

Hans Pfitzner

Wenn man ein idyllisches, gemütvollcs und farbenzartcs Bild Hans Thomas zwischen ein derb-realistisches von Lovis Corinth und ein in breiten Flächen und lauten Tönen gemaltes von Emil Nolde hängt, dann ist seine Wirkung verloren; es wird von seinem stimmkräftigeren Nachbarn überschrieen, was im Zeitalter der Reklame nichts anderes heißt als moralisch totgeschlagen. Jeder Ausstellungskenner weiß, daß solche moralischen Totschläge öfter, als man erwarten möchte, von den Hängekommissionen verschuldet werden.

Das Schicksal hatte Hans Pfitzner seine künstlerische Laufbahn in einer Zeit beginnen lassen, in der der Sinnenreiz des Klanges eins und alles war. Es war die Hochblüte des materialistischen Zeitalters, wo Wissenschaft, Literatur und Kunst in der Verherrlichung des Diesseits wetteiferten, wo Richard Strauß mit seinem „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Macbeth“ bereits seine ersten Triumphe feierte. Da war es freilich für einen Künstler von mehr geistiger Natur wie Pfitzner, der den Sinnen so wenig schmeichelte, schwierig, sich die Geltung zu verschaffen, auf die er Anspruch hatte. In der Tat hat erst seine musikalische Legende „Palestrina“ ihm seinen Platz in der ersten Reihe zeitgenössischer Tonmeister gesichert, zu einer Zeit, wo er fast ein Mann von fünfzig Jahren war.

Wie seine Kunst all der oberflächlichen prickelnden Reize entbehrt, in denen sich für den Durchschnitt der musikalischen Laienwelt der Wert der Musik erschöpft, so ist auch sein äußeres Leben schlicht und einfach verlaufen, ohne die Krümmungen, Windungen und unerwarteten Peripetien, die etwa das Leben Richard Wagners so abwechslungsreich gestaltet haben. Es ist das typische Leben eines Künstlers, der sich gegen Unverständnis und Widerstand mit zäher Entschlossenheit, aber ohne Anwendung außergewöhnlicher Mittel durchkämpft.

Pfitzner wurde am 5. Mai 1869 in Moskau geboren. Beide Eltern waren Deutsche, die nur ihr Beruf nach Rußland geführt hatte. Beide waren musikalisch hochgebildet: der Vater war Violinist von ungewöhnlichem Können, die Mutter eine tüchtige Klavierspielerin. Schon nach dreieinhalb Jahren siedelte die Familie nach Frankfurt a. M. über, wo Vater Robert sich als erster Geiger und Musikdirektor des Stadttheaters eine angesehene Stellung erwarb. Es liegt ja nahe, anzunehmen, daß die paar Kindheitsjahre in Moskau ohne nachhaltige Eindrücke geblieben wären¹. Ich glaube das nicht und deshalb nicht, weil die menschliche Seele schon lange vor der Entwicklung vernünftigen Denkens musikempfänglich ist, und das um so mehr, je größer die natürliche physiologisch bedingte Anlage ist. Und solche Kindheitseindrücke haften fest und wirken unbewußt weiter wie eine Naturkraft, der man sich nicht entziehen kann. Ich meine darum, daß für die Gefühlsrichtung Pfitznerns

¹ So meint auch Erwin Kroll in seiner unlängst erschienenen Monographie „Hans Pfitzner“ [Zeitgenössische Komponisten, herausgegeben von H. W. v. Waltershausen, Band XII], die als bisher umfanglichste und bedeutsamste Darstellung des Lebens und Wirkens unseres Meisters nachdrückliche Empfehlung verdient.

gerade diese ersten Lebensjahre entscheidend wurden, daß die sehnsuchtsvolle Schwermut und dunkle Farbenmischung seiner Musik ihre tiefsten seelischen Wurzeln in der slawischen Musik haben, daß seine Entwicklung einen andern Weg genommen hätte, wenn er von Kindheit an in einem deutschen Musikzentrum aufgewachsen wäre¹. Mit neun Jahren kