. 34.

Rezensionen in der örtlichen Presse¹²⁷, daß Pfitzner noch 1919 klagte: „Ich bin um die Jahrhundertwende von Berliner Kritikern auf dem Altar der Melodie grausam geschlachtet worden [...].“¹²⁸ Und über ein gemeinsames Konzert mit Richard Strauss am 19. März 1900, in dem Pfitzner nicht ohne Publikumserfolg eigene Werke dirigiert hatte, schrieb er noch 1944 in seiner autobiographischen Schrift »Eindrücke und Bilder meines Lebens«:

„Am anderen Tage sprang einem aus den Berliner Zeitungen ein ‚Pressebild‘ entgegen (wie man so hübsch die Summe des Geschriebenen nennt), das mich vom Hornissengift derart entstellte, daß ich nicht zu erkennen war. So hundsgemein prasselten die Beschimpfungen auf mich hernieder.“¹²⁹

In Straßburg selbst geriet Pfitzner 1914 durch eine unbedachte Äußerung in einem Zeitungsinterview über die seiner Ansicht nach beengten Arbeitsverhältnisse in seiner Position als städtischer Musikdirektor ins Kreuzfeuer profranzösischer und prodeutscher Interessengruppen¹³⁰, wobei die Berichterstattung über seine künstlerische Tätigkeit zum bevorzugten Austragungsort der Differenzen wurde:

„Die feindliche Einstellung, die der größte Teil der Presse Pfitzners Plänen und ihrer Durchführung gegenüber einnahm, durchkreuzte die Absicht des Meisters insofern empfindlich, als von dieser Seite eine Beeinflussung des Publikums stattfand, das Pfitzner - gerade darin lag ja eines seiner Hauptziele - zu der seine Aufführungen prägende Darstellungsweise erziehen wollte.“¹³¹

Aufgerieben durch die Auseinandersetzungen mit der Presse zog sich Pfitzner schließlich mit Ablauf der Spielzeit 1915/16 vom Straßburger Theater zurück.¹³²

Im Vorwort der Aufsatzsammlung »Vom musikalischen Drama« schlugen sich Pfitzners negative Erfahrungen sowohl mit dem allgemein herrschenden Schlendrian im Theaterbetrieb als auch der negativen Presseberichterstattung nieder:

„Das Verfälschen aber ist gestiegen und steigt immer mehr in dem Maß, als der Markt größer geworden ist und größer wird. Zeitungen und Theater, und welche Mächte der Öffentlichkeit noch sonst am Werk sind, bauen den babylonischen Turm. *Das Verfälschen*, das gewissenlose, kecke, überwuchert jetzt so, daß, wer nicht ganz entsagen, aufgeben, loslassen und verzichten will, wer irgend noch am Leben, Bestehen,

¹²⁷Vgl. Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 100 sowie S. 423 f., Anm. 72.

¹²⁸GS 2, S. 137.

¹²⁹SS IV, S. 657.

¹³⁰Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 192 ff.

¹³¹Zorn, Hans Pfitzner als Opernregisseur, a.a.O., S. 37.

¹³²Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 206 f.

Sichdurchsetzen festhalten will, es nicht mehr beim schlichten Schaffen bewenden lassen kann; er würde im tiefsten Dunkel verkümmern und um sich herum einen wüsten Garten treiben lassen, der auf in Samen schießt.“¹³³

Sah sich Pfitzner durch die Anfeindungen in der Berichterstattung der Musik- und Theaterkritik bereits in seiner künstlerischen Arbeit als Leiter des Opernhauses behindert, fühlte er sich darüber hinaus auch in seiner schöpferischen Tätigkeit als Komponist beeinträchtigt, daher, so führte er aus, müsse er als Künstler

„[...] von Zeit zu Zeit die Hand von der Arbeit sinken lassen, und - wenn nicht sich Bahn machen, so doch sich wenigstens orientieren und fragen: Wo befinde ich mich? - Wie ist die Lage? - Auf welchem Boden stehe und arbeite ich? Die seelischen Potenzen, die der unbelasteten Stunde harren, um ein Kunstwerk zu werden, sammeln sich, von der Heterogenität der Welt lahmgelegt, zur Geduld, um neu die Kraft der Täuschung wieder zu gewinnen.“¹³⁴

Er habe sich lange innerlich gewehrt, die reflektierende Feder zu Hand zu nehmen, denn er habe „nur Kunst, nicht *über* Kunst schreiben“ wollen. Wer jedoch in einer Gesellschaft „nicht zu Worte kommt, weil die Andern lauter schreien, der versucht abzuwarten und fristet sich die Zeit mit Betrachtungen und Beobachtungen“; man gebe es auf, zur Sache etwas zu sagen, wenn niemand zuhöre und suche sich dann höchstens das Interesse am Gegenstand irgendwie lebendig zu erhalten, der „direkte wird indirekt“¹³⁵. In diesen Zitaten klingt an, daß Pfitzner sich in seiner Eigenschaft als Komponist bei weitem nicht so selbstsicher war, wie die überaus selbstbewußte Diktion seiner Schriften vermuten läßt. Vor allem in den Jahren der Arbeit am »Palestrina« äußerte er mehrfach Zweifel an seiner künstlerischen Produktion. Noch unmittelbar nach Fertigstellung der Oper schrieb er unter dem Datum vom 20.10.1915 an Alma Mahler:

„Daß Ihnen meine Musik etwas ist, tut mir in mehrfacher Hinsicht wohl; wenn sie zu *Ihnen* spricht, spricht sie überhaupt, und *ist* sie überhaupt Musik. Denn entweder ist *das* Musik, was *ich* mache, oder: was alle *anderen* machen - beides kann nicht dasselbe sein, das sehe ich immer klarer!“¹³⁶

Schon 1909 hatte Pfitzner in einem langen Brief an den ihm freundschaftlich verbundenen Berliner Musikmäzen Willy Levin über seine Erfolglosigkeit als Komponist geklagt und um Rat und Hilfe nachgesucht:

¹³³Pfitzner, Hans; Vom musikalischen Drama, a.a.O., S. 8.

¹³⁴ebenda, S. 8.

¹³⁵ebenda, S. 8 f.

¹³⁶Briefe, Bd. 1, S. 231.

„[...] welche Mittel schlägst Du mir vor, mir die gewünschten ‚Erfolge‘ à la ... zu erzwingen! Es ist gewiß begreiflich und sehr menschlich, zu glauben, es läge an meinem Verhalten, und stünde in meinem Wollen und meiner Macht, daß alles anders würde, wenn ich nur den guten Ratschlägen meiner Freunde folgen wollte. Auch ist nicht zu verwundern, daß meine Freunde meine Werke besser verstehen als deren Entstehen - was ich ja auch in gewissem Sinne nicht verstehe. Aber das könnten sie begreifen, daß ich mir alles selber sagen kann - und schon längst gesagt habe - was irgendein Mensch dieser Welt mir sagen könnte, und daß es ein tieferliegender Grund sein muß, der mich zwingt, so und nicht anders zu verfahren - versteht sich was mein Componieren anlangt; (in allen ‚praktischen‘ Angelegenheiten habe ich mich von jeher Ratschlägen unterworfen, deren unbedingt garantierter Erfolg sogar meistens ausgeblieben ist)

[...] Die Sorge um die ungeborenen Werke müßt ihr mir überlassen, - übernehmt ihr die um die *geborenen*! Sind diese denn nichts? Mögen sie einen Rang einnehmen, welchen sie wollen, für die Echtheit übernehme ich für alle Zeiten die Garantie, denn ich habe noch mit keiner Note dem, der wahrhaft Kunst sucht, Steine statt Brot geboten. Aber jedes neue Werk von mir ist ein Mißerfolg, weil es das nicht ist, was Ihr grade in diesem Augenblick von mir erwartet. Meine großen Bühnenwerke mußte ich an Schmierer herumschleifen - die Conjunction verlangte leichte Ware. [...]

Ich kann nicht geben, was man grade von mir will; warum nimmt man nicht, was ich freiwillig gebe? Vielleicht ist mir überhaupt nicht zu helfen; aber das eine ist gewiß: Zu dem ad-acta-legen meiner vorhandenen Werke und dem Sinnen auf neue habe ich allein das Recht. Die einzige Art, wie Andere mir nützen können und *vielleicht* auch ein werdendes fördern können ist: für die Werke zu sorgen, die *da* sind, und so viel in ihrer Macht steht die Ungerechtigkeit gut zu machen, die meinen Leistungen zuteil wird, eine Ungerechtigkeit, die nur in den tollsten Beispielen der Kunstgeschichte ihres Gleichen hat.“¹³⁷

Indessen war der darin anklingende Vorwurf mangelnder Unterstützung durch die Freunde kaum berechtigt. Der Jugendfreund und mittlerweile einflußreiche Publizist Paul Nikolaus Cossmann war bereits 1904 mit einer Propagandaschrift an die Öffentlichkeit getreten, in der er eifrig die Trommel für Pfitzner gerührt hatte:

„Daß ich Hans Pfitzner für den Nachfolger Wagners halte, wird niemanden wundernehmen, der weiß, daß wir befreundet sind. Die Freunde des Münchner Komponisten Anton Beer halten diesen, die Freunde Adalbert von Goldschmidts Adalbert von Goldschmidt, die Freunde Siegfried Wagners halten Siegfried Wagner, die Freunde August Bungerts diesen für den größten Komponisten unserer Zeit; und sie alle halten die Freunde der anderen Komponisten für dumme Kerle, - eine Vorstellungsweise, von der ich bekennen muß, auch meinerseits nicht ganz frei zu sein.“¹³⁸

Darüber hinaus hatte Cossmann, der sich der zunehmenden Bedeutung der Presse auch im öffentlichen Musikbetrieb bewußt war, ihn in den

¹³⁷Zit. nach Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 160 f. In der Auslassung der ersten Zeile „à la...“ hat vermutlich im Original der Name Richard Strauss’ gestanden.

¹³⁸Cossmann, Paul Nikolaus; Hans Pfitzner, München 1904, S. 7

Herausgeberkreis der Süddeutschen Monatshefte aufgenommen, was einerseits bereits als Werbung für Pfitzner und seine Musik gedacht war¹³⁹, andererseits dem Komponisten die Möglichkeit bot, seine ästhetischen Ansichten einem illustren Leserkreis darzulegen.¹⁴⁰ Pfitzner konnte sich demnach über mangelnde Unterstützung durch den Freundeskreis nicht beklagen. Bisweilen zeitigte der vehemente Einsatz für den Komponisten überdies negative Folgen. So bemerkte der Münchener Musikkritiker und -schriftsteller Edgar Istel mit bissiger Ironie in einer Schrift über die nachwagnersche Oper:

„Weit aus der talentvollste wagnerisierende Musiker ist Hans Pfitzner (geb. 1869), der von einer mehr lauten als überzeugenden Propaganda als der einzig wahre Nachfolger Wagners, das einzige Genie unter den schaffenden Tondichtern erklärt wurde. Derartige feierliche Proklamationen sind bisher von der Nachwelt noch selten bestätigt worden; sie bergen jedoch zwei große Gefahren für den von ihnen Betroffenen in sich: der *Musicus laureatus* pflegt sich durch den Weihrauch seiner Freunde in ein mystisches Gefühl von Gottesgnadentum zu autosuggestieren, und die Mitwelt, der man Fußfall und Anbetung zumutet, sucht vor allem einmal die Legitimation des neuen Hohenpriesters zu prüfen. Dabei stellt sich denn gewöhnlich heraus, daß die Ansprüche weit größer sind als die Berechtigung. So auch im Fall Pfitzner. Dieser mehr genannte als aufgeführte Dramatiker hat es bis zu seinem 46. Lebensjahre (dem bei Wagner bereits die Vollendung sämtlicher Werke bis zum ›Tristan‹ einschließlich entspricht!) auf nur zwei vollendete Bühnenwerke [...] gebracht.“¹⁴¹

War es in den Aufsätzen zur »Bühnentradiation« in erster Linie die Kritik an dem herrschenden Theaterbetrieb, die Pfitzner dazu bewog, seine Vorstellungen einer idealen Werkwiedergabe schriftlich niederzulegen, so stand in den Aufsätzen »Zur Grundfrage der Operndichtung« das Motiv der Selbstvergewisserung über das eigene Schaffen, vor allem im Hinblick auf die Oper »Palestrina«, im Vordergrund. Der Anstoß für die Fixierung des eigenen opernästhetischen Standpunkts kam jedoch zunächst von außen. In dem einleitenden Abschnitt zur »Grundfrage der Operndichtung« schrieb Pfitzner, daß der Aufsatz seine Entstehung eigentlich „dem freundlichen Ersuchen einer großen Tageszeitung, vor einem von mir zu leitenden Kompositionskonzerte etwas über meine Werke oder mich zu schreiben“, verdanke. Besonders sei ihm nahegelegt worden, sich über die Dichtungen zu seinen dramatischen Kompositionen zu äußern. Da das Konzert jedoch abgesagt worden sei, habe er

¹³⁹Selig, Wolfram; Paul Nikolaus Cossmann und die Süddeutschen Monatshefte von 1914-1918, Osnabrück 1967, S. 27.

¹⁴⁰Im Verlag der Süddeutschen Monatshefte erschienen darüber hinaus nicht nur die Aufsatzsammlung »Vom musikalischen Drama«, sondern auch die ursprünglich selbständigen Schriften »Futuristengefahr« und »Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz«.

¹⁴¹Istel, Edgar; Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883 - 1914), Leipzig/Berlin 1915, S. 10 f.

den Artikel nicht vollendet. Ihm sei dies sehr willkommen gewesen, da er während der begonnenen Arbeit habe einsehen müssen, daß er ihn „in der dem Anlaß entsprechenden Form, als Feuilleton nicht schreiben konnte“, ohne sein Wollen habe er jene Dimensionen angenommen, „in denen er nunmehr ausgeführt worden ist.“¹⁴² Freilich war der Umfang seiner Ausführungen nicht so groß, daß er eine eigenständige Publikation gerechtfertigt hätte, zumal Pfitzner nach Fertigstellung des zweiten Abschnitts, »Anwendung auf bekannte Werke«, die Arbeit zunächst nicht fortführte. Erst für die Publikation in dem Sammelband »Vom musikalischen Drama« ergänzte er seine Betrachtungen durch den 1911 entstandenen Vortrag zum »Armen Heinrich« und den neu geschriebenen Aufsatz über die »Rose vom Liebesgarten«. Sowohl von der Entstehung als auch von der inhaltlichen Anlage her offenbaren Pfitzners Überlegungen zur »Grundfrage der Operndichtung« also weniger einen systematischen, als vielmehr einen rhapsodischen Charakter. Der thematische Zusammenhang wird in erster Linie durch die Überschrift gewährleistet. Die Schriften stellen also weniger die Durchführung und Ausarbeitung eines von vornherein feststehenden Konzepts dar, vielmehr dienten die Schriften »Vom musikalischen Drama« Pfitzner dazu, sich eine Theorie zu ‚erschreiben‘, um sich dieser anhand seiner eigenen Werke zu vergewissern.

Karl Blessinger führte in einem Aufsatz im 1921 erschienenen Pfitzner-Heft des Bühnenvolksbundes¹⁴³ selbst für die gegen Ferruccio Busoni und Paul Bekker gerichteten Polemiken die Selbstvergewisserung als wesentlichen Beweggrund zur Publikation der eigenen ästhetischen Position an. Es sei in der Kunst oft zu beobachten, „daß Persönlichkeiten von scharf umrissener schöpferischer Eigenart unter der äußeren Form einer Polemik gegen eine andere Richtung oder einen anderen Schaffenden eine Auseinandersetzung mit dem Zwiespalt ihres eigenen Innern verbergen.“ Dies sei vor allem in krisenhaften Zeiten zu beobachten, „wenn in der Entwicklung einer Kunst eine gewisse Stagnation eingetreten“ sei oder eine bestimmte Richtung, „sei es durch den überragenden inneren Wert ihrer Hauptvertreter, sei es aus anderen, mehr äußerlichen Ursachen“, die freie Entfaltung einer anderen verwandten oder gegensätzlichen Tendenz zu stören drohe. In solchen Zeiten sei gerade bei „bei den Besten eine gewisse innere Zerrissenheit, ein Widerstreit der verschiedensten Gefühle, nichts Seltenes“. In günstigen Fällen würden sie

¹⁴²GS 2, S. 7.

¹⁴³Blessinger, Karl; Romantisches und expressionistisches Symbol, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 1-9.

durch „literarische Fehden der erwähnten Art zur Klarheit über sich selbst, über ihre eigenen Ziele und Wege geführt.“¹⁴⁴

Pfützner selbst schrieb in den einleitenden Absätzen zur »Futuristengefahr«, daß er mit dem Inhalt der Schrift Busonis nicht sympathisiere, daraus dürfe man aber nicht schließen, daß er eine Entgegnung oder Widerlegung beabsichtige, da bei ästhetischen Streitfragen ohnehin nie etwas herauskomme. Es falle ihm nicht leicht herauszufinden, weshalb er sich überhaupt dazu äußere: „Letzten Grundes wird es wohl darauf hinauskommen, daß ich es eben gerne möchte.“¹⁴⁵

Trotz seiner Ansicht, daß er eine Auseinandersetzung über ästhetische Fragen für wenig ergiebig halte, ließ Pfützner sich jedoch weder davon abhalten, diesen Text gegen Busoni noch zwei Jahre später seine Schrift »Die Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz« als Entgegnung und Versuch einer Widerlegung der von Paul Bekker publizierten hermeneutischen Beethoveninterpretation zu schreiben. Daß er sich dabei nicht auf den eigentlichen Gegenstand beschränkte, sondern seine Argumentation mit antisemitischen und politischen Ressentiments, geboren aus Verbitterung über die Kriegsniederlage Deutschlands und den damit einhergehenden Verlust seiner Straßburger Stellung, vermengte, hat ihm dabei letztlich nur geschadet. Ausgangspunkt seiner Überlegungen waren jedoch eindeutig musikalische, nicht politische Fragen.¹⁴⁶ Walter Riezler äußerte nach der Lektüre des noch unveröffentlichten Manuskripts der »Neuen Ästhetik« zwar seine inhaltliche Zustimmung bezüglich der musikalischen Streitfragen, gestand jedoch, daß er „die schwersten Bedenken gegen eine Veröffentlichung, vor allem in diesem Moment“ habe. Die Streitschrift diene „dem Kampf gegen eine allerdings sehr ernste Gefahr, die der Musik“ drohe. Seine musikalischen Werke seien in diesem Kampf jedoch viel stärkere und direktere Waffen. Je mehr diese Werke den „eigentlichen Mittelpunkt unserer Musik bedeuten, desto kleiner wird jene Gefahr; ja man kann sagen, daß die Gefahr in dem Augenblick beseitigt ist, in dem Ihre Werke endgültig gesiegt haben.“ Durch seine Schrift werde dieser Sieg nicht beschleunigt, sondern verzögert. Es werde nicht nur den angegriffenen Paul Bekker, sondern „die ganze Partei, die jene Gefahr

¹⁴⁴ebenda, S. 1.

¹⁴⁵GS 1, S. 187.

¹⁴⁶Ob Pfützner hier ureigene politische Ideen verarbeitete, oder nicht vielmehr durch Cossmann beeinflusst wurde, wäre gesondert zu untersuchen. Als sicher gilt, daß Cossmann sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges politisch zunehmend radikalisierte, wobei Höhepunkte durch die Inszenierung des sogenannten Fechenbach-Prozesses 1922 und des Dolchstoß-Prozesses 1925 markiert wurden. Vgl. hierzu: Pigge, Helmut; Das Ende eines Wegbereiters, in: DIE ZEIT 49 (1994), Nr. 29 vom 15.7.1994, S. 58.

verkörpert“, gegen Pfitzner mobil machen. Es werde seinen Gegnern ein leichtes sein, ihn als „Reaktionär, Feind der Jugend und des Fortschritts“ hinzustellen, und das werde auf seine Werke zurückwirken. Daß er mit seinen Ausführungen recht habe, sei dabei eine ganz andere Sache, niemand würde es glauben. Das ganze sei keine Frage der Wahrheit, sondern eine Frage der Taktik. Riezlers abschließender Ratschlag an Pfitzner lautete schließlich auch: „Überlassen Sie den Kampf gegen Bekker mir und Gleichgesinnten, die nichts zu verlieren haben, - Sie sind zu gut dazu und Bekker ist nicht wert, daß Sie sich mit ihm beschäftigen.“¹⁴⁷ Pfitzner ließ sich durch solche Warnungen nicht beirren und publizierte seine Schrift dennoch.

Pfitzners Schreibstil forderte seine Rezensenten zur Kritik heraus. Klaus Pringsheim nannte ihn einen „Unschriftsteller“, in dessen Schriften zu lesen keine Freude sei. Es seien persönliche Bekenntnisse eines Musikers, der den Durchschnitt weit überrage und „den ihm unfreundlichen Tag [...] eine Weile überdauern“ werde. Die „kritisch-polemischen Exzesse“ des Komponisten seien indessen wahrhaft instruktiv als „Ergänzung seines Musikerwerks, als Kehrseite des Künstlers, interessant als psychologisches Dokument“. Von der Regel, „daß schreibende Deutsche nicht deutsch schreiben können“, mache Pfitzner keine Ausnahme, die Schriften seien gekennzeichnet durch ein „obstinales Ungeschick in der Handhabung des Worts“ und ein „unentwegtes Auftrumpfen mit pseudologischer Dialektik“, einen „rechthaberischen Ton“ und einen „pathologischen Mangel an Anmut des Geistes“.¹⁴⁸ Dagegen hob etwa Paul Bekker schon 1917 die „feinlinige Gedankenführung und -verkettung“ in den Schriften Pfitzners hervor¹⁴⁹, Walter Abendroth sprach von „hervorragend logischen Ausführungen“, die im „Endzweck niemals theoretischer Art, sondern stets aus der Praxis und für die Praxis“ geschrieben seien.¹⁵⁰

In dem 1944 verfaßten Aufsatz »Philosophie und Dichtung in meinem Leben«¹⁵¹ warf Pfitzner in der Rückschau selbst einen kritischen Blick auf seine schriftstellerische Betätigung und bezeichnete darin die musikalische Komposition als seine „primäre schöpferische Berufung“. Erst später sei er

¹⁴⁷Brief vom 5.9.1919, zit. nach: SS IV, S. 702. Mit der im vorletzten Satz des Zitats geäußerten Ansicht, die ganze Frage sei eine Frage der Politik, meinte Riezler wohl ‚Politik‘ im Sinne von ‚Taktik‘.

¹⁴⁸Pringsheim, Klaus; Der Schriftsteller Pfitzner, in: Die Weltbühne 23 (1927), S. 1024-1026.

¹⁴⁹Bekker, Paul; Kritische Zeitbilder, Berlin 1921, S. 265.

¹⁵⁰Abendroth, Walter; Vorwort zu: Pfitzner, Hans; Reden, Schriften, Briefe, hg. von Walter Abendroth, Berlin 1955.

¹⁵¹SS IV, S. 471-482, nachfolgende Zitate ebenda, S. 480 ff.

durch die Musik zu dem „*Ausdruck durch das Wort*“ geführt worden, diese Begabung sei also eine „sekundäre“, und man dürfe nicht außer acht lassen, daß, während seine musikalischen Anfänge „gleich den Stempel der Sicherheit und Reife“ getragen hätten, er den ihm angemessenen Stil im sprachlichen Ausdruck erst gefunden habe, nachdem er sich durch einen „gewissen saloppen ‚Sturm und Drang‘ durchgearbeitet hatte.“ Ein „ziemlich furioses Beispiel“ davon sei etwa der vierte Abschnitt der »Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz«¹⁵². In den drei Bände der »Gesammelten Schriften« sei das „Hauptsächlichste niedergelegt“, was er an „kunstphilosophischen Erkenntnissen mitzuteilen habe.“ Vor allem der dritte Abschnitt der bereits vorerwähnten »Neuen Ästhetik« sei als „Kernstück“ seiner theoretischen Schriften anzusehen¹⁵³. Jene Aufsätze, in denen er über „Künstler und ihr Wesen“, über Kunstwerke, „wie sie verstanden und vorgetragen werden wollen“, über Kunstfragen aller Art aus „Einsicht und Erfahrung, also ‚praktisch‘ rede“, fänden ihre „Krönung“ im dritten Band der »Gesammelten Schriften«. Als wichtige Ergänzung und Vervollständigung seiner ästhetischen Anschauungen sei schließlich die 1940 erschienene Schrift »Über musikalische Inspiration« zu betrachten. Wert lege er darüber hinaus auf vereinzelt Reden und Aufsätze, etwa »Robert Schumann und Richard Wagner, eine Sternenfreundschaft«¹⁵⁴, »Mein Bekenntnis zu Schopenhauer«¹⁵⁵ und »Shakespeare-Dämmerung?«¹⁵⁶. Dasjenige Werk jedoch, „welches in Wahrheit eine große Dichtung genannt“ werden dürfe, sei der »Palestrina«:

„Wie es kommt, daß das größte Werk eines Komponisten eine *Dichtung* ist, das, weil es zugleich einen seiner *musikalischen* Höhepunkte darstellt, sein eigentliches *Lebenswerk* genannt werden muß, das zu erklären ist hier nicht der Ort. Jedenfalls bildet die schicksal-umwitterte Konzeption dieses Werkes den Gipfel meines künstlerischen Lebens.“¹⁵⁷

¹⁵²GS, Bd. 2, S. 237-252. Dieser Teil beinhaltet die so häufig inkriminierten antisemitischen Tiraden gegen die Vertreter der Neuen Musik.

¹⁵³GS, Bd. II, S. 163-235.

¹⁵⁴SS IV, S. 119-133.

¹⁵⁵SS IV, S. 483-486.

¹⁵⁶SS IV, S. 21-39.

¹⁵⁷SS IV, S. 482.

III. Zur Theorie des musikalischen Dramas

1. Richard Wagner als ‚Ahnherr‘

Mehrfach wurde bereits ein Vergleich gezogen zwischen Richard Wagners Schrift »Oper und Drama« und Hans Pfitzners »Grundfrage der Operndichtung«, nicht zuletzt deshalb, weil Pfitzner sich in seinem theoretischen Entwurf explizit auf Wagner beruft. So meint etwa Gerhard Zorn über Pfitzners Aufsatz, man könne über diesen „fast zu bescheidenen Titel“ hinausgehen und seine Ausführungen einen „grundsätzlichen Beitrag zur Ästhetik des Musikdramas“ bezeichnen; seit Wagner sei zu diesem Thema „nicht mehr so Entscheidendes beigetragen worden als durch diese Schrift“¹⁵⁸. Reinhard Ermen zieht ebenfalls den Vergleich zwischen Wagners und Pfitzners Schriften, bemerkt jedoch einschränkend, Pfitzners „musikdramatisches Credo“ habe weder „Umfang noch Kühnheit und Komplexität der Wagnerschen Denkleistung“¹⁵⁹. In der Tat lassen sich die Schriften nicht ohne weiteres miteinander vergleichen. Pfitzner verfaßte seinen operntheoretischen Entwurf in äußerst konzentrierter Form auf rund zwei Dutzend Seiten in den Jahren 1908 und 1909, jenem Zeitraum, in dem er sich intensiv mit der Dichtung des »Palestrina«-Textes befaßte. Darüber hinaus nahm seine neuangetretene Stelle als Straßburger Musikdirektor und die damit verbundene praktische Tätigkeit einen großen Teil seiner Zeit in Anspruch. Wagner hingegen formulierte seine opernästhetischen Schriften hauptsächlich in den Jahren 1849 bis 1851, den Jahren seines Schweizer Exils. In der Werkbiographie Wagners sind diese Jahre durch eine künstlerische Stagnation zwischen der Fertigstellung des »Lohengrin« 1848 und dem Beginn der Komposition des »Rheingold« 1853 gekennzeichnet, wengleich die Ausarbeitung der Textvorlage Wagner bereits seit Ende der 1840er Jahre periodisch beschäftigte.¹⁶⁰ Die umfängliche Schrift »Oper und Drama« bildet dabei den Abschluß der sogenannten ‚Zürcher Hauptschriften‘, die in ausführlichen theoretischen Reflexionen über das Verhältnis von Kunst, insbesondere Musik, und Gesellschaft Wagners Theorie des musikalischen Dramas begründen.¹⁶¹

¹⁵⁸Zorn, Hans Pfitzner als Opernregisseur, a.a.O., S. 9.

¹⁵⁹Ermen, Musik als Einfall, a.a.O., S. 9.

¹⁶⁰Vgl. Dahlhaus, Richard Wagners Musikdramen, a.a.O., S. 82 ff.

¹⁶¹Vgl. hierzu: Franke, Rainer; Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum »Ring des Nibelungen«, Hamburg 1983; Bermbach, Udo; Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt/M 1994.

In der 1849 entstandenen Schrift »Die Kunst und die Revolution« analysiert und kritisiert Wagner die Einflüsse der modernen Gesellschaft auf die Kunst.¹⁶² Daß in der Antike eine Einheit von Kunst und gesellschaftlich-öffentlichem Leben bestand, welche der Kunst eine vollständige Integration in das Gemeinwesen garantierte, steht für Wagner außer Zweifel. Dieses Ideal, das seine höchste Ausprägung in der attischen Tragödie gefunden habe, sei verloren gegangen und daran kranke die Gegenwart, in der die Kunst abhängig sei von einer Gesellschaft, die bestimmt werde von einem repressiven Staatswesen und den egoistischen Besitz- und Machtinteressen der modernen Gesellschaft. Nur eine revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft und eine völlige Neuordnung der Künste könne den idealen Zustand der Einheit von Kunst und Leben wiederherstellen. Die Verselbständigung der dramatischen Einzelkünste Tanz, Dichtung und Musik sowie die vermeintlich aus dem Kontext des Theaters herausgelösten bildenden Künste im Lauf der Geschichte ist nach Wagners Ansicht ein Symptom für den Niedergang der Gesellschaft. Die Wiedervereinigung der Künste im sogenannten ‚Gesamtkunstwerk‘, die Wagner mit seiner Ästhetik anstrebte, ist vor dem Hintergrund seiner Gesellschaftstheorie zu sehen. Wagner glaubte an eine gesellschaftspolitische Wirksamkeit seiner Kunst.

In der Schrift »Das Kunstwerk der Zukunft« von 1850 entwirft Wagner seine Vorstellung von einem revolutionären Kunstwerk, das die getrennten Einzelkünste zu einem ‚Gesamtkunstwerk‘ zusammenführen soll.¹⁶³ Auf ästhetischer Basis sollte sich so vollziehen, was Wagner politisch anstrebte: die Wiedergewinnung wahrer gesellschaftlicher Gemeinschaft. Die Vereinigung der Einzelkünste, die als solche Ausdruck menschlicher Sehnsüchte seien, werde aus den vereinzelt Individuen der modernen Gesellschaft wieder eine menschliche Gemeinschaft schaffen. Und wie die Kunstarten im ‚Gesamtkunstwerk‘ ihre Erlösung fänden, so die Menschen in der Gemeinschaft. Passionsmusik, Oratorium und Oper sind nach Wagner die musikalischen Vorstufen zu dem von ihm intendierten ‚Gesamtkunstwerk‘, welches im Gegensatz zum griechischen Drama nicht mehr auf das Orchester als modernes Ausdrucksmittel schlechthin verzichten kann. Das eigentliche Kunstwerk, in welchem sich das neue Gesellschafterlebnis verwirklichen soll, ist daher das ‚musikalische Drama‘, in dem die Einzelkünste wieder vereint werden:

„Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem *gemeinsamen Drange aller Künste* zur unmittelbarsten Mitteilung an eine *gemeinsame*

¹⁶²Vgl. Franke, Richard Wagners Zürcher Kunstschriften, a.a.O., S. 37 ff.

¹⁶³Vgl. ebenda, S. 61 ff.

Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum *vollen Verständnisse* nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht.“¹⁶⁴

Die moderne Vereinzelung des Menschen jedoch wird in einem rauschhaften Theatererlebnis aufgehoben:

„Aus dem Zuschauerraum aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst: es lebt und atmet nur noch im Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt.“¹⁶⁵

In der Schrift »Oper und Drama« schließlich geht Wagner auf die Idee der Vereinigung von Dichtung und Musik im Gesamtkunstwerk des musikalischen Dramas ein. Vor dem Hintergrund der Beziehung von Dichtung und Musik analysiert er das Verhältnis zwischen Oper und Drama. Die überkommene Form der Oper erscheint in seiner Sicht als Resultat einer von allen anderen Künsten getrennt verlaufenen Entwicklung der Musikgeschichte, das Drama in Form des Schauspiels als defiziente Form einer isolierten Sprachkunst, die in Wahrheit nicht ohne Musik existieren könne. Die Titel der drei Teile der Schrift dokumentieren, daß Wagners Gedankengang einem dialektischen Dreischritt folgt. Die im ersten Abschnitt behandelte Oper und das im folgenden Abschnitt behandelte Schauspiel sollen in dem dreifachen Hegelschen Sinne ‚aufgehoben‘ sein im ‚Drama der Zukunft‘, das Dichtkunst und Tonkunst in der Vereinigung zu ihrem wahren Wesen zurückführt. Dichtung und Musik stehen dabei nicht nur in einem antithetischen Verhältnis zueinander, sondern auch in geschlechtlicher Polarität insofern, als die weibliche Natur der Musik und die männliche Natur der Dichtung sich nach Vereinigung sehnen. Der Musik entspreche die „empfangende Liebe“, der „Drang des dichtenden Verstandes“ aber sei die „Liebe des Mannes zum Weibe“. Dichtung bedeute, daß der „Samen“ der dichterischen Absicht dem „Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt“¹⁶⁶. In der künstlerischen Produktion Wagners liefert demnach stets die Dichtung die Inspiration zur musikalischen Komposition.

Unter seinem spezifischen Blickwinkel entwirft Wagner in den ersten beiden Abschnitten von »Oper und Drama« eine Geschichte der Musik und der Dichtung, die alle bestehenden künstlerischen Phänomene zu Vorläufern seines

¹⁶⁴Wagner, Richard; Dichtungen und Schriften, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M 1983, Bd. VI, S. 127.

¹⁶⁵ebenda, S. 129.

¹⁶⁶Wagner, Dichtungen und Schriften, a.a.O., Bd. VII, S. 230 f.

‚Gesamtkunstwerks‘ erklärt. Im ersten Teil sucht Wagner den Ursprung der Oper im Volkslied und im Tanz. Wagner hatte kaum Kenntnisse von der Florentiner Camerata und den Anfängen der Oper. So konnte er die im Hinblick auf jene Anfänge gänzlich abwegige Theorie von der Geburt der Oper aus dem Geist der ‚absoluten Melodie‘ aufstellen. Die französische grand opéra betrachtet Wagner als die unangenehmste aus dieser Entwicklung hervorgegangene Opernform, da sie letztlich nur Effekte ohne Ursache produziere. Auch Gluck, Mozart und Spontini hätten als Reformer diese Entwicklung nicht aufhalten können, weil sie sich zwar um eine Veränderung des Ausdrucks in der Musik, nicht aber um eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Text und Musik bemüht hätten. Der fundamentale „Irrtum in dem Kunstgenre der Oper“ bestand also nach Wagners Ansicht darin, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“.¹⁶⁷ Beethoven indessen habe in seiner 9. Sinfonie versucht, sich in der zu einem eindeutigen Ausdruck unfähigen ‚absoluten‘ Instrumentalmusik mit den Mitteln der Sprache auszudrücken, insofern wird die 9. Sinfonie von Wagner als Vorläufer des ‚Gesamtkunstwerks‘ gefeiert.

Im zweiten Teil von »Oper und Drama« entwirft Wagner ein ähnlich unausgewogenes Bild von der Geschichte der dramatischen Dichtung.¹⁶⁸ Seine Theorie des Schauspiels geht von der These eines zweifachen Ursprungs des modernen Dramas aus. Einerseits sieht er das antike Drama, das poetische Modell der einheitvollen Form, als Quelle, andererseits den mittelalterlichen Roman mit mythischer Wurzel, aus dem als „höchste Blüte“ die Schauspiele Shakespeares hervorgegangen seien.¹⁶⁹ Gehe der Einfluß der griechischen Tragödie auf das moderne Theater nur auf einen Akt theoretischer Willkür zurück, dessen einflußreichstes Produkt die französische tragédie classique gewesen sei, so bilde der Roman den „natürlichen, unserer geschichtlichen Entwicklung eigentümlichen“¹⁷⁰ Keim der Poesie. Aufgabe des zukünftigen Dramas müsse es also sein, sich den Strukturgesetzen des Romans nicht wie die antikisierende Tragödie entgegenzusetzen, sondern ihn durch Konzentration, ‚Verdichtung‘ in sich aufzuheben. Die wahre Kunstgestalt des Dramas lasse sich daher nur an einer einzigen Erscheinung der Geschichte ablesen: an der griechischen Tragödie, denn ihr Stoff war der Mythos:

¹⁶⁷ebenda, Bd. VII, S. 18 f.

¹⁶⁸Vgl. hierzu: Ingenhoff, Anette; Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas, Tübingen 1987.

¹⁶⁹Wagner, Dichtungen und Schriften, a.a.O., Bd. VII, S. 124.

¹⁷⁰ebenda, S. 124.

„Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. Wie in diesem Mythos der weitverzweigtste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterem Gestalt zusammengedrängt wurde, so führt das Drama diese Gestalt wieder in dichtester gedrängtester Form vor.“¹⁷¹

Die Übersetzung der Wirklichkeit ins mythische Bild beschreibt Wagner als einen Prozeß der Konzentration. Die Handlung des Dramas wird gewonnen durch Handlungs- und Motivverstärkung, also Konzentration des realistischen Stoffes.¹⁷² Die griechische Tragödie ist folglich für Wagner nichts anderes als die künstlerische Vollendung der Formtendenz des Mythos, weil es die wirklichkeitsverdichtende Tendenz, die dem Mythos innewohnt, verstärkt. Allein das musikalische Drama kann nach seiner Ansicht zu dieser Einheit zurückführen. In diesem Zusammenhang entwickelt Wagner seine Theorie von der „Verstärkung der Motive“¹⁷³, die in der Konzentration eines ganzen Motivkomplexes in einem einzigen gesteigerten Motiv besteht, dem sogenannten „Wunder im Dichtwerke“¹⁷⁴.

Wird das Leben durch die Motivverstärkung über das gewöhnliche menschliche Maß hinaus erhöht, so muß auch die Wortsprache eine entsprechende Ausdruckssteigerung erfahren. Dies kann nach Wagners Ansicht nur dadurch geschehen, daß sie durch die Tonsprache, aus der sie einst hervorgegangen ist und in die sie wieder eingehen wird wie der Verstand in das Gefühl und die Geschichte in den Mythos, ergänzt wird, beziehungsweise vollständig in ihr aufgeht.¹⁷⁵ Im dritten Teil seiner Schrift entwickelt Wagner daraus schließlich seine Theorie der Vereinigung von Dichtung und Musik im musikalischen Drama vermittels der durch die Akzente der Stabreimdichtung inspirierten ‚Wortvers-Melodie‘ und der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘, mit der eine vollendete Gefühlssprache des Kunstwerks erreicht werde.¹⁷⁶

Mit der in den Zürcher Kunstschriften entworfenen Theorie des sich im musikalischen Drama verwirklichenden ‚Gesamtkunstwerkes‘ erhob Wagner für sich den Anspruch, eine neue Kunstform geschaffen zu haben, die in gewisser Weise einen Endpunkt der Kunstgeschichte markiere. Rainer Franke bemerkt zu Wagners Geschichtsurteilen und seiner Neigung, selbst bedeutende

¹⁷¹ebenda, S. 154.

¹⁷²ebenda, S. 154 f.

¹⁷³ebenda, S. 210.

¹⁷⁴ebenda, S. 207.

¹⁷⁵ebenda, S. 218 f.

¹⁷⁶ebenda, S. 232 ff.

Leistungen der Kunstgeschichte zu ‚Vorarbeiten‘ seiner Theorie zu degradieren:

„Es scheint, als figuriere Wagner hier eine Geschichte des menschlichen Geistes, die wie bei Hegel in einem positiven Sinne erst zu sich selbst kommen soll und gleichsam in dem evolutionären Prozeß steht, sich zu vollenden und zu vervollkommen.“¹⁷⁷

Zweifellos enthalten Wagners Geschichtsanalysen viele einseitige Beurteilungen und historisch unhaltbare Betrachtungen, die sich auch nicht durch den historischen Kenntnisstand rechtfertigen lassen. Trotzallem gelingt es Wagner, sich mit seinen Schriften des eigenen kompositorischen Werkes zu vergewissern. Pfitzner, der eine gründliche Kenntnis der Wagnerschen Schriften besaß¹⁷⁸, erkennt ihn in seinen eigenen Texten zur Theorie des musikalischen Dramas als Schöpfer einer neuen Kunstform an.

2. Hans Pfitzners Idee der ‚musikalisch-dramatischen Dichtung‘

Pfitzner schickt seiner »Allgemeinen Betrachtung« zur »Grundfrage der Operndichtung« zunächst die Bemerkung voraus, daß „wohl kaum ein Gebiet unseres Kunstlebens so unklar und wenig feststehend im Begriff“¹⁷⁹ sei, wie das der Operndichtung, über den man sich daher neu verständigen müsse. Gerade die nachwagnersche Oper hatte verschiedenste Formen musikalischer Bühnenwerke hervorgebracht, denn „ästhetische Authentizität“ war am ehesten zu erreichen durch ein Ausweichen vor der für „Wagner zentralen Gattung des Musikdramas mit mythologischem Sujet“¹⁸⁰. Pfitzner stand mit seiner Publikation zum Problem von Dichtung und Musik in der Oper nicht allein. So veröffentlichte etwa zur gleichen Zeit Edgar Istel eine Schrift unter dem Titel »Das Libretto«, in der er sich ebenfalls lebhaft darüber beklagt, in wohl keiner Kunst blühe „das Puschertum üppiger als in der neueren deutschen Oper, obwohl gerade hier straffste Selbstzucht und strengste Beherrschung der Technik geboten wäre.“¹⁸¹ Im Gegensatz zu Istel, dessen Schrift eher den Charakter einer ‚Handwerkslehre‘ trägt und sich dementsprechend vornehmlich formalen Aspekten widmet, versucht Pfitzner mit seinen Ausführungen dem eigentlichen Wesen der Operndichtung nachzuspüren. Als Basis seiner Überlegungen nennt er Richard Wagner, „bestätigt als Ahnherr

¹⁷⁷Franke, Richard Wagners Zürcher Kunstschriften, a.a.O., S. 75.

¹⁷⁸Pfitzner verweist in seinen Aufsätzen oftmals auf die Wagnerschen Schriften, ohne jedoch näher auf sie einzugehen.

¹⁷⁹GS 2, S. 7.

¹⁸⁰Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 286.

¹⁸¹Istel, Edgar; Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs, Berlin/Leipzig 1914, S. 7.

einer neuen Kunstform“, der „musikalisch-dramatischen Dichtung“¹⁸². Diese neue Kunstform stellt Pfitzner der eigentlichen „Literaturdichtung“ an die Seite, konstatiert jedoch, daß sie von dieser nicht ernst genommen werde, da ihr der Stammbaum fehle: „Die Literaturdichtung sieht auf das Musikdrama herab, wie der dekadente Adlige auf den in freier Liebe gezeugten Adligen der Natur.“¹⁸³ Daß die „Fachdichter“ Wagner nicht als Dichter in ihrem Sinne betrachteten, sei durchaus richtig, aber es sei ein Irrtum, den Dichter Wagner als einer niedrigeren Rangstufe zugehörig zu betrachten. Die kaum zu leugnende historische Bedeutung Wagners werde allein auf „Rechnung der *Musik* gesetzt als desjenigen Teils seiner Kunst, der unzweifelhaft ernst zu nehmen sei“. Dies sei jedoch, so meint Pfitzner, ein zweiter Irrtum, denn er verschiebe sein Bild auf verhängnisvolle Weise. Bei der einseitigen Überschätzung der Musik Wagners sei die Rückwirkung auf das musikalische Leben der Gegenwart die, „daß man an den inneren Gesetzen und der Art *seiner* Musik die Musik überhaupt“ messe, während umgekehrt „man die inneren Gesetze *seiner* Dichtung im Hinblick auf die Gesetze anderer Dichtung nicht gelten lassen“ wolle. Pfitzner ist demnach der Ansicht, daß der Komponist Wagner überschätzt, der Dichter Wagner hingegen unterschätzt werde. „So groß auch als Könner, Erfinder, Neuerer, Revolutionär in der Musik: das Primäre ist der Dichter in ihm und seine Werke vor allem *dichterische Konzeptionen*.“¹⁸⁴ Würde man dies anerkennen, dann käme in „Tat und Beurteilung“ vor allem der musikdramatischen Produktion mehr Klarheit.

Der Literaturdichter glaube auf ein niedrigeres Niveau herabsteigen zu müssen, sobald er einen Text für das Musiktheater schreibe, denn dort hätten die Gesetze seines ureigenen Genres keine Geltung: „das Wort, das eigentliche Material des Dichters, ist degradiert, es wirkt nicht mehr durch sich selbst, geht im Ton unter“. Die Musik lasse keinen Raum für die Art, wie der Literaturdichter seine Charaktere zu zeichnen, deren Handlungen zu motivieren gewöhnt sei, er fühle sich daher lediglich als besserer Librettist. Ebenso wie der „orthodoxe Sinfoniker im Grunde jede Opernmusik“ verachte, weil er fühle, daß „ein gewisses Etwas, ein ‚Musikalisches‘ in der Musik, ein seinem Fach Eigenstes“ hier nicht zur Geltung komme, so empfinde der Literaturdichter aus dem „analogen Grunde Geringschätzung gegenüber der Operndichtung“, wenn er nicht gar den Begriff ‚Dichtung‘ für das musikalische Drama völlig ablehne.

¹⁸²Nachfolgende Zitate, soweit nicht anders angegeben, GS 2, S. 7 ff.

¹⁸³GS 2, S. 8.

¹⁸⁴GS 2, S. 9.

Die theoretisch unlösbar scheinende Frage nach der Möglichkeit einer wahrhaften Dichtung als Grundlage einer musikalisch-dramatischen Komposition löse sich jedoch von selbst, sobald das eintrete „vor dem alle literarischen und musikalischen Fachbegriffe aufliegen: *Die musikdramatische Konzeption*“. Wagners Musikdramen liegen nach Pfitzners Ansicht solche ‚musikdramatischen Konzeptionen‘ zugrunde, weshalb sie einen Anspruch darauf haben, als Dichtungen ernst genommen zu werden. Da sie jedoch ‚musikalisch-dramatische Dichtungen‘ seien, ließen sie sich mit literarischen Begriffen allein nicht als Dichtungen bestimmen. Sie seien zwar artifiziell gleichrangig, gingen jedoch nicht vollständig in der Literaturdichtung auf.

Im weiteren Verlauf seiner Argumentation bekundet Pfitzner, die „geniale Konzeption“ sei das „Alpha und Omega aller Kunst“. Bevor er im zweiten Abschnitt seines Aufsatz hierauf näher eingeht, gibt er zunächst noch zu bedenken, daß „neun Zehntel alles Kunstproduzierens ein Facharbeiten“ sei, also im wesentlichen Handwerk. Man solle dies nicht geringschätzen, es sei sogar etwas „sehr Schönes um die Idee, in jeder Kunst gewisse Gesetze, die sich nicht nennen lassen, durch Generationen festzuhalten, wie in einem Geheimbund, dessen Mitglieder sich als Hüter eines Schatzes fühlen“. Der Begriff ‚Künstler‘ werde zumeist im Sinne dieser Zugehörigkeit definiert. Die Beherrschung der durch Tradition vermittelten ‚Handwerksregeln‘ diene in erster Linie dazu, eine „Schutzmauer gegen den Dilettantismus“ zu ziehen. Leider sei es jedoch eine alte Erfahrung, daß dadurch häufig auch derjenige ausgegrenzt werde, der komme, „um den Schatz zu *mehren*, [...] nämlich das Genie“. Der allein auf die Einzelheiten der „Kunsttechnik“ gerichtete Blick verhindere eine gewissenhafte Unterscheidung der beiden Gegensätze: „Dilettantismus und Genie“.¹⁸⁵

Der „Fachkünstler“ fühle sich innerhalb der ehrwürdigen Tradition geborgen: „Er hat eben seine Technik, sein bißchen Eigenart, seinen Zusatz von Geist, und was sonst noch sicher geschätzte und gut erkennbare Ingredienzien jener Kunst sind, die von ‚Können‘ kommt.“¹⁸⁶ Der Einsatz an Inspiration brauche dabei nur gering zu sein. Mache sich jedoch ein Dichter daran, einen ‚Opernstoff‘ zu ‚bearbeiten‘, glaube er, auf Inspiration vollständig verzichten zu können. Er sähe es eben einzig als eine Vorarbeit, an die er zwar in der Ausführung einen künstlerischen Anspruch herantrage, letztlich sei es jedoch nur Kunsthandwerk. Der dichterische Laie hingegen, der Librettist, der von vornherein keinen künstlerischen Anspruch auf seinen Text erhebe, arbeite

¹⁸⁵GS 2, S. 11.

¹⁸⁶GS 2, S. 11.

nur handwerklich. In beiden Fällen werde das „Texteschreiben“ als Arbeit betrachtet, „wie jede andere Handwerksarbeit für einen imaginären Besteller angefertigt“, und lediglich nach dem Nützlichkeitsprinzip beurteilt. Niemals werde gefragt, inwieweit die musikalische Bühnendichtung aus Notwendigkeit entstanden sei, „ob ihr ein Einfall zugrunde liegt, der sich von innen heraus gesetzmäßig entwickeln muß“. Die einzige Sorge sei, wie es auf das Publikum wirke. Daher sei die Redewendung ‚ein gutes Buch‘ auch wesensverschieden von der Formel ‚ein gutes Textbuch‘; im ersten Fall bezeichne ‚gut‘ die Qualität an sich, das zweite Urteil hingegen beziehe sich lediglich auf die praktische Brauchbarkeit als Textgrundlage für eine musikalische Bühnendichtung. Pfitzner kehrt am Ende dieses ersten Abschnitts zu seinem Ausgangspunkt zurück und behauptet, nur der „totalen Unkenntnis von Richard Wagners dichterischer Potenz“ sei es zuzuschreiben, daß so große Unklarheit über das Problem der Operndichtung herrsche. Zwar sei man von der Bedeutung seiner Werke überzeugt, aber man schreibe Texte nach wie vor, allerdings mit den „Allüren eines Dichters: das ‚Literaturlibretto‘ ist entstanden“. In der vorwagnerschen Zeit sei man unbefangener gewesen, „es blühte das einfache Feld- und Wiesen-Libretto“, welches wegen seiner Unbedarftheit „manche schöne und nützliche Blüte“ getrieben habe. Beide Arten, das ‚Literaturlibretto‘ wie auch das ‚Feld- und Wiesen-Libretto‘ seien jedoch von der „ausgewachsenen musikdramatischen Konzeption“ gleich weit entfernt. Was diese nun eigentlich sei, so schließt Pfitzner diesen Abschnitt, lasse sich nicht definieren, man könne darüber jedoch einiges sagen.

3. Vom Wesen der ‚musikdramatischen Konzeption‘

Im zweiten Abschnitt der »Allgemeinen Betrachtung« widmet sich Pfitzner dem aus der Inspiration hervorgegangenen ‚Einfall‘ als Grundeigenschaft und Voraussetzung jeder künstlerischen Produktion. Im Hinblick auf die musikdramatische Konzeption definiert er:

„So wie das Wesen der Kunst in der Konzeption, so liegt das Wesen der Konzeption im Unwillkürlichen. Sie ist das im großen, was man im kleinen ‚Einfall‘ nennt, durch welches Wort sehr deutlich das Nichtdazutun bezeichnet ist; das von außen in einen hineingefallene; das nicht herbeizuzwingende, was wie ein Geschenk, einem herabgeworfen wird, das, *wozu keine Verbindung führt*. Der Gegensatz hiervon wäre das, gleichsam mittelst eines Bandes herab- oder heraufgezogene. Das Band ist die Reflexion, das Ziehen die Willkür, die Absicht.“¹⁸⁷

Konzeption, das geht aus diesen Worten hervor, bedeutet also weniger ‚Plan‘ oder ‚Entwurf‘, sondern vielmehr ‚Empfängnis‘ oder ‚schöpferischer Einfall‘.

¹⁸⁷GS 2, S. 13.

Schon im nächsten Absatz räumt Pfitzner ein, daß seine Definition zunächst eine theoretische Bestimmung sei, denn in der Praxis lasse sich die Grenze zwischen Inspiration und Reflexion, dem ‚Unwillkürlichen‘ und dem ‚Willkürlichen‘, zwischen dem, was einem eingefallen sei, und dem absichtsvoll gestalteten wohl niemals eindeutig ziehen. Gäbe es einen „Apparat, der die Grade der Willkür und Unwillkür, die Grenze von Reflexion und Inspiration genau anzeige,“ dann wäre das Problem aller Kunstästhetik wohl gelöst. Denn letztendlich könne sich jeder Streit nur darum drehen, daß man in der Praxis nicht unterscheiden könne, was bei der Kunstproduktion willkürlich und was unwillkürlich entstanden sei. Dies betreffe sowohl das Ganze wie auch die Teile. Würde man hingegen der Reflexion prinzipiell ein Recht auf das Wesen der Kunst, oder eine gleichrangige Bedeutung mit der Inspiration zugestehen, dann hieße das, „die Kunst *meßbar* [zu] machen“. Damit würde man jedoch von vornherein den Begriff ‚Kunst‘ annullieren, oder ihn wenigstens „vom Flug zum Gang degradieren“. Und ein Künstler, der zugeben würde, daß sein Werk aus „Reflexion, Absicht Willkür oder wie man sonst, vielleicht milder, den Gegensatz zur Eingebung bezeichnen“ wolle, entstanden sei, spräche seinem Werk selbst das Todesurteil. Einschränkend verweist Pfitzner an dieser Stelle jedoch auf das „*notgedrungene Vorhandensein* der Reflexion in jedem, namentlich größeren, Kunstgebilde“. Dies könne als notwendige Folge der „Beschränkung menschlicher Kräfte überhaupt“ nicht geleugnet werden. Ohne daß Pfitzner es hier noch einmal explizit anführt, verweist diese Einschränkung auf jene Feststellung im ersten Abschnitt, daß neunzig Prozent der künstlerischen Produktion durch ein „Facharbeiten“ geleistet werde, welches letztlich nichts anderes als Handwerk ist.

Der Weg jedoch, den das „helle Bewußtsein“ am Bande der Reflexion vom Kopf des Schaffenden zum fertigen Werk zurücklege, sei auch umgekehrt zurückzufinden. Und je deutlicher die Absicht sei, aus der heraus ein Werk oder ein Werkdetail gestaltet sei, desto leichter sei der Weg in den „Kopf des Urhebers, die Werkstätte“ zurückzuverfolgen, so daß man nun nachvollziehen könne, wie das Produkt entstanden sei. Man wisse, wieso der Autor es so gestaltet habe, was er damit gemeint und gewollt habe. Solche Art des Produzierens gebe immer Antwort auf die Fragen des Warum?, Woher?, Wieso?, zu welchem Zweck?. Man könne sie „*verstehen*“. Diese Art des „Verstandes-Verstehens“ lehnt Pfitzner ab mit dem Hinweis „*tout comprendre c’est tout condamner*“, denn sie sei ein „plattes, wenn auch weitverbreitetes Vergnügen“ und werde allzu oft mit Kunstgenuß verwechselt. An anderer Stelle bezeichnet Pfitzner ein solches ‚Verstehen‘ mit dem Begriff

„Gehirnsport“¹⁸⁸. Gerade die Nachvollziehbarkeit vermittele dem Rezipienten das „behagliche Gefühl“, daß ihn keine „Rätselkluft vom Werk, kein wesentlicher Abstand vom Schöpfer“ trenne und hierauf beruhe auch der Erfolg so mancher Kunst. Solche Werke seien jedoch „meßbar wie Flächen - flach“¹⁸⁹. So hätten die Dramen Friedrich Schillers oder die sinfonischen Kompositionen Franz Liszts ihre immense Popularität unter Pfitzners Zeitgenossen eben dieser Eigenschaft zu verdanken.

Kunst in einem höheren Sinne beginnt für Pfitzner jedoch erst dort, „wo in der Unmeßbarkeit dessen, was einen so entzückt, der Genuß des Genießens sowohl, als des Produzierens“ bestehe, wo der Verstand nicht kontrolliere, wo im Schaffensprozeß das Bewußtsein nicht im Spiel sei. Das Charakteristikum einer genialen Kunstleistung sei, „daß einem das fertig Vorliegende eben so selbstverständlich vorkommt, als es unbegreiflich bleibt, wie es entstehen konnte“. Das fertige Produkt, ein „herabgefallenes Geschenk“, halte der schaffende Künstler ebenso erstaunt in Händen, als die Rezipienten es betrachteten; man könne es im eigentlichen Sinne nicht begreifen. Es sei zweifelsohne existent, die Genese könne aber nicht nachvollzogen werden.

Mit der „Ausschaltung des Bewußtseins“ im Prozeß der künstlerischen Produktion, die im übrigen niemals vollkommen sein könne, meine er nicht etwa einen „Opiumrausch“ oder gänzliche Kritiklosigkeit gegenüber dem fertigen Produkt. Vielmehr gebe es kein zuverlässigeres Kriterium für die künstlerische „Richtigkeit“, als sich von einem „Bewußtsein höherer Art“ leiten zu lassen, welches letztlich in dem „Einfälleabwarten“ bestehe. Demgegenüber sei der Weg des „Verstandesbewußtseins“ ein Umweg, der nie zum Ziel führe, ein Tappen in „kunstfremdem Gebiet“.

Daran anschließend bemerkt Pfitzner selbst, daß es kühn sei, „dem *Einfall* eine so hohe Bedeutung“ zuzumessen und sein Vorhandensein zum Maßstab jeder Ästhetik zu machen. Schwer zu beantworten sei nämlich die Frage, „wer die Persönlichkeit ist, der der Einfall kommt“. Die „*Sphäre*“, in der irgendeine Kunst vor sich gehe, mache einen gewaltigen Qualitätsunterschied. So sei das Kunstleben sozusagen in verschiedene „Kasten“ eingeteilt und ihm selbst sei eine „Grübelelei von Brahms“ oder eine „trockene Stelle bei Beethoven“ interessanter, als der „glücklichste Einfall von Neßler¹⁹⁰“. Pfitzner bevorzugt also eine durch Reflexion entstandenes Detail im Werk eines Genies dem durch Inspiration entstandenen Einfall eines zweit- oder drittklassigen

¹⁸⁸GS 1, S. 203.

¹⁸⁹GS 2, S. 15.

¹⁹⁰Viktor Neßler (1841-1890), Komponist des »Trompeters von Säckingen«.

Komponisten. Es dürfe jedoch nicht übersehen werden, daß es auch in einem solchen Werk minderer Qualität „Offenbarungen“ geben könne. Es gebe auch „geniale Gassenhauer“ und die Fähigkeit, „glückliche Einfälle“ zu haben, lasse auch den weniger Begabten in solchen Momenten am Wesen der Kunst teilhaben. Indessen könne selbst beim größten Genie die „Meisterhand“, also die Beherrschung des Handwerks, nicht den „glücklichen Augenblick“ ersetzen. Vielmehr müßten Werke, oder Teile von Werken, denen die Inspiration fehle, anerkannt werden als zur Persönlichkeit des Künstlers gehörend, als „Schlacken“, als Ausdruck der „Beschränkung menschlicher Kräfte überhaupt“. Gerade die nichtinspirierten Werke oder Werkdetails würden gerade deshalb „Lichter auf die zeitliche Persönlichkeit ihrer Schöpfer“ werfen und seien als solche „lehrreich, interessant, fachfördernd, Weg-weisend“. Aber zum „wahren Wesen der Kunst“ gehörten sie nicht. Pfitzner bekennt, daß keine Musik in ihm weniger Anteilnahme wecke, als die sogenannte „interessante“. „Fachinteresse“ oder „Studium der Persönlichkeit“ sei nicht mit Kunstgenuß zu verwechseln, diesen könne nur die „Offenbarung“ geben. Und das Wesen der Offenbarung sei „Vollendung“. Es sei charakteristisch für viele Fachleute, daß sie die „absolute Vollendung“ nicht schätzten, weil sie vielleicht „zu leicht oder zu schwer zu verstehen“ sei, oder womöglich „zu selbstverständlich oder zu geheimnisvoll“ sei. Absolute Vollendung sei jedoch nur „zu genießen“. Jene Fachleute jedoch wollten etwas daran „zu kauen“ haben.

Die Grenze zwischen „höheren und niederen Sphären“, artifiziell wertvoll und weniger wertvoll, die eigentlich nur die „Persönlichkeiten“ voneinander trenne, sei leicht erkennbar. Wichtiger sei jedoch eine andere Trennungslinie, nämlich jene zwischen „Inspiriertem und Beabsichtigtem“. Diese sei empirisch zwar nur schwer ausfindig zu machen, dürfe dennoch nicht außer acht gelassen werden, denn diese Grenze teile auch im inneren Bewußtsein selbst „das Reich der Kunst von anderem ab“. Pfitzner verdeutlicht diese Vorstellung anhand eines stilisierten Koordinatensystems, in dem ‚hohe‘ und ‚niedere‘ Sphäre oberhalb und unterhalb der mit kräftigem Strich gezogenen Abszissenachse angesiedelt sind, während ‚Inspiration‘ und ‚Reflexion‘ links und rechts einer fein gezogenen Ordinatenachse liegen.¹⁹¹ Pfitzners Interesse gilt dabei einzig den oberhalb der Abszisse liegenden Quadranten, also der in der ‚hohen‘ Sphäre angesiedelten Inspiration bzw. Reflexion. Zum Abschluß des zweiten Abschnitts konzidiert Pfitzner, daß die bezeichneten Gegensätze nur idealtypisch gedacht seien und als solche erst in das Bewußtsein träten, wenn sie in ihrer „ausgeprägtesten Form erscheinen“. So seien Einfälle „zweiten Ranges“ oder aus „minderer Höhe“ möglich, die sich demjenigen einstellen,

¹⁹¹GS 2, S. 18.

der an der „Sphäre eines Werkes, zu dem er einen Ureinfall hatte“, lang „gesogen“ habe. Es gebe etwa bei der „Arbeit“ an einem größeren Werk „Übergangszustände“, die eine exakte Zuordnung im Sinne seiner zuvor getroffenen Einteilung nicht zuließen, wobei der mit einer „großen Ausgangsidee Beschenkte“ auch selbst die Grenzen im „eigenen Gefühl“ verliere. Doch diese Modifikationen gehörten eben zur „Beschränkung menschlicher Kräfte überhaupt“¹⁹².

4. Dichtung und Musik im musikalischen Drama

Im dritten Abschnitt seiner »Allgemeinen Betrachtung« kommt Pfitzner zur Anwendung seiner in den voraufgegangenen Kapiteln entwickelten Ideen auf das Musikdrama und definiert zunächst:

„Der große, elementare Unterschied zwischen allem Dichten und allem Komponieren besteht darin, daß ein jedes Dichtwerk seinem Wesen nach erst in seinem Verlaufe, vom ersten bis zum letzten Wort eine an sich ungreifbare Einheit (Konzeption, Handlung) darstellt, von der es ausgegangen ist. Während eine jede Komposition, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Einheit (Einfall, Thema) ausgeht, von der der Verlauf zehrt, oder deren er neue bringen muß.“¹⁹³

Gegenwart und Verlauf seien also jene Parameter, die in Dichtung und Musik jeweils verschiedene Rollen spielten und somit den wesentlichen Unterschied zwischen diesen beiden Kunstformen ausmachten. Eine Ausnahme bilde hiervon die eigentliche Wortlyrik, jene, bei der alles wegfallt, was „Handlung, Verlauf, zeitliche Folge“ sei, deren Worte hauptsächlich durch „ihren Klang, ihre Zusammenstellung“ wirke und so „*ein* Gefühl, *eine* Stimmung, sozusagen eine *Gegenwart*“ ausdrücke. Vergleichbar sei damit die „musikalische Einheit“, die „Melodie“.

In der Wortlyrik und in der Melodie würden also Verlauf und Gegenwart scheinbar zusammenfallen. Aber nur die Kürze täusche über das Wesen des zuvor genannten Unterschiedes hinweg. Je größer die Dimensionen, desto deutlicher trete jedoch die Differenz hervor. Um diesen Gedanken zu präzisieren, bittet Pfitzner seine Leser, sich vorzustellen, sie sollten einer anderen Person einen ungefähren Begriff von Goethes »Faust« oder von einer Beethovenschen Sinfonie geben. Im ersten Falle begännen sie kaum damit, den ersten Vers des Dramas zu zitieren, denn sie müßten notwendigerweise die Grundzüge der Handlung oder die Idee des Dramas erzählen, so wenig damit auch über das Kunstwerk an sich ausgesagt sei. Im Falle der Beethovenschen

¹⁹²GS 2, S. 18.

¹⁹³GS 2, S. 19.

Sinfonie piffen sie wohl unwillkürlich das erste Thema und versuchten nicht, über den formalen Aufbau, den Inhalt oder die Entwicklung des Satzes etwas zu sagen, was sie im übrigen gar nicht könnten, „ohne zuvor ein Thema anzugeben“. Oder, um diesen grundsätzlichen Gegensatz auf andere Art zu veranschaulichen: es wäre sinnlos zu sagen, man habe eine Sonate oder eine Sinfonie im Kopf, zu der man aber noch kein Thema habe; und ebenso sinnlos wäre es, einzelne Verse oder Sätze zu schreiben und zu behaupten, sie gehörten zu einem Drama, von dem man nur noch nicht wisse, was in ihm geschehe. Was anderes als ein Thema, ein Motiv oder eine Melodie, also „was anderes als *Noten* kann denn ein Komponist anführen, der eine Sinfonie auch nur zu *planen* vorgibt?“ Was er nennen könnte, wären „allgemeine Formen, Material, leere Hülsen“, die aber nicht dem Werk als solchem angehörten. Es lasse sich kaum etwas denken, „was er überhaupt nennen könnte“; um die „*kleine, greifbare Einheit*“, also das Thema oder die Melodie, komme er letztlich nicht herum. Ob dies ein „genialer Einfall“ sei, der alles Folgende schon in sich trage, sei dabei zunächst unwichtig. Der Dichter hingegen, der „hundert Verse niederschreibe, die nicht von einer vorausgegangenen Idee geleitet sind, keinen geistigen Zusammenhang haben“, könne man von dem sagen, er arbeite an einem Gedicht? Um die „*große ungreifbare Einheit*“ komme er nicht herum. Und auch hier sei es zunächst nebensächlich, ob es sich dabei um eine „geniale Konzeption“ handle oder eine „willkürlich konstruierte Handlung“, denn hier gehe es vorderhand nicht um artifizielle Werturteile, sondern um das Prinzip.

Pfitzner konzidiert im Fortgang seiner Argumentation, daß bei einer Dichtung durchaus einzelne Partien, gänzlich unabhängig, vor der eigentlichen Konzeption entstanden sein könnten. Existieren müsse jedoch eine solche „verbindende Idee“, gleichgültig ob „Konzeption oder Pseudo-Konzeption“. Sie schwebe ungreifbar über dem Ganzen, und alles einzelne, „ob von ihr erzeugt, oder sie erzeugt habend, *verdichtet* sich allmählich zum Werk“; Vers trete zu Vers, Strophe zu Strophe, Szene zu Szene, Akt zu Akt, „bis mit der letzten Zeile die Idee des Ganzen sich gebildet, ‚gedichtet‘ hat“. Hier erscheine auch das Wort ‚Dichten‘ in seiner ureigensten Bedeutung.¹⁹⁴ Im Gegensatz dazu trete in der Musik das entsprechende Verfahren in der Bezeichnung ‚komponieren‘ hervor. Eine musikalische Komposition sei, so banal es auch klinge, „weiter nichts als eine ‚Zusammensetzung‘ von lauter Gegenwarten, greifbaren Einheiten, die eine an sich wesenlose Form füllen“. Immer bleibe der unumgängliche Weg der Musik der vom Einzelnen zum Ganzen, in der Dichtung hingegen der vom Ganzen zum Einzelnen. Pfitzner charakterisiert

¹⁹⁴Der Begriff des ‚Verdichtens‘ korrespondiert an dieser Stelle mit Wagners Begriff der ‚Konzentration‘ und ‚Verdichtung‘ des realistischen Stoffes in der Handlung des Dramas.

daher das Wesen der beiden Kunstformen: „Die ‚*musikalische Idee*‘ ist gegenwärtig, die ‚*dichterische Idee*‘ ist allgegenwärtig.“¹⁹⁵ Die dichterische Idee fülle das Werk, „nirgends als solche greifbar, aber in allem einzelnen durchgängig enthalten“. Diese Stelle nimmt Pfitzner zum Anlaß, die „in unserer Zeit so beliebte Bezeichnung ‚Tondichtung‘, auf Werke der Musik angewandt“, zu kritisieren, da sie für ein Musikstück eine Eigenschaft vorgebe, die der Dichtkunst wesenseigen sei, nämlich „*eine* Idee zu verdichten“. Hätte das Wort ‚Tondichtung‘ einen Sinn, dann müßte es sich auf den genialen musikalischen Einfall beziehen, der „alle Elemente der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus in untrennbarer Einheit wie in chemischer Verbindung verdichtet“. Er sei jedoch das, wozu es kein Analogon in einer anderen Kunst gebe. Von diesem Standpunkt aus sei also „die musikalische Idee, der Einfall in der Musik das Wesentliche“, die Form und alles andere das Akzidentielle.

Da somit die Gegenwart in der Musik eine andere Rolle spiele als in der Dichtung, sei es auch nicht angängig, „in beiden Künsten *einzelne Stellen* als analoge Größenwerte zu vergleichen“, wohlgermerkt in ihrem Verhältnis zum Ganzen des Werkes. So sei etwa ein musikalisches Motiv nicht mit dem Vers eines Dramas oder der Strophe einer Ballade zu vergleichen, sondern entspreche „genau dem dichterischen Motiv (also wieder etwas Ungreifbarem), welches dem Verlauf der Dichtung, wie jenes dem Verlauf der Musik, die Nahrung gibt“. Wie belanglos dagegen an sich die Einzelheit, die herausgelöste Stelle einer Dichtung sein könne, bei der zugleich größten Bedeutung „*durch* den Zusammenhang mit dem Ganzen“, dafür biete jedes große Dichtwerk genügend Beispiele. Der Vers „O wär’ ich nie geboren“ könne in jeder schlechten Komödie vorkommen, aber erst in der Kerkerszene des »Faust«, „*durch* den Mund *dieses* Faust, in dieser Situation, nach diesen inneren und äußeren Erlebnissen, in diesem Moment“, erschütterten jene Worte unmittelbar und mit höchster künstlerischer Gewalt. Diese „fünf armseligen Worte“ seien durch und durch getränkt von der dichterischen Idee des Ganzen, seien von ihr geboren und müßten notwendig an dieser Stelle stehen. In der Musik hingegen sei dergleichen unmöglich, „*da ist* und wirkt eine Stelle stets so, wie sie an sich ist, und wird durch keine veränderte Stellung, durch keinen andern Zusammenhang anders“. Einschränkend bemerkt Pfitzner, daß dies jedoch nur mit Vorsicht auf die Vokalmusik anzuwenden sei, weil durch die Beziehung auf Worte, durch die Verbindung mit der Welt der Dichtkunst, ein neues Element hineingetragen werde, welches aber gerade den großen Reiz dieser Gattung ausmache.

¹⁹⁵GS 2, S. 22.

Pfitzner erinnert noch einmal daran, daß die Dichtkunst ihrem Wesen nach der „Niederschlag einer Idee“ sei, die, um greifbar zu werden, eines gewissen zeitlichen Verlaufes bedürfe, und da dieser Verlauf von der Idee abhängig sei, könne er nicht akzidentiell sein. Indessen müsse bei der Musik, die ihrem Wesen nach immer nur „sinnlich greifbare Einheiten“ hervorbringe, der Verlauf akzidentiell sein. Im folgenden Absatz versucht Pfitzner diesen Sachverhalt historisch zu belegen. Die Dichtkunst sei von Anbeginn stets auf dieselben drei Urformen der „Stimmungs- und Momentdichtung (Lyrik), der erzählenden (Epos, Ballade, Roman usw.) und der dargestellten (Drama), nebst Zwischenstufen und Übergängen“ angewiesen. Anders in der Musik: „die Formen wechseln; und die Geschichte der Musikformen ist die chronische Verlegenheit, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen“. Formen hätten sich herausgebildet, festgesetzt und seien abgenutzt worden, neue seien entstanden, alte umgebildet worden. Zeitweise hätte sich die Musik an andere Künste angelehnt und ihr die Formen abgeschaut, stets sei sie des Gefundenen jedoch wieder überdrüssig geworden. In der Gegenwart des Autors sei das Suchen nach neuen Formen parallel zu dem „Außerkursgesetzsein des musikalischen Einfalles“, nach dem niemand mehr frage, gleichsam krampfhaft geworden.

Die Formbegabung im Individuum, so betont Pfitzner, sei stets „talentar“, angeboren, sozusagen eine Kulturerbschaft, somit nicht eigentlich schöpferisch; „der geborene Melodiker“ hingegen sei „genial“¹⁹⁶. Es habe bedeutende geniale Komponisten gegeben, denen die „eigentliche Begabung für Form abging“. Carl Maria von Weber und Robert Schumann etwa zählt Pfitzner hierzu. Niemals hingegen habe einem „wirklich Großen“ die „individuelle Melodie“ gefehlt, die letztlich den Platz auf dem „Komponistenparnaß“ sichere; „nach *ihr*, der kleinen Einheit“, solle Musik letztlich beurteilt werden, nicht nach dem, „als was sich so ein Musikstück im ganzen“ gebe. In seiner Gegenwart sieht Pfitzner die Maßstäbe der Bewertung musikalischer Kunstwerke verschoben. Franz Liszt etwa spricht er eine „individuelle Melodie“ ab; trotzdem werde er eifrigst seitens der „gegenwärtigen dirigierenden, spielenden, singenden und schreibenden Generation“ gefördert. Während Robert Schumann, der sie in „erstaunlichster Intensität“ habe, vernachlässigt werde.

Während in der Musik das Kriterium der ‚individuellen Melodie‘ als das natürlichste erscheine, und das Auffinden der ‚musikalischen Idee‘ der leichteste ‚Weg zum Herzen dieser Kunst‘ sei, sei es entsprechend

¹⁹⁶GS 2, S. 25.

schwieriger, die „Allgegenwart der dichterischen Idee“ herauszufinden. Es seien allerdings auch nur wenige Werke der Dichtkunst, in denen eine „geniale Konzeption sich rein und richtig“ niederschlage. Für den Dichter sei es die größte Verführung, „unbekümmert um das Wesen der bindenden Idee“ in Details zu schwelgen und so entweder eine wirkliche Konzeption zu entstellen oder aber das Fehlen einer solchen zu vertuschen. In Parenthese fügt Pfitzner an dieser Stelle ein, daß es in der Musik weitaus schwerer sei, den Mangel an „sinnlicher Gegenwart, der musikalischen Idee“ zu verbergen. Hinsichtlich der Dichtkunst merkt er noch an, daß es infolge der Schwierigkeit des Auffindens der ‚dichterischen Idee‘ auch immer Leute geben werde, die, selbst wenn sie vom Fach seien, „Shakespeare nicht von Schiller, Kleist nicht von Grillparzer“ wesentlich unterscheiden könnten.

Nachdem Pfitzner nun den Wesensunterschied zwischen Dichtung und Musik erläutert hat, widmet er sich auf den wenigen verbleibenden Seiten dem „Wesen der musikdramatischen Konzeption“ und definiert:

„Das Wesen des Musikdramas besteht darin, daß es von beiden Künsten nur *das* Element herausgreift, welches [...] als das ihnen *allein* angehörende und daher wesentliche dargelegt worden ist, und auf dieses allen Wert, alle Verantwortung legt; zusieht, daß es *echt* ist. Es ist, wie wir wissen, hier die allgegenwärtige ‚dichterische Idee‘ und dort der ‚musikalische Einfall‘.“¹⁹⁷

Sogleich konzidiert er, daß diese Definition ein „Werturteil“ enthalte. Und wie bereits im zweiten Abschnitt im Falle der Unterscheidung von Inspiration und Reflexion angeführt, gebe es bedauerlicherweise keinen Apparat, der „Echtes und Unechtes“ anzeige. Trotzallem sei es jedoch nicht anders, „der wirkliche Unterschied zwischen Musikdrama und allem, was bisher da war“, bestehe „letzten Grundes in nicht Formellem“, könne also eigentlich nicht definiert, sondern nur beleuchtet werden. Gerade dies sei die spezifische Situation bei Wagner, dessen musikalische Musikdramen sich „auf den höchsten Spitzen beider Künste“ bewegten, da sie aus ihnen jeweils nur die „feinsten Extrakte“ saugten und bereit seien, auf alles unwesentliche zu verzichten: „Auf die sinnliche Einzelheit der Dichtung, auf die selbständige Formenbildung der Musik“, obwohl die Möglichkeit zur gelegentlichen Entfaltung auch dieser Seiten offengelassen sei.

Pfitzner wiederholt seine grundlegende Behauptung, daß im musikalischen Drama, zu dessen Ahnherrn er eingangs des ersten Abschnitts Richard Wagner erklärte, der „Dichter die verantwortlichere Aufgabe“ habe. Die Musik habe lediglich die „Gegenwart zu besorgen“ und könne daher das Werk nur im

¹⁹⁷GS 2, S. 26.

einzelnen gefährden. Des Dichters Idee hingegen sei „eine einzige, von deren Niederschlag das Ganze“ abhängen. Und sei diese nicht in Ordnung, „nicht eine wahre Konzeption“, so bleibe für den Begriff der Dichtung nichts mehr zu retten. Denn für die Musik sei reserviert, „woran sich der Literaturdichter schadlos“ halte und wodurch er seinem Werk einzig noch dichterischen Wert verleihen könne, wenn ihm die Konzeption, der ‚geniale Einfall‘ fehle: „die sinnliche Einzelheit, die Gegenwart.“ Schöne „dichterische Gegenwarten ohne geniale Konzeption“ führten jedoch nur zu einem „Literaturlibretto“. Die „musik-dramatische Konzeption“ dürfe sich dagegen in der primitivsten Weise niederschlagen, sie habe sich einzig an der „Notwendigkeit des zu Geschehenden“ zu orientieren und setze „in diese Notwendigkeit, die als Ausgangsidee einen wahrhaften ‚Einfall‘ voraussetzt und einen willkürlichen Plan ausschließt, ihren Begriff der Dichtung“.¹⁹⁸

Ulrik Skouenborg hat bereits darauf hingewiesen¹⁹⁹, daß im ersten Abschnitt von Pfitzners Ausführungen ein terminologisches Problem enthalten ist insofern, als er nicht zwischen ‚Drama‘ und ‚Text‘ differenziert, obwohl sein Gedankengang eine solche Unterscheidung impliziert. Er verwendet stattdessen durchgängig den Begriff ‚Dichtung‘. In der vorwagnerschen Oper, dem sogenannten ‚Feld- und Wiesen-Libretto‘, waren alle Bestandteile der Dichtung, von der Ausgangsidee bis zum ausgeführten Text, auf die Brauchbarkeit als Opernlibretto ausgerichtet und konnten insofern bereits die Bedingungen einer ‚wahren dichterischen Konzeption‘ nicht erfüllen. Das von Pfitzner so bezeichnete ‚Literaturlibretto‘ hingegen benutzt ein bereits selbständig existierendes Meisterwerk, um es durch eine Textbearbeitung für die Oper brauchbar zu machen. Damit ist zwar eine ‚wahre dichterische Konzeption‘ vorhanden, die Garantie für eine musikalische Eignung ist damit jedoch noch nicht gegeben, zumal die Bearbeitung die ‚dichterische Konzeption‘ zerstört. Mit drastischen Worten drückt Pfitzner dies gelegentlich in einer Theaterrezension aus: „Man kann aus dem Schwein keine Wurst machen, ehe man es geschlachtet hat, und man kann kein Drama von Kunstwert in die Oper verwandeln, ohne sein Leben zu zerstören.“²⁰⁰ Diesem Verfahren läge die „Nichterkenntnis der schwerwiegenden Tatsache“ zugrunde, daß man ein Kunstwerk „nicht in Form und Inhalt zerlegen“ könne.²⁰¹ Mit dieser Ansicht stand Pfitzner unter seinen Zeitgenossen nicht allein. Ganz ähnlich argumentiert etwa zur gleichen Zeit Leo Feld in einem

¹⁹⁸GS 2, S. 27.

¹⁹⁹Skouenborg, Von Wagner zu Pfitzner, a.a.O., S. 19.

²⁰⁰SS IV, S. 18.

²⁰¹ebenda.

Artikel über Operndichtung und führt darin aus, der Versuch, „abgeschlossene Dichtungen“ für die Opernbühne zu gewinnen, sei an sich schon „unlogisch“, denn entweder sei das Werk eine „vollkommen geratene Dichtung“, dann bedürfe sie jedoch keiner musikalischen Ergänzung. Wenn jedoch umgekehrt die Musik zu ihrem „charakteristischen Ausdruck“ notwendig sei, dann sei sie „dichterisch mißlungen“. Man greife indessen zu diesen Werken, eben weil sie dichterisch „so vollwertig“ und „starke, wirkungssichere Dramen“ seien.²⁰²

Während Feld hier nicht nur Umarbeitungen abgeschlossener Dichtungen zu Libretti ablehnt, sondern darüber hinaus sich auch gegen die bloße Vertonung bereits bestehender Dramendichtungen - also sogenannte ‚Literaturopern‘ „über einen wörtlich übernommenen, wenn auch gekürzten Schauspieltext“²⁰³ - wendet, läßt Pfitzner diese Form unter Hinweis auf Richard Strauss’ »Salome« und »Elektra« durchaus gelten, „insofern es die Achtung vor der *Prägung des Wortes*“ bekunde und die Dichtung unangetastet lasse. Zu bedenken gibt er jedoch, ob sich eine „in sich fertige Literaturdichtung dieser Art von der Musik so ungestraft verschlucken“ lasse und nicht, „wie der Prophet im Walfischbauch“, unverdaut bleibe. Lehrreich sei indessen, daß „solche kühnen Schritte“, die nicht jeder wagen könne, geleitet seien „von dem Willen, die Opernmusik aus den Niederungen der ‚Libretto‘-Sphäre zu erheben“²⁰⁴. Einzig aus diesem Grunde empfindet auch Edgar Istel Verständnis für die ‚Literaturoper‘, deren Entstehung nur aus dem „Mangel an wirklich guten Librettisten“ und aus der Tatsache, daß „kaum ein namhafter Dichter der Gegenwart“ sich zu der „undankbaren Herstellung eines Operntextes“ bereitfinde, andererseits aber „gewisse höhere Forderungen poetischer und dramatischer Art heutzutage selbst an ein Libretto“ gestellt würden.²⁰⁵ Gleichwohl lehnt auch Istel dieses Verfahren ab und bekundet, daß unter „Urteilsfähigen“ kein Zweifel an der „Unzweckmäßigkeit dieses Verfahrens“ bestehen könne, denn überall dort, „wo die Musik ihrem ganzen Wesen nach ein wenig mehr Raum verlange“, versage die Dichtung. Andererseits sei der Musiker gezwungen, „eine Menge von unmusikalischem Detail in Musik zu setzen“, nur weil es die „literarisch angelegte Handlung“ verlange.²⁰⁶

Pfitzners Definition des ‚Wesens der künstlerischen Konzeption‘ impliziert, daß man bestimmte Eigenschaften von der Konzeption nicht im vorhinein

²⁰²Feld, Leo; Operndichtung, in: Die Schaubühne IV (1908), Nr. 19, 7. Mai 1908, S. 481-485, Das Zitat S. 483.

²⁰³Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, a.a.O., S. 8 f.

²⁰⁴GS 2, S. 73.

²⁰⁵Istel, Edgar; Das Libretto, a.a.O., S. 45.

²⁰⁶ebenda, S. 44.

fordern kann, da sie kommen muß, wie sie will; andernfalls wäre sie keine ‚unwillkürliche‘ Konzeption, sondern etwas Unfreies und ‚Willkürliches‘. Man kann demnach von einer ‚dichterischen Konzeption‘ nicht erwarten, daß sie gleichzeitig geeignet für Musik sei. Das Problem einer ‚wahrhaften Dichtung‘ als Grundlage einer musikalisch-dramatischen Komposition löse sich jedoch von selbst, sobald sich eine ‚musikdramatische Konzeption‘ einstelle. Folglich sind ‚dichterische‘ und ‚musikdramatische‘ Konzeption in Pfitzners Augen nicht dasselbe. Die ‚musikdramatische Konzeption‘ meint die Konzeption eines Dramas, in dem die Elemente Text und Musik gleichermaßen enthalten sind, Text und Drama decken sich folglich nicht. Das Drama besteht nicht nur aus dem Text, vielmehr setzt es sich zusammen aus Text und Musik. Wenn Pfitzner im ersten Teil seiner Ausführungen Wagners Musikdramen ‚dichterische Konzeptionen‘ nennt, so meint er damit das, was er später als ‚musikdramatische Konzeptionen‘ bezeichnet, also die Konzeption eines Dramas, die nicht nur der Musik Raum läßt, sondern in dem die Musik ein unabdingbares Element ist. Pfitzner sieht also in Wagners Werken ‚musikdramatische Konzeptionen‘, in denen die Musik neben dem Text ein unverzichtbarer Bestandteil ist, die aber dennoch den Anspruch erfüllen, ‚wahrhafte Dichtungen‘ zu sein. Diese Einschätzung bezieht sich auf die musikdramatischen Werke seit dem »Lohengrin«. Vom »Rienzi« zum »Lohengrin«, so meint Pfitzner, gehe Wagner selbst „den Weg vom Libretto zur Dichtung“.²⁰⁷ Nach dem zwar wirkungsvollen aber „gänzlich ungenialen“ Textbuch des »Rienzi« habe Wagner zum erstenmal sein „eigentliches Stoffgebiet“ im »Fliegenden Holländer« gefunden. Die Dichtung dieser Oper sei jedoch schon allein deswegen „kaum als Etappe auf dem Weg des Musikdramas“ zu bezeichnen, weil der ursprüngliche Entwurf der Dichtung von Heinrich Heine stamme. Was bei Heine gänzlich fehle, nämlich die Motivierung der Katastrophe, sei in der Wagnerschen Dichtung das Schwächste, da sie durch ein Mißverständnis herbeigeführt werde. Gleichwohl sei in diesem Werk in Wagner zum erstenmal der „geniale Komponist“ erwacht. Erst im »Tannhäuser« „beginnen die Geburtswehen der *musikdramatischen Dichtung*“, denn hier sei eine Konzeption vorhanden, deren „Ausführung aber noch nicht ganz bezwungen“. Das Gefühl, das in diesem Werk eine ‚musikdramatische Konzeption‘ vorhanden sei, habe Wagner zu einer Umarbeitung bewogen, die „freilich mit ihrem aufgeklebten Stil“ nichts verbessert habe und lediglich „die alte Fassung mit all’ ihren Schlacken und der so jugendlich quellenden Musik desto liebenswerter und einheitlicher“ erscheinen lasse. Der »Lohengrin« hingegen sei als ‚musikdramatische

²⁰⁷GS 2, S. 34.

Dichtung‘ derart vollkommen, daß auch Wagner ihn „kaum umgearbeitet“ hätte.²⁰⁸

Nachdem Pfitzner sich in seinen Ausführungen ausdrücklich ebenso gegen die unveränderte Übernahme eines bestehenden Schauspieltextes wie auch die Umarbeitung anerkannter literarischer oder dramatischer Meisterwerke zu Opern ausgesprochen hat, stellt sich die Frage, wie er sich denn nun eine ideale ‚musikdramatische Konzeption‘ vorstellt. Außer den theoretischen Bestimmungen, wie er sie in der »Grundfrage der Operndichtung« erörtert, äußert sich Pfitzner in seinen Schriften hierzu nur wenig. Lobend erwähnt er jedoch mehrfach die Vorgehensweise seines Zeitgenossen Siegfried Wagner, „die Stoffe, mit Benützung von Motiven aus Sagen und Märchen frei zu erfinden und frisch zu gestalten“²⁰⁹. Dies betrifft jedoch lediglich die Methode, nicht die daraus hervorgegangenen Werke an sich, welche er mit Zurückhaltung beurteilt:

„Über die Qualität dieser gewordenen Opernbücher nun habe ich nie etwas ausgesagt, noch weniger über die Musik. Und da muß ich Ihnen ganz offen sagen [...] daß ich von den Kompositionen Siegfried Wagners sehr wenig, eigentlich gar nichts halte.“²¹⁰

Eine negative Bestimmung gibt Pfitzner gelegentlich indessen mit seiner eindeutigen Ablehnung von Stoffen aus der griechischen Antike. „Neid, Haß, Rache, Eifersucht“ seien gewöhnlich bei den Helden und Göttern die Beweggründe, die „die dunklen Sprüche, Verfluchungen, Weissagungen“ erzeugten und die sich im Verlauf einer Tragödie „unter Ausschaltung des Spannungsmomentes“ so erfüllten, wie man es vorher schon wisse. Darauf folgten dann „Selbstverstümmelung, Gattenmord, Vaternord, Muttermord, Blutschande, Kannibalismus und lauter so leidenschaftslose Dinge“, begleitet von den „weisen Betrachtungen des Chores“. Im Gegensatz zu den „die ganze Welt umfassenden Stoff“ der Dramen Shakespeares behandelten die griechischen Dramen „nur immer wieder die Schicksale ihres Landes und ihrer Götter, Könige und Helden“, und ein solches Theaterspielen wirke „wie ein Ballett mit Salbaderei um eine Moritat herum“. Das „zutiefst Verbindende“ zwischen der antiken Tragödie und den Dramen Shakespeares sei zugleich der augenfälligste Unterschied, und dies sei „das Durchdrungensein von der Notwendigkeit alles Geschehens im Menschenschicksal“. Während jedoch in

²⁰⁸GS 2, S. 35; Wagner selbst zählte hingegen den »Lohengrin« noch zu seinen Romantischen Opern, als Musikdramen, bzw. ‚ersichtlich gewordene Taten der Musik‘, figurieren bei ihm erst die Werke seit »Rheingold«; vgl. Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, a.a.O., S. 47 f.

²⁰⁹GS, Bd. 2, S. 72 f.

²¹⁰Briefe, Bd. 1, S. 672.

der griechischen Tragödie die Fäden, die den „antiken Menschen an sein Schicksal fesseln, [...] wie dicke Seile vor aller Augen sichtbar liegen, so sind es bei Shakespeare feine, nahezu unsichtbare Fäden, die man nicht ohne Mühe erkennt“. Die antiken Dramatiker seien in gewisser Weise synthetisch vorgegangen, „sie gingen von den Göttern und deren Sprüchen aus und dann vollzog sich das Menschenschicksal programmgemäß“. Im künstlerischen Sinne sei dies langweilig. Shakespeare dagegen gehe analytisch vor, ginge vom Menschen aus, lasse die „Gottheit ahnen und durch die Schicksale erkennen“. Dadurch werde bei ihm alles „lebenvoll und überzeugend“²¹¹.

Ein Vergleich zwischen Pfitzners theoretischem Entwurf der ‚musikalisch-dramatischen Dichtung‘ und Wagners Idee des musikalischen Dramas offenbart, auch wenn Pfitzner sich ausdrücklich auf Wagner beruft, fundamentale Unterschiede. Wagners in den Zürcher Kunstschriften niedergelegte Idee des musikalischen Dramas ist im wesentlichen politisch-gesellschaftlich determiniert. Dies gilt sowohl für die historische Herleitung als auch die intendierte Wirkung seiner musikalischen Werke. Mit diesem theoretischen Entwurf setzt sich Pfitzner nicht auseinander. Während Wagners Schriften eine klare Gliederung aufweisen und auf eine systematische Behandlung des Themas ausgerichtet sind, wirken Pfitzners Aufsätze inhaltlich nicht geschlossen und leiden unter einer mangelnden terminologischen Präzision. Pfitzner verknüpft mit seinem Entwurf keine gesellschaftlichen oder politischen Zielvorstellungen, sondern ist in seiner Theorie auf den ‚genialen Einfall‘ fixiert.

²¹¹SS IV, S. 35 f.

IV. Die Theorie im Werk

1. Romantische Oper und Musikdrama

Bevor Pfitzner sich seinen eigenen Werken zuwendet, versucht er seine in der »Allgemeinen Betrachtung« entworfene Theorie in dem Aufsatz »Anwendung auf bekannte Werke« anhand zweier Repertoireopern zu verdeutlichen.²¹² Er wählt hierzu Heinrich Marschners »Hans Heiling« und Richard Wagners »Lohengrin«. Gewöhnlich, so schickt Pfitzner voraus, werde Marschners »Hans Heiling« mit Wagners »Holländer« verglichen, der »Lohengrin« hingegen mit der »Euryanthe« Carl Maria von Webers. Diese Vergleiche beschränkten sich jedoch auf die „äußerlichsten Äußerlichkeiten“, eher ließen sich „direkte Gegensätze“ finden, soweit sich überhaupt die Handlungen und Personen vergleichen ließen. Dagegen seien »Hans Heiling« und »Lohengrin« im Grunde genommen dieselbe Tragödie:

„[...] die des höher gearteten Menschen, der aus der tiefen Einsamkeit seiner Natur heraus sich sehnt nach Vereinigung, nach einer menschlichen Liebesheimat, und mit Schmerzen erfahren muß, daß es für ihn dieses nicht gibt; er muß seine, ihm von einem unerbittlichen Naturgesetze auferlegte Pflicht einsam und fernab von der Menschheit erfüllen; und wie Lohengrin, gesenkten Hauptes, traurig nach dem heiligen Gral zurückkehrt, um von dort aus unbelohnt Liebe und Segen zu spenden, so kehrt Heiling resigniert und blutenden Herzens in sein dunkles Geisterreich zurück, dort herrschend ‚ewige Gesetze‘ zu erfüllen. Es ist die Tragödie jedes großen Künstlers, jedes großen Menschen.“²¹³

Der Vergleich dieser beiden Opernbücher erscheint Pfitzner sinnvoll und „lehrreich“, weil man darin an „demselben Objekt zwei verschiedene Verfahren beobachten“ könne, wobei die Unterschiede in der dichterischen Behandlung „doppelt deutlich“ hervorträten. Die Ähnlichkeit der beiden Werke beschränke sich auf einen „tragischen Kern“, auf das, was „an ihnen am innersten“ ergreife. Äußerlich seien die Handlungen „so grundverschieden wie möglich“, so verschieden wie die zugrundeliegenden Sagen. Sowohl Eduard Devrient, der Librettist von Marschners »Heiling«, als auch Richard Wagner als Textdichter seines »Lohengrin« seien „sicherlich ganz naiv von einem sinnlichen Anlaß“, dem Sagenmotiv, ausgegangen und hätten nicht etwa im Sinn gehabt, eine „Idee“ zu gestalten. Diese habe sich dann jedoch von selbst ergeben.

Was nach Pfitznerns Ansicht Marschners »Heiling« zu einer ‚romantischen Oper‘ macht, ist die Abänderung des Sagenschlusses zu einem glücklichen Ende. Er hegt den Verdacht, „daß hier der versöhnende Ausgang zugunsten

²¹²GS 2, S. 29 ff.

²¹³GS 2, S. 30.

einer besseren Theaterwirkung willkürlich gewählt worden ist“, also mit rationaler Überlegung aus Rücksicht auf das Publikum. Darüber hinaus sei dieser Schluß nicht „*notwendig*“, das ursprünglich von der Sage vorgegebene Ende wäre „gerade so gut möglich“ gewesen. „Es fehlt hier die Konzeption, die für die Notwendigkeit alles Geschehens Bürge steht“, so urteilt Pfitzner. Darüber hinaus herrschten in der Opernhandlung „allenthalben Zufall und Willkür“. Das Fehlen der Notwendigkeit stempele den »Heiling« somit zu einem „Libretto“ - im Sinne der theoretischen Ausführungen in der »Allgemeinen Betrachtung« eigentlich zu einem ‚Feld- und Wiesen-Libretto‘ - wenn auch „zum weitaus besten, was vor Wagner geschrieben“ wurde. In keinem Opernbuch sei bis dahin ein „so ergreifend typisches Schicksal gezeigt worden, keine so große Gestalt gelungen, in keinem so viele überraschende dichterische Züge und Einzelheiten, so viel echte Empfindung enthalten“. Der »Heiling« sei somit „beinahe eine Dichtung“ und grenze hart an das „Ideal des Musikdramas“²¹⁴, weshalb Pfitzner dieses Werk auch für eine der „schönsten Perlen der deutschen Opernproduktion aller Zeiten“²¹⁵ hält.

Wagners »Lohengrin« ist für Pfitzner historisch gesehen die erste Oper, die den Anspruch darauf erheben kann, eine ‚wahrhafte musikdramatische Konzeption‘ vollkommen darzustellen.²¹⁶ Das Hauptmotiv, das „zur Gestaltung reizen mußte“, sei das Frageverbot, aus dem Wagner eigentlich zwei Tragödien erwachsen seien. Nicht nur Lohengrin erlebe das tragische Schicksal des ‚höher gearteten Menschen‘, auch Elsa erlebe ihres.²¹⁷ Ein großer Apparat sei in dem Werk aufgeboten, eine „reich bewegte Handlung“, die sich aus wenigen Charakteren mit „zwingendster Notwendigkeit“ entwickle, spiele sich äußerlich ab, um „die Tragödie Elsa - Lohengrin deutlich und sinnfällig entstehen zu lassen.“ Diese dramatische Handlung sei „der Leib, in dem diese [die Tragödie] als Seele, und ein ewiger Gedanke als Geist, unzertrennlich wohnen“²¹⁸. Die der Handlung zugrundeliegende Sage berichte „ohne weitere Motivierung“ von Elsas Verletzung des Frageverbots. Man müsse jedoch die „Vollkommenheit der Konzeption“ in Wagners Oper bewundern, die „so selbstverständlich, durch das (notwendige!) Weiterlaufen der ‚Handlung‘ die Tätigkeit der inneren Gewalten sinnfällig“ mache, nicht bloß „verständlich durch lange Monologe“. Hier spreche jede Bühnenperson „was der Augenblick verlangt, zu was die Situation und sein Charakter zwingen, nicht mehr“. Und

²¹⁴GS 2, S. 33 f.

²¹⁵GS 1, S. 122.

²¹⁶Vgl. oben S.

²¹⁷GS 2, S. 35.

²¹⁸GS 2, S. 38.

hier, so meint Pfitzner, sei Wagner ein echter dramatischer Dichter, „dessen Geschehnisse tiefen Inhalt haben, bei dem aber dieser Inhalt nicht platt in Worten ausgesprochen“, nicht „philosophisch erläutert“ werde. Eine „notwendige Handlung“ lasse die „Idee von selbst herauswachsen“. Nur ein dichterischer „Ur-Einfall“ könne für ein „Zusammenstimmen von allem bürgen“, und „keine tiefe Einsicht anderer Art, keine künstliche Überlegung“ könne die „natürliche Zeugung ersetzen“.²¹⁹ In der Dichtung des »Lohengrin« sei „unerschöpflich viel philosophische Wahrheit lebendig enthalten“, alle Deutung könne jedoch nur Anspruch erheben auf ein „Andeuten, Beleuchten, Umschreiben“, eine vollständige Interpretation des Werkes sei unmöglich. Ein „vollgelungenes Kunstwerk“ sei nie mit „dem Gedanken auf einmal“ zu erfassen, nur mit dem „Gefühl unmittelbar als vollkommen“ zu empfinden. Vollkommen in Worten aussprechen könne man nur eine „abstrakte, philosophische Idee“. Die „geniale dichterische Idee, die Konzeption“ bestehe gerade darin, „daß sie den Leib des Werkes zugleich enthält“.²²⁰ Die Existenz einer tieferen Bedeutung im Werk könne nicht mit der Begründung bestritten werden, daß der Dichter selbst von ihr nichts wisse. Etwas „Symbolisches“, so erläutert Pfitzner, könne in einem Werk „durchgängig und voll lebendig enthalten sein“, ohne daß der produzierende Künstler „vor oder während der Arbeit sich dessen in abstracto“ bewußt sei. Ein solches Bewußtsein würde das „Wachsen des Leibes“ nur stören. Pfitzner glaubt nicht, daß „je ein lebensfähiges Kunstwerk“ entstanden sei, dessen „geistiger Gehalt“ dem Schöpfer bei der Arbeit „philosophisch-gedanklich“ vollständig klar gewesen sei. Die „sinnliche Anlage“ des Kunstwerks bilde den Leib desselben, und den produzierenden Künstler interessiere im Schaffensvorgang nur der „Leib seines Gebildes“²²¹.

Was es Pfitzner erlaubt, die so unterschiedlichen Opernhandlungen von Marschners »Hans Heiling« und Wagners »Lohengrin« miteinander zu vergleichen, ist die Reduktion auf einen „tragischen Kern“²²² - an anderer Stelle bezeichnet er es auch als den „dramatischen Kern“²²³ -, die Tragödie des, wie er es nennt, ‚höher gearteten Menschen‘. Dieser ‚tragische Kern‘ ist wesentlicher Bestandteil der ‚musikdramatischen Konzeption‘ in Wagners »Lohengrin«, wenngleich sie nicht in ihm aufgeht. Vielmehr wäre der ‚tragische Kern‘ am ehesten zu vergleichen mit der „verbindenden Idee“, die

²¹⁹GS 2, S. 39 f.

²²⁰GS 2, S. 43 f.

²²¹GS 2, S. 44.

²²²GS 2, S. 30.

²²³GS 2, S. 68.

„ungreifbar über dem Ganzen“ schwebt und „alles einzelne, ob von ihr erzeugt, oder sie erzeugt habend“ allmählich zum Werk „verdichtet“²²⁴. Ob der von Carl Dahlhaus in die Diskussion um die Analyse der Literaturoper eingebrachte Begriff der ‚Fabel‘, wie er von Bertold Brecht als der „zu einem selbständigen Bestandteil gewordenen ‚Inhalt‘, [...] zu dem Text, Musik und Bild sich verhalten“²²⁵, bestimmt wurde, dem Pfitznerschen Begriff des ‚tragischen Kerns‘ vergleichbar ist, erscheint zweifelhaft insofern, als die ‚Fabel‘ bereits eine bestimmte Handlung oder ein Handlungsgerüst beinhaltet. Die Verschiedenheit der Handlungen in »Hans Heiling« und »Lohengrin« wird von Pfitzner jedoch ausdrücklich hervorgehoben. Der Begriff des ‚tragischen Kerns‘, wie Pfitzner ihn verwendet, bedeutet demnach eine weitere Reduktion auf eine ‚Idee‘ oder eine „komprimierte Quintessenz des Werkes“²²⁶, die sich in verschiedenen Handlungsgerüsten oder ‚Fabeln‘ niederschlagen kann. Die Fabel beinhaltet also im Unterschied zum ‚tragischen Kern‘ oder zur ‚Idee, die ungreifbar über dem Ganzen schwebt‘, bereits in Ansätzen den ‚Leib‘ des Kunstwerks.

2. Hans Pfitzners ‚musikdramatische Konzeptionen‘

Nachdem Pfitzner anhand des »Hans Heiling« und des »Lohengrin« seinen theoretischen Entwurf der ‚musikdramatischen Konzeption‘ exemplifiziert hat, wendet er sich den bis zum Erscheinen des Aufsatzbandes »Vom musikalischen Drama« fertiggestellten eigenen Werken zu, dem »Armen Heinrich«²²⁷ und der »Rose vom Liebesgarten«²²⁸. Ob Pfitzner in diesen Schriften gültige Interpretationen seiner eigenen Werke bietet, läßt sich kaum mit Bestimmtheit sagen. Einerseits mögen sich Differenzen allein aus dem zeitlichen Abstand zwischen Werkschöpfung und interpretierendem Aufsatz ergeben - im Falle des »Armen Heinrich« nahezu zwei Jahrzehnte, bei der »Rose vom Liebesgarten« annähernd fünfzehn Jahre -, so daß sich in der erinnernden Rückschau manches verschoben haben mag. Andererseits ist zu bedenken, daß Pfitzner sich womöglich einem Druck zur Rechtfertigung - nicht zuletzt vor sich selbst - seiner bereits vorab publizierten theoretischen Überlegungen ausgesetzt sah und die Eigeninterpretation hierdurch nicht unbeeinflusst blieb. Der »Palestrina«, der sich wegen der zeitlichen Nähe seiner

²²⁴GS 2, S. 21.

²²⁵Zit. nach: Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, a.a.O., S. 299.

²²⁶Ullrich, Almut; Die »Literaturoper« von 1970-1990, Wilhelmshaven 1991, S. 33.

²²⁷GS 2, S. 75-88.

²²⁸GS 2, S. 89-97.

Entstehung zu den theoretischen Schriften noch am ehesten zur Erläuterung der eigenen Theorie angeboten hätte, war zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung des Aufsatzes über den »Armen Heinrich« noch nicht fertiggestellt, bei der Publikation des »Rose«-Aufsatzes noch nicht uraufgeführt²²⁹. Darüber hinaus hatte Pfitzner in seinem Aufsatz zum »Hans Heiling« und zum »Lohengrin« selbst ausgeführt, daß er nicht glaube, daß sich der Künstler im Schaffensprozeß vollständig über den ‚geistigen Gehalt‘ des im Entstehen begriffenen Werkes klar sei. Daher auch sei die beliebte Vorgehensweise, über „die Entwürfe, die Vorgeschichten, Quellen und Begleitumstände“ zum „Verständnis eines Kunstwerkes vorzudringen“ unzweckmäßig, da diese „zunächst nur über den Produzierenden Aufschluß, nicht über das Produkt“ gäben. Zumindest sei der Umgang damit „sehr gefährlich“ und trübe das Verständnis oft mehr, als das es fördernd darauf wirke, zumal es den Genuß am „vollendeten Gebilde“ verleide, wenn man die „menschlich mangelhaften Vorstufen“ kenne, die den „schönen Wahn“ zerstörten, als sei „so ein Werk geradewegs vom Himmel gefallen“.²³⁰ Den tatsächlichen Erkenntniswert seiner Aufsätze über eigene Werke schränkt Pfitzner damit selbst ein, ohne es jedoch explizit noch einmal zu vermerken.

a)»Der arme Heinrich«

Pfitzner komponierte den »Armen Heinrich« als erstes bühnendramatisches Werk unmittelbar nach Abschluß seiner Konservatoriumsausbildung in den Jahren 1891 bis 1893, während seiner ersten Anstellung als Lehrer am Konservatorium in Koblenz. In seiner autobiographischen Schrift »Eindrücke und Bilder meines Lebens« gibt er an, der Plan, „die schöne mittelalterliche Legende vom ›Armen Heinrich‹ zu einer Oper umzugestalten“, sei bereits während seiner Zeit am Hoch’schen Konservatorium gefaßt worden. Die Wahl dieses Stoffes verdanke er dem „wechselseitig belebenden und befruchtenden Umgang mit meinen [...] Jugendfreunden, in diesem Falle besonders [Paul Nikolaus] Cossmann und [James] Grun“. Wie eine Selbstverständlichkeit sei aus den vielen Unterhaltungen über das Gedicht von Hartmann von Aue der Entschluß gekeimt, „daß Grun für mich das Textbuch zum ›Armen Heinrich‹ schreiben sollte“. Richard Wagner sei dabei das „großartige Vorbild eines Dichters“ gewesen, der „das Geistesgut längst vergangener Zeiten neu belebte und vertiefte, es in künftige Zeiten hinüberrettete, indem er dem Alten, uns

²²⁹Der Musikschriftsteller Edgar Istel mokierte sich bereits 1915 über Pfitzner, „eine seit vielen Jahren angekündigte Oper ›Palestrina‹ nach eigener Dichtung“ lasse immer noch auf sich warten. Istel, Edgar; Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883 - 1914), Leipzig/Berlin 1915, S. 10 f.

²³⁰GS 2, S. 45.

jetzt vielfach sinnlos Erscheinenden, einen Sinn gab, der jedem Zeitwandel zu trotzen versprach“²³¹. Indessen dürfte nicht Wagner allein ausschlaggebend für die Wahl dieses Stoffes gewesen sein, denn die Rezeption mittelalterlicher deutscher Literatur erlebte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen starken Aufschwung, zumal in der deutschen Oper²³². Und neben dem dominierenden »Nibelungenlied« nahm die populäre Rezeption des »Armen Heinrich« Hartmanns von Aue einen herausragenden Platz ein.²³³ Die Wahl des Stoffes mag insofern nicht allein aus künstlerischen Überlegungen erfolgt sein. Aus einem um 1890 an Cossmann geschriebenen Brief Pfitzners geht hervor, daß dieser ursprünglich die Anregung zu diesem Projekt gab:

„[...] und jetzt übe ich doch wieder nicht so viel, da ich - - - einen Operntext von Grun gedichtet bekomme, oder vielmehr ein wirkliches musikalisches Drama ausgearb[eitet] über die von Dir seiner Zeit vorgeschlagene Handlung: der arme Heinrich. Leider fällt mir eben gar nichts ein, ich warte nur auf die *Ausführung* seitens Grun der schon vollständig verabredeten Szenenverteilung.“²³⁴

In der Rückschau der autobiographischen Schrift von 1940 hob Pfitzner ausdrücklich auch einen eigenen Anteil an der Dichtung hervor:

„Den musikalischen Teil, die Seele des Werkes, zu schaffen war nun meine Aufgabe, mein nächstes Lebensziel. Aber auch an der Gestaltung der dichterischen Hälfte mitzuwirken, trieb es mich, wenn ich mir auch nicht zutraute, das Textbuch schlechthin allein zu machen. Es ist hier für das Wissen um die Entstehung dieses Werkes wichtig, festzustellen, daß die ersten Worte, die am »Armen Heinrich« geschrieben sind, von mir stammen; und zwar ist es Heinrichs Fiebertraum im ersten Akt, von den Worten an: ‚Duft, Duft, herrlicher Duft‘, bis ‚sie fallen, weh‘.“²³⁵

Grun selber, so fährt Pfitzner fort, habe ihm während der Arbeit am Text bekannt, daß ihm der Charakter seines Helden erst „eigentlich durch diesen Monolog aufgegangen und dadurch natürlich auch die ganze Handlung, die Charakterzeichnung der anderen Personen und deren Stellung zu dem Helden vielfach beeinflußt worden sei“²³⁶. Mit dichterischem Feingefühl habe Grun aus jenen wenigen Versen „die sensible Natur des Heinrich, die sich äußert

²³¹SS IV, S. 605.

²³²Vgl. Fischer, Jens Malte; Singende Recken und blitzende Schwerter. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner - ein Überblick, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hg. von Peter Wapnewski, Stuttgart 1985; Seebohm, Reinhard; Das Rittertum in der Musik von Weber bis Pfitzner, in: MPG 30 (März 1973), S. 2-13.

²³³Vgl. Rautenberg, Ursula; Das ‚Volksbuch vom Armen Heinrich‘. Studien zur Rezeption Hartmanns von Aue im 19. Jahrhundert und zur Wirkungsgeschichte Wilhem Grimms, Berlin 1985.

²³⁴Briefe, Bd. 1, S. 40.

²³⁵SS IV, S. 605.

²³⁶ebenda.

- um so intensiver, weil unbewußt im Halbtraum delirierend -, die Natur und Menschen liebt und deshalb den Schmerz der Vereinsamung um so schrecklicher empfindet“, herausgelesen. Pfitzner beansprucht somit für sich, die Keimzelle der Dichtung, den ‚tragischen Kern‘, die über allem schwebende ‚verbindende Idee‘, dem ausführenden Dichter selbst eingegeben zu haben. In seinem Aufsatz »Der arme Heinrich, das Epos und das Drama« von 1911 erwähnt er diesen Sachverhalt nicht, hingegen wird er in Walter Abendroths Biographie von 1935 ebenfalls wiedergegeben.²³⁷ Die Schriftstellerin L. Andro schrieb 1915 zur Erstaufführung des »Armen Heinrich« in Wien, das Textbuch stamme nicht von Pfitzner selbst, „sondern von einem jungen Schriftsteller James Grun, doch ist es kein Geheimnis geblieben, daß der Komponist den Stoff selbst gewählt und zum größeren Teil auch ausgestaltet hat“²³⁸. Ihre Quelle gibt sie nicht an, jedoch ist davon auszugehen, daß sie ihre Informationen von Pfitzner, mit dem sie seit etwa 1905 oder 1906 persönlich bekannt war²³⁹, selbst erhalten hatte. In welchem Umfang Pfitzner tatsächlich an der Textgestaltung beteiligt war, läßt sich allerdings nicht eindeutig klären.

In dem Aufsatz über den »Armen Heinrich« von 1911 versucht er, die ‚verbindende Idee‘ des Werkes darzustellen und weist zunächst auf das hin, was er in den ersten beiden Teilen der »Grundfrage der Operndichtung« über das „Verhältnis einer dramatischen Dichtung zu ihrer Quelle“ ausgeführt hat.²⁴⁰ Die mittelalterliche Dichtung Hartmanns von Aue sieht Pfitzner nicht als in sich geschlossene Dichtung an, in dem Form und Inhalt untrennbar miteinander verbunden sind. Solle aus den „Personen, Vorgängen, Motiven, die zusammen die mittelalterliche Erzählung“ bilden, ein Drama entstehen, dann müsse ein „dramatischer Kern in allem diesen entdeckt werden“, der aus sich die „höhere Form, jene Elemente neu umfassend, herauswachsen“ lasse. Diesen dramatischen Kern habe Grun in der „vollständigen seelischen Umwandlung des Helden“, des „plötzlich von schrecklicher, nicht weichen wollender Krankheit geschlagenen Ritters und Sängers Heinrich“ gesehen. Hartmann von Aue habe die Bestandteile seiner Erzählung ruhig nebeneinander gesetzt und schließe „mit einer fröhlichen Heirat“. Die „mittelalterliche Anschauungsweise“ und das „gleichsam addierende Wesen des Epos“ hätten einen solchen Schluß möglich erscheinen lassen. Der Dramatiker hingegen

²³⁷Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 79.

²³⁸Andro, L.; Die Dichtungen vom Armen Heinrich. Zur Erstaufführung in Wien im März 1915, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 6 (1915), Heft 3, S. 104-108, Zitat S. 106.

²³⁹Wamlek-Junk, Hans Pfitzner und Wien, a.a.O., S. 155 f.

²⁴⁰Nachfolgende Zitate, soweit nicht anders angegeben, GS 2, S. 76 ff.

müsse die „Motive in engeren, abhängigeren Zusammenhang bringen“, ihnen einen „gemeinsamen Sinn“ geben, in „höherer Potenz ein notwendiges Resultat“, eine „Lösung im dramatischen Sinn“ erzielen. Das „*Wunder der Heilung*“, auf das auch Hartmanns Dichtung letztlich hinauslaufe, müsse „künstlerisch plausibel“ werden. Dies ergebe sich aber von selbst als „Höhepunkt des Dramas“, wenn man, wie Grun es getan habe, die Handlung in die Sphäre erhebe, „wo das Wunder zu Hause ist“, wenn man die „ungeheuren Motive als Gleichnis“ von etwas erschauere, was unter „großen Menschen jederzeit sich in irgendeiner Form abspielen kann“. Und so wenig sich die genannten „ungeheuerlichen Motive und Figuren“ dem „modernen menschlichen Empfinden“ anpassen wollten, so wenig könnte es die „*Lösung des Dramas*“ tun.²⁴¹

Im Drama selbst, so erläutert Pfitzner, erfahre man über die Vorgeschichte, „daß Heinrich vorher ein mit weltlichen Tugenden geschmückter, berühmter Held war“. Die Krankheit sei „unerwartet und auf unerklärliche Weise, offenbar unverschuldet, gekommen“ und sei keine „bestimmte“, sie habe aber einen „dramatischen Sinn“. Heinrich habe sich, bevor er der Krankheit verfiel, seiner „Kräfte, Gaben und Fähigkeiten zum eigenen Genusse erfreut“, der christliche Gott aber habe ihm die Kraft, sich ihrer zu erfreuen, „den Quell seines Erdenglücks“, unvermittelt genommen, da er ihm auf diese Art etwas „Besonderes sagen“ wollte. Der einzige, der die wahre Ursache des Leidens Heinrichs erkenne, sei der Arzt in Salerno. Zur Heilung fordere er die „äußerste Betätigung von Nicht-für-sich-leben“ eines Wesens, dessen Wert im Gegensatz zu Heinrich „ganz nach innen geschlagen ist“. Dieses Opfer, so erklärt Pfitzner, sei nicht lediglich eine „heidnische Erinnerung“, sondern bekomme auch einen „dramatischen Sinn“ weil es eben eines „solchen Äußersten“ bedürfe, um Heinrichs Wesen „im Innersten aufzurühren“. In Gestalt der Agnes finde sich dieses Wesen, an dessen Existenz niemand glaube, in der unmittelbaren Umgebung Heinrichs. In ihrem Herzen lebe nicht die „Liebe zum Mann“, umso mehr aber die „Menschenliebe im allerhöchsten Sinne“, welche vielleicht mit christlichem Mitleid identisch sei und aus dem „unmittelbaren Gefühl vom Leiden der Welt“ erwachse. Aus dieser Konstellation folgten nach Pfitzners Ansicht für den Dramatiker Grun noch mehr als für den Erzähler Hartmann von Aue die größten Schwierigkeiten, die Grun indessen nicht nur überwunden habe, sondern die ihm die „wichtigsten Angelpunkte zu seinem Drama“ geliefert hätten: „die Einwilligung zum Opfer erstens der Eltern, sodann des Ritters.“ In der Einwilligung Heinrichs liege gerade die „Möglichkeit dieses Dramas“, dessen eigentlicher Weg von der Einwilligung Heinrichs bis zu

²⁴¹GS 2, S. 78.

dessen Abweisung des Opfers gehe. Die Einwilligung sei das „Zeichen seiner Gottgeschlagenheit“, sei gewissermaßen der „tiefste Punkt, auf den der Held menschlich kommen“ könne. Der gesunde Heinrich würde das Opfer nie angenommen haben, der kranke hingegen, der „in der Krankheit noch sein bestes Teil, sein heldenhaftes Mannestum, einzubüßen in Gefahr ist“, lasse das Opfer nach „ohnmächtigen Versuchen, dagegen anzukämpfen“, willenlos zu. Er habe die Wahl zwischen „ewiger Krankheit und ewiger Schmach“, könne sein „Mannestum nur durch eine unnmännliche Zusage wieder erlangen“. Die „Demut, die sich selbst bezwungen“ kenne Heinrich noch nicht und der „Mangel an Demut“, der sich vor der Krankheit als „überschwengliche selbstsüchtige Freude am Leben“ äußerte, während der Krankheit jedoch als „übermäßige Qual und Ungeduld“, erkenne der Arzt als Ursache der Krankheit. Indem Heinrich in das Opfer einwillinge und damit zugunsten der Schmach auf das Mannestum verzichte, gewinne er ein „neues, edleres Mannestum“. Hier sei Heinrich auf dem „tiefsten Punkt seines Elends“ angekommen und gebe seine „willenlose matte Zusage“. Noch empfinde er seine eigene Qual als die größte und der Wunsch nach Genesung sei in ihm leidenschaftlich lebendig. Je näher das Opfer jedoch rücke, desto mehr reue ihn seine Einwilligung. Seine schwachen Versuche, Agnes von dem Opfer abzubringen, scheiterten an der „hohen, vollkommenen Natur des Kindes“. Unmittelbar vor Vollzug des Opfers jedoch empfinde Heinrich zum erstenmal „die Pein eines anderen und um einen anderen stärker als seine eigene“, die „Qual des Zugebens des Leidens anderer stärker als das eigene Leiden“. Mit dem Ausruf „Hilf, Ewiger, nur aus *dieser* Pein, nicht mehr will ich gerettet sein!“²⁴² sei die völlige seelische Umwandlung Heinrichs besiegelt und der Höhepunkt des Dramas erreicht. Sowohl die Ursache der Krankheit als auch diese selbst weiche ebenso geheimnisvoll wie sie gekommen sei. Agnes, so erläutert Pfitzner, sei in diesem Drama der feststehende Charakter, der „ruhende Punkt im Stück“, in dem sich das „göttliche Gesetz“ vollständig erfüllt, Heinrich hingegen der Entwicklungscharakter. Mit seinem „Eintritt in höheres Leben“, seiner „Läuterung zur tätigen Liebe für andere“ müsse die Handlung, die in ihren „Hauptpunkten zusammenfällt mit den innerlichen Hauptmomenten ihrer Menschen“, „notwendig und harmonisch“ schließen.

Mit dem »Armen Heinrich« knüpft Pfitzner unmittelbar an Wagners Musikdramen an. Die Erlösungsidee verweist auf den »Parsifal«, aber auch auf den »Fliegenden Holländer«, der ebenfalls die Erlösung des Helden durch eine Frau thematisiert. In der Auffassung des Erlösungsgedankens folgt Pfitzner Wagner jedoch nicht, denn den Eros klammert Pfitzner aus. Agnes und

²⁴²GS 2, S. 81.

Heinrich sind, entgegen der mittelalterlichen Vorlage, am Ende des Dramas kein Paar, vielmehr geht Heinrich nach seiner Heilung auf Wallfahrt, während Agnes als Heilige zurückbleibt. Die Kräfte, die Agnes den Mut zum Opfer verleihen, sind Mitleid und Menschenliebe, nicht die Mann und Frau verbindende Liebe des Eros:

„Der Ersatz der Erotik ist hier zur Notwendigkeit geworden und in dieser mittelalterlich so stark betonten Umwelt erscheint das Wunder der Heilung glaubhaft, da ja die ganze Handlung in der Sphäre wurzelt, in der das Wunder zuhause ist. So erscheint uns die wunderbare Heilung Heinrichs notwendig und als logische Konsequenz des dramatischen Geschehens. Das Wunder ergibt sich von selbst als Höhepunkt des Dramas.“²⁴³

Von der formalen Anlage her, so meint Alexander Berrsche, sei das Drama James Gruns das wagnerischste seiner Zeit, ohne dabei jedoch epigonenhaft zu sein. Es erfasse das dreifache Fortschreiten der Handlung Hartmanns von Aue mit sicherer Klarheit, so daß die Einteilung in drei Akte als Produkt innerer Notwendigkeit empfunden werde.²⁴⁴ Der erste Akt führt bis zum Opferentschluß der Agnes, der zweite Akt schildert den Kampf um die Einwilligung in das Opfer und im dritten Akt folgt schließlich die Läuterung und Heilung des Helden.

b) »Die Rose vom Liebesgarten«

War Pfitzners Aufsatz zum »Armen Heinrich« noch eine Gelegenheitsarbeit anlässlich einer Aufführung des Werkes in Straßburg, so wurde der Aufsatz zu seinem zweiten Bühnenwerk »Die Rose vom Liebesgarten« eigens für die Aufsatzsammlung »Vom musikalischen Drama« geschrieben. Umso mehr verwundert es, daß dieser Beitrag dem Anspruch, die zuvor entworfene Theorie anhand der eigenen Werke zu erläutern und zu verifizieren, kaum gerecht wird. Es drängt sich der Eindruck auf, als habe der Komponist diesen Aufsatz nur der Vollständigkeit halber für seine Aufsatzsammlung verfaßt. Während Pfitzner im Aufsatz über den »Armen Heinrich« eingehend die zugrundeliegende ‚dichterische Idee‘ anhand der Textvorlage James Gruns bespricht und detailliert aufzuzeigen versucht, daß es sich dabei um ein ‚musikalisches Drama‘ im Sinne seiner Theorie handelt, räsioniert er in dem Artikel zur »Rose vom Liebesgarten« ausgiebig über die vermeintlichen Fehltritte der Kritik hinsichtlich der Dichtung, die in erster Linie von Unverständnis zeugten. Insbesondere der Vorwurf, daß in diesem Werk eine „verworrene, unverständliche Symbolik herrsche“, habe ihn dazu bewogen, sich noch einmal

²⁴³Halsusa, Karl; Hans Pfitzners musikdramatisches Schaffen, Diss. Wien 1929, S. 18.

²⁴⁴Berrsche, Alexander; »Der arme Heinrich«: Ein Musikdrama in drei Akten, Dichtung von James Grun, Musik von Hans Pfitzner: Kurze Einführung, Leipzig 1913, S. 3.

mit seinem Werk auseinanderzusetzen²⁴⁵. Ihm sei niemals vorher eingefallen, daß „hinter den Vorgängen, Bildern und Worten, aus denen diese ‚romantische Oper‘ besteht, noch eine tiefsinnige ‚Idee‘ zu stecken habe, die man erst finden und loslösen müßte, [...] um das Ganze zu verstehen.“ Vielmehr habe er in der Arbeit Gruns, „die zum großen Teil in meiner Nähe und unter meiner vielfach eingreifenden Anteilnahme vor sich ging“, nur das gefunden, was er von jeher unter aller Kunst verstanden habe: „ein *Spiel*; die Gestaltung eines Bildes des *Lebens* in dem Sinne, daß man es ebenso richtig mit ‚Wirklichkeit‘ als mit ‚Phantasie‘ übersetzen kann.“ Im Grunde genommen, so vermutet Pfitzner, nehme man der »Rose«-Dichtung übel, „daß die Handlung *und* die Welt, in der sie spielt, beides frei erfunden“ sei. Hätte Grun die Handlung in der realen Welt angesiedelt, oder entstammte die „Fabel, ja selbst nur Bruchstücke, Personen derselben, der Name des Phantasielandes, aus einem deutschen Heldensagenbuch“ und wäre allgemein bekannt, dann würden die Kritiker anders urteilen und ausrufen: „Welch herrlicher Opernstoff“. Um dies zu illustrieren, bietet Pfitzner folgende fiktive Rückübersetzung der Opernhandlung in eine Sagnerzählung:

„Der Liebesgarten‘ - so ist eine Art germanisches Paradies benannt, dessen Bewohner, höhere und freiere Wesen, die Welt mit allem Lichten und Lebensvollen, dessen sie sich erfreut, zu beglücken berufen sind. Gewaltige Mauern umgeben ihn mit ehernen Toren, deren Hütern die Macht gegeben ist, die feindliche Außenwelt abzuwehren, neue Wesen aber dem Reich zuzuführen. Gewisse ewige Gesetze, ähnlich wie beim Gral, entscheiden über eine Aufnahme in den Kreis der Seligen, den über die ganze Welt zu verbreiten Ziel und Sinn dieses Liebes-Reiches ist. Aus dieser Gesamtheit löst sich die Gestalt eines jugendlichen Hüters, der, von den Reizen der ihm neuen Außenwelt bezaubert, in Konflikt mit den Gesetzen gerät, die er vertreten soll, in Schulde und Strafe verfällt, und, ausgeschlossen von seiner paradisischen Heimat, Leiden und Tod der dunkleren Menschenerde kosten muß, denn keinem Unwürdigen darf er die Tore des höheren Reiches erschließen. Aber nur scheinbar ist er seiner Mission untreu geworden, denn sein Sühnesterben hat doch dem Reich eine neue Seele erkämpft; es ist ein übergroßes Liebesvertrauen, welches er mit seinem Tode besiegelt. Auch sie, die Heldin seines Vertrauens, ist schließlich würdig, in das höhere Leben einzugehen, dessen Glanz ihrem, im Dämmer der Erde befangenen Blick übermächtig erschien, in das den entscheidenden Schritt zu wagen sie selbst an der Hand des Geliebten nicht den Mut hatte; erst sein Tod macht sie reif zu dem zugleich ersehnten und gefürchteten Übergang, nun doppelt schwer und Mut fordernd, weil *allein* bestanden und nur erzwungen durch das verhängnisvolle, heilige Liebespfand in ihrer Hand: *Die Rose vom Liebesgarten*, die einzig die Tore öffnen und schließen kann. Beide, Siegnot und Minneleide, gehören nun, ununterschieden und in ungetrübter Gemeinschaft dem Liebesgarten an, der sich zu neuen Taten rüstet, in ewigem Kreislauf - - -.“²⁴⁶

²⁴⁵Nachfolgende Zitate, soweit nicht anders angegeben, GS 2, S. 89 ff.

²⁴⁶GS 2, S. 93 f.

Wäre diese Erzählung als Sage oder als Märchen bekannt, so meint Pfitzner, hätte wohl niemand etwas gegen eine Umdichtung zur Oper einzuwenden gehabt, „es wäre die erlaubte, gewohnte ‚Benutzung der Sage‘ und selbst Ausdeutungen im einzelnen“ würden als „Empfehlungen dienen und den Reiz des ‚Verstehens‘ [...] erhöhen“. Da es jedoch frei erfunden sei, werde es „zum Tadel“.

Wie sich an der Entstehungsgeschichte der »Rose vom Liebesgarten« aufzeigen läßt, handelt es sich bei der dramatischen Textvorlage keineswegs um eine gänzlich freie Erfindung. Vielmehr läßt sich die Herkunft einzelner Motive der Handlung recht deutlich nachweisen. Die erste Anregung zu der Dichtung - ein in der Operngeschichte eher selten anzutreffender Fall²⁴⁷ - erhielten Grun und Pfitzner von einem Gemälde beziehungsweise einer Folge mehrerer Bilder des Malers Hans Thoma, mit dem Grun und Pfitzner in den 1890er Jahren in engem persönlichem Kontakt standen²⁴⁸, wobei anzumerken ist, daß Pfitzner selbst diese Bilder in keiner seiner Schriften erwähnt. Weitere Motive bezogen Grun und Pfitzner aus der mittelalterlichen und zeitgenössischen Literatur. Reinhard Seebohm²⁴⁹ nennt als mögliche Quellen den französischen »Roman de la Rose« von Guillaume de Lorris und Jean de Meun²⁵⁰ sowie das »Dresdner Heldenbuch« des Kaspar von der Rhön und verweist allgemein auf den literarischen und ikonographische Topos des Liebesgartens in verschiedenen Paradiesmythen.²⁵¹ Frances Grun erwähnt in ihren Erinnerungen im Zusammenhang mit der Entstehung der Oper den Rosengarten »König Laurins«²⁵². Parallelen ergeben sich auch zu Gerhart Hauptmanns 1896 erschienenem Märchendrama »Die versunkene Glocke«²⁵³ sowie dem Gedicht »The garden of Love« aus der Sammlung »Songs of

²⁴⁷Vgl.: Fink, Monika; Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert, Innsbruck 1988.

²⁴⁸Vgl. hierzu: Grun, Frances; Hans Thoma und Frances Grun: Lebenserinnerungen von Frances Grun, hg. von Walter Kreuzburg, Frankfurt/M 1957, S. 29 f.; Reproduktionen der Bilder finden in: Thode, Henry (Hg.); Thoma. Des Meisters Gemälde. Stuttgart 1909, S. 394, 319, 327. Nach Ansicht Wolfgang Ostoffs stellen diese Bilder Vorentwürfe für einen großen Zyklus Hans Thomas dar, den er 1890 für den Musiksaal der Villa von Alfred Pringsheim, dem späteren Schwiegervater Thomas Manns, gemalt hat; vgl.: Osthoff, Wolfgang (Hg.); Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1989. Tutzing 1994, S. 195 f.

²⁴⁹Seebohm, Reinhard; Der Liebesgarten und die Rose. Motivgeschichtliche Studien zum Textbuch von Pfitznerns romantischer Oper, in: MPG 35/36 (Juni 1976), S. 72-87.

²⁵⁰ebenda, S. 73.

²⁵¹ebenda, S. 75 f.

²⁵²Grun, Hans Thoma und Frances Grun, a.a.O., S. 30.

²⁵³Seebohm; Der Liebesgarten und die Rose, a.a.O., S. 83.

experience« des englischen Dichters und Malers William Blake.²⁵⁴ Darüber hinaus finden sich einzelne Motive bereits in verschiedenen Opern des 19. Jahrhunderts, etwa Carl Maria von Webers »Oberon« und »Euryanthe«, Richard Wagners »Siegfried« und »Parsifal« oder Heinrich Marschners »Hans Heiling«²⁵⁵. In welchem Umfange Pfitzner an der Textgestaltung mitgewirkt hat, läßt sich aus seinen eigenen Äußerungen jedoch nicht erschließen. Pfitzner selbst erwähnt den Plan zur »Rose« erstmals in einem Brief vom 10.6.1897 an Engelbert Humperdinck:

„[...] in Ostende war ich mit [James] Grun zusammen, welcher dort seine Verwandten hat; er dichtet mir eben ein neues Bühnenwerk, will sogar zu diesem Zweck zu mir nach Berlin kommen; es ist eine frei erfundene Handlung, ein bißchen romantisch; den Plan dazu hatte er schon vor ca. 2 Jahren; trotzdem ahne ich jetzt schon, daß man ihm Reminiszenzen aus der ‚versunkenen Glocke‘ vorwerfen wird; passen Sie mal auf, ob’s nicht so kommt!“²⁵⁶

In dem Aufsatz zur »Rose vom Liebesgarten« stellt Pfitzner sich angesichts der massiven Kritik an der Textvorlage die Frage, ob die „dichterische Konzeption“ mit „vollkommenem Gelingen“ ausgeführt sei²⁵⁷. Daß es sich bei der Dichtung von Grun um eine ‚dichterische Konzeption‘ handelt, bezweifelt er nicht. Allerdings weigert er sich, „die Vorzüge und Schwächen des Buches abzuhandeln“, da er keine Kritik oder gar „Antikritik“ schreiben wolle. Er setze sich nur mit jenen auseinander, „denen es *nicht* unverständlich“ sei, wieso die Vorgänge in seiner vorangehend beschriebenen Handlungsskizze „tiefste Lebenswahrheit“ hätten, für die der „Pantheismus“, der das Werk durchziehe, nichts „befremdend-erschreckliches“ habe. Außer der angesprochenen Inhaltsangabe äußert sich Pfitzner nicht weiter zu der Dichtung Gruns. Bemerkenswert erscheint hingegen, daß Pfitzner dieses Werk sowohl im Untertitel als auch in seinem Aufsatz ausdrücklich als ‚romantische Oper‘ bezeichnet. Folgt man jener terminologischen Unterscheidung zwischen ‚romantischer Oper‘ und ‚Musikdrama‘, wie er sie anhand von Marschners »Hans Heiling« und Wagners »Lohengrin« getroffen hat, dann fehlt der ‚romantischen Oper‘ »Die Rose vom Liebesgarten« die ‚Konzeption, die für die Notwendigkeit alles Geschehens Bürge steht‘²⁵⁸, dennoch spricht Pfitzner dem Grunschen Text eine solche ‚dichterische Konzeption‘ zu. Walter Abendroth meint, eine ‚romantische Oper‘ im historischen Sinne könne die

²⁵⁴ebenda, S. 81.

²⁵⁵ebenda, S. 84.

²⁵⁶Briefe, Bd. 1, S. 66.

²⁵⁷GS 2, S. 94 f.; die weiteren Zitate ebenda.

²⁵⁸Siehe oben, S.

»Rose« nicht genannt werden, vielmehr sei sie eine „*lyrische Variante der musikdramatischen Form aus dem Geiste der romantischen Oper*“. Das formale Kompositionsprinzip sei das des Musikdramas geblieben, aber das Episodische sei in der Musik so reich bedacht und der freien Entfaltung der musikalischen Erfindungskraft gegenüber den „leit-thematischen Bindungen“ ein so großer Spielraum gewährt, ohne dadurch die „formalen Bedingtheiten des musikdramatischen Gestaltungsprinzips zu verletzen“, daß ein auf andere Art und Weise „kaum zu rechtfertigender Triumph der blühenden Musikfülle“ das Ergebnis sei. Die »Rose vom Liebesgarten« sei somit eine „Musizieroper“ in beispielhafter Art auf der „Formgrundlage des Musikdramas“. Pfitzner habe, um sie schreiben zu können, eine Dichtung „gerade von der poetischen Gelöstheit“ des Textes von Grun, dessen „Werte aus dem Hoheitsrecht der künstlerischen Vision verstanden sein wollen“, benötigt.²⁵⁹ Walter Riezler wiederum führte in seinem Aufsatz über Pfitzners Verhältnis zur deutschen Bühne aus, gemeinhin verlange man von einem musikalischen Bühnenwerk entweder „eine bunte, heitere Handlung“, die auch etwas „Märchenhaftes“ an sich haben dürfe und nicht „allzu folgerichtig durchgeführt“ zu sein brauche, oder aber einen „rührenden oder grellen Vorgang“, der auch etwas „roh und pervers“ sein dürfe, sich aber immer unter „interessanten Menschen“ abspielen müsse. In der »Rose« sei von alledem wenig zu spüren, die Handlung sei ganz schlicht und die Figuren „wenig interessant“. Wenn Pfitzner in seinem »Freischütz«-Vortrag davon spreche, daß in dieser romantischen Oper der „deutsche Wald der Held“ sei, so könne man bezüglich der »Rose« sagen:

„[...] der eigentliche Inhalt der Dichtung sind groß gefaßte Naturbilder, im Vorspiel eine ideale Frühlingslandschaft, im ersten Akt der Wald, im zweiten die unterirdische Welt der Tropfsteinhöhlen, im Nachspiel wiederum, aus Winternacht und Sternendunkel emportauchend, die verklärte Welt des Anfangs. Auf diese Bilder beziehen sich alle Schicksale und Empfindungen der Personen - und es sind wahrhaftig Bilder von hoher Schönheit und echter Idealität.“²⁶⁰

Die Bezeichnung ‚romantische Oper‘ bezieht sich im Falle der »Rose vom Liebesgarten« demnach nicht auf die dramatische Handlung, sondern vor allem auf das bilderreiche Ambiente, das mit seiner verschlungenen Ornamentik auf den Jugendstil verweist.²⁶¹ Pfitzner fordert denn auch ausdrücklich: „Wenn hier der Vorhang sich öffnet, muß sich ein entzückendes Bild auftun, das in dem Zuschauer das Gefühl erweckt: da möchte ich auch sein und mit den Kindern spielen.“²⁶² Erst Jahrzehnte später rang sich Pfitzner schließlich zu der Einsicht

²⁵⁹Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 313.

²⁶⁰Riezler, Hans Pfitzner und die deutsche Bühne, a.a.O., S. 37.

²⁶¹Vgl.: Ermen, Der Lyriker als Dramatiker, a.a.O., S. 194 ff.

²⁶²GS 2, S. 95 f.

durch: „Es ist kein gutes Textbuch geworden.“²⁶³ Daraus erklärt sich letztlich auch, warum Pfitzner in dem Aufsatz »Zur ‚Symbolik‘ der Rose vom Liebesgarten« dieses Werk nicht schlüssig mit seiner Theorie des musikalischen Dramas in Einklang bringen konnte.

c) »Palestrina«

Pfitzners ‚musikalische Legende‘ »Palestrina« ist zweifellos jenes Werk, das die größte Nähe zu Pfitzners theoretischem Entwurf des ‚musikalischen Dramas‘ aufweist. Die Idee zu diesem Werk trug Pfitzner bereits seit Anfang der 1890er Jahre mit sich herum, deren Ursprung er in seinem »Palestrina«-Vortrag von 1932 schildert:

„Als ich, kaum dem Konservatorium entwachsen, und mich mehr in Musikgeschichtsstudien vertiefend als ich es während dieser ersten Studienzeit konnte, zum ersten Mal eingehender mich mit dieser Periode der Musikentwicklung befaßte, stellte sich mir die Erscheinung Palestrinas in besonders geheimnisvollem, eigentümlichen Lichte dar. Ich sah sofort, daß das Leben dieses Mannes ein Künstlerdrama ersten Ranges in sich schloß, wenn auch nicht ein Drama in gewöhnlichem Sinne und herkömmlicher Form.“²⁶⁴

Pfitzner bezog diese „erste und stärkste Anregung zu der Konzeption“ des späteren Werkes aus der Musikgeschichte von August Wilhelm Ambros²⁶⁵, in der dieser die Legende von der Rettung der Musik durch Palestrina schildert:

„Man hört denn seit Adami von Bolsena immer und immer wieder das Märchen, wie Papst Marcellus der Zweite, hoherzürnt über den Mißbrauch der Kirchenmusik, beschlossen habe, alle Musik aus der Kirche zu verbannen; wie Palestrina ihn bat, das Verbot so lange zurückzuhalten, bis er, der Papst, noch eine musikalische Messe, die Palestrina eben komponierte, gehört; wie der Papst durch diese Messe völlig anderen Sinnes geworden, und wie diese Messe daher Missa Papae Marcelli genannt werde bis auf diesen Tag.“²⁶⁶

Von vorneherein habe für ihn, Pfitzner, festgestanden, „daß da sozusagen zwei Welten als Faktoren der Handlung gegeneinander ins Spiel zu kommen hatten“: eine äußerliche „mit ihrem lauten und wilden Getriebe, die sich in der Zeitlichkeit abrollt“, die man „schlechthin ‚die Welt‘ nennt“, und dagegen eine andere, „innerliche, stille, die im Herzen des schöpferischen Menschen die Ewigkeit sucht“. Diese künstlerische Innenwelt erzeuge „das Geisterwerk“ nicht auf Geheiß der Außenwelt und auch nicht gegen deren Willen, sondern

²⁶³Zit. nach: Schrott, Ludwig; Die Persönlichkeit Hans Pfitzners, Zürich 1959, S. 143.

²⁶⁴SS IV, S. 421.

²⁶⁵Ambros, Wilhelm August; Geschichte der Musik, 4 Bde., durchgesehen und erweitert von Hugo Leichtentritt, Reprographischer Nachdruck der dritten verbesserten Auflage von 1909, Hildesheim 1968.

²⁶⁶Zit. nach SS IV, S. 419.

über die äußere Welt hinaus, unabhängig von ihr und ihren Gesetzen. Innenwelt und Außenwelt hätten auch in der Form des Werkes zum Ausdruck kommen müssen, sie sollten die eigentliche Handlung bilden:

„So sah ich denn, ehe ich noch genau wußte, was in den einzelnen Akten zu geschehen hatte, eine Art Triptichon als Form: einen ersten und dritten Akt für die eigentliche Palestrina-Welt, und in der Mitte das Bild bewegten Treibens der Außenwelt, die dem stillen Schaffen des Genies immer feindlich ist. Dieses konnte nur das Konzil sein, der Ausgangspunkt der kunstfeindlichen Beschlüsse.“²⁶⁷

An die Ausgestaltung dieses Ureinfallles habe er sich zunächst nicht herangetraut und daher den skizzierten Entwurf einigen seiner dichtenden Bekannten anvertraut. Der zunächst von James Grun noch während der Arbeit an der »Rose vom Liebesgarten« zwischen 1897 und 1900 vorgelegte einaktige Entwurf befriedigte Pfitzner jedoch nicht²⁶⁸. Ein Entwurf von Ilse von Stach, der späteren Verfasserin des »Christelfleins« fand ebenfalls nicht die Zustimmung Pfitzners. An die Schriftstellerin L. Andro (= Therese Herz/Rie) wandte sich Pfitzner in einem Brief vom 30.5.1909:

„Ich wollte Ihnen schon längst etwas Wichtiges sagen und um mich gleich genau auszudrücken: eigentlich wirklich sagen, nicht schreiben ... Es ist von mir aus eine Art Verzweiflungsschritt, für Sie eine große Zumutung. Sie werden schon merken, daß es sich um einen Appell an Ihre Dichtergabe handelt. Verzweifelt ist für mich der Schritt, weil ich fühle, daß im Grunde nur ich es machen müßte und dürfte, aber ... das Bild will sich nicht zu einer ‚Konzeption‘ verdichten. Ich weiß nur, was *nicht* sein soll, und empfinde nur einzelne Stimmungen, fühle deutlich einen dramatischen Kern, stehe der ‚Tat‘ gegenüber wie Wotan, der seinen Helden sucht. Darin, daß mich fast nichts befriedigen wird, was ein anderer machen wird, liegt die Zumutung für Sie; aber warum soll ich meinen Freunden - ich darf Sie doch dazu rechnen? - nicht etwas zumuten? ... Ich hoffe auf eine Möglichkeit, um mich poetisch auszudrücken ‚auf ein Wunder‘, also eine Unmöglichkeit. Wenn Sie nach allen diesen Eröffnungen noch ja sagen können, wäre die erste Frage, wann und wo können wir uns sehen?“²⁶⁹

Aber auch der von der Andro schließlich gelieferte dramatische Entwurf sagte Pfitzner nicht zu, da er seiner Ansicht nach zu sehr durch gängige Opernkonventionen geprägt war.²⁷⁰ Ein weiterer Versuch mit dem Dramatiker Richard Voss scheiterte, nachdem dieser als Fachmann erklärte, „dieser Stoff sei überhaupt nicht dramatisch zu gestalten“. Entweder müsse Pfitzner die ganze Missa Papae Marcelli des historischen Palestrina in die Oper aufnehmen,

²⁶⁷SS IV, S. 422.

²⁶⁸Vgl. Grun, Hans Thoma und Frances Grun, a.a.O., S. 26 f.

²⁶⁹Briefe, Bd. 1, S. 155 f.

²⁷⁰Vgl. Wamlek-Junk, Hans Pfitzner und Wien, a.a.O., S. 153. Wegen der ungeklärten Urheberfrage einzelner Partien überwarf Pfitzner sich später mit Therese Rie, worüber sie anschließend eine Denkschrift verfaßte, vgl. ebenda, S. 154 ff.

oder aber er müsse sie noch einmal komponieren, „da doch die Aufführung der Messe auf der Bühne den Höhe- und Schlußpunkt des Werkes bilden müsse; und beides sei doch unmöglich.“ Pfitzner vermutet, daß ihn vor allem diese Einwände des Fachdramatikers auf den Gedanken gebracht hätten, „daß eben gerade nicht die Aufführung der Messe den Schlußpunkt bilden müsse, auch nicht den Höhepunkt, sondern daß dieser Höhepunkt die *Konzeption* des Werkes sein müsse.“²⁷¹

Nach diesen gescheiterten Versuchen, sich den Text schreiben zu lassen, entschied sich Pfitzner endgültig, die Operndichtung selbst abzufassen. Der genaue Zeitpunkt zu diesem Entschluß läßt sich nicht eindeutig festlegen, im Jahr 1910 war er mit dieser Arbeit jedoch bereits befaßt. Berücksichtigt man seine Angabe, daß er „etwa zwei Jahre lang alles“, was er „über das Tridentiner Konzil aufreiben konnte“, studiert hat, müßte der Entschluß bereits etwa 1908, also noch bevor er sich wegen eines Textes an die Andro wandte, gefaßt worden sein. In diese Zeit fällt auch die Abfassung der grundlegenden Teile der »Grundfrage der Operndichtung«. Noch während Pfitzner mit den literarischen Vorstudien, in denen ihm „die Gestalt des Werkes sozusagen immer näherrückte“ und er dessen „Konturen und Zeichnungen immer deutlicher“ vor sich sah²⁷², befaßt war, schrieb er „eines Tages als erstes den Vierzeiler nieder, mit dem das ganze Werk schließt“:

„Nun schmiede mich, den letzten Stein,
An einem Deiner tausend Ringe,
Du Gott; und ich will guter Dinge
und friedvoll sein.“²⁷³

In der Rückschau des »Palestrina«-Vortrags von 1932 schildert Pfitzner den Fortgang der Arbeit als sehr zügig. Die erste größere zusammenhängende Szene entstand demnach im März 1910, im Sommer desselben Jahres folgte „zum großen Teil der übrige erste Akt.“ Nach Unterbrechung durch die berufliche Tätigkeit in Straßburg habe die Arbeit an dem Werk zwar zunächst gestockt, bis August 1911 sei die ganze Dichtung jedoch fertiggestellt worden: „Alles ohne eine Note zu schreiben. Ich erinnere mich, daß ich mich in dieser ganzen Zeit gar nicht als Komponist fühlte.“²⁷⁴ In einem langen Brief Pfitzners vom 14.11.1910 an Arthur Eloesser liest sich der Sachverhalt jedoch etwas anders:

²⁷¹SS IV, S. 422.

²⁷²SS IV, S. 425.

²⁷³ebenda.

²⁷⁴ebenda.

„[...] Das Folgende bitte jedenfalls allein zu lesen, und tiefst vertraulich zu behandeln. Du fragst, was aus dem Palestrina geworden ist. Um diese Frage wird sich nämlich dieser Teil meines Briefes - und vielleicht mein nächstes Leben - drehen. ‚Die Erwähnung des Wortes P[alestrina] hat eine Art von Gewissensbiß in mir erweckt.‘ Ich erinnere mich blos einmal in der Bambergerstr. mit Dir oder Euch etwas über P[alestrina] gesagt zu haben. Bezieht sich Deine Frage hierauf? oder hat sonst Jemand davon gesprochen? Es liegt mir nämlich sehr viel daran, daß kein Mensch darum weiß, vor allem den Namen P[alestrina], den Titel des in der Luft herumschwebenden Werkes als solchen nicht nennt.; denn es ist nur ein Schritt getan zum Ernst in dieser Sache. Du kennst wohl (aus einem Aufsatz in den ‚Süddeutschen‘) meine Ansicht über Opern-Dichtung und Dichten überhaupt; und weißt, daß sie keine frivole ist, und wie ich Leute verachte, die ohne Dichter zu *sein*, sich daranmachen, sich selbst ‚Texte‘ zu schreiben, die sie für Dichtungen halten, wie X ... etc. Nicht so kennst Du meine persönliche, künstlerische Not, meine, aus sehr komplizierten oder sehr einfachen, sowohl von außen als innen herkommenden Gründen resultierende Stagnation als Componist; ich muß, um das nun kommende Geständnis machen zu können, schon das Wort ‚Verzweiflung‘ anwenden, trotz sehr ruhiger, nüchterner Morgenstimmung. Also: ich habe, nachdem ich verschiedene Dichterinnen bemüht habe und sogar zwei Dichter vergebens in meine Conzeption (wenn man das mir seit über 15 Jahren vorschwebende Traumgebilde so nennen darf) eingeweiht habe, endlich eingesehen, daß ich sie entweder selbst zur Gestalt verdichten muß, oder auf immer davon absehen; und ich habe diesen Sommer den ersten Akt der ‚musikalischen Legende‘ ›Palestrina‹ fertig geschrieben; nachdem im April eine Szene daraus entstand, die Coßmanns und Mimis großen Beifall fand; Ich weiß noch nicht, ob ich es je vollenden kann, (ich meine nur jetzt die Worte) ich ‚hake‘. Daß es 3 Akte sind, weiß ich; was im 3ten vorgeht weiß ich genau, wo der 2te und der 3te Akt spielen, weiß ich auch, ebenso die ganze Stimmung, die Signatur des Inhaltes, aber den ‚realen‘ Tatsachen-Inhalt des 2. Aktes weiß ich noch nicht. Da fehlt mir noch der Einfall ganz. Nun frage ich Dich, ob du diesen ersten Akt lesen willst und mir Dein ganz ehrliches Urteil sagen; wie es auch ausfällt, unsere Freundschaft wird es nicht verderben, das sollst Du bei der nächsten Flasche Wein, die wir zusammen trinken, sehen ... Soll ich den Akt Dir also schicken?

Ich komme jetzt natürlich nicht zum Denken, geschweige denn schreiben; aber auch mit vollständiger Ruhe wäre mir jetzt nicht gedient; vielmehr muß ich jetzt, auch aus Bedürfnis, wie rasend arbeiten, und den Weg der ‚Carrière‘ sozusagen rasch nachholen; es ist wohl ein Gesetz, daß ich diesen Tribut zahlen muß. Wenn ich es machen kann, kann ich es auch neben meiner jetzigen Beschäftigung; dann aber, wenn die Worte fertig sind, hoffe ich auf Ruhe, um die Musik zu machen, zu *componieren*, was ich schon jetzt seit mehr als 1 1/2 Jahren nicht mehr getan habe; ob, wenn ich dann den Schrein öffne, noch was da ist, oder es mir geht wie Ulrik Brendel, der ‚niente und nichts‘ mehr findet?²⁷⁵

Pfitzner war sich seiner dichterischen Fähigkeiten demnach keineswegs so sicher, wie er es später gerne darstellte. Am 18.7.1911, also etwa einen Monat vor Beendigung der Dichtung, schrieb er an Paul Cossmann noch:

²⁷⁵Briefe, Bd. 1, S. 163 f.

„Ich spiele allerdings mit dem Gedanken, nach Trient auf einige Tage zu reisen, und dachte mir es schön, wenn Du auch Lust hättest, mit zu kommen. Doch ist es bis jetzt nicht mehr als ein Wunsch. Ich kann jetzt von hier nicht gut los.

Und dann bin ich auch mitten in der Arbeit; ich habe mir vorgenommen, das Buch zum P[alestrina] in diesen Ferien fertig zu machen, oder wenigstens so weit zu fördern, daß der Schluß auch noch während der Saison geleistet werden kann; also wenigstens den II. Akt zu machen. Das heißt aber, etwas unmögliches leisten. Denn nun habe ich 10 Monate nicht ein Wort dran geschrieben und in 6-7 Wochen soll diese Arbeit gelingen, die mir an sich schon ungewohnt und schwer ist, und (grade *der* Akt) eine Menge Studienarbeit erfordert. Zwar habe ich schon die Conception des 2ten Aktes in großen Umrissen, einige Szenen skizziert, und eine fertig ausgeführt; aber die Hauptsache fehlt noch; auch meldet sich manchmal die Lust zur musikalischen Ausführung. Da ich nun meinen ganzen Willen auf die Durchsetzung dieses Vornehmens richten will, muß ich sehen, auf welche Weise dies am ehesten zu erreichen ist. Es kann ein Punkt kommen, wo ich eine Reise als förderlich empfinde, und dann gehe ich eben; aber vorläufig muß ich noch bei meinem Tisch, meinen Büchern und Gewohnheiten, und der Nähe der Bibliothek aushalten.“²⁷⁶

Dennoch beendete er die Dichtung im August 1911. Die Komposition begann Pfitzner „pünktlich“ am 1. Januar 1912 mit der Niederschrift des Eingangsthemas des Vorspiels.²⁷⁷ Am folgenden Tag berichtete er Cossmann darüber:

„Gestern, am 1. Januar schrieb ich die ersten ernstlichen Noten am Palestrina. ich will ihn schreiben. Daran möchte ich mich nicht hindern lassen. Stimmung! nur kindliche Stimmung!“²⁷⁸

Während der Ausarbeitung der Komposition war sich Pfitzner augenscheinlich sicher, daß dieses Werk einen besonderen Stellenwert beanspruchen konnte, denn schon im Sommer des gleichen Jahres ersuchte er den Verleger Max Brockhaus um die Publikation einer Zeitungsnotiz über das in Arbeit befindliche Projekt.²⁷⁹ Insgesamt zog sich die Fertigstellung, mehrmals unterbrochen durch seine Verpflichtungen in Straßburg, dann allerdings noch über mehr als drei Jahre hin, Pfitzner beendete das Werk schließlich unter dem 17. Juni 1915. Auch die Wahl des Uraufführungsortes deutet daraufhin, daß Pfitzner von der Qualität seines Werkes mittlerweile vollständig überzeugt war. An Otto Fürstner, den Verleger des »Palestrina«, schrieb er im Juni 1916:

„Nach persönlicher Unterredung, nicht nur mit Baron v. Frankenstein und Generaldirektor [Bruno] Walter, sondern auch mit andern Münchener Freunden, die die Verhältnisse und das Werk gut kennen, bin ich zu der Überzeugung gelangt, daß es am besten ist, man läßt die Uraufführung

²⁷⁶Briefe, Bd. 1, S. 170.

²⁷⁷SS IV, S. 426.

²⁷⁸Briefe, Bd. 1, S. 175.

²⁷⁹Briefe, Bd. 1, S. 182.

des ›Palestrina‹ im Prinzregententheater stattfinden. Ein Opfer bedeutet dies *nur* für mich, als Schöpfer des Werkes, der nun noch ein halbes Jahr länger warten soll, bis er sein Werk lebendig erstehen sieht; wenn ich dieses Warten der Aufführung im Herbst im Hoftheater vorziehe, muß ich wohl meine Gründe haben. Und es ist kein Zweifel, daß ein Bühnenwerk wie dieses ein für allemal ganz anders dasteht, wenn das Prinzregententheater ihm von Anfang an sein Gepräge als besonderes Festspiel giebt. Ich sagte Ihnen schon, daß der Palestrina anders behandelt werden muß, als ‚Repertoireopern‘, daß er seinem innern Wesen nach auch äußerlich in die Erscheinung treten muß. Tut er das nicht, so wird sich das vor allem auch geschäftlich rächen, und der Charakter des Besonderen, nicht Alltäglichen kann später für ihn nicht mehr eingeholt werden. Ob die ‚Ausnutzung‘ ein halbes Jahr später - oder auch ein ganzes - anfängt, ist gleich, die Hauptsache ist, daß der Stapellauf diesmal der richtige ist. [...]

Alles in allem: trotz meinem sehnlichen Wunsche, das Werk zu hören, halte ich es in *jeder* Beziehung für das richtige, die Uraufführung im *Prinzregententheater* abzuwarten, welche dem Charakter des Werkes am meisten entsprechen wird und sowohl in Bezug auf die Stätte selbst in rein künstlerischer Beziehung, als auch in der Wirkung nach außen hin diese Aufführung zu einem Ereignis zu machen verspricht.“²⁸⁰

Im Rahmen einer ‚Hans Pfitzner-Woche‘ ging das Werk am 12. Juni 1917 im Prinzregententheater in München unter der Spielleitung des Komponisten und der musikalischen Leitung Bruno Walters erstmals in Szene.²⁸¹ Die Uraufführung wurde zwar ein Erfolg, dennoch gab es von seiten der Musikrezensenten auch kritische Stimmen, die vor allem die dramaturgische Anlage mit der entscheidenden Inspirationsszene am Schluß des ersten Aktes bemängelten. So schrieb Paul Bekker in seiner Premierenrezension: „Es ist schwer und schmerzlich auszusprechen angesichts solcher Höhenkunst - aber mit diesem Schluß des ersten Aktes ist das Werk zu Ende; wenigstens soweit es dramatische Gestalt sein will.“²⁸² Vor allem der scheinbar beziehungslos zwischen den Außenakten stehenden zweite Akt wurde dramaturgisch für überflüssig gehalten, zumal er mit dem künstlerischen Schaffensprozeß, der Komposition der Messe am Ende des ersten Aktes, in keinem direkten dramaturgischen Zusammenhang steht. Ähnliche Kritik hatte bereits unmittelbar nach Abschluß der Komposition schon Pfitzners Schüler Felix Wolfes, der den Klavierauszug erstellte, geäußert. Pfitzner antwortete ihm darauf:

„Was den II. Akt dichterisch anbelangt, und die von Ihnen gestellte Frage von der episodalen Behandlung des Helden, so haben Sie wohl einen Hauptpunkt berührt, scheinen aber das absichtliche dran nicht zu merken. Habe ich noch nicht darüber mit Ihnen gesprochen?? Das *ist* ja grade der Witz, daß die Sache mit der Messe *so* behandelt wird, als Nebensache, als Dreck. Längst ist sie fertig, über alle Köpfe weg, *gegen* den Willen des Autors *selbst*, sozusagen, und die großen Leute streiten noch herum, und

²⁸⁰Briefe, Bd. 1, S. 237 f.

²⁸¹Abendroth, Hans Pfitzner, a.a.O., S. 212 f.

²⁸²Bekker, Kritische Zeitbilder, a.a.O., S. 279.

glauben es zu machen. Auch ist *das* die Stellung des Künstlers in der ‚Welt‘. ich kann das hier nicht weiter ausführen, - aber das ist einer der *Hauptzüge* in dem Werk.
mit *exakter, überlegtester Absicht* gestaltet!“²⁸³

Pfitzner verteidigt den zweiten Akt in seinem »Palestrina«-Vortrag indem er sich auf seinen Ureinfall beruft. Die Stellung dieses Aktes innerhalb des gesamten Werkes gehöre zur „ersten Konzeption des Werkes“, die sich ihm eingestellt habe noch bevor er im einzelnen gewußt habe, was darin vorkommen solle. „So ein erstes Bild ist meist eine Gewähr für Eigenwüchsigkeit und subjektive Echtheit, und somit für ein mögliches Gelingen der Ausführung. An so etwas hält man gerne fest.“²⁸⁴ Das zuweilen von der Fachkritik geäußerte Unverständnis gegenüber der formalen Anlage hielt Pfitzner, wie er in dem ursprünglich nicht veröffentlichten Vorentwurf seines Vortrages ausführte, für „dumme, boshafte Hetze“, die sich zwar „einstweilen hauptsächlich gegen den zweiten Akt“ richte, ob damit jedoch „das ganze Werk bewußt gemeint“ sei oder wirklich nur der zweite Akt, sei „in der Wirkung ganz gleichgültig“ denn mit diesem Akt „fällt und stirbt das ganze Werk, weil es ein lebendiger Organismus ist“. Und er erklärt „gleich folgendes für alle Zeiten“:

*„Niemals, unter gar keinen Umständen und zu gar keiner Zeit wird es mit meinem Willen und in meinem Sinne geschehen, daß auch nur das geringste an diesem zweiten Akt geändert, weggelassen oder daß sonstwie der zweite Akt angetastet wird. Dies hieße das ganze Werk verstümmeln, welches ohne den zweiten Akt, wie er ist, nicht denkbar ist. Und ich erkläre ein für allemal demjenigen, der eine Änderung, sonstige Verstümmelung oder gar Weglassung dieses Teiles des Werkes vornimmt oder solchen Dingen das Wort redet, für einen vollständig kunstfeindlichen und - da er trotzdem mitspricht - in Kunstdingen innerlich rohen Menschen. Und nicht nur die, welche als Hüter der Kunst in Tat und Wort offiziell bestellt sind, sondern auch jeden, dem jemals Kunst etwas war und ist, der lieber Brot ißt, als Steine, wer er auch sei, rufe ich zum Schutze dieses meines Willens [auf], der hier klar und deutlich ausgesprochen ist.“*²⁸⁵

Daß die in der »Palestrina«-Dichtung geschilderten Vorgänge in der Realität weitaus „weniger sagenhaft und bedeutend nüchterner“ sich abgespielt hätten, sei ihm durchaus bewußt. Aber er habe auch „keine Musikgeschichte in Verse und Szenen bringen“ wollen. Die ‚Legende‘ von der Rettung der Musik, „wie sie sich nun einmal herausgebildet hatte“, schien ihm einen „ungeheuer dramatischen Kern zu enthalten und überdies eine kunstphilosophische Idee, wie sie noch in keinem Künstler-Drama ausgesprochen war“. Das „echte große

²⁸³Briefe, Bd. 1, S. 228.

²⁸⁴SS IV, S. 424.

²⁸⁵SS IV, S. 435.

Kunstwerk“ entstehe nicht „mit der Welt, auf deren Wunsch oder Befehl“, auch nicht „gegen die Welt und ihren Willen“ sondern „über die Welt hinweg“, es tauche „aus metaphysischen Tiefen auf“.²⁸⁶ Diese kunstphilosophische Idee findet ihre Entsprechung in dem Wort Arthur Schopenhauers, das der Dichtung als Motto vorangestellt wurde:

„Jenem rein intellektuellem 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 vorübereilen. 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, und neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste.“²⁸⁷

d) »Das Herz«

Die ersten Entwürfe für Pfitzners letztes, 1931 in Berlin und München gleichzeitig uraufgeführtes musikdramatisches Werk »Das Herz« lassen sich bis in die 1920er Jahre zurückverfolgen. Pfitzner hatte sich zur Ausarbeitung dieses ‚Dramas für Musik‘ mit seinem ehemaligen Kompositionsschüler Hans-Mahner Mons zusammengefunden, der unter dem Pseudonym ‚Possendorf‘ erfolgreich Unterhaltungsromane schrieb. Mehrere Handlungsentwürfe sowohl Pfitzners als auch Mahner-Mons’ wurden nach eingehender Prüfung verworfen,²⁸⁸ bis man sich schließlich auf eine Pfitzner vorschwebende Idee einigte. Pfitzner schildert diese Grundidee, der „ein höchstpersönliches Erlebnis zugrundeliegt“, 1941 in einem Brief an den Oberspielleiter des Nationaltheaters München:

„Ich dachte mir einen Gelehrten etwa im Mittelalter, der eine Frau hat, die er über alles liebt. Er verfügt, wie Faust, über magische Kräfte. Seine Frau aber, die mit ihrem ganzen Wesen allem Magischen abhold ist, verwirft alle Geisterbeschwörung und dergleichen, die sie für Frevel hält, weil ihr frommer einfacher Sinn als Gebot aufstellt: man soll den Toten ihre Ruhe lassen.

Diese Frau stirbt nun aber frühzeitig. Der verzweifelte Gatte steht nun vor einer grausamen Alternative. Entweder er benützt seine Macht und stillt seine übermenschliche Sehnsucht nach der geliebten Frau indem er sie von den Toten beschwört ihm zu erscheinen, oder er ist ihres stummen Gebotes eingedenk und hält ihren Willen so heilig, daß er sich seinen größten Wunsch versagt und seine Sehnsucht ungestillt läßt. Um nun

²⁸⁶Ss IV, S. 432.

²⁸⁷Pfitzner, Hans; »Palestrina«. Musikalische Legende in drei Akten, Studien-Partitur, Mainz 1963, S. 1

²⁸⁸Rectanus, Hans; Materialien zur Entstehung des »Herz«, in: MPG 27 (April 1971), S. 11-15.

nicht in Versuchung zu fallen trotzdem eines Tages seine Beschwörungskünste anzuwenden, begibt er sich ein für alle mal seiner übernatürlichen Mächte und entsagt allem Zaubern. Dadurch aber wird er gewissermaßen wehrlos gegenüber seinen Feinden und ist machtlos ihrer Tücke preisgegeben.“²⁸⁹

Bei einer Besprechung im Januar 1930 in Berlin wurde über diese Fabel beraten und Mahner-Mons entwarf daraus „die Handlung, das ganze Szenarium und, mit Ausnahme der Hauptfigur ‚Athanasius‘ die Personen“²⁹⁰. Anhand des Briefwechsels läßt sich der Fortgang der Arbeit recht genau nachvollziehen.²⁹¹ Der Text wurde vom Komponisten und Mahner-Mons gemeinsam angefertigt, wobei sich jedoch immer wieder terminliche Schwierigkeiten ergaben. Während Pfitzner in seinem Schaffenseifer zügig voran schritt und bereits am 7. März 1930 die zweite Szene des ersten Aktes in der Komposition, die dritte und den Beginn der vierten in der Wortfassung fertiggestellt meldete, mußte eine bereits verabredete zweite Besprechung im März 1930 mehrfach verschoben werden, da Mahner-Mons wegen anderer Verpflichtungen absagen mußte. Daher schlug Pfitzner schließlich vor,

„[...] daß es das beste ist, ich besorge die Wortfassung nach wie vor ganz alleine, womit nicht gesagt werden soll, daß mir Deine Beurteilung, Dein Rat und Deine Hilfe nicht immer wertvoll wären. Aber nachdem mir der erste Akt gelungen ist, glaube ich doch, daß es einheitlicher wird, wenn ich es selber mache [...]“²⁹²

Mahner-Mons zeigte sich mit dieser Art der weiteren Zusammenarbeit einverstanden und antwortete am 17.3.1930:

„Ich denke mir das weitere Verfahren so: Du machst die Wortfassung, wenn Du sie mir nicht überlassen möchtest, und dann reden wir nochmals mündlich jede Szene durch.“²⁹³

Bereits am 14.3.1930 hatte der Komponist jedoch bereits an Viktor Junk über eine Notiz in der »Wiener Zeitung« vom 11.3.1930, Pfitzner habe eine neue Oper fertiggestellt, geschrieben:

„[...] Inzwischen aber war schon der Plan zu der Oper vorbereitet. Mein Freund Mahner-Mons, mit dem ich seit langem schon einen Opernplan erwogen hatte, hatte mir unterdessen einen flüchtigen Entwurf angefertigt, der meinen vollen Beifall fand und mir Mut gab, sofort an die Arbeit zu gehen. Zu diesem Zweck ging ich von München fort und ‚floh‘ nach Kissingen. Am 5. Februar begann ich bereits mit der Wortfassung und der Komposition. Am 6. März war der 1. Akt textlich festgestellt und die beiden ersten Szenen fertig komponiert. Ich hoffe, daß noch im März

²⁸⁹Briefe, Bd. 1, S. 894 ff.

²⁹⁰ebenda.

²⁹¹Vgl. Rectanus, Materialien zur Entstehung des »Herz«, a.a.O.

²⁹²ebenda, S. 13.

²⁹³ebenda.

der ganze 1. Akt fertig wird. Die Zeitungsnotiz beruht also diesmal ausnahmsweise auf Wahrheit.“²⁹⁴

Und an Erich Ebstein schrieb Pfitzner unter dem gleichen Datum:

„Sie werden wahrscheinlich schon durch die Zeitung erfahren haben, daß ich an einem neuen Opernwerk arbeite. In der Mitte der Handlung steht ein Arzt und Magier. Nach dem Entwurf eines Freundes von mir muß ich mir den Wortlaut des Buches selbst machen.“²⁹⁵

Im Mai 1930 traf sich Pfitzner mit Mahner-Mons zu einem zehntägigen gemeinsamen Aufenthalt in Iphofen bei Kitzingen, wo die Arbeit bis zur siebten Szene des zweiten Aktes voranschritt.²⁹⁶ Nach Unterbrechungen der Ausarbeitung im Sommer 1930 lagen im November des Jahres die ersten beiden Akte vollständig vor. Für den dritten Akt lieferte Mahner-Mons zwei Entwürfe, aus denen Pfitzner den seiner Ansicht nach geeigneteren auswählte. Ende November 1930 wählte sich der Komponist jedoch selbst in einer Schaffenskrise:

„Augenblicklich bin ich erst noch bei dem Orchestervorspiel des dritten Aktes und wieder einmal in einer Stimmung, aus der heraus mir vorkommt, als könnte ich das Werk nie vollenden.“²⁹⁷

Dennoch schloß Pfitzner das Werk im Januar 1931 ab und beendete die Instrumentation im Mai desselben Jahres. Einzufügen blieben noch die szenischen Bemerkungen, wobei Pfitzner für diese umfangreiche und zeitraubende Arbeit fest auf die Hilfe seines ehemaligen Schülers rechnete. Nachdem jedoch auch diese Zusammenarbeit nicht nach Pfitzners Wünschen funktionierte, schrieb er enttäuscht an Mahner-Mons:

„Nachdem Du mir so wiederholt absagst und Dein Kommen in jedem Brief verschiebst, hat es für mich keinen Sinn mehr, auf Deine Anwesenheit zu warten. [...] So wie ich fast den ganzen Wortlaut des Textes ohne Dich gemacht habe, so mache ich jetzt auch die szenischen Bemerkungen allein, denn es fällt mir natürlich nicht ein, das was ich in den letzten Wochen und Monaten mit großem Fleiß und großer Mühe geschrieben habe, hinterher zu verändern und auszuradieren [...] Du hast es doch selbst gesagt, daß Dir die Arbeit am ›Herz‹ jetzt vor allem anderen käme, und Du auch Zeit hättest [...]“²⁹⁸

Mahner-Mons reagierte auf diese Vorwürfe ungehalten und antwortete postwendend:

„Ich möchte dazu bemerken, daß ich Dir zunächst ein vollkommen ausgeführtes Textbuch gemacht habe (außer einer Szene). Dann hast Du

²⁹⁴Briefe, Bd. 1, S. 512.

²⁹⁵Briefe, Bd. 1, S. 513.

²⁹⁶Rectanus, Materialien zur Entstehung des ›Herz‹, a.a.O., S. 13.

²⁹⁷ebenda.

²⁹⁸ebenda, S. 14.

mir in Kitzingen gesagt, Du zögest es vor, Dir die Wortfassung selbst zu machen, was Du dann beim ersten Bild zum allergrößten Teil getan hast. Dann wolltest Du, daß ich doch wieder an der Wortfassung arbeiten soll, und habe Dir die nächsten drei Bilder in völlig neuer Fassung (manche Szenen sogar in mehrfacher neuer Fassung) geliefert.“²⁹⁹

In der subjektiven Einschätzung der beiden Autoren beanspruchte also jeder für sich den größeren und auch entscheidenden Anteil an der Dichtung. In die Öffentlichkeit getragen wurde dieser Streit um die Autorschaft am Text schließlich durch die Differenzen zwischen Pfitzner und Mahner-Mons über die Uraufführungsinszenierung an der Berliner Staatsoper³⁰⁰, zumal Mahner-Mons auf den Theaterzetteln und in der Verlagsausgabe als alleiniger Autor der »Herz«-Dichtung figurierte. Pfitzner beharrte jedoch auch später darauf, daß der Text der Dichtung im wesentlichen von ihm stammte. An seinen Biographen Walter Abendroth schrieb er 1934:

„Nicht ganz einverstanden bin ich mit Ihrer Ansicht, daß Sie das rote Manuskript des ›Herz‹ als Prosaentwurf nicht benutzen können. Die Sache war je eben die, daß Herr Mahner-Mons die Wortfassung seiner lockeren Entwürfe mir ganz allein überlassen hat. Von ihm sind gedichtet (in diesem Fall = in Verse gebracht), also als *Wortfassung sein eigen* sind ausschließlich nur folgende Stellen:

- 1) Die Beschwörungsformeln
- 2) der Chor der Herzen im Traumreich
- 3) der Gratulationsgesang der Damen beim Hoffest (‚Heil Jupiter und Juno‘ bis zu dem Einsatz des Herzogs ‚Vortrefflich, Bravissime‘).

Alles andere ist von mir geformt, also *nach den Prosaszenen*. Das Beispiel, was sie brachten, fand ich nicht sehr glücklich. Zwar wird sich Jeder sagen, daß meine Fassung die bessere ist, aber darauf kommt es weniger an als darauf, daß sie zum weitaus größten Teil *überhaupt* von mir ist, also sein Entwurf nicht zu brauchen war.“³⁰¹

Über alle Differenzen hinweg gestand Pfitzner seinem ehemaligen Schüler jedoch auch weiterhin einen gewichtigen Anteil an der Textvorlage zu. Zwar meinte Pfitzner später, daß die „alleinige Nennung des Namens Mahner-Mons der Aufnahme des Werkes in der Öffentlichkeit zum Verhängnis geworden“ sei, da man schon bald herausbekommen habe, daß „Mahner-Mons identisch war mit dem Verfasser von vielgelesenen Kriminal- und Sensationsromanen“. Der Tenor der Presse habe daher gelautet: „Pfitzner verbündet sich mit einem Kitschromanschreiber, was einen ethischen Sturz sondergleichen bedeutet.“ Aber er habe sehr genau gewußt, was er getan habe, „als er sich mit ‚Possendorf‘ zu der Gestaltung einer Oper verband.“ In vielen Romanen und Theaterstücken hätte Mahner-Mons bewiesen, daß er ein „künstlerisches Talent besaß, was mir zweifellos fehlte: die wirkungsvolle und spannende Anlage

²⁹⁹ebenda.

³⁰⁰Vgl. hierzu Pfitzners Denkschrift in: SS IV, S. 235-259.

³⁰¹Briefe, Bd. 1, S. 669.

eines Geschehens, die straffe Knüpfung und Lösung eines dramatischen Knotens.“ Und der Aufbau der Handlung sei „ganz und gar als das Verdienst“ von Mahner-Mons anzusehen. Es gebe kaum eine „treffendere, wirkungsvollere, sozusagen gleich in medias res führende Introdution einer Oper“, als die erste Szene des »Herz«. Sofort werde das „Hauptmotiv des Helden angerührt und wie durch einen geschickten Zug eines Vorhangs die ganze Handlung ins Rollen gebracht“.³⁰²

Wie bereits in den vorangegangene Opern, so nahm Pfitzner also auch bei der »Herz«-Dichtung für sich in Anspruch, nicht nur den ‚dramatischen Kern‘ geliefert, sondern auch wesentlich an der Textvorlage mitgewirkt zu haben. In welchem Umfang der Komponist an der reinen Wortfassung mitgewirkt hat, wird sich wegen der teilweise sehr engen Zusammenarbeit wohl kaum eindeutig klären lassen, entscheidend für Pfitzner dürfte aber gewesen sein, daß der Ureinfall der Operndichtung von ihm stammte und somit die gesamte musikdramatische Konzeption sein eigen war. Der Anteil von Mahner-Mons an dem Werk beschränkte sich auf die handwerkliche Ausarbeitung der Dramaturgie.

3. Das dramatische Prinzip der ‚Musik als Gegenwart‘

Im zweiten Aufsatz zur »Grundfrage der Operndichtung«, jenem Teil, in dem er seine zuvor entworfene Theorie des zunächst anhand fremder Werke durch den Vergleich von Heinrich Marschners »Hans Heiling« und Richard Wagners »Lohengrin« erläutert, geht Pfitzner näher auf die kompositorischen Gestaltungsprinzipien im musikalischen Drama ein, die er in Abgrenzung zur Dichtung zunächst nur mit der knappen Definition „*Die ‚musikalische Idee‘ ist gegenwärtig, die ‚dichterische Idee‘ ist allgegenwärtig*“³⁰³ beschrieben hatte. Die musikalische Idee, der Einfall in der Musik sei das Wesentliche. Zum Abschluß seines theoretischen Entwurfes hatte Pfitzner sodann dargelegt, daß das Wesen des musikalischen Dramas eine Einschränkung des dichterischen Wortes erfordere³⁰⁴, um ein „begriffliches Ausbreiten desselben, welches die Handlung vermittelt und ihre Bedeutung klarlegt“³⁰⁵, auszuschließen. Um der Musik nun den notwendigen Freiraum zu lassen, müsse vieles „gedanklich Nötige“ in einem „Symbol“ zusammengefaßt werden. In der „höheren Kunstform des Musikdramas“ stehe die Dichtung vor der schweren Aufgabe,

³⁰²SS IV, S. 457 f.

³⁰³GS 2, S. 22.

³⁰⁴Vgl. oben, S.

³⁰⁵Alle folgenden Zitate, soweit nicht anders angegeben, in: GS 2, S. 46 ff.

„alles, was sie zu sagen hat, der sinnlichen Gegenwärtlichkeit der Musik anzupassen, ihr Stimmungen zu liefern“. Denn nur diese könne die Musik ausdrücken. Diese „ganz eigentümliche Beeinflussung seitens der Musik“ werde sich um so mehr und einengender gegenüber der Dichtung bemerkbar machen, als diese, „bei tiefer Bedeutung, mehr und kompliziertere Handlung“ aufweise. Es scheine somit für die Möglichkeit des Zusammengehens der beiden Künste eine Grenze rein im äußeren Umfang zu geben. Bei wenig oder übersichtlicher äußerer Handlung stelle dies noch kein Problem dar. Bei den riesenhaften Proportionen und Dimensionen etwa der »Ring«-Tetralogie jedoch, „bei der Überfülle und Bedeutung der Handlung“, müsse auch vom „Prinzip des Symbolisierens [...] potenziertes Gebrauch gemacht werden“. Der Dichtung werde es bei ihrer ständigen Rücksichtnahme auf die Komponierbarkeit oft unmöglich, „das Ihrige in ihrer Sprache auszudrücken“. Und in demselben Maße, in dem die Dichtung hier in ihrer „natürlichen Ausbreitung“ eingeschränkt werde, werde die „Gegenwärtlichkeit der Musik gewissermaßen überladen“, da ihr eine Begrifflichkeit aufgebürdet werde, die sie nicht leisten könne. Die Funktion, die der Dichtung benommen werde, werde der Musik zugemutet, und diese somit ihrer „natürlichen Unschuld beraubt, die nichts von Begrifflichkeit“³⁰⁶ kenne.

Diese Kritik zielt zunächst auf die von Wagner in »Oper und Drama« entworfene und in der »Ring«-Tetralogie ausgiebig verwendete Leitmotivtechnik³⁰⁷. Pfitzner erläutert dies näher am sogenannten ‚Schwertmotiv‘, das bei seinem ersten Auftreten in der vierten Szene des »Rheingold« noch „in echt musikalischer Weise als Ausdruck eines Gefühls, eines Momentes“ erscheine.³⁰⁸ Hier komme die Musik der Dichtung ganz zwanglos zu Hilfe, indem sie etwas ausdrücke, was die Dichtung gar nicht sagen könne. In dieser Situation seien „gerade *Worte* hier unangebracht“, denn es handele sich „gerade um ein *Verschweigen* eines Gedankens“. Insofern, konstatiert Pfitzner, ergänzten und förderten sich Dichtung und Musik an dieser Stelle. Aber es sei erst der Anfang einer Riesendichtung und der Moment des ersten Auftretens des Schwertmotivs zugleich ein höchst bedeutsamer Punkt in der Entwicklung des gesamten Dramas, der der Erinnerung nicht verloren gehen dürfe. Und so werde auch das Motiv festgehalten, solle überall mitgehen. Der Moment, „dem es Leben einhauchte“, sei vorbei, es solle nun zum Begriff erstarren. In dem Moment, in dem das

³⁰⁶GS 2, S. 48.

³⁰⁷Vgl. Dahlhaus, Carl; Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner, in: ders.: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, S. 17-40.

³⁰⁸GS 2, S. 48.

Motiv innerhalb des musikalischen Ganzen zum Bedeutungsträger wird und erzählerische Funktionen übernimmt, verliere es seinen musikalischen Eigenwert. Da es aber diese über die Gegenwart hinausgehende Funktion nicht erfüllen könne, werde es zu leeren Noten, es verliere sein eigentliches musikalisches Leben. Überall, wo es nicht den wenigen Stimmungsgehalt den es „an sich“ habe, im Moment zu Geltung bringen könne, werde es im „Gefüge des Ganzen musikalischer Kitt“³⁰⁹.

Pfitzner konzidiert nun, daß kein musikalisches Gebilde von größerer Ausdehnung „ganz ohne irgendwelchen Reflexions-Kitt“ auskomme. Jede musikalische Form bringe es mit sich, daß ein musikalischer Einfall bei der Verarbeitung sein „ursprüngliches Leben“ verliere oder verändere, in Teile „zerpflückt“ werde, mit denen gespielt werde. Bislang habe er nur von der „Musik als Inspiration, Ausdruck, Moment, Gegenwart“ gesprochen. Die Musik habe jedoch auch eine andere Seite, die in ihrer Fähigkeit bestehe, „Formen zu bilden“. Dieser „Wille zur Symmetrie“ liefere eine Analogie zur Baukunst, „die ja auch wirklich zum Raum sich verhält, wie die Musik zur Zeit“. Pfitzner bezeichnet dieses Phänomen mit dem Begriff „Musik als Architektonik“³¹⁰. Diese zwei „Wesenseigentümlichkeiten“, ‚Musik als Ausdruck‘ einerseits und ‚Musik als Architektonik‘ andererseits, seien sich gegenseitig so fremd, daß sie beinahe wie verschiedene Künste anmuteten, die verschiedene Begabungen voraussetzten und sich an verschiedene Organe der Rezeption wendeten. Hinsichtlich ihrer Empfänglichkeit für Musik ließen sich die Rezipienten somit zweiteilen, „in solche, die einen ästhetischen Genuß an der Form, und andere, die Sinn für die Qualität des Gedankens“ haben. So müsse auch die Unterscheidung in „Klassiker und Romantiker, in sinfonische und dramatische (oder lyrische) Naturen“, soweit sie nicht eine rein äußerliche sein solle, auf die Neigung zu einer von jenen Seiten der Musik zurückgeführt werden.³¹¹

Um diese Aufteilung der Musik in zwei grundsätzlich verschiedene Bereiche, die Pfitzner hier etwas abrupt einführt, zu verdeutlichen, erscheint es notwendig, zunächst auf einen anderen Text näher einzugehen, in dem Pfitzner seine Musikästhetik historisch herzuleiten versucht. Im dritten Abschnitt der »Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz«³¹² unterscheidet er zwei Urelemente der Musik. Einerseits den „Klang“ als vom Zeitbegriff

³⁰⁹GS 2, S. 49.

³¹⁰GS 2, S. 50.

³¹¹GS 2, S. 50.

³¹²GS 2, S. 163-235. Alle folgenden Zitate, soweit nicht anders angegeben, ebenda.

unabhängigen Parameter, andererseits „Rhythmus“ als vom Zeitbegriff abhängigen. Diesen zwei Elementen entsprächen zwei „Wesensentfaltungen, derer die Musik als Kunst“ fähig sei: „*Empfindungsausdruck*, als die Fähigkeit, in der Seele Gefühle, in der Phantasie Bilder zu erzeugen“ und „*Architektonik*, als die Fähigkeit, der Zeit eine Form, eine Gestalt abzugewinnen“. Eine dritte Fähigkeit, so betont Pfitzner ausdrücklich, habe die Musik nicht. Voneinander getrennt könnten die beiden Urelemente der Musik nur eine Ahnung ihrer genannten Fähigkeiten geben, erst ihre Vereinigung mache sie zum Material der Musik als Kunst und potenziere ihre Kräfte ins Unendliche. „Klang plus Rhythmus“ ergebe als „horizontales Prinzip“ eine Melodie, „Klang plus Klang“ hingegen ergebe als „vertikales Prinzip“ die Harmonie. Die „Erkenntnis der Harmonie“ sei in der abendländischen Musik das Werk vieler Jahrhunderte gewesen, die eigentliche „Nutzbarmachung ihrer Errungenschaften“ für die Kunstmusik indessen sei erst auf den Beginn des 17. Jahrhunderts zu datieren. Während also der Rhythmus „entsprechend der immer gleich daseienden apriorischen Anschauung der Zeit“ schon immer vorhanden gewesen sei, habe der Klang im Lauf der Jahrhunderte „unermessliche Veränderung durch die Steigerung zum *Zusammenklang*“ erfahren. Die „einzige *Leistung* der Musik“ bestehe in der „*Vereinigung von Klang und Rhythmus*“. Daher auch, so meint Pfitzner, habe die Musik innerhalb der Künste eine Sonderstellung. In der Dichtkunst und den bildenden Künsten liege das Material von jeher als „vollständig gegebenes in menschlicher Wahrnehmung“ vor: „für den Dichter ist es die verstandesmäßige Welt der Begriffe; für den Bildner die sichtbare Außenwelt“. Die „geordnete Welt des Zusammenklanges“, die das Material des Musikers darstelle, sei hingegen erst ein „Werk des Menschengestes“:

„Der künstlerische Mensch mußte sich das Element erst selbst schaffen und entwickeln, um nur das Material zu gewinnen, mit dem erst eine vollkommene Wesensentfaltung seiner Kunst möglich war; und zwar konnte es [...] nicht etwa ein einzelnes Genie auf einmal leisten, sondern es war eine viele Jahrhunderte lange Arbeit einer ganzen Völkergruppe, nur ein einziges mal geleistet, so lange die Welt steht, von der wir wissen.“³¹³

Es müsse demnach ein monumentaler Fehler sein, diese „aposteriorische Natur eines *elementaren Wesensbestandteils der abendländischen Musik*“ bei einer tieferen ästhetischen Betrachtung der Musik außer acht zu lassen, vielmehr müsse sie zu vielen Erkenntnissen den Schlüssel liefern. Ohne weiteres könne man jeden Bildhauer, Dichter oder Maler des Altertums mit jedem des Mittelalters oder der Neuzeit vergleichen. In der Musik jedoch sei dies nicht

³¹³GS 2, S. 170.

angängig, „weil eben um 900 und 1450 die Mehrstimmigkeit noch nicht (geschweige in dem freien Begriff der Harmonie) ‚fertig‘ war“, somit das eigentliche „Material“ des schöpferischen Komponisten noch nicht vorhanden gewesen sei. In der Tat könne man von der Zeitspanne, „in der sie die Arbeit zu leisten hatte, ihr Material zu schaffen“, nicht von Musik als Kunst sprechen. Ausgehend von der Verbindung von „Klang (*Einzelklang*) plus Rhythmus“, die jahrtausendlang die einzige Art von Musik gewesen sei, sei „Klang plus Klang“ der nächste Entwicklungsschritt gewesen, der allerdings, etwa in der Form des zweistimmigen Organums, noch sehr unvollkommen gewesen sei. Erst in einem weiteren Schritt sei schließlich die Verbindung „von drei und mehr Stimmen in *verschiedenen* Rhythmen“ erfolgt, womit „alle unendlichen Möglichkeiten, die in diesen Gedanken lagen“ verwirklicht werden konnten: „Das vertikale und horizontale Prinzip vereinigt in höchster Ausbildung.“³¹⁴

Diese Entwicklungsarbeit, so meint Pfitzner, sei nun nicht etwa „intuitiv musikalisch, sondern theoretisch-wissenschaftlich“ angefaßt worden, was jedoch kaum verwundern könne, wenn man sich die „ungeheuerliche Neuheit des Problems“ vor Augen führe. Daher seien die „Künste der Niederländer, die Spitzfindigkeiten der Mensuralmusik“ auch mehr „rhythmische als klangliche Bemühungen“ gewesen, auf die man nur „kopfschüttelnd“ zurückblicken und sich über die „Verrücktheit der Künstelei“ wundern könne. Man müsse gleichwohl „auch diese Zeit und ihre Art als eine Notwendigkeit auffassen“, diese Arbeit habe geleistet werden müssen, sie könne mit keiner anderen verglichen werden, die „je eine Gesamtheit geleistet“ habe. Es habe vielleicht kein einziges Genie in dieser Epoche gegeben, mutmaßt Pfitzner, aber „die ganze Arbeit der Epoche“ sei genial gewesen.

„Der Genius der Musik selbst, der die Musikgeschichte macht, war der geheime Ingenieur, der die Arbeiter im Dunkeln den Tunnel graben ließ, zu einem Lichte führend, in dem Gestalten leben konnten, die keine frühere Musik ahnen durfte.“³¹⁵

Während „der gelehrte Mönch, der Magister, der geistliche Kapellsänger oder Kapellmeister“ die Entwicklung der Polyphonie vorangetrieben habe, sei auch „das *Herz* der Menschheit nicht ohne Musik, ohne Melodie“ geblieben. Der „Quell der Musik“ habe sich im Mittelalter gleichsam in zwei Ströme geteilt. Einerseits die „streng mathematisch-wissenschaftliche Kunstmusik“, die sich von der Kirche ausgehend entwickelte, andererseits die „eigentlichen Künstler, die Künstlernaturen“, die „Minnesänger, die Trouvères, die fahrenden Spielleute und Volkssänger“, die sich nicht um polyphone

³¹⁴GS 2, S. 173.

³¹⁵GS 2, S. 175.

Bestrebungen kümmerten. Deren Kunst sei die der Alten gewesen, „einstimmiger, vom Wort ausgehender Gesang, im Dienste des Lebens, der lebendigen Wirkung“. Diese hätten für den „Genuß der Großen, für die Freude des Volkes, für die Bedürfnisse des Gemüts“ gesorgt. Diese „höfische und Volksmusik unseres Mittelalters“ sei insofern der Kunst beizuzählen, als sie „für die Volksseele einen *Laut* bilden mochte“. Als solche sei sie auch mit der „ausgeübten Musik der Chinesen, Inder, Araber, alten Griechen, so wie derjenigen unkultivierter Volksstämme zu vergleichen“, aber sie bleibe in den Kinderschuhen, sei nur eine „Ahnung von Kunst“. So seien diese alten Gesänge mit ihren Wirkungen „verweht und verblüht“. Reste seien lediglich noch in den „Messen der Kontrapunktisten als ‚Tenor‘ zu finden“. Die Kontrapunktik habe sich von den Weisen dieser ‚Volksmusik‘ im eigentlichen Sinne genährt, ihr jedoch gleichzeitig das Grab gegraben.

In der Musik des späten Mittelalters, so meint Pfitzner, seien die beiden einzig möglichen „*Fähigkeiten* der Musik“ in „ziemlich sauberer Scheidung in größtem Maßstab geschichtlich ausgeprägt“ gewesen:

„Die freie Herzenskunst, nach antiker Weise, mit Orpheus als Urvater, der durch Gesang und Saitenspiel Menschen und Tiere bezauberte, mit dem *Ton* als Hauptsache, und dem Willen zur Gemütsregung: *Musik als Empfindungsausdruck*. Und die polyphone Kunst, von den ersten Singeschulen, der ersten Zweistimmigkeit an bis zu den kompliziertesten Finessen der Mensuraltechnik: *Musik als Architektonik*, mit dem Willen zum Messen, zum Bilden und Bauen.“³¹⁶

Das Zusammenfließen dieser beiden Ströme im 17. Jahrhundert, sei ein Ereignis gewesen, wie es noch keine Kunst und kein Zeitalter erlebt habe, erst seit dieser Zeit könne man von der Musik als Kunst sprechen. „Die vollkommene Synthese: Vielklang - Bewegung, unbegrenzte Polyphonie - unbegrenzte Polyrythmik war hier erreicht.“³¹⁷

Nach diesem historischen Exkurs, der sicherlich eine höchst subjektive und wissenschaftlich kaum haltbare Sicht der abendländischen Musikgeschichte beinhaltet, kehrt Pfitzner wieder zur Sonderstellung der Musik innerhalb der Künste zurück. Mit der Erfüllung jener „vollkommensten Synthese“ sei der Musik das gegeben worden, „was die anderen Künste a priori hatten: ein im Sinne der Erzeugung des freistehenden Kunstwerkes gedachtes bleibendes Supplement zur subjektiven Hälfte, der menschlichen Begabung, nämlich das *geistige Material*“. Und hierin liege der Unterschied: das geistige Material der anderen Künste sei ein „allgemein menschliches, für jeden Menschen gleiches“, erst die „dichterische, bildnerische Begabung“ mache es zu

³¹⁶GS 2, S. 178 f.

³¹⁷GS 2, S. 179.

künstlerischem Stoff. Der Künstler stehe ihm gegenüber, bearbeite ihn sozusagen direkt, sein Produzieren sei somit lediglich „ein - *sehr hoch aufgefaßtes* - Bearbeiten“. Der Komponist hingegen stehe seinem geistigen Material „*nicht* gegenüber, als einem jedem Menschen zugänglichen Rohstoff“. Er trage es in sich, sein Produzieren bestehe darin,

„ [...] daß er die vollkommene Synthese, die wir eben als Werk der Allgemeinheit makrokosmisch sich entwickeln sahen, mikrokosmisch individuell immer neu aus sich heraus als Tongestalt erzeugt.“³¹⁸

Daraus folgert Pfitzner, daß der geniale Komponist der „eigentliche und einzige *Schöpfer* unter allen denkbaren Künstlern“ sei. Der Komponist habe keine Außenwelt als Stoff, sondern nur sein „Gefühl“, er schaffe „aus dem Nichts“. Die Rolle, die bei den anderen Künsten die Außenwelt als Materie inne habe, „spielt bei dem Komponisten die als kleinste Einheit zusammengepreßte Tongestalt (also eine Innenwelt)“, die einerseits Synthese der Urelemente der Musik sei, andererseits aber auch Synthese von Subjekt und Objekt: „das geistige Material ist hier schon eine menschliche Leistung“. Der schöpferischen Tätigkeit der nichtmusikalischen Künste müsse demnach als adäquate Parallele in der Musik die „*nach* gegebenem Material, dem musikalischen Thema“ erfolgende Komposition des gesamten Tonstückes gegenübergestellt werden:

„In dem eigentümlichen, einzigartigen Umstand, daß in der ‚kleinen Einheit‘ menschliche Leistung objektives Material wird, mit ihm zusammenfällt, daß der musikalische Einfall einerseits letzte und höchste Leistung, andererseits, im Sinne der ‚Gestaltung‘ des Tonstückes - ich nenne es Verlauf - nur Material, Rohstoff ist, darin liegen alle Rätsel der Musik als Kunst, zu deren Lösung das historische Entstehen, die aposteriorische Natur der Harmonie, einen Schlüssel gibt.“³¹⁹

Bei dieser Wertsetzung stimmen für Pfitzner alle Momente im Vergleich der Künste überein: „Charakter der ‚Bearbeitung‘ im höchsten Sinne [...], individuelle Auffassung des Materials als schöpferische Wurzel des Kunstwerks, Irrelevanz des Themas hier wie dort“. Darüber hinaus habe aber die Musik, was sie über alle anderen Künste erhebe: „freie Schöpfung eben dieses Materials: *den genialen musikalischen Einfall*“. Würde man der Musik den ‚genialen musikalischen Einfall‘, den „Faktor der ‚Erfindung‘“ ganz nehmen, dann wäre es dasselbe, als würde man den anderen Künsten „die ganze Welt“ nehmen. Nehme man aber dem ‚Faktor der Erfindung‘ den Wert, so nehme man ihn der ganzen Musik, denn ‚bearbeiten‘ und ‚gestalten‘ könne man nur das Material. Daher sei „der *echte musikalische Einfall*, als *Synthese* [sowohl von Subjekt und Objekt als auch der Urelemente der Musik] die

³¹⁸GS 2, S. 181.

³¹⁹GS 2, S. 182.

höchste Leistung“ der Musik. Im ‚echten musikalischen Einfall‘ seien die Elemente untrennbar miteinander verbunden „und ergeben das, was man in anderen Gebieten ‚einen Sinn‘ nennt“. Er spreche etwas aus, „direkt, in seiner Sprache, nicht gleichnisartig, wie es des *Verlaufes* einzige Möglichkeit ist“. Und während man den Verlauf einer Komposition als ‚Bearbeitung‘ und ‚Gestaltung‘ eines ‚Themas‘ oder eines ‚musikalischen Einfalles‘ beschreiben könne, sei es nicht möglich, ‚geniale musikalische Einfälle‘ als solche zu beschreiben:

„Ihre Qualität kann man nur erkennen, *nicht demonstrieren*; über sie gibt es keine auf intellektuellem Wege zu erzielende Einigung; man versteht sich in dem durch sie empfundenen Entzücken oder nicht; wer da nicht mitmachen kann, gegen den sind keine Argumente vorzubringen und gegen dessen Angriffe ist nichts zu sagen, als die Melodie zu spielen und zu sagen: ‚Wie schön!‘ Was sie ausspricht, ist so tief und so klar, so mystisch und so selbstverständlich wie die Wahrheit.“³²⁰

Im 17. Jahrhundert also entstand nach Pfitzners Ansicht die abendländische Musik als Kunst aus „zwei Stömen, die zusammenflossen“, einerseits ‚Musik als Architektonik‘ und andererseits ‚Musik als Ausdruck‘. Unter ‚Architektonik‘ sei dabei „nicht etwa der engere Begriff der schönen Regelmäßigkeit gemeint“, sondern „jeglicher Aufbau überhaupt“ im eigentlichen Sinne „Bewegungsgestaltung“. Unter ‚Ausdruck‘ hingegen möchte Pfitzner „ein nahezu unbegrenztes Feld der Empfindung verstanden wissen“. Als „Begabungselemente“ könne man nun die beiden genannten Fähigkeiten der Musik im Individuum wiederfinden; indem nämlich eine immer vorwiegen werde in Komponistentypen:

„Bei diesem mehr die Gabe, Melodien zu erfinden, Einfälle zu haben, im *Ausdruck* zu schwelgen und sich dabei eigentlich zu erschöpfen. Bei anderen mehr die Gabe, Material zu verarbeiten, große Formen zu schaffen, in der *Bewegung* zu schwelgen.“³²¹

Diese Einteilung beschränkt Pfitzner nicht nur auf den Komponisten als schöpferischen Musiker, sondern auch auf den nachschaffenden Musiker. Dies geht aus einem Brief hervor, den Pfitzner 1894 an Paul Cossmann schrieb, dem er darin über ein Vorspiel bei Hermann Levi in München berichtete. Zugleich mag dieser Brief als Beleg dafür dienen, daß Pfitzner schon relativ früh diese Ansichten über Musikästhetik hatte:

„[...] mehr wird Dich aber interessieren, was Levi zum ‚Armen Heinrich‘ sagte. [...] Du wirst Dich erinnern, daß ich von vornherein gegen Levis Urteil in *dramatischen* Musiksachen starke Bedenken hatte; es ist nun allerdings noch schlimmer, als ich dachte. Levi ist nach meinem Urteil ein Mensch, der Musik nicht mit der Seele imstande ist aufzunehmen,

³²⁰GS 2, S. 188.

³²¹GS 2, S. 193.

infolgedessen eigentlich keine schöne Musik kennt; was ihn zum etwas ungewöhnlichen Musiker stempelt, ist ein gewisser Blick - sehr stark ausgebildet - für musikalische Architektonik; so glaube ich, daß er eine absolute Musik, Beethovensche Symphonien, vollendet aufführen wird, die Gruppen gegeneinander richtig abheben etc., so wie es eben bei dieser Musik *einzig* richtig ist; dagegen bei dramatischer *einzig falsch*. Er ist aber nicht imstande, Musik anders zu sehen, *und so faßt er auch Wagner an*; es würde zu weit führen, wollte ich sagen, was für eine Bedeutung in diesen Worten liegt; für mich steht fest, daß er Wagner *ganz und gar nicht versteht, nichts* von ihm; sein Urteil über den ersten Aufzug vom ‚Armen Heinrich‘ war ziemlich günstig, da hier - zufällig - sich mehr musikalisch einheitliche Stellen finden; doch fand er hier schon, daß die Musik mehr ‚improvisiert‘ als *gestaltet* sei; [...]“³²²

Die mehr zum *Ausdruck* begabten Komponisten sind nach Pfitzners Einschätzung die „Erben der [...] Volks- und Minnesänger“, die mehr zur *Form als Bewegungsgestaltung* neigenden hingegen die „Erben der gelehrten Sucher und Arbeiter“. Man könne, so meint Pfitzner, auf Grund dieser Begabungselemente vielleicht auch eine neue „Einteilung Romantiker - Klassiker wagen“, in der Art, daß man von dem Romantiker „nur jenes eine verlangte“, und zwar ‚Ausdruck‘, vom Klassiker dagegen „beide Fähigkeiten seiner Kunst, gleichmäßig verteilt“, also eine Synthese von ‚Ausdruck‘ und ‚Form als Bewegungsgestaltung‘.

An diesem Punkt läßt sich Pfitzners Argumentation verknüpfen mit den kritischen Bemerkungen zu Wagners Leitmotivtechnik in dem Aufsatz »Anwendung auf bekannte Werke«³²³. Die dort getroffene Unterscheidung zwischen Klassikern und Romantikern in „sinfonische und dramatische (oder lyrische) Naturen“³²⁴ wäre zu ergänzen durch die Begabungselemente ‚Bewegungsgestaltung‘ und ‚Ausdruck‘. Der Klassiker wäre demnach eine ‚sinfonische Natur‘, die ‚Bewegungsgestaltung‘ und ‚Ausdruck‘ als Begabungselemente ausgewogen in sich vereint. Der Romantiker hingegen eine ‚dramatische (oder lyrische)‘ Natur, in der die Fähigkeit zum ‚Ausdruck‘ als Begabungselement vorherrscht.

Mit dem „Vorbehalt der Einseitigkeit der Betrachtung“ weist Pfitzner nun darauf hin, „daß ein besonders glücklicher musikalischer Gedanke, [...] bei welchem die Elemente untrennbar sind“, also ein ‚genialer musikalischer Einfall‘ im eigentlichen Sinne, „sich am wenigsten dazu eignet, eine kunstvolle große Form aus sich zu bilden“. Er sei stark genug für sich allein zu stehen und für sich alles zu sagen, er eigne sich nicht zur Verarbeitung, ohne die eine kunstvolle sinfonische Form nun einmal nicht denkbar sei. Andererseits wäre

³²²Briefe, Bd. 1, S. 48 f.

³²³Siehe oben S.

³²⁴GS 2, S. 50, die folgenden Zitate ebenda ff.

ein bloßes „Aneinanderreihen von lauter herrlichen Einfällen ein Gegenteil von guter Form“. In der Vor-Beethovenschen Sinfonie sei der „Zwiespalt von Einfall und Form“ dadurch in Erscheinung getreten, „daß der musikalische Inhalt eines Satzes eigentlich aus zwei Einfällen, den Hauptthemen, bestand, die von eingestandenermaßen untergeordneten Zwischen- und Schlußteilen [...] getrennt, respektiv verbunden wurden“. Was sich bei seinen Vorgängern in den Durchführungsteilen nur „schüchtern hervorwagte“, das „Auseinanderlegen der Themen in ihre Bestandteile“, habe Beethoven schließlich auf den ganzen Satz ausgedehnt und damit das „sinfonische Prinzip“ geschaffen, welches darin bestehe, „keinen Teil eines Themas unbenutzt und unverarbeitet zu lassen und den notwendigen Kitt aus den Themen selbst zugunsten der Einheitlichkeit des Ganzen zu bestreiten“. Die Themen müßten dann entweder so beschaffen sein, „daß sie Zerstückelung gut vertragen“ oder es werde „ungeniert ihr lebendiger Organismus zerstört und aus den Teilen versucht, neue, interessante Kombinationen herzustellen“. Die ursprünglich schablonenhafte Form sei durch Reflexion gefüllt worden.³²⁵

Den Verlauf der deutschen Operngeschichte sieht Pfitzner in ähnlicher Weise. Populär gesprochen, könne man sagen: „Bei sinfonischer Musik kommt es mehr auf die Verarbeitung der Motive an, bei der Oper mehr auf die Motive selbst.“³²⁶ Da die Oper verlange, den Stimmungsgehalt vorgeschriebener Situationen und Momente in Musik auszudrücken, sei sie der „recht eigentliche Platz“, nur durch musikalische Einfälle, „deren Fülle und Qualität“, zu wirken. Da sie jedoch niemals „ganz der Formenbildung entraten kann“, unterwerfe sie sich ihr soweit es unumgänglich sei, wähle die „knappsten, übersichtlichsten, die hergebrachten Formen, immer nur bedacht, die einzelnen Gedanken, die Stimmung, die Charakteristik hervortreten zu lassen“. Die kunstvolle Architektonik der Form sträube sich jedoch ebenso gegen das „dramatische Prinzip der ‚Musik als Gegenwart‘ wie sich die geheimnisvolle Konzentriertheit der musikalischen Elemente im genialen Einfall gegen das sinfonische Prinzip des Auseinanderziehens“ sträube. Es sei der Musik in der Oper daher nicht möglich, aus lauter „Momenten“, also ‚genialen Einfällen‘, zu bestehen, weil kaum eine Dichtung die Anlage haben könne, „immer nur einzelne Stimmungsaugenblicke, das im Grunde der Musik als Inspiration einzig erreichbare“, zu bieten. In der früheren Oper habe man versucht, alles „Unkomponierbare“ in den Dialog oder das „seltsame Mittelding, das Rezitativ zu propfen“. Dem „musikalischen Kitt in Gestalt von schablonenhaften Formen“ habe sie so jedoch nicht entgehen können. Je ausgedehnter die

³²⁵GS 2, S. 52.

³²⁶GS 2, S. 52 f.

Formen, desto mehr habe sich der ‚musikalische Kitt‘, insbesondere durch den ‚Zwiespalt des dramatischen mit dem formellen Prinzip‘, ausbreiten müssen, vor allem in den großen Ensemble- und Finalsätzen, mit denen man den ‚Anspruch auf höheres Kunstgenre befestigen zu müssen glaubte‘. Es sei demgegenüber eine höchst bemerkenswerte Tatsache, daß in Carl Maria von Webers ‚lebensvollster Oper‘ die größeren Formen so vernachlässigt seien. Die singspielartige Primitivität, ‚das ganze Kunstlose der Musik des ›Freischütz‹“ müßte an und für sich einen evidenten Rückschritt gegenüber vorausgehenden Opern bedeuten. Aber die Not sei in diesem Werk zu einer Tugend geworden:

„Die Mission der Musik im Drama ist hier am reinsten ausgesprochen. Alles ist auf den *Einfall* gestellt, und die Qualität desselben ist das einzig Entscheidende. Die Wolfsschluchtmusik bietet für sich dieses Prinzip in kleinem Rahmen: Nichts durchgeführt, lauter Momente, aber was für welche! In diesem Werk ist die Musik nur Stimmung, nur Seele, sie schweigt bescheiden, wenn sie nicht alles sagen kann: Ein Triumph der inneren Kraft der ‚Musik als Einfall‘.“³²⁷

In dem Gefühl der nachfolgenden Komponisten, dieses Werk nicht überbieten zu können, habe der Anstoß gelegen, einen ‚Fortschritt‘ in einem ‚*formalen* Prinzip‘ zu suchen. Die Möglichkeit dazu habe aber nur von der Dichtung und ‚ihren höheren Zwecken‘ ausgehen können.

Im allgemeinen gelte Wagner als derjenige, der den ‚sinfonischen Stil Beethovens auf die Oper übertragen‘ habe. Pfitzner erinnert noch einmal daran, daß das ‚sinfonische Prinzip‘ darin bestehe, den ‚musikalischen Kitt‘ zugunsten der ‚Einheitlichkeit des Ganzen‘ zu verteilen. Der nicht zu übersehende Unterschied sei jedoch, daß bei reiner Instrumentalmusik alle Verarbeitung einem ‚Selbstzweck‘ diene, denn bei dieser sei ‚nichts anderes da‘ als Musik, und der ‚Leib eines bloßen Tongebildes‘ sei für nichts anderes verantwortlich als einerseits eine ‚Form‘ und andererseits ‚sinnliche Gegenwarten‘. Die ‚sinnlichen Gegenwarten‘ seien in der Oper aber ‚verantwortlich für Worte und Situationen‘, sie müßten sie musikalisch ausdrücken. Der ‚Leib des Musikdramas‘ sei der ‚Ausdruck dieser Forderung‘. Das ‚sinfonische Prinzip‘ werde durch die ‚hinzukommende Welt des Gedankens‘ im Musikdrama zum ‚leitmotivischen Prinzip‘. Zwar liege in der Möglichkeit des ‚stets neu Erfindens‘, wie sie die frühere Oper geboten habe, noch nicht die Gewähr für die ‚Lebendigkeit jedes Momentes‘. Diese könne auch durch das leitmotivische Prinzip erreicht werden, wenn man dieses mehr im ‚Umwandeln des Ausdrucks eines Motives‘ suche. Bei Wagner wirke so ein umgewandeltes Motiv oft wie ein völlig neues. Aber ein ‚bloß *formales*

³²⁷GS 2, S. 54.

Prinzip“ bleibe das sinfonische Prinzip dennoch. Und in einer bloßen Form sei ein solches Prinzip „logischerweise mehr am Platze“, als dort, „wo von der Musik immerwährend verlangt wird, vorgeschriebenen Momenten Leben einzuhauchen“. Vor allem „wahrhaft Unkomponierbaren“, was eine Dichtung biete, werde auch das ‚leitmotivische Prinzip‘ kapitulieren müssen, denn es sei nur eine „andere Form des Lebendigmachens“ wie andere „denkbaren Ausdrucksweisen“ auch³²⁸. Pfitzner erinnert zur Erläuterung dieses Gedankenganges an das Nachholen der Dramenvorgeschichte im zweiten Akt des »Tristan«. Dies sei die wichtigste Stelle der ganzen Dichtung, „der Schlüssel zu allem, was vorgeht“. Gerade diese Stelle sei „unkomponierbar“, denn sie biete nur Gedankenaustausch und keine Stimmung. Und Gedanken könne die Musik nun einmal nicht aussprechen. Hinzu komme, daß das Gespräch zwischen Tristan und Isolde „etwas Vergangenes abhandelt“. Die Musik jedoch hefte sich „mit elementarer Notwendigkeit überall an die *Gegenwart*“ an, denn sie sei selbst durch und durch Gegenwart. Was mit den Worten dieser Szene wirklich gesagt werde, sei „streng genommen gar nicht komponiert“. Die verwendeten Motive seien als Leitmotive ihres ursprünglichen Lebens beraubt und figurierten entweder als „sinfonische Bausteine“ oder sie illustrierten „im einzelnen“, bildeten den Ausdruck zu etwas, was mit dem tatsächlichen „gedanklich-dichterischen Inhalt dieser Szene“ gar nichts zu tun habe. Hier sei eine Grenze der Musik erreicht, diese Stelle der Dichtung sei nur durch die Worte verständlich.³²⁹ Forderte die »Tristan«-Dichtung die Anwendung des leitmotivischen Prinzips nur in geringem Maße, so sei es bei den Größenverhältnissen der »Ring«-Dichtung unvermeidbar gewesen, dieses Prinzip durchgängig zu verwenden. Dort habe das Leitmotivprinzip die Aufgabe, „an die in Symbole zusammengefaßten Gedanken-Komplexe und -Beziehungen durch musikalische Motive zu *erinnern*“, womit sie als „Orientierungspunkte“ wirkten. Gerade im »Ring« jedoch feiere die Musik ihre „schönsten Feste, wenn die tiefen Gedanken der Dichtung schweigen“.³³⁰

Pfitzner sieht sich nun veranlaßt, ausdrücklich auf die „Begrenztheit und den nur formalen Wert“ des ‚sinfonischen Prinzips‘ in Gestalt der Leitmotivtechnik hinzuweisen. Gerade die Frage des „Texte-Komponierens“, insbesondere der Operndichtung, sei damit eng verbunden. Vermittelst des „sinfonisch-leitmotivischen Prinzips“ glaubten seine Zeitgenossen. „den Schlüssel zur Lösung jedweder musik-dramatischen Aufgabe“ in der Hand zu

³²⁸GS 2, S. 55.

³²⁹GS 2, S. 57.

³³⁰GS 2, S. 57.

haben, den „Gedanken jeder Dichtung wiedergeben, alles ‚komponieren‘ zu können“. Dann jedoch gäbe es keine Grenze der „musikalischen *Dichtung*“ mehr. Aber nur auf der Qualität der „musikalischen Einfälle“ könne wahrhaft die Möglichkeit beruhen, „einer Dichtung musikalisches Leben einzuhauchen“. Und dazu müsse die Dichtung „Momente“ bieten. Die große Überschätzung der Arbeit, der „technischen Methode“, führe jedoch dazu, daß nach der „Beschaffenheit der Themen“ selbst nicht mehr gefragt werde. Die kontrapunktische und „sonstige musikalisch-technische Verarbeitung auf Grund der logisch durchgeführten gedanklichen Beziehungen“ sei zur Hauptsache geworden und bilde das Werk, ziehe das Interesse auf sich und werde für wertvoll gehalten. Das „Geistige“ in der Musik werde für genial gehalten, also gerade das, „was als Bewußtes der genialen Intuition“ gegenüberstehe. Auf das „Spiel mit Motiven“, gegen welches als Technik zunächst nichts einzuwenden sei, werde ein unverhältnismäßig großer Wert gelegt, es werde nicht als die „notwendige akzidentelle Form“ betrachtet, derer die Musik immer bedürfe.³³¹

Aus diesen Ausführungen über die Funktion der Musik im musikalischen Drama wird deutlich, daß Pfitzner diesbezüglich ein durchaus zwiespältiges Verhältnis zu Wagner hat. Einerseits erkennt er ihn rückhaltlos als Schöpfer der neuen Kunstform des musikalischen Dramas an, andererseits hat er stärkste Bedenken hinsichtlich der Verabsolutierung seiner Kompositionstechnik, insbesondere der Leitmotivtechnik. Auffallend ist dabei, daß er sich in seinen eigenen Aufsätzen mit Wagners theoretischen Schriften kaum auseinandersetzt, sondern sich allein auf dessen musikdramatische Werke stützt. So geht er etwa auf die im dritten Teil von »Oper und Drama« ausgiebig entwickelte Theorie der ‚Wortvers-Melodie‘ nicht ein.³³² Pfitzner vertritt hier auch einen völlig anderen Standpunkt, der sich folgerichtig aus seiner eigenen Theorie ergibt. In der Schrift »Über musikalische Inspiration« äußert sich Pfitzner gelegentlich über das Verhältnis von Text und Musik in der Mikrostruktur der Komposition, woraus hervorgeht, daß er in diesem Punkt mit Wagner kaum übereinstimmte:

„Die Anregung zu einer musikalischen Komposition durch Textworte kann - im allgemeinen betrachtet - auf zweierlei Arten geschehen. Entweder ist es der *Rhythmus der Worte*, der den Rhythmus der Musik erzeugt oder es ist die *Stimmung des Gedichtes*, die die Stimmung hervorruft. Im ersteren Falle wird das Lied unter Umständen besser ‚deklamiert‘ sein, wie im letzteren, aber so hoch wie als seelischer Wert der Begriff ‚Stimmung‘ über dem Begriff ‚Rhythmus‘ steht, so hoch steht der Typus des zweiten Liedes über dem ersten. Die Musik wird im ersteren Falle meist etwas ‚Literarisches‘ bekommen und die

³³¹GS 2, S. 60.

³³²Wagner, Dichtungen und Schriften, a.a.O., Bd. VII, S. 232 ff.

Abhängigkeit vom Text fühlbar machen. Und die *Abhängigkeit* von einem Text ist etwas anderes als die Verwandtschaft mit diesem. Die andere Entstehungsart, die durch den Stimmungsgehalt des Gedichtes beeinflusste musikalische Komposition mag sich manchmal der ‚schlechten Deklamation‘ schuldig machen, steht aber höher, weil sie der Musik ihre Selbständigkeit bewahrt.“³³³

Zwar bezieht sich Pfitzner hier speziell auf die musikalische Lyrik, insbesondere die Gedichtvertonung, da er jedoch die ‚Musik als Gegenwart‘ ausdrücklich als das sowohl ‚dramatische‘ wie auch ‚lyrische‘ Prinzip bezeichnet, läßt sich das Gesagte auch auf das musikalische Drama übertragen.

In dem 1942 entstandenen Aufsatz »Die Oper« geht Pfitzner mit Blick auf Richard Wagner noch einmal auf das Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper ein. „Naturgemäß“, so schreibt Pfitzner, habe Wagner als „*schaffender* Künstler einen stärkeren und umfassenderen Einfluß auf seine Nachwelt ausgeübt, denn als Schriftsteller und Theoretiker“³³⁴. Wenn nun jedoch von dem „Einfluß einer Theorie auf deren Beschaffenheit“ der Schluß gezogen werden dürfe dergestalt, daß, wenn der Einfluß der Theorie ein schlechter sei, die Theorie an sich ebenfalls „nichts taugt“, so sei dies bei einem „lebendigen *Kunstwerk*“ doch etwas anderes. Pfitzner trennt hier also einerseits den Theoretiker Wagner vom Komponisten und differenziert andererseits zwischen dem Werk, sowohl dem theoretischen als auch dem kompositorischen, und dessen Wirkung auf die Nachwelt. In den ersten Abschnitten seines Aufsatzes geht Pfitzner zunächst auf den Theoretiker Wagner ein, um anschließend „das künstlerische Lebenswerk Wagners auf die Wirkung hin zu prüfen“, die es auf die nachfolgenden Komponistengenerationen ausgeübt habe.

Bevor er sich jedoch Wagner zuwendet, faßt er seine eigene Theorie noch einmal kurz zusammen. Es sei notwendig, zu unterscheiden zwischen „eigengesetzlicher Musik, Musik, die ihre eigene Sprache“ spreche, und solcher, die sich „des Mittels der Töne“ bediene, um einer „anderen Kunst oder Nicht-Kunst“ zu dienen, durch „Illustration, Begleitung, Stimmungsmache aller Art“, wie sie ein einzelnes Element der Musik allein auch erreichen könne. Pfitzner prägt für die ‚eigengesetzliche‘ Musik den Begriff der ‚Musik erster Art‘, die ‚illustrative, dienende‘ Musik hingegen nennt er ‚Musik zweiter Art‘³³⁵. Mit ‚Musik erster Art‘ ist also jene Musik gemeint, die er ursprünglich mit dem Begriff ‚Ausdruck‘ beziehungsweise ‚Empfindungsausdruck‘ identifizierte, also ‚Musik als Gegenwart‘ und als

³³³Pfitzner, Hans; Über musikalische Inspiration, a.a.O., S. 67 f.

³³⁴SS IV, S. 97.

³³⁵SS IV, S. 98.

solche das ‚dramatische (lyrische) Prinzip‘ verkörpernd. Die ‚Musik zweiter Art‘ dagegen meint die ursprünglich mit dem Begriff ‚Musik als Architektonik‘ bezeichnete, das ‚sinfonische Prinzip‘ verkörpernde. Mit der Bezeichnung ‚Musik der zweiten Art‘ verlagert er den Schwerpunkt jedoch von rein formalen Aspekten auf illustrative Funktionen. Die Unterteilung der Musik in solche ‚erster‘ und ‚zweiter Art‘ ist dabei durchaus als artifizielle Wertrangfolge zu verstehen.

Es dürfe nun nicht übersehen werden, so fährt Pfitzner fort, daß in einem so „geräumigen Kunstgebilde“, wie es die Oper darstelle, die zum Teil aus „Bild und Vorgang auf der Szene“ bestehe, die ‚zweite Art‘ Musik eine wichtige Rolle zu spielen habe. Denn illustriert und begleitet müsse hier werden. Die grundsätzliche Frage sei. „Kann man Musik der zweiten Art machen, der dennoch die Hauptmerkmale der ersten nicht abgesprochen werden können?“³³⁶ Anders ausgedrückt: Ist eine Musik vorstellbar, die sowohl musikalisch illustriert und dramatische Stimmung erzeugt als auch den Anspruch, echte, eigentliche Musik zu sein, erfüllt?

Pfitzner verweist auf seine früheren Schriften und betont noch einmal ausdrücklich, daß er sich kein musikalisches Gebilde, welches „auf die Benennung ‚Kunst‘ Anspruch macht“ vorstellen könne, das nicht aus einem musikalischen Einfall, einem „musikalischen Gedanken“ entstanden sei. Musik sei eigengesetzliche Kunst wie andere Künste auch, aber sie schaffe sich ihr Material aus sich selbst. Weder die Welt der Begriffe noch die anschauliche Welt gebe ihr etwas. Der musikalische Gedanke, aus dem der Schöpfer das Werk nach den Gesetzen seiner Kunst forme, entstehe durch Inspiration. Damit ist die mögliche Existenz einer Musik, die zugleich die Bedingungen einer Musik ‚erster Art‘ und einer Musik ‚zweiter Art‘ erfüllt, im Grunde genommen negiert.

Pfitzner wiederholt, was er in seinen früheren Schriften bereits ausführte, daß nämlich die Musik der zweiten Art in der Oper durchaus ihren Platz habe, sogar eine „höchst wichtige Rolle“ darin spiele. In einem Werk von den „Dimensionen und Stileigentümlichkeiten“ des »Ring des Nibelungen« sei dies in einem gesteigerten Maße notwendig. Hier sei zum ersten Mal in der Operngeschichte zu beobachten, „wie sich die zweite Art von Musik breitmacht, und das bloße Illustrieren, Malen, und Stimmungmachen zum Stilmoment des Werkes“ werde. Vor allem in den Vorspielen der »Ring« sei der Musik der ersten Art „mit Bewußtsein und vollständig der Laufpaß gegeben“. Mit großer „Ungeniertheit“ trete Musik der zweiten Art, der Wagner

³³⁶SS IV, S. 99.

etwa im »Lohengrin« nur ausnahmsweise „einen kleinen Spalt“ offen gelassen habe, in den »Ring«-Vorspielen „breit zur Tür herein“. Und selbst in die offene Szene dringe die „Unmusik“ ein. Pfitzner weist ausdrücklich darauf hin, daß er mit dieser Kritik nicht etwa Mängel der Wagnerschen Kunst aufdecken wolle, in dem Sinne, „daß er es anders hätte anders und besser machen können“. Die angesprochenen „Sünden gegen den Heiligen Geist der Musik“ hingen im Gegenteil „tief mit dem Stil seiner großen Kunst zusammen“, aber sie sollten „nicht Ausgangspunkt der Nachahmung Wagners“ werden.³³⁷

Gerade dies sei jedoch der Fall gewesen: „Sein Einfluß war zu mächtig und sein Erfolg zu tief und ausgebreitet, als daß nicht die halbe ihm nachfolgende komponierende Generation wahnbetört dem Vogel nachgesungen hätte.“ Dabei habe man eher an die „Schwächen und Äußerlichkeiten“, als an die „guten und großen Seiten“ angeknüpft. So sei das Orchester von den „Nachfolgern und Überbietern“ nur noch als „Malkasten“ benutzt worden und entsprechend der großen Rolle, die ihm zugemessen worden sei, von diesen immer vergrößert worden. Die „monstre-Kunst“ sei Mode geworden und ohne Riesenorchester glaube man nicht mehr komponieren zu können. Für die Komponisten sei dies allerdings ein „Armutzeugnis“, denn wenn einem gar nichts einfalle, könne man mit dem „monstre-Orchester“ immer noch „allerlei Kunststücke machen und nach Herzenslust *malen*“. So hänge die Einbürgerung der zweiten Art Musik auf das engste mit der vermeintlichen Unentbehrlichkeit des Riesenorchesters zusammen. Diese Form der „Entartung“ sei nicht so schlimm wie das Überhandnehmen der zweiten Art von Musik, sie sei lediglich hervorgerufen durch ein „plumpes und billiges Überbietenwollen alles Vorhergegangenen“ und letztlich zurückzuführen auf einen „gefühlten Mangel an wahrhaftiger Schöpferkraft“, die auf solche Mittel nur ausnahmsweise zurückgreifen müsse. Weitaus schlimmer sei die der „*Einbruch und das Überwuchern der malenden Unmusik in der Oper*“³³⁸.

Das Überhandnehmen der zweiten Art von Musik im Verein mit der Tendenz zum Riesenorchester habe zu dem sogenannten „Salome-Elektra-Stil“ in der Oper geführt, der beherrscht werde von „Konstruktion, Kakophonie und Kitsch.“ Werke dieses Stils seien nicht „wahrhaft inspiriert, keine Einfallsmusik“, sondern eine auf „minimalstes Einfallsgut“ gegründete, mit „scharfem Verstande“ ausgearbeitete Konstruktion, die stets die Vorgänge auf der Bühne „sklavisch“ illustriere und sich „auf gewissen Höhepunkten des Orchesterrausches“ zu „gewagtesten Kakophonien“ steigere. Trotz dieses

³³⁷SS IV, S. 101.

³³⁸SS IV, S. 102.

schweren Angriffs auf Richard Strauss und seine Musik konzidiert Pfitzner, daß alles, was dieser schreibe, „Hand und Fuß“ habe. Aufgrund seines „imposanten Könnens“ sei Strauss daher als Komponist auf jeden Fall ernst zu nehmen. Sein Name jedoch bleibe, vor allem wegen seines internationalen Bekanntheitsgrades, die „markanteste Stufe auf dem steil abfallenden Wege von der so herrlich erblühten deutschen Oper zum - Kino.“ Was anderes sei denn Kino, als „ein Theater, dessen Schwerpunkt im Visuellen liegt“. Die begleitende Musik zu den „geschauten Vorgängen“ auf der Leinwand habe allein die Aufgabe, „den Zuhörer in einer gewissen rhythmischen Erregung zu erhalten“. Ob diese Musik primitiv oder „mit dem ganzen geistigen Raffinement eines musikalischen Könners ausgestattet“ sei, sei vollkommen irrelevant: „Dienerin bleibt Dienerin, mag sie ein schäbiges Gewand anhaben oder von einer blitzenden Toilette umrauscht sein.“³³⁹

Zum Abschluß dieses Aufsatzes reflektiert Pfitzner schließlich seine eigene Position innerhalb der nachwagnerschen Operngeschichte und versucht seine eigene Kunstauffassung von der seiner Zeitgenossen zu abzugrenzen. Während Strauss und seine „annähernd gleichaltrigen Kunstgenossen“ - er nennt hier Max von Schillings und Felix Weingartner - „nicht tiefer als in Liszt und Wagner“ wurzelten, so wurzele er selbst „in der Hauptsache doch in der vor-Wagnerschen deutschen Musik“, also in der seiner Ansicht nach eigentlichen Musik, „nicht im ‚neudeutschen Lager‘“³⁴⁰. Er sei jedoch nicht, wie etwa Max Reger, an „Wagner vorbeigegangen“, sondern „ganz durch ihn hindurchgegangen“, habe ihn ganz in sich aufgenommen, und zwar mit einer „Gründlichkeit und Liebe, die mich zeitweilig ganz in seinen Bann schlug“. So habe er Jahre hindurch „ganz nur im ›Tristan‹ gelebt“, dermaßen habe ihn die „Welt dieses Werkes“ in Bann gezogen, wovon sein Aufsatz »Melot, der Verruchte«³⁴¹ Zeugnis gebe. Deshalb hätten ihm jedoch „Mozart und Beethoven, Weber und Schubert, vor allem der von Wagner in Acht und Bann getane Robert Schumann“ nicht minder nahe gestanden. Vielleicht hätten sogar Schumanns „Lieder und Klavierwerke, zumal der ersten Schaffensperiode“ einen größeren Einfluß auf ihn ausgeübt als „durchschnittlich die Kunst Wagners“. Bei allem, was er von Wagner gelernt habe, habe seine „musikalische Natur“ dafür gesorgt, „daß doch stets *der Musik der ersten Art* der größte Raum und das gewichtigste Wort“ in seinen Opern gegönnt gewesen sei. Und so verschieden die „Tonsprache und Wortsprache“ seiner Bühnenwerke auch sei, „*Musizieropern*“ seien sie alle. Der „nach-Wagnersche

³³⁹SS IV, S. 103.

³⁴⁰SS IV, S. 108.

³⁴¹GS 1, S. 21-40.

Stil der tonmalenden Unmusik mit monstre-Orchester“ sei jedoch in einem Maße „Mode und Norm“ geworden, daß man seine eigenen Opern mittlerweile als „asketisch“ kennzeichne, „*dieselben Opern*, die man bei ihrem Erscheinen als ‚das Kühnste‘ empfand, in harmonischer und instrumentaler Beziehung“. Wenn Wagner nicht als Einzelperscheinung der Musikgeschichte angesehen werden solle, sondern als in die „Entwicklung der deutschen Musik fördernd und notwendig gehörendes Glied“, dann müsse auf die auch bei ihm „reich vorhandene“ Musik der ersten Art aufgebaut werden. Diesen Weg sei von all jenen, „die seine ernstliche Nachfolge im Sinn hatten“, er, Pfitzner, allein gegangen.³⁴²

4. Das Werk auf der Bühne

Neben Dichtung und Musik stellt die szenische Umsetzung eine dritte Komponente musikdramatischer Werke dar. Pfitzners theoretischer Entwurf geht auf diesen Punkt nicht ein, was jedoch nicht bedeutet, daß die szenische Aktion in seiner Opernästhetik ein lediglich sekundäres Moment darstellt. Carl Dahlhaus indessen meint, „in der Relation zur Szene und zum Text“ liege die entscheidende Differenz, „die Pfitzners musikalische Dramaturgie von der Wagnerschen“ trenne. Der deutschen Operntheorie, die „vom ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ statt von der Theaterfunktion der Musik ausging, entsprach bei Pfitzner eine Opernpraxis, die in der Sprache - statt in der szenischen Konfiguration - das primäre Medium zur Vermittlung der ‚dichterischen Idee‘ sah.“ Dahlhaus versucht dies anschließend am zweiten Aufzug des »Armen Heinrich« zu verdeutlichen.³⁴³ Daß Pfitzner sich der Bedeutung der szenischen Vorgänge auf der Bühne für die Vermittlung der dichterischen Idee durchaus bewußt war, geht aus einer Vielzahl von Äußerungen hervor:

„Der Dirigent, der Regisseur und der Sänger haben als höchste, wichtigste und dabei selbstverständlichste Aufgabe darauf zu achten, daß das was in der Musik als Ausdruck erklingt, oben auf der Bühne im Vortrag und mimischer oder körperlicher Geste ein zweites Mal erkennbar wird. Da das Visuelle bei der Aufnahme eines Theaterstücks das Primäre ist, wird der Zuschauer und Zuhörer den von der Bühne ausgehenden Eindruck als Erstes aufnehmen und die zu diesem Eindruck passende Musik gewissermaßen als improvisierte Begleitung aufnehmen und so die vom Komponisten gewollte gleichzeitige Wirkung auf Auge und Ohr entstehen. Während, wenn der gewollte Ausdruck bzw. die körperliche Geste der Bewegung wegbleibt, der Zuhörer die Musik gewissermaßen gar nicht hören würde. Er würde sie wohl rein akustisch hören, aber nicht mit Bewußtsein auffassen als lebendigen Bestandteil

³⁴²SS IV, S. 109.

³⁴³Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 287; vgl. hierzu auch die Einwendungen von Wolfgang Osthoff in: MPG 49 (1988), S. 43-47.

des Ganzen, denn sein Auge würde sich mit der Bühne beschäftigen, auf der ganz andre Dinge vorgehen, als was in der Musik vorgeht.“³⁴⁴

Für Pfitzner bestand auch kaum Zweifel darüber, daß gerade in dem perfekten Zusammenspiel von Musik, Text und Szene ein wesentliches Charakteristikum des Wagnerschen Musikdramas lag:

„Wagner hat komponiert und gedichtet, aber nie gemalt, sich auch wohl wenig für Malerei interessiert, und im engeren Sinne nichts von Malerei verstanden. dennoch ist es vielleicht richtig, wenngleich es paradox klingt, zu sagen: *Das Bild steht im Mittelpunkt Wagner'scher Kunst*. Er hat sozusagen seine Handlungen gleich in großartigen Bildern gesehen, aus denen sich in vielen Fällen die Musik, ja sogar die Worte, vielleicht später erst ergaben. Sein Bild ist immer perfekt, in jedem Augenblick, durch alles Geschehen hindurch. Die Musik losgelöst betrachtet, die Verse im Einzelnen, sind oft bedenklich Angriffe herausfordernd. [...] Aber das Bild bleibt; es ist das stets Wirksame. Ein Ändern hier ist nicht nur verwerflich, sondern auch wirkungsraubend. [...] Es ihm nehmen heißt sein ganzes Werk vernichten.“³⁴⁵

Eine Vielzahl von Äußerungen belegt, daß Pfitzner bezüglich der Aufführung sowohl eigener als auch fremder Werke strenge Maßstäbe an die werkgetreue Wiedergabe legte. Bereits kleine Abweichungen von den im Werk enthaltenen szenischen Vorschriften empfand er als Mißachtung der Autorintention. In den Schriften zur dramaturgischen Praxis, insbesondere im dritten Band der Gesammelten Schriften, legte er seine Vorstellungen einer der Autorintention entsprechenden Werkwiedergabe nieder, wobei der Terminus ‚Werkwiedergabe‘ statt ‚Werkinterpretation‘ bereits programmatischen Charakter hat. Pfitzner reagierte mit dieser Schrift auf die experimentierende und willkürliche Art der Opernaufführungen wie sie sich in der Form des Regietheaters vor allem seit Beginn der 1920er Jahre zunehmend etablierte.³⁴⁶ Ziel seiner Theorie ist keineswegs eine sich in traditioneller Ausführung erschöpfende, stets gleichbleibende Werkwiedergabe, sondern die Erfüllung der im Werk selbst enthaltenen Forderungen an die Verlebendigung auf der Bühne. Ausgangspunkt seiner Betrachtungen ist dabei immer das Werk als das Gegebene. Die Gestalt des Werkes setzt sich aus einer einheitlichen Urdee zusammen, die als Inspiration der Ausgangspunkt des gesamten schöpferischen Wirkens ist. Im Musikdrama sind es die allgegenwärtige Idee der Dichtung und die gegenwärtige Idee der Musik, die sich in der ‚musikdramatischen Konzeption‘ zusammensetzen. Da das Werk im eigentlichen Sinn nicht mit der Aufzeichnung, sondern erst mit der szenischen Realisation auf der Bühne

³⁴⁴Briefe, Bd. 1, S. 818.

³⁴⁵GS 3, S. 283 f.

³⁴⁶Vgl.: Peusch, Vibeke; Opernregie - Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik, Frankfurt/M 1984.

vollendet ist, sind sowohl Inspiration als auch Gestaltung auf die theatralische Darstellung ausgerichtet, die Wiedergabe ist „im Werk eingeschlossen enthalten, in seiner Aufzeichnung, seinem Allgedanken, seinem Wesen“³⁴⁷. Die Gesamtheit der Aufzeichnungen teilt Pfitzner in „mittelbare“ und „unmittelbare“ Teile der Aufzeichnung³⁴⁸, womit er die Spiel- und Regieanweisungen vom reinen Noten- und Dramentext trennt. Analog dazu rechnet er Regisseur und Dirigent zu den mittelbaren Ausführenden, die Schauspieler, Sänger und Instrumentalisten zu den unmittelbaren Ausführenden. Zusammengehalten werden diese Teile durch die „Vision des Schöpfers“³⁴⁹. Den Regisseur als „schöpferischen Interpreten“ lehnt Pfitzner ab, da er ein Widerspruch in sich sei: „An einem Geschaffenen kann nicht noch einmal der Vorgang des Schaffens bewerkstelligt werden.“³⁵⁰ Für den schöpferischen Interpreten ist nicht die Realisation der Werkidee Ziel der Inszenierung, sondern die Realisation einer eigenen Idee. Und was Pfitzner vom Regisseur und dessen Einstellung gegenüber dem Werk fordert, gilt in gleicher Weise für den Dirigenten und den Bühnenbildner.

Nicht nur die sich direkt aus der Inspirationsästhetik herleitende Ablehnung des schöpferischen Interpreten trieb Pfitzner zur Kritik am herrschenden Theaterbetrieb. Das Aufkommen des Regietheaters bedeutete zugleich eine Abkehr vom illusionistischen Theaterkonzept, und Pfitzners Konzeption des Musikdramas war im wesentlichen auf Illusion aufgebaut:

„Wenn man die Frage stellt: was muß man dem Theater nehmen, um ihm das Leben zu nehmen, so antworte ich: die Illusion. Das eigentliche Wesen jeden Theaters ist die Illusion. In diese Welt der Wirklichkeit baut das Theater eine zweite Welt und hat nur die eine Aufgabe: an diese glauben zu machen; keine andere!“³⁵¹

Der Illusionismus im Musiktheater war eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts, in dem sich in der Kunstpraxis bürgerliches Selbstbewußtsein zunehmend gegen aristokratische Traditionen und Einflüsse durchsetzte.³⁵² Die Opernkomponisten lösten sich zunehmend vom überkommenen Stoff- und Formenrepertoire, das sie als unnatürlich und konventionalisiert empfanden,

³⁴⁷GS 3, S. 5.

³⁴⁸GS 3, S. 102.

³⁴⁹GS 3, S. 8.

³⁵⁰GS 3, S. 20.

³⁵¹SS IV, S. 23 f.

³⁵²Vgl. Kämmerer, Sebastian; Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith, und Kurt Weill, Salzburg 1990.

ab. Gegenüber dem unpersönlich-routinierten Formelstil der Nummernoper, der die im 19. Jahrhundert zur Unterhaltungsindustrie verkommene Opernproduktion weithin beherrschte, suchten sie einmalige, persönliche Ausdrucksformen. Mit ihren Werken beriefen sie sich nicht mehr auf artifizielle Normen, sondern strebten nach gleichsam natürlicher Darstellung und scheinbar naturgegebenen Formen und Ausdrucksweisen. In der deutschen Oper war es vor allem Richard Wagner, der in seinen Musikdramen detailstimmige Fiktionen entwarf und sich bemühte, schlüssige, plausible Ereignisverläufe und unverwechselbare Charaktere zu liefern. Was das Publikum im illusionistischen Musiktheater fand, waren psychologisch differenzierte Handlungsgänge und Figuren, auf die es sich mit Anteilnahme einlassen konnte.

Was Text, Szene und Musik im Wagnerschen Musikdrama zur Darstellung bringen, weckt und wahrt den Anschein eines wirklichen Geschehens, das sich im Augenblick der Rezeption tatsächlich in dieser Weise vollzieht. Die Synthese der verschiedenen Einzelkünste konstituiert im ‚Gesamtkunstwerk‘ eine illusionistische Scheinwelt, in deren Zentrum handelnde Individuen stehen. Gesang und Orchestermusik, Szenenspiel und Raumbewegung wachsen zu einer Gesamterscheinung zusammen, in der die Einzelkünste jegliche Eigenständigkeit preisgeben. Weder entfachen sie einzeln und gesondert voneinander Wirkung, indem sie sich als Pantomime, Instrumentalstück oder Sprechleinlage aus dem Synchronverband lösen, noch durchkreuzen sie sich mit konträren Ausdrucks- und Stimmungswerten. Sowohl ein gesonderter Einsatz als auch eine gegenseitige Opposition der Einzelkünste würde das Zuschauerinteresse illusionswidrig vom fiktiven Ereignisverlauf auf den Darstellungsmodus lenken. Text, Musik und Szene bringen im homogenen Gefüge des Musikdramas ein in sich geschlossenes, scheinbar eigenzwecklich-absolutes Erscheinungsganzes hervor, das Geltung als bestehende Wirklichkeit beanspruchen kann.

Ein wesentliches Moment des illusionistischen Konzepts ist für Pfitzner die realistische Darstellung des Geschehens auf der Bühne. Dies äußert sich bereits in den umfangreichen und ausführlichen Szenenanweisungen, wie sie etwa am Beginn des zweiten Aktes in der »Palestrina«-Partitur gegeben sind:

„Trient; eine große, hohe, saalartige Vorhalle im Palast des Fürstbischofs Madruscht. Im Hintergrunde geht, etwas tiefer, die Straße; zwei oder drei Stufen führen, der ganzen Länge der Bühne nach, hinein (diese Stufen, weil im äußere Hintergrunde, brauchen nicht sichtbar zu sein); im Vordergrunde schließt ein kleines Gärtchen an, welches noch weiter hin, wie in den Zuschauerraum hinein, anzunehmen ist. Es ist ein freundlicher, sonniger Spätherbsttag; früher Vormittag. Die Halle ist nahezu fertig zu der Abhaltung einer letzten gemeinsamen Vorberatung

vor einer feierlichen Session, zu einer sogenannten ‚Generalkongregation‘, hergerichtet; und zwar, folgendermaßen: Auf beiden Seiten, die ganze Tiefe der Bühne beschreibend, laufen zwei schwache Halbkreise von Bänken und Stühlen, die der Bühne ein eiförmiges Aussehen verleihen; sie steigen amphitheatralisch auf und zwar in mindestens 4 Abstufungen. Der Halbkreis links wird zweimal unterbrochen von 2 Treppen, die, durch zwei Türen in der Höhe der höchsten Bankreihe, in das innere des Palastes führen. Auf diese Weise entstehen links drei Ausschnitte von ansteigenden Sitzreihen. Auf deren mittelsten sind, in mittlerer Höhe, zwei sammetbeschlagene Stühle für die beiden Kardinallegaten reserviert; über, also hinter ihnen ebenfalls 2 solche für die beiden päpstlichen Nuntien. In gleicher Höhe mit den Kardinallegaten, aber seitwärts, 2 einfachere Stühle, rechts (von ihnen) für den Kard. von Lothringen, links für Madruscht; eine Reihe darunter ein Stuhl für den Kard. Borromeo; die beiden seitlichen Bankausschnitte links bestehen fast nur aus Bänken, hie und da unterbrochen von einem Stuhl für einen Kardinal, wie später beschrieben. - Der geneüberliegende, nicht unterbrochene Halbkreis besteht fast nur aus Bänken. Doch ist in der Mitte, gegenüber und in gleicher Höhe mit dem Stuhl des Kard. von Lothringen, ein einziger Stuhl gestellt für den Grafen Luna.“³⁵³

Auf kaum einer Seite der gesamten Partitur fehlen ergänzende Hinweise zur Ausführung. Zu allen Bühnenwerken ließ Pfitzner anlässlich von Aufführungen, die er für exemplarisch hielt, Regiebücher anfertigen³⁵⁴ oder gab selbst entsprechende Hinweise³⁵⁵, um eine seinen Vorstellungen entsprechende Werkrealisation zu ermöglichen:

„In meinen theoretischen Schriften [...] habe ich eigentlich schon zur Genüge gesagt, worauf es bei der Opernregie ankommt, nämlich das szenische Spiel aus der Musik heraus und in engem Zusammenhang mit ihr zu gestalten, so daß jeder Opernspielleiter, der Begabung und guten Willen hat, musikdramatische Werke eines bestimmten Stiles in meinem Sinne auf die Szene zu stellen imstande sein sollte. Aber die Erfahrungen meines Lebens bringen mich dazu, noch einen Schritt weiter zu gehen und an einzelnen Szenen meiner Bühnenwerke beschreibend darzutun, wie sie anzufassen sind und wie ich sie, zusammen mit der Musik, einzig dargestellt wissen will.“³⁵⁶

Daß seine Forderung nach realistischer Darstellung bisweilen Züge von Fanatismus annahm, mögen seine folgenden Überlegungen zum ersten Bild von Wagners »Rheingold« illustrieren, die er gelegentlich Paul Nikolaus Cossmann mitteilte:

³⁵³»Palestrina«, Studienpartitur, Mainz 1963, S. 296.

³⁵⁴Mehler, Eugen (Hg.); »Der arme Heinrich«. Regiebuch, Leipzig 1919; Mehler, Eugen; »Die Rose vom Liebesgarten«. Vollständiges Regiebuch nach der Inszenierung und Spielleitung des Komponisten, Leipzig 1917; Erhardt, Otto; Die Inszenierung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«. Vollständiges Regiebuch, Berlin 1922; ders.; Zum Regieproblem von Hans Pfitzners »Palestrina«. Einleitende Bemerkungen zum Regiebuch, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 35-36.

³⁵⁵Pfitzner, Hans; Regie-Beispiele für die Opern »Das Herz«, »Palestrina«, »Das Christ-Elflein«, Berlin 1940.

³⁵⁶ebenda, S. 3.

„Über Rheingold schrieb ich Dir auch; ich will noch hinzufügen, daß ich eigentlich über die unteren Partien der Rheintöchter [...] noch nicht nachgedacht habe. Über die Zeugung der ‚Töchter‘ des Vater Rhein steht ja auch nichts Näheres im Text. Ich glaube die beste Lösung ist KEINE, nämlich: daß man immer nur den Oberkörper sieht und das andre ‚offen‘ läßt. Ich glaube, daß vom naturgeschichtlichen Standpunkt aus, eine echte Rheintochter schon einen Fischschwanz haben muß; denn ich stelle mir vor, daß wenn auf dem Grund des Rheins, überhaupt im Wasser, immerzu nackte Weiber mit Menschenleibern schwimmen würden, sie ersaufen müßten. Was mich in München störte, und auch überall sonst bei der Kostümierung der Rheintöchter, war, daß sie allzuviel angezogen und geschmückt waren; die grünen Kleider und Schilfkronen etc., sind lächerlich; man muß den Eindruck von nackten Körpern haben, also fleischfarbene Tricots, weiter nichts.“³⁵⁷

Der Illusionismus im Musiktheater beschränkt sich jedoch nicht allein auf den realistischen Darstellungsstil. Abstrahierend und verallgemeinernd formuliert Sebastian Kämmerer anhand des Wagnerschen Musikdramas fünf Einzelbedingungen der illusionistischen Musikdramaturgie³⁵⁸, die sich auch in Pfitzners musikalischen Dramen wiederfinden lassen.

1.) Darstellung des exemplarischen Einzelfalls

„Illusionistisches Musiktheater reproduziert die außerdramatische Wirklichkeit exemplarisch. Es zeigt bestimmte, individuelle Figuren, die innerhalb eines fest umrissenen raumzeitlichen Rahmens besondere, zweckgerichtete Handlungen vollziehen. Nur unverwechselbare Individualität, die sich in eigenen Gefühlsprozessen, Haltungen und Taten manifestiert, erheischt einführende Identifikation. Auch das Orchester entfacht seine stimulierende Wirkkraft vor allem als Ausdrucksorgan individueller Emotionslagen.“³⁵⁹

Pfitzner seinerseits bezeichnet es als „das erste Gesetz eines jeden Theaterspiels, welches die Vortäuschung einer zweiten Wirklichkeit sein soll [...]: *das Theater muß dran glauben machen*. Sieht es davon ab, giebt es das auf, so ist es kein Theater mehr, und Konzertsaal und Frack genügen dann vollständig.“³⁶⁰

2.) Verdeckung der Wirkfunktion

„Musiktheatralische Illusion setzt voraus, daß das szenisch-musikalische Geschehen seine wirkästhetischen Funktionen verleugnet. Was sich auf der Bühne abspielt, darf sich nicht als artistisches Spiel zu erkennen geben, das zum Zweck der Unterhaltung oder der weltanschaulichen Belehrung öffentlich veranstaltet wird. Gleichgültig, ob es der Bühnenkomponist auf politische Einsicht oder auf genießerische Zerstreung des Empfängers abgesehen hat: das Bühnengeschehen muß

³⁵⁷zit nach: Briefe, Bd. 2, S. 740, Anm. 84.

³⁵⁸Kämmerer, Illusionismus und Antiillusionismus im Musiktheater, a.a.O., S. 42 ff.

³⁵⁹ebenda, S. 42.

³⁶⁰GS 3, S. 325.

den Charakter öffentlicher Darbietung tilgen. Illusionistische Dramaturgie - gleichgültig ob im Schauspiel oder im Musiktheater - verleugnet den Publikumsbezug des dramatischen Ablaufs.“³⁶¹

In einer Auseinandersetzung mit den seiner Ansicht nach nicht werkgerechten Aufführungen bei den Bayreuther Festspielen 1928 in seinem Band »Werk und Wiedergabe« bemängelt Pfitzner die Nichtbeachtung der von Wagner vorgegebenen Szenenvorschriften und weist ausdrücklich darauf hin, „daß für ihn [Wagner] als alleroberstes Gesetz jeder Vorführung ernster Bühnenwerke, insbesondere der seinigen, galt: keinerlei Verbindungsfäden mit dem Publikum! Niemals ins Publikum hinein! Er [...] wollte [...], daß die Bühne eine Welt für sich sei.“³⁶²

3.) Verdeckung der ästhetischen Konstruktion und Fertigung

„Um den Anschein des wirklich Bestehenden erwecken zu können, muß sich das musiktheatralische Geschehen als ganzheitlicher Ereigniszusammenhang präsentieren, der gleichsam aus und für sich selber besteht. Verborgен bleibt, wie er hervorgebracht wird und wie er intern konstruiert ist.“³⁶³

Pfitzner faßt diese Bedingung des illusionistischen Theaters in die kurze Formel: „Natürlichkeit und Sinnfälligkeit der Vorgänge“³⁶⁴

4.) Aufhebung gattungsästhetischer Konventionen

„Musiktheatralisches Geschehen darf keine gattungsästhetischen Konventionen wahrnehmbar werden lassen, wenn es Geltung als wirkliche Ereignisfolge beanspruchen will. Denn Formkonventionen evozieren, wo sie die Werkgestalt spürbar ausprägen, eine alltagsferne, regelgeleitete Künstlichkeit.“³⁶⁵

Die Berücksichtigung gattungsästhetischer Konventionen, soweit sie die formale Gestalt der musikalischen Faktur betrifft, verbietet sich für Pfitzner bereits wegen der musikästhetischen Prämissen, die er für das ‚dramatische Prinzip der Musik als Gegenwart‘ in seinem theoretischen Entwurf formuliert. Die Musik hat in Form von ‚genialen Einfällen‘ einzig und allein ‚sinnliche Gegenwarten‘ zu liefern.

5.) Alltagsdistanz des dramatischen Geschehens

„Da gattungsspezifische Konventionen einer illusionistischen Publikumswirkung entgegenstehen, können sie auch nicht als dramaturgische Legitimation für Instrumentalmusik und Gesang

³⁶¹Kämmerer, Illusionismus und Antiillusionismus im Musiktheater, a.a.O., S. 43.

³⁶²GS 3, S. 328.

³⁶³Kämmerer, Illusionismus und Antiillusionismus im Musiktheater, a.a.O., S. 44.

³⁶⁴GS 3, S. 324.

³⁶⁵Kämmerer, Illusionismus und Antiillusionismus im Musiktheater, a.a.O., S. 44.

herhalten. Der Umstand, daß sich Menschen durchweg singend statt sprechend äußern und in klangerfüllten Räumen bewegen, bedarf einer schlüssigen Rechtfertigung durch das dargestellte Geschehen, wenn er nicht als widernatürliche Gattungsnorm wahrgenommen werden will. Genauer: soll der Gesangsausdruck trotz seines alltagsüberhöhenden Charakters als plausible Interaktionsform erscheinen, so muß auch das, was dramatisch aufgeboten wird, Distanz zum gewöhnlichen Lebensalltag der Zuschauer wahren.“³⁶⁶

Dem Lebensalltag des zeitgenössischen Publikums sind Pfitzners Bühnenwerke bereits durch die Schauplätze und die Zeitepoche der dargestellten Handlung entrückt. Der »Arme Heinrich« ist im Rittermilieu des Mittelalters angesiedelt, die »Rose vom Liebesgarten« hat ein imaginäres ‚germanisches Paradies‘ zum Schauplatz, Handlungsort des »Palestrina« ist das Rom zur Zeit des Tridentiner Konzils und das »Herz« spielt um 1700 in einer ‚süddeutschen Residenz‘.

Zu fragen ist jedoch nach Sinn und Zweck der durch das illusionistische Musiktheater produzierten Scheinwelt. Daß Wagners aufwendig inszenierte Illusion eines mythischen Gegenalltags nicht einem artistischen Selbstzweck genügt, belegen sowohl seine theoretischen Schriften als auch der dramatische Ereignisverlauf selbst. Das Musikdrama Wagners dient der Vermittlung einer weltanschaulichen Programmatik und soll über das mythische Geschehen die Ursachen und Folgen bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse veranschaulichen.³⁶⁷ Bei Pfitzner ist eine solche Intention des Kunstwerks unvorstellbar, denn jede Ausrichtung auf einen Zweck, die sich notwendigerweise auch in der formalen Gestaltung niederschlagen müßte, würde den Kunstcharakter des Werkes unmittelbar tilgen. Hier kann man nur auf den Standpunkt verweisen, den Pfitzner in seinem Aufsatz über die »Rose vom Liebesgarten« formulierte: daß Kunst ‚ein *Spiel*‘ sei, ‚die Gestaltung eines Bildes des *Lebens* in dem Sinne, daß man es ebenso richtig mit ‚Wirklichkeit‘ als mit ‚Phantasie‘ übersetzen kann.“³⁶⁸

³⁶⁶ebenda, S. 45 f.

³⁶⁷Vgl. ebenda, S. 37 ff.

³⁶⁸GS 2, S. 89.

V. Inspiration und Reflexion

Pfitzners musiktheoretische Schriften thematisieren immer wieder die Inspiriertheit sowohl musikalischer Werke als auch der Schaffensprozesse. Inspiration ist für Pfitzner der Maßstab, an dem sich jede Kunst messen lassen muß, alle kunsthandwerklichen Merkmale, Faktur oder Form, sind ihr unbedingt nachgeordnet. Es gibt inspirierte Musik und erarbeitete Musik, aber nur der in die Kunst Eingeweihte vermag sie sicher zu unterscheiden. Pfitzner entwirft gelegentlich eine Kunstgeschichte, in der Inspiration zum einzigen Bewertungskriterium wird:

„Ich könnte mir eine Musikgeschichte, eine Literaturgeschichte denken, die weniger die Namen der *Autoren*, als die der *inspirierten Werke* aufbewahrte und nach diesen eingeteilt wäre. Also nicht die Köpfe, *aus* denen die Inspiration floß, sondern die Werke, *in* die sie hineinfloß, zum Ausgangspunkt nähme. Denn das größte Genie ist nicht immer inspiriert, aber das geniale Kunstwerk hat die Inspiration eingefangen und bewahrt sie objektiv und allzugänglich auf. Oft ist, zumal in der Musik, ein Künstler nur *einmal* im Leben begnadet gewesen und nie wieder. Deshalb ist es notwendiger, man kennt die ‚Cavalleria rusticana‘ und die ‚Carmen‘, als die Namen Mascagni und Bizet.“³⁶⁹

In den musikästhetischen Schriften Pfitzners bildet der Dichotomie von Inspiration und Reflexion den Dreh- und Angelpunkt aller Opernästhetik. In der für Pfitzner höchsten Form der Oper, dem von Richard Wagner entwickelten musikalischen Drama, gilt das Kriterium der Inspiration nicht allein für die Musik, sondern für die musikalisch-dramatische Konzeption insgesamt. Mit Reinhard Ermen kann man es „Die Geburt des Dramas aus dem Geiste der Inspiration“³⁷⁰ nennen. Mit seiner Inspirationästhetik erweist sich Pfitzner dabei als Anhänger der Philosophie Arthur Schopenhauers.

1. Pfitzner und Schopenhauer

Pfitzners Schriften zeugen von einer intensiven Schopenhauer-Rezeption. Häufig verweist der Komponist explizit auf den Philosophen oder zitiert ihn ausgiebig. Im Jahre 1938 legte er im Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft ein eindeutiges und unbedingtes Bekenntnis zu dem Philosophen und dessen Werk ab³⁷¹. Darin schildert er seine erste Begegnung mit den Schriften Schopenhauers während seiner Studienzeit am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt durch einen Jugendfreund:

³⁶⁹Pfitzner, Über musikalische Inspiration, a.a.O., S. 84 f. Dieses Zitat mag auch belegen, daß für Pfitzner in den Auseinandersetzungen der 1920er Jahre keineswegs, wie Eckhard John meint, die „Alternative Deutschtum oder Bolschewismus zum Kriterium der Beurteilung von Musik wurde.“ John, Musikbolschewismus, a.a.O., S. 89.

³⁷⁰Ermen, Musik als Einfall, a.a.O., S. 62.

³⁷¹SS IV, S. 483-486.

„Ich fragte ihn, was er da lese, schlug das Buch auf, und mein Auge fiel auf folgende Worte: ‚Im unendlichen Raum zahllose Kugeln, um jede von welchen etwan ein Dutzend kleinerer, beleuchteter sich wälzt, die inwendig heiß mit erstarrter, kalter Rinde überzogen sind, auf der ein Schimmelüberzug lebende und erkennende Wesen erzeugt hat; - dies ist die empirische Wahrheit, das Reale, die Welt. Jedoch ist es für ein denkendes Wesen eine mißliche Lage...‘ Seit diesem Moment war ich ihm eigentlich schon verfallen. Diese Worte, unheimlich und ahnungsvoll und andererseits unwidersprechlich wahr und richtig, zeigten mir gleich, welch ein Geist hier zu mir sprach.“³⁷²

In dieser Rückschau Pfitzners gewinnt bereits der erste Einblick in die Schriften des Philosophen den Charakter einer Erleuchtung, ein Vorgang, der dem einer Inspiration nicht unähnlich erscheint. Zwar habe er sich „wohl nicht sofort an das Studium seiner Werke gemacht“, jedoch habe er die ihm von James Grun 1895 geschenkte Ausgabe von »Die Welt als Wille und Vorstellung« mit Genuß verschlungen. Er habe sich in seinem Leben „ziemlich viel mit Philosophie beschäftigt, nächst Schopenhauer mit Kant und Plato, aber nicht den zehnten Teil so gründlich wie mit Schopenhauer“, von dem er sagen könne, daß er jede seiner Zeilen kenne.

In Schopenhauers Philosophie nehmen die Künste eine herausragende Stellung ein, sie sind Medien des reinen, willenlosen Erkennens als „Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes“³⁷³, dem allgemein jegliche Vorstellung und Erkenntnis unterworfen ist.³⁷⁴ Zu solchen Anschauungsweisen ist nach Schopenhauers Ansicht nur ein Genie imstande:

„Die überwiegende Fähigkeit zu der [...] geschilderten Erkenntnisweise, die Erkenntnis der Ideen, aus welcher alle ächten Werke der Künste, der Poesie und selbst der Philosophie entspringen, ist es eigentlich, die man mit dem Namen des Genies bezeichnet. Da dieselbe demnach zu ihrem Gegenstande die (Platonischen) *Ideen* hat, diese aber nicht in abstracto, sondern nur *anschaulich* aufgefaßt werden; so muß das Wesen des Genies in der Vollkommenheit und Energie der *anschauenden* Erkenntnis liegen.“³⁷⁵

Die hiermit vorgenommene relative Einschränkung hinsichtlich der anschauenden Erkenntnis verweist bereits auf die Hierarchie der Künste in Schopenhauers Philosophie. „In der von mir aufgestellten Reihe der Künste bilden *Architektur* und *Musik* die beiden äußersten Enden.“³⁷⁶ Ist die Architektur noch ‚Abbild der Ideen‘, wie die anderen Künste auch, so ist die Musik ‚Abbild des Willens selbst‘:

³⁷²ebenda, S. 484.

³⁷³Schopenhauer, Arthur; Werke in zehn Bänden, Zürich 1977, Bd. 1, S. 239.

³⁷⁴Vgl. Schopenhauer, Arthur; Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, in: Werke, Bd. 5, a.a.O., S. 13 ff.

³⁷⁵Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Werke, Bd. 4, a.a.O., S. 445.

³⁷⁶ebenda, S. 533.

„Die Musik ist nämlich eine so *unmittelbare* Objektivierung und Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vielfältigste Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“³⁷⁷

Pfützner greift diese Vorstellung Schopenhauers auf und kommentiert:

„Nach Schopenhauer ist bekanntlich Musik das Abbild des Ansich der Welt, also des Willens, indem sie dessen innerste *Regungen* wiedergibt; der harmonisierten Oberstimme, der Melodie im weitesten Sinne ist die Rolle der Willensregungen des *Menschen* zuerteilt, als derjenigen Stufe, wo der Wille seine deutlichste und vollkommenste Objektivierung findet. [...] Also Regungen und Bewegungen sind es, welche die Musik ausdrückt, nicht Schöpfungen des Willens, ‚adäquate Objektivierungen‘, als welche wir die *Ideen des Platon* aufzufassen haben.“³⁷⁸

Der künstlerische Schaffensprozeß in der Musik, also die Hervorbringung eines ‚Abbildes des Willens selbst‘, kann nur von einem Genie geleistet werden und wird, so schreibt Schopenhauer, möglich erst durch den Vorgang der Inspiration:

„Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar: der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.“³⁷⁹

Vor allem im Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffensprozeß zitiert Pfützner häufig ausgiebig Schopenhauer. Pfützner zeigt sich überzeugt, „daß jeder wirklich schöpferische Mensch [...] das Unbewußte als das eigentlich Schaffende im Künstler“³⁸⁰ ansehe, und verweist auf Schopenhauers:

„Schopenhauer (Parerga und Paralipomena ‚Über sich selbst‘): ‚Unter meinen Händen und vielmehr in meinem Geiste erwächst ein Werk.....Das Werk wächst, konkretisiert allmählich und langsam, wie das Kind im Mutterleibe: ich weiß nicht, was zuerst und was zuletzt entstanden ist, wie beim Kind im Mutterleibe. Ich werde ein Glied, ein Gefäß, einen Teil nach dem andern gewahrt, d.h. ich schreibe auf, unbekümmert, wie es zum Ganzen passen wird: denn ich weiß, es ist alles aus einem Grund entsprungen. So entsteht ein organisches Ganzes und nur ein solches kann leben. Ich, der ich hier sitze, und den meine Freunde

³⁷⁷Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Werke, Bd. 1, a.a.O., S. 324.

³⁷⁸GS 2, S. 196 f.

³⁷⁹Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Werke, Bd. 1, a.a.O., S. 327.

³⁸⁰Pfützner, Über musikalische Inspiration, a.a.O.; S. 42.

kennen, begreife das entstehen des Werkes nicht, wie die Mutter nicht das des Kindes im Leibe begreift. Ich seh' es an und spreche wie die Mutter: Ich bin mit Frucht gesegnet'."³⁸¹

Pfizner zitiert nicht ohne Grund diese Beschreibung des künstlerischen Schaffensprozesses durch Schopenhauer, denn es ist für ihn eine „wahres Hohelied auf das Unbewußte“³⁸². Das Mirakel des Einfalls wird Pfizner durch Schopenhauer bewußtgemacht und nachdrücklich bestätigt. Der durch Inspiration erzeugte Einfall ist für Pfizner der notwendige Ursprung eines jeden wahrhaften Kunstwerks. Seine höchste Ausprägung findet das wahrhafte Kunstwerk für Pfizner jedoch erst im musikalischen Drama, in dem sich die allgegenwärtige Idee der Dichtung und die gegenwärtige Idee der Musik zur musikdramatischen Konzeption zusammenschließen. Pfizner versucht in den Schriften über seine eigenen Werke nachzuweisen, daß seine musikdramatischen Werke auf solchen durch Inspiration erzeugten Konzeptionen beruhen. Den Ausgangspunkt aller musikdramatischer Werke Pfizners bildet eine zunächst nur undeutliche Uridee, die sich erst nach und nach zu einer deutlichen Gestalt auswächst. Am Beispiel des »Palestrina« läßt sich diese Uridee beschreiben als jene ‚kunstphilosophische Idee‘, daß ein echtes großes Kunstwerk nicht mit der Welt, auf deren Wunsch oder Befehl, auch nicht gegen die Welt und ihren Willen, sondern über die Welt hinweg entsteht, aus metaphysischen Tiefen auftauchend. Die Reflexion setzt erst in dem Moment ein, in dem sich deutliche Konturen des Einfalls ausmachen lassen. Im »Palestrina« ist es das Formbild der Dreiteiligkeit, die Anlage in der Form eines Triptychons, die den durch Reflexion entstandenen Leib des Werkes bildet. Und auch für diesen Vorgang findet Pfizner seine Bestätigung bei Schopenhauer, den er wiederum zitiert:

„Mein Kniff ist, das lebhafteste Anschauen oder das tiefste Empfinden, wann es die gute Stunde herbeigeführt hat, plötzlich und im selben Moment mit der kältesten, abstrakten Reflexion zu übergießen und es dadurch erstarrt aufzubewahren. Also ein hoher Grad von Besonnenheit.“³⁸³

Die dreiteilige Form, die sich in der dramatischen Anlage eines ersten und letzten Aktes als innere Welt des Künstlers und einem mittleren Akt für die äußere Welt niederschlägt, gilt es festzuhalten. Für Pfizner ist damit die ‚wahrhafte Konzeption‘ des Werkes gegeben, die nicht angetastet werden darf, und in ihrer Ursprünglichkeit erhalten bleiben muß. Die Ausarbeitung des

³⁸¹ebenda.

³⁸²ebenda.

³⁸³Zit. nach: Pfizner, Über musikalische Inspiration, a.a.O. S. 42 ff

dichterischen Teils erscheint demgegenüber als sekundäres Moment und besteht vor allem aus handwerklichem Können:

„Der andere Teil der bewußten ‚Gestaltung‘ des Kunstwerkes, also all das Ausarbeiten, in Form bringen, Verändern, Verbessern oder auch Klügeln, Tüfteln, also all das, wozu Kunstverstand, Wissen usw., aber nicht zuletzt auch Dinge gehören, die nicht im Künstler selbst liegen, wie das objektive Schema der ‚Form‘ [...] all das stelle ich tief unter die unbewußten Mächte, die an der Entstehung des Kunstwerkes beteiligt sind und die der eigentliche Kern, Gehalt und Ursprung desselben sind.“³⁸⁴

Daher kann sich der Musikdramatiker dieser Arbeit auch entziehen, indem er sie einem Fachmann überläßt, der die Ausführung gemäß den Erfordernissen eines zur Vertonung bestimmten Textes vornimmt. Abgesehen vom »Palestrina«, in dem er die Textgestaltung selbst besorgte, bediente sich Pfitzner in allen anderen seiner musikdramatischen Werke der Hilfe mehr oder minder anerkannter Fachleute, ohne damit freilich von vornherein auf eine Mitarbeit an der Textvorlage zu verzichten. Die Forderung nach der Vorherrschaft eines durch Inspiration erzeugten Einfalls ist also zunächst eine qualitative Bestimmung, keine quantitative:

„Außer der Phantasie - dem unbewußten Element - kann *noch* der Verstand - das bewußte Element - allerhand leisten. Also: Das Unbewußte ist die Hauptsache, das Primäre, das Wesentliche, aber außerdem soll man nicht unterschätzen, was immerhin noch der bewußte Teil, der Verstand, leisten kann.“³⁸⁵

Den quantitativen Anteil der handwerklichen Arbeit hält er dabei für den überwiegenden, qualitativ ist jedoch der durch Inspiration erzeugte Einfall ausschlaggebend.

Ist die Textvorlage erstellt, hat der Komponist die Aufgabe, dem Werk seine endgültige musikalische Gestalt zu geben. Die musikalische Faktur hat sich dabei primär aus den durch Inspiration erzeugten musikalischen Einfällen zu ergeben, jede absichtliche formale Gestaltung würde den artifiziellen Wert der Musik mindern, wenn nicht gar zerstören. Dies ist jedoch idealtypisch gedacht und bezieht sich zunächst nur auf den Einfall als kleinste musikalische Einheit, denn kein größeres musikalisches Gebilde kann nach Pfitzners Ansicht auf formale Gestaltung vollständig verzichten. Sobald die Musik ihre Gestalt jedoch nicht mehr primär aus den eigenen Gesetzen und dem inspiratorisch erzeugten Einfall gewinnt, sondern sich außermusikalischen Forderungen unterwirft, gibt sie ihren künstlerischen Anspruch auf, wird zu ‚musikalischem Kitt‘. Dies bedeutet zugleich, daß sich die Produktion eines musikalischen

³⁸⁴ebenda, S. 53 f.

³⁸⁵ebenda, S. 26.

Kunstwerkes nicht erlernen läßt. Das rein fachliche Können, die Technik, kann und muß sich ein Komponist aneignen. Den Prozeß der Inspiration jedoch kann man nicht erlernen:

„Der geborene Komponist hat Einfälle, weil er ein zum Komponieren Geborener ist. Nicht: weil der und jener komponieren will und er sich darum bemüht, stellen sich Einfälle ein.“³⁸⁶

Richard Strauss etwa spricht Pfitzner die Fähigkeit, wahrhafte Einfälle zu haben, ab, gesteht ihm jedoch ein „imposantes Können“³⁸⁷ im Sinne der Beherrschung der Kompositionstechnik zu, was ihm eine gewisse Berechtigung als Komponist verleiht. Umgekehrt wiederum ist nicht jedes Werk eines Genies durch Inspiration gekennzeichnet. Auch das Genie vermag musikalische Werke zu produzieren, die sich vor allem durch technisches Können auszeichnen, die aber einen Mangel an Inspiration nicht verbergen können:

„Wenn ich von *musikalischem Einfall* spreche als Wertbegriff, nicht als Formbegriff, ‚kleine Einheit‘, so meine ich die großen Wunder der Inspiration, wie sie der Musik ganz allein eigentümlich sind und nicht die Hobelspäne, die täglich auch in der Werkstatt des Größten herumfliegen.“³⁸⁸

Inspiration in Form des ‚musikalischen Einfalles‘ und Reflexion in Gestalt des handwerklichen Könnens sind also zwei notwendige Bestandteile des musikalischen Kunstwerkes, wobei die Inspiration zwar die Ausbildung des handwerklichen Könnens zu befördern vermag, jede noch so gute Beherrschung der Technik jedoch nicht die Fähigkeit zur Inspiration hervorrufen kann:

„Die Begabung, das Talent, das Genie ist das Ewige, Überzeitliche, Unbegreifliche. Es *erzeugt* den Fleiß, die Arbeitslust, also den Trieb, die angeborenen Fähigkeiten auszubilden, die Zeitlichkeit mit diesem Tun auszufüllen, ein Trieb, oft stark bis zur Selbstvernichtung. Niemals aber kann umgekehrt noch so viel Fleiß, Arbeitsdrang, Wunsch und Willen zum Schaffen auch nur das kleinst denkbare Quantum von Begabung hervorbringen, wo sie nicht schon da ist, auch nicht sie ersetzen, denn nur das Überzeitliche wird von der Zeit nicht berührt.“³⁸⁹

Hermann Danuser hat bereits darauf hingewiesen, daß aus der Polemik, die Pfitzner gegen die musikalische Moderne führte, nicht der Schluß gezogen werden dürfe, er sei jener letzte Repräsentant der Inspirationsästhetik gewesen,

³⁸⁶ebenda, S. 29.

³⁸⁷SS IV, S. 103.

³⁸⁸Pfitzner, Über musikalische Inspiration, a.a.O., S. 77.

³⁸⁹ebenda, S. 83 f.

zu dem er sich gern stilisierte.³⁹⁰ Vielmehr sei die Leitfunktion des Unbewußten für den musikalischen Schaffensprozeß auch im 20. Jahrhundert wesentlich geblieben. Allerdings übersteige die Relevanz der Kategorie Inspiration die von Pfitzner polemisch um den melodischen Einfall eng gezogenen Grenzen im 20. Jahrhundert um ein Vielfaches, in dem sie innerhalb der musikalischen Tradition noch auf andere als der von Pfitzner unterstellten Weise wirksam wurde.³⁹¹ Auch Pfitzner beschränkt sich der musikalische Einfall nicht allein auf eine Melodie. Pfitzner benutzt hierfür verschiedene Begriffe, etwa „Thema“, „Motiv“, „Stelle“, „Figur“, „kleine Einheit“ oder „Tongestalt“³⁹². Pfitzner erläutert dies gelegentlich in einem Brief:

„Vor allem scheint mir das Wort ‚Melodie‘ nicht das richtige; was hier eigentlich gemeint ist, ist eher zu bezeichnen als ‚musikalischer Einfall‘. Eine ‚Melodie‘ kann immer nur *eine Stimme* sein; ein ‚musikalischer Einfall‘ umfaßt Melodie, Rhythmus & Harmonie; nach einem von diesen drei Elementen hin kann allerdings ein Einfall besonders gravitieren. Dies ‚Thema‘, jenes ‚Motiv‘ kann seinen Schwerpunkt mehr im Melodischen oder mehr im Harmonischen oder mehr im Rhythmischen haben, oder in zweien von den genannten, und bei den seltensten und vollkommensten ‚musikalischen Einfällen‘ werden diese drei Elemente ganz untrennbar sein.

(Sie sehen hier schon, welch unendlich weites Feld der Untersuchung sich hier eröffnet. -)

Bei der Frage: ‚was an diesem Gebilde gehört allein dem Componisten desselben‘ ist die notengetreue Ähnlichkeit eines der 3 Elemente m[eines] E[rachtens] gar nicht wesentlich, d.h. nicht *dadurch*. Man kann bei dem einen Thema etwa das melodische ablösen, sogar das rhythmische belassen, und es kann, mit anderer Harmonie, in anderem Zusammenhange, Tempo, Tonart etc. ein ganz anderes, nicht wiederzuerkennendes Gebilde sein; bei dem andern wird vielleicht die Melodie in andern rhythmischen & harmonischen Maskierungen stets, wie ein Geruch, erkennbar sein. Das gilt aber, wie gesagt, nicht allein von der Melodie; worauf es ankommt, die Identität des musikalischen Gedankens, ist durch keine äußeren Merkmale festzustellen; die Praxis zeigt oft, daß z.B. Dilettanten eine Ähnlichkeit, die allerdings durch die Gleichheit etwa der melodischen Linie belegt werden kann, zwischen zwei Gebilden finden, die der Musiker, trotz jahrelangen Bekanntseins mit diesen Melodien, nie gefunden hat. Sicher ist in vielen Fällen mit *absoluter Gewißheit* zu erkennen, was ähnlich, identisch oder ‚gestohlen‘ ist, (Erkenntnis der Wahrheit und Beweisbarkeit ist nicht dasselbe!) aber eine allgemeine *Definition* der Erkennbarkeit des Ähnlichen im musikalischen Einfall wird stets genau dort die Grenze finden und halt machen müssen, wo *das* anfängt, was eigentlich geschützt werden soll.“³⁹³

³⁹⁰Danuser, Hermann; Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert, in: Danuser, Hermann/Katzenberger, Günter (Hg.); Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1993, S. 11-21.

³⁹¹ebenda, S. 13.

³⁹²GS 2, S. 183.

³⁹³Briefe, Bd. 1, S. 242 f.

Im Falle des Cellokonzertes op. 42 etwa umfaßt ein solcher musikalischer Einfall 19 Takte.³⁹⁴ Wesentlich ist für Pfitzner, „daß nicht der Wille zur Form, sondern der Einfall selbst es ist, der sich nach den ihm innewohnenden biologischen Gesetzen die Form schafft“³⁹⁵.

Hinsichtlich einer wissenschaftlichen Untersuchung der durch Inspiration erzeugten Werke ergeben sich hieraus Probleme insofern, als die Inspiration selbst zwar eine unzweifelhafte Erfahrung schöpferischer Menschen sein kann, aber selbst nicht analysierbar und somit auch kaum wissenschaftsfähig ist. Die Anerkennung der Inspiration als Vorgegebenheit des künstlerischen Schaffensprozesses schließt die Einsicht mit ein, daß ein Kunstwerk nur begrenzt ein wissenschaftsfähiger Gegenstand des Interesses sein kann. Die Wissenschaft kann sich demnach allenfalls auf die Technik, Struktur und Überlieferung inspiratorisch erzeugter musikalischer Werke ausrichten.³⁹⁶ Mit einem Begriff Pfitzners könnte man sagen, analysierbar ist nur das ‚Akzidentielle‘. In diesem Sinne wäre Hans Rectanus’ Untersuchung über die Leitmotivik und Form in Pfitzners musikdramatischen Werken³⁹⁷ eine Arbeit, die zwar das durch Reflexion entstandene Akzidentielle in Pfitzners dramatischer Musik aufzudecken vermag, zum Kern jedoch nicht vordringen kann. Inspiration ist als Qualität der Resultate entweder evident oder nicht zu beweisen; und da sie nicht analysierbar ist, gibt es auch keine wissenschaftliche Redeweise dafür. Nicht in der Sprache der Analyse kann von Inspiration gesprochen werden, sondern nur in Bildern und Metaphern, in der Sprache der Begeisterung.³⁹⁸

2. Pfitzner und Wagner

In dem 1942 verfaßten und erst postum veröffentlichten Aufsatz »Die Oper« setzt sich Pfitzner noch einmal kritisch sowohl mit Wagner als auch seiner eigenen Wagnerrezeption in den früheren Schriften auseinander. In die „ruhige Entwicklung der deutschen Kunst“, so schreibt Pfitzner, habe die „Erscheinung Richard Wagners große Unruhe gebracht“.³⁹⁹ Dies könne man nicht verleugnen

³⁹⁴Vgl. Osthoff, Wolfgang; Einfall und Komposition bei Hans Pfitzner. Das Cellokonzert in G-Dur op. 42 (1935), in: Danuser/Katzenberger, Vom Einfall zum Kunstwerk, a.a.O., S. 139-160.

³⁹⁵Bersche, Hans Pfitzner und die absolute Musik, a.a.O., S. 9 f.

³⁹⁶Vgl. Neumann, Peter Horst; Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der Neuen Musik. Hans Pfitzner, Arnold Schönberg und Thomas Mann, in: Danuser/Katzenberger, Vom Einfall zum Kunstwerk, a.a.O., S. 331-342.

³⁹⁷Rectanus, Leitmotivik und Form, a.a.O.

³⁹⁸Neumann, Mythen der Inspiration, a.a.O., S. 333.

³⁹⁹SS IV, S. 91.

und man habe sich mit ihr auseinandersetzen müssen. Es sei verständlich, daß sich die „ganze theater-interessiert Kunstwelt“ des 19. Jahrhunderts mit allen Kräften gegen die von Wagner ausgelöste „Umwälzung“ gewehrt habe. So sei der „zähe Kampf“ gegen ihn entstanden, der schließlich „gar nicht mehr unterschieden wurde von dem Kampf gegen die sogenannte ‚neudeutsche Richtung‘“, mit der Wagner „im Ewigkeitssinne“ überhaupt nichts zu tun gehabt habe, von der sich die „zeitliche Persönlichkeit Wagners“ jedoch habe feiern lassen. Pfitzner trennt hier also zwischen dem Künstler Wagner und dem Menschen Wagner, der einerseits Kunstwerke von bleibendem Wert geschaffen habe, sich andererseits aus menschlicher Unzulänglichkeit und Eitelkeit von den Vertretern der neudeutschen Schule habe feiern lassen. Der Kampf gegen die Neudeutschen sei zuallererst ein Streit um „musikalische Tages- und Zeitfragen“ gewesen, der seinen ironischen Ausdruck in dem Begriff ‚Zukunftsmusik‘ gefunden habe. Andererseits habe aber auch der Abwehrkampf gegen Richard Wagner einer „tieferen Berechtigung“ nicht entbehrt und sei von einem „echten Instinkt für die Erhaltung gewisser ewiger Werte“ getragen worden. Pfitzner drückt sich hier etwas undeutlich aus, aber im weiteren Verlauf des Aufsatzes, der in der Durchführung der Gedanken vielfach fragmentarisch wirkt, wird deutlich, daß Pfitzner in der Rückschau nicht nur eine Trennung zwischen dem Künstler und dem Menschen Wagner anstrebt, sondern darüber hinaus unterscheidet zwischen Wagners Werk und dessen Wirkung. Von den „hauptsächlichsten und lautesten Gegnern Wagners“ sei der Abwehrkampf mit den „dümmsten und unehrlichsten Mitteln“ geführt worden, denn es sei ihnen offenbar die „intuitive Erkenntnis“ versagt geblieben, daß Wagner als „schöpferische Potenz“ etwas gänzlich anderes gewesen sei als etwa Hector Berlioz und Franz Liszt, „nämlich ein schlechthin unbesieglischer Genius“. Sie hätten nicht abgewogen zwischen den „gefürchteten Gefahren und Nachteilen für die Entwicklung der Musik“ und der berechtigten „Anerkennung eines seltenen Genies.“⁴⁰⁰

Ihm selbst, Pfitzner, sei es in seiner Jugend angesichts der „Größe Richard Wagners“ ebenso ergangen wie vielen seiner Zeitgenossen,

„[...] nämlich, daß ich bereit war, ungefähr jedem den Schädel einzuschlagen, der nicht mit mir einstimmen wollte in die unbedingte Vergötterung des neuen Idols und in die unbedingte Verdammung aller seiner Gegner“⁴⁰¹

Aus dem Abstand vieler Jahre heraus sähe die Sache jedoch anders aus. Zwar habe die Kunst Wagners „ihre Größe und Einmaligkeit“ in seiner „Schätzung

⁴⁰⁰SS IV, S. 91.

⁴⁰¹SS IV, S. 92.

und Bewunderung“ nicht verloren, an die Stelle der „jugendlichen, fraglosen Hingabe und kritiklosen Begeisterung“ sei indessen eine „unbestechliche kritische Beurteilung getreten, und der prüfende Blick, der mit Unvoreingenommenheit auch andere Erscheinungen“ erfasse. Die „*Stimme der Bewußtseinschwelle*“ dürfe nicht mehr überhört werden, „gewisse Seiten seines Gesamtschaffens, gewisse Eigenschaften seines Gesamtwesens“ müßten von der Bewunderung ausgeschlossen werden. So zweifelt Pfitzner an der

„[...] Ehrlichkeit Wagners, wenn er vor aller Welt eine redselige Apologie des Komponisten Franz Liszt vornimmt, oder in unverantwortlich nichtswürdiger Weise die edle Erscheinung Robert Schumanns öffentlich angreift, und zwar sein Schaffen sowohl als auch seinen Charakter.“⁴⁰²

Vor allem die ästhetischen Schriften Wagners, so meint Pfitzner, hätten in den Köpfen mehrerer Generationen „verhängnisvolles Unheil und traurige Verwirrung“ angerichtet:

„Er war seiner Natur nach kein Denker, sondern ein ‚Woller‘. Ein geborener Denker hat Erkenntnisse und *sagt diese aus*, unbekümmert darum, welche Wirkung seine Aussage hat. Ein Tatenmensch wie Wagner jedoch *will* immer etwas, und in diesem Willensbereich spannt er sein Denken ein, welches nun nicht Selbstzweck mehr ist, sondern eine *dienende* Rolle spielt. Es ist nicht schwer, zu durchschauen, welchen Zwecken das ästhetische Schrifttum Wagners diene, von dem man sich in der Jugend wehrlos überwältigen ließ, welches aber dem reifen Geiste, dem besonneneren Menschen zunehmend unerträglich erscheint: es galt vor allem[,] *sich* durchzusetzen, *seine* Erscheinung in das [von] ihm gewollte Licht zu stellen, was er teils auf direkte, teils auf indirekte Weise unternahm. Zu den *indirekten* Versuchen, sich selbst zu dienen[,] gehört die verlogene Anpreisung der ‚symphonischen Dichtungen‘ seines unermüdblichen Helfers, Gönners und Förderers Liszt, sowie seine kleinlichen und persönlichen Polemiken gegen wirkliche und imaginäre Gegner. Fallen nun die indirekten Versuche seiner Phänomenalstellung mehr in das polemische Gebiet, so sind die ‚direkten‘ auf dem rein ästhetischen zu suchen.“⁴⁰³

Mit diesem Gedankengang trennt Pfitzner den Komponisten Wagner vom Ästhetiker Wagner und behauptet damit indirekt, daß ein Zusammenhang zwischen Wagners ästhetischen Schriften und den kompositorischen Werken eigentlich nicht gegeben sei. Während er Wagners Musikdramen als bestehende Werke von artifiziell Wert anerkennt, lehnt er die ästhetischen Schriften überwiegend ab, da sie nach seiner Ansicht einzig und allein dem Zweck dienten, sich selbst und sein Werk in der Öffentlichkeit durchzusetzen. Ein ästhetisches, mithin musikphilosophisches Denken jedoch, daß nicht zweckfrei und nicht allein der Kunst gewidmet ist, erscheint Pfitzner ebenso

⁴⁰²SS IV, S. 93.

⁴⁰³SS IV, S. 93 f.

wertlos wie ein zielgerichtetes Philosophieren, wie Pfitzner gelegentlich am Beispiel Schopenhauers erläutert:

„Das wohl häufigste Mißverständnis, dem unser Philosoph auch bei ernst Suchenden begegnet, ist wohl das, daß man glaubt, er wolle etwas *lehren*, die Entsagung, die Askese, die Abkehr vom Willen usw. Er predigt gar nichts, er sagt bloß aus, und weiß selbst sehr genau, daß er das letzte Ziel nicht erreicht hat, und daß kein Mensch, der es bloß will, es während dieses Lebenslaufes bzw. in seinem Tode erreichen kann.“⁴⁰⁴

Pfitzner geht in den folgenden Abschnitten seines Aufsatzes auf die von ihm kritisierten Folgen der ästhetischen Schriften Wagners ein. So hätten etwa sein „liebvolles und eingehendes Befassen mit der IX. Sinfonie“ Beethovens und seine Vorschläge zu deren Interpretation „manches Gute und Lebenfördernde gewirkt“. Soweit der praktische Musiker Wagner „sozusagen ungekünstelt und natürlich über geliebte Musikwerke“ spreche, „ohne eigene Theorie und fremde Philosophie“, könne man ihm folgen. „Verheerend“ aber wirke es, wenn „sich seine Ästhetik als gesetzgebende Theorie etabliert und für die Allgemeinheit gültig sein soll“. Der Ästhetiker Wagner habe der Musik das Schlimmste angetan, was man ihr antun könne:

„Er hat *die Ausdeutung absoluter Musik durch außermusikalische Vorstellungen* unternommen und somit das freischwebende Geisterreich der Musik seines feinsten Zaubers entkleidet.“⁴⁰⁵

Soweit solche Ausdeutungen, dieses „Hineintragen von Fremdem in den Bereich der absoluten Musik“, nur Wagners eigene Empfindungen wiedergebe, sei das „alles sehr schön und interessant“, werde diese Methode jedoch zur Norm, „zum Vorbild und zur Regel, wie es die gewaltige Stimme Wagners zur Folge hatte“, trage sie dazu bei, „den reinen Begriff ‚Musik‘ ganz zu verfälschen.“ Außermusikalische Erklärungen von Musik seien nur „Eselsbrücken für den Laien“. Die Ausläufer solcher Versuche, der „Musik ihre Eigengesetzlichkeit und somit ihre Daseinsberechtigung als selbständige Kunst“ abzusprechen und sie „zur bloßen Aushilfskunst, die zu Illustrationszwecken dient“ zu degradieren, reichten bis in Pfitzners Gegenwart hinein, wovon das von ihm bekämpfte Buch Paul Bekkers⁴⁰⁶ und die „irrsinnige Theorie“ Arnold Scherings⁴⁰⁷ zeugten. Pfitzner schließt hier seine Auseinandersetzung mit dem Ästhetiker Wagner und dessen Folgen mit dem

⁴⁰⁴SS IV, S. 485 f.

⁴⁰⁵SS IV, S. 96.

⁴⁰⁶Bekker, Beethoven, ein Dichter, a.a.O.

⁴⁰⁷Schering, Arnold; Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936; vgl. hierzu auch Pfitzners Aufsatz »Scherings Beethoven-Deutung«, in: SS IV, S. 225-234.

Satz: „Denn von einer ‚wörterklärten‘ Musik zu einer ‚wörterzeugten‘ ist nur ein kleiner Schritt.“⁴⁰⁸

Indem Pfitzner also den Ästhetiker Wagner, dem er hier überwiegend negative Wirkungen auf den Fortgang der Musikgeschichte anlastet, von dem Komponisten Wagner trennt, versucht er den Schöpfer der ‚neuen Kunstform‘ der ‚musikalisch-dramatischen Dichtung‘ für sich zu retten. Ermöglicht wird ihm dies durch Wagners Berufung auf Schopenhauer. Während der Durchsicht seiner Schriften für eine erste Gesamtausgabe, fühlte sich Wagner 1871 genötigt, eine genauere Erklärung des in »Oper und Drama« häufig benutzten Begriffes der ‚Unwillkür‘ zu geben und stellte den Zürcher Kunstschriften eine eigene Einleitung voran, in der er seine frühere Rezeption des Philosophen Ludwig Feuerbach relativiert als eine „gewisse, leidenschaftliche Verwirrung“, um zugleich einer Interpretation dieser Schriften aus dem Geiste der Philosophie Schopenhauers Vorschub zu leisten.⁴⁰⁹ Wem die „unermeßliche Wohltat“ der Kenntnis von Schopenhauers Schriften „zu Teil ward“, so schreibt Wagner, der wisse, „daß jenes mißbräuchliche ‚Unwillkür‘ in Wahrheit ‚*der Wille*‘ heißen soll, jenes ‚Willkür‘ aber den durch die Reflexion beeinflussten und geleiteten, den sogenannten Verstandes-Willen bezeichnet“. Der Begriff ‚Willkür‘ beziehe sich auf die „üblen“ Eigenschaften der Erkenntnis, „welche irrig und durch den rein individuellen Zweck mißleitet“ sein könnten, wogegen dem „reinen Willen, wie er als *Ding an sich* im Menschen sich bewußt wird, die wahrhaft produktiven Eigenschaften zugesprochen werden, welche hier dem neagtiven Begriffe ‚Unwillkür‘, wie es scheint infolge einer aus dem populären Sprachgebrauch entsprungenen Verwirrung, zugeteilt sind.“⁴¹⁰ Aus solchen Äußerungen und den zahlreichen in Wagners Autobiographie »Mein Leben« enthaltenen Schilderungen von Vorgängen, durch die dramatische Werke oder Szenen von Werken inspiriert worden sind⁴¹¹, konnte Pfitzner schließen, daß Wagner hinsichtlich des künstlerischen Schaffensprozesses im Grunde genommen ebenso dachte und vorging, wie er selbst.

⁴⁰⁸SS IV, S. 97.

⁴⁰⁹Wagner, Dichtungen und Schriften, Bd. VI, S. 194.

⁴¹⁰ebenda, S. 195; Rainer Franke hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß Wagner hier seine ursprünglich durch Feuerbach beeinflusste Ästhetik der Schopenhauerschen Philosophie nachträglich anpaßt; Franke, Richard Wagners Zürcher Kunstschriften, a.a.O., S. 161 ff.

⁴¹¹Vgl. Dahlhaus, Carl; Wagners Inspirationsmythen, in: Goldschmidt, Harry/Knepler, Georg/Niemann, Konrad (Hg.); Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium, Leipzig 1985, S. 108-138.

VI. Zusammenfassung

Aus der vorliegenden Untersuchung sollte deutlich geworden sein, daß der gemeinhin als ‚Wagnerianer‘ bezeichnete Komponist Hans Pfitzner in seinen operntheoretischen Schriften eine durchaus eigenständige Ästhetik des musikalischen Dramas entwickelt.

Wie die Übersicht über die Schriften gezeigt hat, entstanden die operntheoretischen Aufsätze hauptsächlich in dem Jahrzehnt zwischen 1905 und 1915. Den systematische Teil mit dem eigentlichen theoretischen Entwurf zur »Grundfrage der Operndichtung« schrieb Pfitzner 1908, also im unmittelbaren Vorfeld der »Palestrina«-Dichtung, jenem Werk, das dem Dichterkomponisten in der Abfassung des Textes größte Schwierigkeiten bereitete. Jene Aufsätze, in denen Pfitzner seine Theorie auf eigene Werke zur Anwendung brachte, entstanden erst später und waren, mit Ausnahme des Artikels über die »Rose vom Liebesgarten«, Gelegenheitsarbeiten. Vor allem die unmittelbar im Zusammenhang mit der »Palestrina«-Dichtung entstandenen Aufsätze dienten Pfitzner primär zur Selbstvergewisserung über die eigene Theorie.

In der Gegenüberstellung von Pfitzners theoretischem Entwurf der ‚musikdramatischen Konzeption‘ zu Wagners in den Zürcher Kunstschriften entworfenen Theorie konnte gezeigt werden, daß der Opernkomponist Pfitzner nur bedingt als ‚Wagnerianer‘ zu bezeichnen ist, da ihm eine gesellschaftspolitische Wirkungsintention, wie sie Wagners Konzept auszeichnet, völlig fehlt. Darüber hinaus ist Pfitzners Entwurf vollständig auf die Kategorie der Inspiration ausgerichtet. Die Inspiration bestimmt sowohl die Operndichtung als Ganzes als auch die Gestaltung der musikalischen Faktur im einzelnen. Pfitzners Wagneranhängerschaft bezieht sich primär auf den Dichter Wagner, den er als ‚Ahnherr‘ der neuen Kunstform des musikalischen Dramas bezeichnet.

Anhand von Pfitzners werkbezogenen Aufsätzen konnte der theoretische Entwurf der ‚musikdramatischen Konzeption‘ präzisiert werden, wobei deutlich zu bemerken war, wie Pfitzner sich bemühte, seine Theorie auch an den frühen Werken plausibel erscheinen zu lassen. Im Falle der ‚romantischen Oper‘ »Die Rose vom Liebesgarten« scheiterte jedoch auch der Komponist selbst. Am deutlichsten konnte die Theorie noch an seinem Hauptwerk »Palestrina« aufgezeigt werden, da Pfitzner hier nicht nur für die Komposition, sondern auch für die Dichtung allein verantwortlich zeichnete.

An den Ausführungen zu den Prinzipien der Komposition im musikalischen Drama wurde schließlich deutlich, daß Pfitzner in diesem Punkt keinesfalls zu

den ‚Wagnerianern‘ zu zählen ist. Zwar verwendet auch Pfitzner in seinen musikalischen Werken eine Leitmotivtechnik, aus den Schriften wird jedoch deutlich, daß es sich dabei lediglich um ein nicht zu umgehendes Zugeständnis an die große Form handelt. Aus dieser Perspektive läßt sich auch die in der Einleitung behandelte Frage, ob der Musikdramatiker Pfitzner ‚Lyriker‘ oder ‚absoluter Musiker‘ sei⁴¹², beantworten. Für Pfitzner existieren nur zwei Arten von Musik, einerseits die ‚Musik als Architektonik‘, auch als ‚sinfonisches Prinzip‘ bezeichnet, andererseits die ‚Musik als Ausdruck‘, auch als ‚dramatisches bzw. lyrisches Prinzip‘ bezeichnet. ‚Musik als Architektonik‘ ist für Pfitzner zugleich Musik, die außermusikalischen Formgesetzen gehorcht, ‚Musik als Ausdruck‘ hingegen ist vor dem Hintergrund der Inspirationsästhetik für Pfitzner ‚eigengesetzliche Musik‘, die keinen außermusikalischen Gesetzen gehorcht, insofern auch eine ‚absolute Musik‘ in dem von Alexander Berrschke gebrauchten Sinne.⁴¹³ Diese ‚absolute Musik‘ ist im Sinne der Definition Pfitzners als ‚Musik als Ausdruck‘ zugleich ‚dramatische‘ und ‚lyrische‘ Musik. Der Streit, ob der Komponist Pfitzner als Musikdramatiker ‚absoluter Musiker‘ oder ‚Lyriker‘ sei, erscheint unter dieser Prämisse obsolet.

An Pfitzners Ausführungen über Musik und Szene in der Bühnenkomposition konnte gezeigt werden, daß Pfitzner in seiner Konzeption des musikalischen Dramas den Bezug zur Bühne keineswegs vernachlässigt, wie dies von Carl Dahlhaus geäußert wurde.⁴¹⁴ Die Lektüre von Pfitzners theoretischem Entwurf in der »Grundfrage der Operndichtung« mag dies zunächst nahelegen, da er sich darin nicht dazu äußert. Aus Pfitzners bühnenpraktischer Schrift »Werk und Wiedergabe« läßt sich jedoch deutlich herauslesen, daß Pfitzner diesen Aspekt in seinem operntheoretischen Denken keineswegs vernachlässigt.

Im letzten Kapitel konnte gezeigt werden, daß Pfitzners operntheoretisches Denken immer um die aus der Schopenhauerschen Philosophie herausgelesene Ästhetik von Inspiration und Reflexion kreist. Zwar wird dabei der Reflexion prinzipiell eine Berechtigung, wenn nicht gar Notwendigkeit, im künstlerischen Schaffensprozeß zuerkannt, höchstes Bewertungskriterium für den artifiziellen Wert eines musikdramatischen Werkes bleibt jedoch die Inspiration.

Die Antinomie von Inspiration und Reflexion, dies konnte im letzten Abschnitt gezeigt werden, führt Pfitzner auch zu einem zwiespältigen

⁴¹²siehe oben, S. 18 f.

⁴¹³Berrschke, Hans Pfitzner und die absolute Musik, a.a.O., S. 5 f.

⁴¹⁴siehe oben, S. 14.

Verhältnis zu dem ehemals vergötterten Richard Wagner. Während er dessen musikalischem Werk unvermindert Respekt zollt, wendet er sich in dem späten Aufsatz »Die Oper« von der Person Wagner verständnislos ab. Einen Rettungsversuch unternimmt er insofern, als er seinen Zeitgenossen vorwirft, sie hätten lediglich die negativen Seiten seiner Kunst rezipiert, die in seinem Werk zweifellos enthaltenen positiven Seiten hingegen vernachlässigt oder gar übersehen.

Pfitzners Konzeption des musikalischen Dramas, wie er es in seinen theoretischen Schriften formuliert, bietet sicherlich viele Angriffspunkte, an denen Kritik ansetzen könnte. Wichtiger erscheint jedoch, daß Pfitzner sich anhand seiner Theorie seines kompositorischen Schaffens vergewissert, und das gelingt ihm. Eine Einschätzung des Erkenntniswertes seiner Schriften schließlich formulierte Pfitzner später selbst:

„Eine Theorie habe ich niemals aufgestellt, wie oft fälschlich behauptet worden ist, denn ich bin kein Mann der Wissenschaft, wohl aber ein Mann der Kunst, habe also unmittelbare, innere Erfahrung in musikalischen Fragen.“⁴¹⁵

⁴¹⁵SS IV, S. 271.

Bibliographie

Abkürzungen:

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
MPG	Mitteilungshefte der Hans-Pfitzner-Gesellschaft, München 1954 ff.
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel/Basel 1949 ff.
NMZ	Neue Musikzeitung
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
ZfMP	Zeitschrift für Musikpädagogik

I.1. Bühnenwerke Hans Pfitzners

- »Der arme Heinrich«. Musikdrama in drei Akten.
Partitur: Brockhaus, Leipzig 1895, Klavierauszug (vom Komponisten): ebd., Textbuch: ebd.
- »Die Rose vom Liebesgarten«. Romantische Oper in zwei Akten, Vor- und Nachspiel.
Partitur: Brockhaus, Leipzig 1901, Klavierauszug (vom Komponisten, revidiert von Felix Wolfes): ebd., Textbuch: ebd.
- »Das Christelflein«. Weihnachtsmärchen.
Partitur: Ries und Erler, Berlin 1906, Klavierauszug (von Rudolf Louis): Ries und Erler, Berlin 1906,
- »Das Christelflein«. Spieloper in zwei Akten, op. 20.
Partitur: Fürstner, Berlin 1918, Textbuch: ebd.
- »Palestrina«. Musikalische Legende in drei Akten.
Partitur: Fürstner, Berlin 1916. Klavierauszug (von Felix Wolfes): ebd., Textbuch: Fürstner, Berlin und Schott, Mainz. Studienpartitur: Schott, Mainz 1963.
- »Das Herz«. Drama für Musik in drei Akten (vier Bildern) op. 39.
Partitur: Fürstner, Berlin. Klavierauszug: (von Felix Wolfes): ebd. Textbuch: ebd.

I.2. Bearbeitungen fremder Werke

- »Undine«. Zauberoper von E.T.A. Hoffmann.
Partitur: Peters, Leipzig 1906
- »Der Templer und die Jüdin«. Oper von Heinrich Marschner.
Partitur: Brockhaus, Leipzig 1912
- »Der Vampyr«. Romantische Oper in 2 Akten von Heinrich Marschner.
Partitur: Fürstner, Berlin 1925.

II. Schriften Hans Pfitzners (Gesamtverzeichnis in SS IV, S. 754 f.)

- LIENHARD, Friedrich/PFITZNER, Hans/SPINDLER, Carl (Hg); Der elsässische Garten. Ein Buch von unseres Landes Art und Kunst, Straßburg 1912.
- PFITZNER, Hans; Vom musikalischen Drama, München/Leipzig 1915.
- PFITZNER, Hans; Reden, Schriften, Briefe. Herausgegeben von Walter Abendroth, Berlin 1955.
- PFITZNER, Hans; Gesammelte Schriften, Bd. 1. Augsburg 1926.
- PFITZNER, Hans; Gesammelte Schriften, Bd. 2. Augsburg 1926.
- PFITZNER, Hans; Gesammelte Schriften, Bd. 3. Augsburg 1929. (= Werk und Wiedergabe)
- PFITZNER, Hans; Sämtliche Schriften, Bd. IV. Herausgegeben von Bernhard Adamy, Tutzing 1987.

- PFITZNER, Hans; Briefe, 2 Bde, hg. von Bernahrd Adamy, Tutzing 1991.
- PFITZNER, Hans; Werk und Wiedergabe, Tutzing ²1969.
- PFITZNER, Hans; Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? München 1920.
- PFITZNER, Hans; Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik, Leipzig ³1921.
- PFITZNER, Hans; Über musikalische Inspiration, Berlin 1940.
- PFITZNER, Hans; Regie-Beispiele für die Opern »Das Herz«, »Palestrina«, »Das Christ-Elflein«, Berlin 1940.

III. Sekundärliteratur

- ABENDROTH, Walter; Hans Pfitzner, München 1935.
- ABENDROTH, Walter; Deutsche Musik der Zeitenwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner, Hamburg 1937.
- ABENDROTH, Walter; Hans Pfitzner. Sein Leben in Bildern, Leipzig 1941.
- ABENDROTH, Walter/DANLER, Karl Robert (Hg.); Festschrift aus Anlaß des 100. Geburtstages am 5. Mai 1969 und des 20. Todestages am 22. Mai 1969 von Hans Pfitzner, München 1969.
- ABERT, Anna Amalie; Geschichte der Oper, Kassel 1994.
- ADAMY, Bernhard; Das Palestrina-Textbuch als Dichtung, in: OSTHOFF, Wolfgang (Hg); Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981. Tutzing 1984, S. 21-65.
- ADAMY, Bernhard; Pfitzner und der Verlag Adolph Fürstner, in: MPG 43 (September 1981), S. 17-63.
- ADAMY, Bernhard; Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk, Tutzing 1980.
- ADAMY, Bernhard; Pfitzner als Philosoph, in: Zeitbühne 8 (1979), Heft 11/12, S. 49 ff.
- ADAMY, Bernhard; Schopenhauer in Pfitzners »Palestrina«, in: 63. Schopenhauerjahrbuch 1982, S. 67 ff.
- ADAMY, Bernhard; Richard Strauss im Dritten Reich, in: Richard-Strauss-Blätter Heft 14 (1985), S. 34 ff.
- ADAMY, Bernhard; Die sogenannten Antipoden. Hans Pfitzner und Richard Strauss als Zeitgenossen, in: Richard Strauss Blätter Heft 15 (1986), S. 21 - 93.
- ADAMY, Bernhard; Pfitzner disqualifiziert?, in: ZfMP 3 (1978), Heft 6, S. 76-81.
- ADORNO, Theodor W.; Palestrina (Kritik zur Neuinszenierung der Frankfurter Oper im März 1933), in: Frankfurter Opernhefte 5 (1976/77) Nr. 3, Sonderheft zu: Theodor W. Adorno als Kritiker der Frankfurter Oper.
- ALBRECHT, Georg Alexander; Das sinfonische Werk Hans Pfitzners, Textkritische Anmerkungen und Hinweise zur Aufführungspraxis, Tutzing 1987.
- AMBROS, August Wilhelm; Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1860.
- AMBROS, August Wilhelm; Geschichte der Musik, 4 Bde., durchgesehen und erweitert von Hugo Leichtentritt, Reprographischer Nachdruck der dritten verbesserten Auflage von 1909, Hildesheim 1968.
- ANDRO, L. (= Therese Herz/Rie); Der Schriftsteller Hans Pfitzner, in: Neue Musikzeitung XXXI (1910) Heft 12.
- ANDRO, L.; Die Dichtungen vom Armen Heinrich. Zur Erstaufführung in Wien im März 1915, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 6 (1915), Heft 3, S. 104-108.

- ATTINELLO, Paul; Pfitzner, »Palestrina«, Nazis, Konservative oder: Die Sehnsucht nach Utopie, in: METZGER, Heinz-Klaus/RIEHN, Rainer (Hg.); Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung, München 1994, S. 60-83. (= Musik-Konzepte Bd. 86)
- BAGIER, Guido; Hans Pfitzner und die Übrigen, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 59-60.
- BAHLE, Julius; Hans Pfitzner und der geniale Mensch, Konstanz 1949.
- BAHLE, Julius; Der geniale Mensch und Hans Pfitzner. Eine psychologische Kulturkritik, Hemmenhofen 1974.
- BAHLE, Julius; Der musikalische Schaffensprozeß. Eine Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen, Leipzig 1936.
- BAHLE, Julius; Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen, Leipzig 1939.
- BAHLE, Julius; Der musikalische Schaffensprozeß, Konstanz ²1947.
- BECKER, Heinz (Hg); Beiträge zur Geschichte der Oper, Regensburg 1969, S. 45-54. (= Studien zur Musikforschung des 19. Jahrhunderts 15)
- BEKKER, Paul; Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken, Stuttgart 1909.
- BEKKER, Paul; »Die Rose vom Liebesgarten«, in: NMZ 31 (1910), S. 249-255.
- BEKKER, Paul; Beethoven, ein Dichter, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1912.
- BEKKER, Paul; Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1918.
- BEKKER, Paul; Das deutsche Musikleben, Berlin 1919.
- BEKKER, Paul; Neue Musik, Berlin 1920.
- BEKKER, Paul; Pfitzners »Palestrina«. Uraufführung im Münchener Prinz-Regenten-Theater am 12. Juni 1917, in: ders; Kritische Zeitbilder. Gesammelte Schriften Bd. 1, Berlin 1921.
- BEKKER, Paul; Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper, in: ders.; Gesammelte Schriften, Berlin 1923, Bd. 3, S. 41-84.
- BEKKER, Paul; Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Berlin/Leipzig 1926.
- BEKKER, Paul; Das Operntheater. Musikpädagogische Bibliothek Bd. 9, hrsg. von Leo Kestenberg, Leipzig 1931.
- BEKKER, Paul; Briefe an zeitgenössische Musiker, Berlin 1932.
- BEKKER, Paul; Wandlungen der Oper, Zürich/Leipzig 1934.
- BERMBACH, Udo/KONOLD, Wulf (Hg.); Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte, Hamburg 1992.
- BERMBACH, Udo/KONOLD, Wulf (Hg.); Gesungene Welten. Aspekte der Oper, Hamburg 1992.
- BERMBACH, Udo/KONOLD, Wulf (Hg.); Oper von innen. Produktionsbedingungen des Musiktheaters, Hamburg 1993.
- BERMBACH, Udo; Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt/M 1994.
- BERRSCHE, Alexander; Verzeichnis sämtlicher erschienenen Werke Hans Pfitzners. Mit einem Vorwort: Hans Pfitzner und die absolute Musik, München 1919.
- BERRSCHE, Alexander; »Der arme Heinrich«: Ein Musikdrama in drei Akten, Dichtung von James Grun, Musik von Hans Pfitzner: Kurze Einführung, Leipzig 1913.
- BERRSCHE, Alexander; Trösterin Musika, München 1942.
- BIE, Oskar; Die Oper. Mit einer Einführung von Carl Dahlhaus, München 1988.

- BIE, Oskar; Die moderne Musik und Richard Strauss, Berlin 1905.
- BIMBERG, Siegfried; Geschichte der Musikästhetik, in BIMBERG, Siegfried/KADEN, Werner/LIPPOLD, Eberhard/MEHNER, Klaus und SIEGMUND-SCHULTZE, Werner (Hg.); Handbuch der Musikästhetik, Leipzig 1979, S. 303-445.
- BLESSINGER, Karl; Hans Pfitzner. Meister der Oper, Literatur und Musikgeschichte für Theaterbesucher, hg. vom Bühnenvolksbund in Frankfurt (Main), Augsburg o.J. (1921).
- BLESSINGER, Karl; Romantisches und expressionistisches Symbol, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 1-9.
- BLESSINGER, Karl; Pfitzners erzieherische Bedeutung, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 42-45.
- BLESSINGER, Karl; Pfitzners Stellung in der Entwicklung der deutschen Gesangsmelodie, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 18-23.
- BLESSINGER, Karl; Die musikalischen Probleme der Gegenwart; Stuttgart 1919.
- BLOCH, Ernst; Geist der Utopie, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt 1980.
- BLUMENRÖDER, Christoph von; Artikel »Leitmotiv«, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht.
- BODEN Margret A.; Die Flügel des Geistes. Kreativität und Künstliche Intelligenz. Aus dem Englischen von Rainer von Savigny, München 1992.
- BORCHMEYER, Dieter; Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wirkung, Stuttgart 1982.
- BRAUS, Dorothea; Hans Pfitzner, in: Recorded sound. 1972, Nr. 45/46, S. 50 f.
- BREUER, Stefan; Anatomie der Konservativen Revolution, Darmstadt 1993.
- BRINKMANN, Reinhold; Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XIII, Mainz 1973, S. 28-41.
- BROSCHKE, Günter; Der Pfitzner-Bestand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Der Nachlaß und neue Erwerbungen, in: Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag, hg. von Ernst Hettrich und Hans Schneider, Tutzing 1985.
- BROSCHKE, Günter; Die Nachlässe österreichischer Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag, Tutzing 1982, S. 67 ff.
- BÜRGER, Peter; Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage, Frankfurt/M 1988.
- BUNKELMANN, Rainer; Hermeneutik in Musikästhetik und Musikpädagogik im zwanzigsten Jahrhundert, Regensburg 1992.
- BUSCH-SALMEN, Gabriele/WEISS, Günther; Hans Pfitzner. Münchner Dokumente/Bilder und Bildnisse, Regensburg 1990.
- BUSONI, Ferruccio; Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst [1916]. Mit einem Nachwort von Wolfgang Dömling, Hamburg 1973.
- CAHN, Peter; Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878-1978), Frankfurt/M 1979.
- CARNER, Mosco; Pfitzner v. Berg or Inspiration v. Analysis, in: The Musical Times 118 (1977), S. 379-380.
- COSSMANN, Paul Nikolaus; Hans Pfitzner, München 1904
- DAHLHAUS, Carl; Musikästhetik, Köln 1967.

- DAHLHAUS, Carl (Hg); Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970.
- DAHLHAUS, Carl; Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, Regensburg 1971.
- DAHLHAUS, Carl (Hg); Richard Wagner. Werk und Wirkung, Regensburg 1971.
- DAHLHAUS, Carl; Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik, in: THOMAS, Ernst (Hg.); Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XIII, Mainz 1973, S. 14-27.
- DAHLHAUS, Carl (Hg); Musikalische Hermeneutik, Regensburg 1974.]
- DAHLHAUS, Carl; Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1980. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von Carl Dahlhaus, Bd. 6)
- DAHLHAUS, Carl; Die Musikgeschichte Österreichs und die Idee der deutschen Musik, in: Deutschland und Österreich, hg. von Kann, Robert A. und Prinz, Friedrich E., Wien/München 1980, S. 322-349.
- DAHLHAUS, Carl; Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München/Salzburg 1983.
- DAHLHAUS, Carl; Musik zur Sprache gebracht, Kassel 1984.
- DAHLHAUS, Carl; Wagners Inspirationsmythen, in: GOLDSCHMIDT, Harry/ KNEPLER, Georg /NIEMANN, Konrad (Hg.); Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium, Leipzig 1985, S. 108-138.
- DAHLHAUS, Carl; Musik in Berlin um 1900, in: NZfM 148 (1987), S. 4-6.
- DAHLHAUS, Carl; Richard Wagners Musikdramen, München 1988.
- DAHLHAUS, Carl; Vom Musikdrama zur Literaturoper. Überarbeitete Neuausgabe, München 1989.
- DANUSER, Hermann; Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7)
- DANUSER, Hermann; Musikalische Prosa, Regensburg 1975.
- DANUSER, Hermann; Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert, in: DANUSER, Hermann/KATZENBERGER, Günter (Hg.); Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1993, S. 11-21.
- DANUSER, Hermann/KATZENBERGER, Günter (Hg.); Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1993.
- DAUBE, Otto; Hans Pfitzner, Barcelona o.J. (ca. 1980)
- DIEZ, Werner; Hans Pfitzners Lieder. Versuch einer Stilbetrachtung, Regensburg 1968.
- DOSTAL, Franz Eugen; Palestrina und das Trientiner Konzil. Dichtung und Wahrheit, in: MPG 13 (Mai 1965), S. 9 f.
- DRESCHER, Gudrun; Studien zum Liedschaffen Hans Pfitzners, Diss. Göttingen 1948.
- EBERLE, Gottfried; Hans Pfitzner - Präfaschistische Tendenzen in seinem ästhetischen und politischen Denken, in: HEISTER, Hanns-Werner/KLEIN, Hans-Günter (Hg.); Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt/M 1984, S. 136-143.
- EHLERS, Paul; Zu Hans Pfitzners Kammermusik, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 30-34
- ERHARDT, Otto; Die Aufgaben der modernen Opernregie, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 28-30.
- ERHARDT, Otto; Zum Regieproblem von Hans Pfitzners »Palestrina«. Einleitende Bemerkungen zum Regiebuch, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 35-36.

- ERHARDT, Otto; Die Inszenierung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«. Vollständiges Regiebuch, Berlin 1922.
- ERMEN, Reinhard; Der Lyriker als Musikdramatiker. Zu Hans Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«, in: OSTHOFF, Wolfgang (Hg.); Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Symposium Hamburg 1989, Tutzing 1994.
- ERMEN, Reinhard; Weltanschauung komponieren? Pfitzner und sein Palestrina, in: Die Deutsche Bühne 49 (1978), Heft 7.
- ERMEN, Reinhard; Eine feine bunte Blume. Ernst Blochs Pfitznerlektüre und deren Niederschlag im »Geist der Utopie«, in: MPG 46 (Januar 1984),
- ERMEN, Reinhard; Der »Erotiker« und der »Asket«. Befragung zweier Klischees am Beispiel der »Gezeichneten« und des »Palestrina«, in: ders. (Hg.); Franz Schreker (1878-1934) zum 50. Todestag, Aachen 1984, S. 47-57.
- ERMEN, Reinhard; Musik als Einfall, Aachen 1986.
- ERMEN, Reinhard (Hg.); Franz Schreker (1878-1934) zum 50. Todestag, Aachen 1984.
- FELD, Leo; Operndichtung, in: Die Schaubühne IV (1908), Heft 19, S. 481-485.
- FINK, Monika; Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert, Innsbruck 1988.
- FISCHER, Erik; Zur Problematik der Opernstruktur, Wiesbaden 1982.
- FISCHER, Jens Malte; Oper und Operntext, Heidelberg 1985.
- FISCHER, Jens Malte; Singende Recken und blitzende Schwerter. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner - ein Überblick, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hg. von Peter Wapnewski, Stuttgart 1985.
- FLEURY, Albert; Historische und stilgeschichtliche Probleme in Pfitzners »Palestrina«, in: Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, hg. von Ursula Aarburg und Peter Cahn, Tutzing 1969, S. 229-239.
- FRANKE, Rainer; Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum »Ring des Nibelungen«, Hamburg 1983.
- FRANKLIN, Peter; Palestrina and the dangerous Futurists, in: Musical Quarterly 70 (1984), S. 499-514.
- FRANKLIN, Peter; The Idea of Music: Schoenberg and Others, London 1985.
- FREUND, Volker; Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder - Studien zum Verhältnis von Musik und Sprache, Hamburg 1986 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. von Constantin Floros, Band 30).
- FROMMEL, Gerhard; Traditionalität und Originalität bei Hans Pfitzner, in: OSTHOFF, Wolfgang (Hg.); Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981, Tutzing 1984, S. 175-188.
- GAY, Peter; Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur, München 1989.
- GERHARTZ, Leo Karl; Oper. Aspekte der Gattung, Laaber 1983.
- GERLACH, Reinhard; Musik und Sprache in Wagners Schrift »Oper und Drama«. Intention und musikalisches Denken, in: DAHLHAUS, Carl (Hg.); Richard Wagner - Werk und Wirkung, Regensburg 1971, S. 9-40.
- GERSDORFF, Dagmar von; Palestrina im Bewußtsein E.T.A. Hoffmanns, Manns und Pfitzners, in: MPG 42 (Februar 1981), S. 50-63.
- GIER, Albert (Hg.); Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, Heidelberg 1986.
- GOSLICH, Siegfried; Die deutsche romantische Oper, Tutzing 1975.
- GRASBERGER, Franz; Dokumente zur Wiener Erstaufführung des »Palestrina«, in: ÖMZ 24 (1969), Heft 4, S. 234-245.

- GROHE, Helmut; Sie sind Palestrina - ein Brief W. Furtwänglers an H. Pfitzner, in: MPG 28 (Februar 1972), S. 11-12.
- GROHE, Helmut; Verzeichnis sämtlicher im Druck erschiener Werke Hans Pfitzners, München o. J. (1960).
- GROHE, Helmut; Hans Pfitzner: »Das Herz«. Der Sinn des Dramas. Programmheft des Staatstheaters unter den Linden, Berlin o.J. (1931)
- GROHE, Helmut; Wunder ist Möglichkeit. Zur Entstehungsgeschichte von Hans Pfitzners »Palestrina« in historischer und künstlerischer Sicht, o.O., o.J.
- GROHE, Helmut; Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der »Rose vom Liebesgarten«, in: MPG 5 (Mai 1958), S. 1-3.
- GRUN, Frances; Hans Thoma und Frances Grun: Lebenserinnerungen von Frances Grun, hg. von Walter Kreuzburg, Frankfurt/M 1957.
- GRUN, James; Hans Pfitzner. Winke für die Aufführung des »Armen Heinrich«, Frankfurt/M o.J.
- HAAS, Willy; Die Oper und ihr Text, in: Jahrbuch der freien Akademie der Künste in Hamburg 1965, S. 348-363.
- HACKS, Peter; Oper, Berlin/Weimar 1975. Düsseldorf 1976.
- HAEGY, Xavier (Hg.); Das Elsaß von 1870-1932, Colmar 1938.
- HALUSA, Karl; Hans Pfitzners musikdramatisches Schaffen. Eine dramaturgische Studie, Diss. Wien 1929 maschr.
- HANZL, Rudolf; „Der Wunsch, meine Erdentage in Wien beschliessen zu können...“ Hans Pfitzner zum 10. Todestag, in: ÖMZ 14 (1959), S. 376-380.
- HELLER, Friedrich; Requiem für eine Polemik. Pfitzners Ästhetik in heutiger Sicht, in: ÖMZ 24 (1969) S. 245 ff.
- HELLER, Werner; Konzertante Aufführung des »Palestrina« in der Deutschen Staatsoper Berlin (Ost), in: MPG 41 (April 1980), S. 14-16.
- HELLER, Werner; Zur Gestalt der Helge in Pfitzners Drama für Musik »Das Herz«, in: MPG 54 (1994), S. 59-62.
- HENDERSON, Donald Gene; Hans Pfitzner: The composer and his instrumental works, Diss. Michigan (USA) 1962.
- HENDERSON, Donald Gene; Hans Pfitzner's »Palestrina«, a Twentieth-Century Allegory, in: Music Review 31 (1970), S. 32-42.
- HEPP, Corona; Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München 1987.
- HERZOG, Friedrich W.; Deutsche Studenten feiern Hans Pfitzner, in: Die Musik 27 (1935), S. 764 F.
- HEYWORTH, Peter; Otto Klemperer. Dirigent der Republik, 1885-1933, Berlin 1988.
- HIRTNER, Franz; Hans Pfitzners »Armer Heinrich« in seiner Stellung zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Diss. Freiburg, Würzburg 1939.
- HOFMILLER, Josef; Hans Pfitzner, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 8-10.
- HOFMILLER, Josef (Hg.); Paul Nikolaus Cossmann zum 60. Geburtstag am 6. April 1929, München/Berlin 1929.
- HONEGGER, Arthur; »Palestrina« von Hans Pfitzner, in: MPG 45 (Februar 1983), S. 13-16.
- HONEGGER, Geneviève; Sur la trace des musiciens célèbres á Strasbourg, Straßburg 1988.
- HONOLKA, Kurt; Die Oper ist tot - die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters, Stuttgart 1986.

- HONOLKA, Kurt; Kulturgeschichte des Librettos. Erweiterte und ergänzte Neuausgabe, Wilhelmshaven 1979.
- HÜBLER, Klaus-K.; Zum Verhältnis von Ästhetik und Ideologie bei Hans Pfitzner, in: ZfMP 3 (1978), Heft 5, S. 23-27.
- HÜBLER, Klaus-K.; In Sachen Pfitzner, in: ZfMP 5 (1980), Heft 10, S. 12-22.
- IHERING, Herbert; Wortdramen als Tondramen, in: Die Schaubühne V (1909), Nr. 4, S. 111-113.
- INGENHOFF, Anette; Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas, Tübingen 1987.
- ISTEL, Edgar; Das Kunstwerk Richard Wagners, Leipzig 1910.
- ISTEL, Edgar; Das Libretto, Berlin/Leipzig 1914.
- ISTEL, Edgar; Wie eine Oper entsteht, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 6 (1915), Heft 7, S. 273-276.
- ISTEL, Edgar; Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg, Leipzig 1915.
- JOHN, Eckhard; Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 - 1938, Stuttgart 1994.
- JUNG, Ute; Die Musikphilosophie Thomas Manns, Diss. Regensburg 1969.
- JUNGHEINRICH, Hans-Klaus; Zur Physiognomie von Hans Pfitzner, in: Beiheft zur CD-Einspielung des Thüringer Landstheaters Rudolstadt (Marco Polo Nr. 8.223627-8), S. 36-38.
- KÄMMERER, Sebastian; Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Idor Strawinsky, Paul Hindemith, und Kurt Weill, Salzburg 1990.
- KINDERMANN, Jürgen; Zur Kontroverse Busoni - Pfitzner, in: Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, hg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1967, S. 471-477.
- KLEIN, John W.; Hans Pfitzner and the Two Heydrichs, in: Music Review 26 (1965), S. 308-317.
- KLEINKNECHT, Friedrich; Der Kontrapunkt in Pfitzners »Palestrina«, in: MPG 41 (April 1980), S. 20-28.
- KLOIBER, Rudolf; Handbuch der Oper. Erweiterte Neubearbeitung von Wulf Konold, 2 Bde., Kassel 1985
- KOEBNER, Thomas; Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk, Salzburg 1993.
- KONOLD, Wulf; Methodenprobleme der Opernforschung, in: Jahrbuch für Opernforschung, 2 (1986), Frankfurt/M 1987, S. 7-26.
- KORNGOLD, Julius; Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Kritische Aufsätze, Leipzig/Wien 1921.
- KORNGOLD, Julius; Die romantische Oper der Gegenwart, Wien 1922.
- KRAUSSOLD, M.; Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen, Wien/Prag/Leipzig 1931.
- KREIM, Werner F.; 1979 - fast ein »Palestrina«-Jahr. Anmerkungen zu vier Neuinszenierungen und ihrer Resonanz, in: MPG 41 (April 1980), S. 3-9.
- KRETZSCHMAR, Hermann; Geschichte der Oper, Leipzig 1919.

- KREUZBURG, Walter (Hg.); Hans Thoma und Frances Grun. Lebenserinnerungen von Frances Grun, Frankfurt/M 1957.
- KRISS, Rudolf; Die Darstellung des Konzils von Trient in Hans Pfitzners Musikalischer Legende »Palestrina«, München 1962.
- KROLL, Erwin; Hans Pfitzner, München 1924.
- KROLL, Erwin; Hans Pfitzner und seine Opern, in: Das Opernjournal 1968/9, Nr. 9, S. 11 f.
- KROYER, Theodor; Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte, in: Peters-Jahrbuch für 1919, Jahrgang 26, S. 16-36.
- KRUCKL, Karl; Das Straßburger Stadttheater 1871-1918, in: Wolfram, G. (Hg.); Wissenschaft, Kunst und Literatur in Elsaß-Lothringen 1871-1918, Frankfurt/M 1934.
- KÜHLMANN, Andreas; Romantische Musikästhetik, Diss. Bielefeld 1989.
- KUNATH, Martin; Die Oper als literarische Form, Leipzig 1925.
- KUNZE, Stefan (Hg.); Richard Wagner - Von der Oper zum Musikdrama, Bern-München 1978.
- KUNZE, Stefan; Zeitschichten in Pfitzners »Palestrina«, in: OSTHOFF, Wolfgang (Hg.); Tagungsbericht Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981, S. 69-82.
- KUSCHE, Ludwig; „Vertraut-von je vertraut-“. Anmerkungen zur ersten Gesamteinspielung des »Palestrina« unter Rafael Kubelik, in: MPG 32 (1974), S. 3-9.
- LAFITE, Marion; Zur Ästhetik von F. Busoni und H. Pfitzner, in: ÖMZ 29 (1974), S. 357-362.
- LA MOTTE-HABER, Helga de (Hg.); Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991.
- LA MOTTE-HABER, Helga de; Musik und Bildende Kunst, Laaber 1990.
- LEDEBUR, Ruth Frfr. von; Der deutsche Geist und Shakespeare. Anmerkungen zur Shakespeare-Rezeption von 1933-1945, in: Wissenschaft und Nationalsozialismus. Eine Ringvorlesung an der Universität-Gesamthochschule Siegen, hg. von Rainer Geissler und Wolfgang Popp, Essen 1988, S. 197-225.
- LEDERER Josef-Horst; Pfitzner - Schönberg. Theorie der Gegensätze, in: AfMW 4 (1978), S. 297.
- LINDLAR, Heinrich; Hans Pfitzners Klavierlied, Univ. Diss. Köln, Würzburg 1940.
- LINK, Klaus-Dieter; Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850-1920, Bonn 1975.
- LOUIS, Rudolf; Die deutsche Musik der Gegenwart, 3., verm. u. verb. Auflage, München 1912.
- LOUIS, Rudolf; Hans Pfitzner, Leipzig 1909.
- LOUIS, Rudolf; Der Komponist Hans Pfitzner, in: Neue Musikzeitung 31 (1910), S. 245 f.
- LOUIS, Rudolf; Hans Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«. Eine Streitschrift, München 1904.
- LÜTGE, Wilhelm; Hans Pfitzner, Leipzig 1924.
- MAEHDER, Jürgen; Die musikalische Aura des Meisterwerkes: Orchesterklang als Medium der Werkintention in Pfitzners »Palestrina«. Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1977, S. 25-35.
- MAISENBACHER, Fritz; Bühne und Leben in Straßburg, Straßburg 1932.
- MANN, Thomas; Tischrede auf Pfitzner, in: Gesammelte Werke, Bd. 10, Frankfurt/M ²1974, S. 417 - 422.
- MANN, Thomas; Zu Hans Pfitzners »Palestrina«, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 46-49.

- MANN, Thomas; Von der Tugend, in: Mann, Thomas; Betrachtungen eines Unpolitischen [1918], in: Gesammelte Werke, Bd. 12, Frankfurt/M 21974, S. 375-427.
- MAYER, Hans; Versuche über die Oper, Frankfurt/M 1981.
- MAYER, Ludwig Karl; Die Rose vom Liebesgarten, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 16-18.
- MEDEK, Tilo; Hans Pfitzner, - zänkisch, verworren und geachtet. Eine Monographie über Weltbild und Werk des umstrittenen Komponisten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.05.1981.
- MEHLER, Eugen; »Die Rose vom Liebesgarten«. Vollständiges Regiebuch nach der Inszenierung und Spielleitung des Komponisten, Leipzig 1917.
- MEHLER, Eugen (Hg.); »Der arme Heinrich«. Regiebuch, Leipzig 1919.
- MELITZ; Leo; Führer durch die Opern, neue Auflage, Berlin 1922.
- MOHR, Wilhelm; Artikel »Hans Pfitzner« in: MGG Bd. 10 (1962), S. 1170 f.
- MOHR, Wilhelm; „Der Papst, der will, der Kaiser muß.“ Anmerkungen zum Thema »Humor in der Musik«, in: MPG 32 (April 1974), S. 39-41.
- MOJSISOVICS, Roderich von; Thematischer Leitfaden nebst Einführung in Hans Pfitzners romantische Oper »Die Rose vom Liebesgarten«, Leipzig 1906.
- MOSER, Hans Joachim; Pfitzners »Palestrina« und die Alte Musik, in: MPG 4 (Juni 1957), S. 12-15.
- MOSER, Hans Joachim; Bemerkungen zu »Palestrina«, in: MPG 9 (Juli 1962), S. 12.
- MOSER, Hans Joachim; Hans Pfitzner, in: Musikgeschichte in 100 Lebensbildern (Nr. 90). Stuttgart 1952.
- MÜLLER-BLATTAU, Josef; Hans Pfitzner, Potsdam 1940.
- MÜLLER-BLATTAU, Josef; Hans Pfitzner. Lebensweg und Schaffensernte, Frankfurt/M 1969.
- MUTZ, Ulrich; Kulturkritik aus dem Geiste der Musik: Kunst und Politik bei Hans Pfitzner, in: Etappe 4 (1989), Nr. 1, S. 48-59.
- MUTZ, Ulrich; Hans Pfitzner (Autorenporträt), in: Criticón. Konservativ heute, Nr. 98 (November/Dezember 1986), S. 245-248.
- MUTZ, Ulrich; Kritische Gedanken zur neuen Musik, in: KAMPHAUSEN, Helmut (Hg.); Entnationalisierung als Staatsräson? Kiel 1986.
- MUTZ, Ulrich; Musikphobie contra Musikphilie. Versuch über einem deutschen Sonderweg, in: Etappe 3 (1989), S. 60-75.
- NAGEL, W.; Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, in: Neue Musikzeitung 41 (1920), S. 149-152.
- NEUMANN, Peter Horst; Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der Neuen Musik. Hans Pfitzner, Arnold Schönberg und Thomas Mann, in: DANUSER, Hermann/KATZENBERGER, Günter (Hg.); Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1993, S. 331-342.
- NEWSOM, Jon; Hans Pfitzner, Thomas Mann and The Magic Mountain, in: Music & Letters 55 (1974) S. 136-150.
- NOWAK, Leopold; Pfitzners Nachlaß in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: ÖMZ 24 (1969), S. 25 ff.
- OREL, Alfred; Ein unbekanntes Szenar zu Hans Pfitzners »Palestrina«, in: Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt 89 (1949).

- OSTHOFF, Wolfgang; Jugendwerk, Früh-, Reife-, und Altersstil. Zum langsamen Satz des Cellokonzertes in a-Moll, op. 52, in: AfMW 33 (1976) S. 89-118.
- OSTHOFF, Wolfgang; Pfitzner - Goethe - Italien. Die Wurzeln des Silla-Liedchens im Palestrina, in: *Analecta Musicologica*, (1976), S. 194 ff.
- OSTHOFF, Wolfgang; Eine neue Quelle zu Palestrina-Zitat und Palestrina-Satz in Pfitzners musikalischer Legende, in: FINSCHER, Ludwig (Hg); *Renaissance-Studien*, Tutzing 1979, S. 185 ff.
- OSTHOFF, Wolfgang; Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem, in: *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, hg. von Siegrid Wiesmann, Bayreuth 1981, S. 13 ff.
- OSTHOFF, Wolfgang (Hg.); *Tagungsbericht Symposium Hans Pfitzner*, Berlin 1981, Tutzing 1984.
- OSTHOFF, Wolfgang; Hans Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«, Gustav Mahler und die Wiener Schule, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen 1986, S. 265-293.
- OSTHOFF, Wolfgang; Hans Pfitzner und München, in: *Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890-1918*, Wiesbaden 1987 (= Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek).
- OSTHOFF, Wolfgang (Hg.); *Briefwechsel Hans Pfitzner-Gerhard Frommel 1925-1948*, Tutzing 1990.
- OSTHOFF, Wolfgang; Hans Pfitzner und die Wiener Aufführung der »Rose vom Liebesgarten« 1905, in: Ottner, Carmen (Hg.); *Oper in Wien 1900-1925. Sympoion* 1989, Wien/München 1991, S. 58-73.
- OSTHOFF, Wolfgang; Einfall und Komposition bei Hans Pfitzner. Das Cellokonzert in G-Dur op. 42 (1935), in: DANUSER, Hermann/KATZENBERGER, Günter (Hg.); *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1993, S. 139-160.
- OSTHOFF, Wolfgang (Hg.); *Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1989*. Tutzing 1994.
- PACHER, Maurus; *Ohne Kostüm und Maske. Die andere Operngeschichte*, Frankfurt/M 1991.
- PACHL, Peter P.; *Das Herz als Opernstoff*, in: *Beiheft zur CD-Einspielung des Thüringer Landtheaters Rudolstadt* (Marco Polo Nr. 8.223627-8), S. 31-32.
- PATTEYN, Francis; Hans Pfitzner, in: *Nouvelle École*, 1985/86, Heft 43, S. 85 f.
- PERTI, Horst; *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Göttingen 1964.
- PEUSCH, Vibeke; *Opernregie - Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Frankfurt/M 1984.
- PFEIFFER, Konrad; *Worte Hans Pfitzners im Lichte der Schopenhauerschen Philosophie*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 1939, S. 407.
- PFITZNER, Mali; *Erinnerungen an die letzten Monate in Hans Pfitzners Leben*, in: MPG 49 (Januar 1988), S. 12-26.
- PIERSIG, Johannes; *Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende von Richard Wagner bis Arnold Schönberg*, Regensburg 1977.
- PIGGE, Helmut; *Das Ende eines Wegbereiters*, in: *DIE ZEIT* 49 (1994), Nr. 29 vom 15.7.1994, S. 58.
- PRIEBERG, Fred K.; *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M 1982.
- PRINGSHEIM, Klaus; *Der Schriftsteller Pfitzner*, in: *Die Weltbühne* 23 (1927), S. 1024-1026.
- RAUSCHENBERGER, W.; *Ahnentafel des Komponisten Hans Pfitzner*, Leipzig 1939.

- RAUTENBERG, Ursula; Das »Volksbuch vom armen Heinrich«. Studien zur Rezeption Hartmanns von Aue im 19. Jahrhundert und zur Wirkungsgeschichte der Übersetzung Wilhelm Grimms, Berlin 1985.
- RECTANUS, Hans; Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners, Würzburg 1967.
- RECTANUS, Hans; Die musikalischen Zitate in Hans Pfitzners »Palestrina«, in: ABENDROTH, Walter/DANLER, Karl Robert (Hg.); Festschrift aus Anlaß des 100. Geburtstages am 5. Mai 1969 und des 20. Todestages am 22. Mai 1969 von Hans Pfitzners, München 1969, S. 22
- RECTANUS, Hans; Pfitzner als Dramatiker, in: BECKER, Heinz (Hg.); Beiträge zur Geschichte der Oper, Regensburg 1969, S. 139-145.
- RECTANUS, Hans; Materialien zur Entstehung des »Herz«, in: MPG 27 (April 1971), S. 11-15.
- RECTANUS, Hans; „Ich kenne Dich, Josquin, Du Herrlicher...“ Bemerkungen zu thematischen Verwandtschaften zwischen Josquin, Palestrina und Pfitzner, in: FINSCHER, Ludwig (Hg.); Renaissance-Studien, Tutzing 1979, S. 111 ff.
- RECTANUS, Hans; Hans Pfitzner und die Bedeutung des Wiener Nachlasses, in: Hans Pfitzner Konzertabend mit Vortrag. Wien: Institut für österreichische Musikdokumentation/Musiksammlung der ÖNB 1979, S. 7 ff.
- RECTANUS, Hans; Pfitzners frühe Werke - Bestand und stilistische Anmerkungen, in: OSTHOFF, Wolfgang (Hg.); Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981, Tutzing 1984, S. 89 f.
- RENNER, Hans; Die Wunderwelt der Oper, Berlin 1938.
- RENTSCH, Detlef; Hans Pfitzner - Schriften über Musik und Musikkultur, Diss., Halle 1984.
- RIEGER, Eva; Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frauen aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, Frankfurt/M 1981.
- RIEZLER, Walter; Hans Pfitzner und die deutsche Bühne, München 1917.
- RIETHMÜLLER, Albrecht; Ferruccio Busonis Poetik, Mainz 1988.
- RIETHMÜLLER, Albrecht; Ferruccio Busoni und die Hegemonie der deutschen Musik, in: LA MOTTE, Helga de (Hg.); Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991, S. 64-78.
- RIETHMÜLLER, Albrecht; Komposition im Deutschen Reich um 1936, in: AfMw 38 (1981), H. 3, S. 241-278.
- RUKSER, Udo; Pfitzners Ästhetik, in: Melos 1 (1920).
- RUTZ, Hans; Hans Pfitzner, Musik zwischen den Zeiten. Wien 1949.
- RUTZ, Hans; Pfitzner in Österreich, in: ÖMZ 4 (1949) Heft 3/4, S. 58.
- SCHER, Steven Paul (Hg.); Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1984.
- SCHERLE, Arthur; Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal, Diss., München 1954.
- SCHMIDT, Jochen; Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Bd 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. 2., durchgesehene Auflage, Darmstadt 1988.
- SCHNEIDER, Frank; Alban Berg. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik, Leipzig 1981.
- SCHNEIDER, Frank; „Welt, was frag ich nach dir?“ Politische Porträts großer Komponisten, Leipzig 1988.

- SCHNEIDER, Klaus; Vertonte Gemälde. Gesamtverzeichnis der musikalischen Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts über Werke der Bildenden Kunst, in: MAUR, Karin von (Hg.); Vom Klang der Bilder. Die Kunst in der Musik des 20. Jahrhunderts, München 1985, S. 452-464.
- SCHNITZLER, Günter (Hg); Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen, Stuttgart 1979.
- SCHÖNBERG, Arnold; Briefe, hg. von Erwin Stein, Mainz 1958
- SCHOPENHAUER, Arthur; Werke in zehn Bänden, Zürich 1977.
- SCHREKER, Franz; Meine musikdramatische Idee, in: Musikblätter des Anbruch I (1919), S. 6-7.
- SCHROTT, Ludwig; Divina Commedia im Palestrina, in: MPG 32 (April 1974), S. 36-38.
- SCHROTT, Ludwig; Die Persönlichkeit Hans Pfitzners, Zürich 1959.
- SCHUMANN, Karl; Der unbewältigte Hans Pfitzner, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 107, 5.5.1969.
- SCHWARZ, Werner; Die Bedeutung des Religiösen im musikdramatischen Schaffen Hans Pfitzners, in: Festgabe für Joseph Müller-Blattau; hg: von Christoph Hellmut Mahling, Kassel 1966, S. 101-117.
- SEE, Max; Berührung der Sphären: Gedanken zu einer musikalischen Reminiszenz, in: Melos 4 (1978), S. 312-317.
- SEEBOHM, Reinhard; Das Rittertum in der Musik von Weber bis Pfitzner, in: MPG 30 (März 1973), S. 2-13.
- SEEBOHM, Reinhard; Triumph und Tragik des Künstlertums. Die Stellung von Pfitzners »Palestrina« in der Geschichte des deutschen Künstlertums, in: MPG 32 (April 1974), S. 10-35.
- SEEBOHM, Reinhard; Künstlertum an der Zeitenwende. Vortrag von Werner Hahn über »Palestrina« in Hamburg, in: MPG 49 (Januar 1988), S. 74-76.
- SEEBOHM, Reinhard; Der Liebesgarten und die Rose. Motivgeschichtliche Studien zum Textbuch von Pfitzners romantischer Oper, in: MPG 35/36 (Juni 1976), S. 72-87.
- SEEBOHM, Reinhard; Die Tragödie eines großen Arztes - die Handlung von Pfitzners letzter Oper »Das Herz« in heutiger Sicht, in: MPG 27 (April 1971), S. 1-10.
- SEEBOHM, Reinhard; »Das Herz« Die Wiederkehr der Oper auf der Bühne und die Pfitznerstage in Rudolstadt, in: MPG 54 (1994), S. 37-58.
- SEIDL, Arthur; Hans Pfitzner. Werk und Gestalt eines Deutschen. Mit zwei erstmals veröffentlichten Beiträgen von Hans Pfitzner, zahlreichen Bildern und einer Ahnenfolge von Walter Rauschenberger, Leipzig 1920.
- SELIG, Wolfram; Paul Nikolaus Cossmann und die Süddeutschen Monatshefte von 1914-1918, Osnabrück 1967.
- SKOUENBORG, Ulrik; Von Wagner zu Pfitzner. Stoff und Form in der Musik, Tutzing 1983.
- SMITH, P.J.; The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto, London 1971.
- SPARRE, Sulamith; Todessehnsucht und Erlösung. »Tristan« und »Armer Heinrich« in der deutschen Literatur um 1900, Göppingen 1988.
- SPLITT, Gerhard, Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, Pfaffenweiler 1987.
- STAIGER, Emil; Musik und Dichtung, 5., erweiterte Auflage Zürich 1986.
- STEIN, Herbert von; Äußerungen Hans Pfitzners über eine thematische Analyse zu »Palestrina«, in: MPG 28 (Februar 1972), S. 2-10.
- STERN, Fritz; Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, München 1986.
- STORCK, Karl; Das Opernbuch, hg. von Paul Schwers, Stuttgart 1921.

- STRAUSS, Richard/HOFMANNSTHAL, Hugo von; Briefwechsel, hg. von Willi Schuh, Zürich ⁵1978.
- STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz; Neue Musik, Berlin 1951.
- STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz; Schöpfer der Neuen Musik, Frankfurt/M 1958.
- THODE, Henry (Hg.); Thoma. Des Meisters Gemälde. Stuttgart 1909.
(= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben Bd. 15)
- THORMANN, Werner E.; Zur Kritik des Dramas und Theaters der Gegenwart, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 61-69.
- TOLLER, Owen; Pfitzners »Palestrina«: The Musical Legend and its Background, (in Vorbereitung)
- TSCHULIK, Norbert; Musiktheater in Deutschland. Die Oper im 20. Jahrhundert, Wien 1987.
- ULLRICH, Almut; Die »Literaturoper« von 1970-1990. Texte und Tendenzen, Wilhelmshaven 1991.
- VAGET, Hans Rudolf; Präludium in München. Bruno Walter und die Vertreibung Thomas Manns, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14. Mai 1994.
- VALENTIN, Erich; Dichtung und Oper. Eine Untersuchung des Stilproblems der Oper, in: Archiv für Musikforschung 3 (1938), S. 138-179.
- VALENTIN, Erich; Hans Pfitzner, Regensburg 1939.
- VALENTIN, Erich; Der letzte Stein an einem der tausend Ringe, in: MPG 8 (Mai 1961), S. 1-2.
- VOGEL, Johann Peter; Das Lied »Nachts« von Hans Pfitzner - Ein Nachwort zur Kritik Alban Bergs an der neuen Ästhetik, in: OSTHOFF, Wolfgang (Hg); Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981, Tutzing 1984, S. 217 f.
- VOGEL, Johann Peter; Hans Pfitzner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1989.
- VOGEL, Johann Peter; Schönberg und Pfitzner, in: Musica 28 (1974) S. 225-227.
- VOGEL, Johann Peter; Zu Pfitzners Palestrina-Rezeption, in: MPG 41 (April 1980), S. 17-19.
- VOGEL, Johann Peter; Therese Ries Beitrag zum »Palestrina«, in: MPG 53 (1993), S. 26-34.
- WAGNER, Karl; Musikalische Legende der Einsamkeit. Pfitzners »Palestrina« an der Hamburgischen Staatsoper, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.11.1979, wiederabgedruckt in: MPG 41 (April 1980), S. 10-13.
- WAGNER, Richard; Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M 1983.
- WALLNER, Berta Antonia; Die musikgeschichtlichen Grundlagen zu Pfitzners Palestrina-Dichtung, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 50-58.
- WALTER, Bruno; Briefe 1894-1962, Frankfurt/M 1969.
- WALTER, Bruno; Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken, Frankfurt/M 1960.
- WALTER, Bruno; Hans Pfitzner und sein Lebenswerk. Rundfunkrede anlässlich der Festaufführung des »Palestrina« in Salzburg 1955, in: MPG 4 (Juni 1957), S. 2-3.
- WALTERSHAUSEN, Hermann W. von; Zur Musik und Dramaturgie von Hans Pfitzners »Armem Heinrich«, in: Vierteljahreshefte des Bühnenvolksbundes Heft 3/4 (1921) S. 10-15.
- WALZEL, Oskar; Dichtkunst und Musik, in: WALZEL, Oskar; Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin 1923, S. 347-367.

- WAMLEK-JUNK, Elisabeth; Hans Pfitzner und Wien. Sein Briefwechsel mit Viktor Junk und andere Dokumente, Tutzing 1986.
- WANDREY, Conrad; Hans Pfitzner, seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik, Leipzig 1922.
- WANDREY, Conrad; Hans Pfitzner und die Ästhetik des Musikdramas, in: Preußische Jahrbücher 216 (1929), S. 207-222.
- WEBER, Horst (Hg.); Metzler-Komponisten-Lexikon: 340 werkgeschichtliche Porträts, Stuttgart/Weimar 1992.
- WEINER, Marc A.; Der Briefwechsel zwischen Hans Pfitzner und Felix Wolfes 1933-1948, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 2, München 1984, S. 393-411.
- WEISS, Günther; Pfitzner in München, Regensburg 1988.
- WEISSMANN, Adolf; Die Musik in der Weltkrise, Stuttgart/Berlin 1922.
- WEISSTEIN, Ulrich; The Libretto as Literature, in: Books Abroad 35 (1961), S. 14-22.
- WICHMANN, Heinz; Der neue Opernführer, Berlin 1930.
- WIESMANN, Sigrid; Für und Wider die Literatur-Oper, Laaber 1982.
- WILLIAMSON, John; The Music of Hans Pfitzner, Oxford 1992.
- WILLIAMSON, John; Pfitzner and Ibsen, in: Music & Letters 67 (1986), S. 127-146.
- WINKLER, Gerhard; Hans Sachs und Palestrina: Hans Pfitzners ‚Zurücknahme‘ der »Meistersinger«, in: Richard Wagner 1883-1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions, hg. von Ursula Müller u.a., Stuttgart 1984, S. 107-130.
- WÜHRER, Friedrich; Die Persönlichkeit Hans Pfitzners, in: ÖMZ 14 (1959), S. 380-381.
- WULF, Joseph; Musik im Dritten Reich, Neudruck Frankfurt/M-Berlin 1989.
- ZENTNER, Wilhelm; Der Komponist Hans Pfitzner und Straßburg, in: Eckhart, Jahrbuch für den Oberrhein 1942.
- ZENTNER, Wilhelm; Hans Pfitzner als Dichter, in: Neue Musikzeitschrift 3 (1949), Heft 5/6, S. 142-147.
- ZINGLER, Hans Joachim; Instrumentation und Klangfarbencharakteristik in Pfitzners »Palestrina«, in: Deutsche Musikkultur 6 (1942).
- ZORN, Gerhard; Hans Pfitzner als Opernregisseur, Diss. maschr. München 1954.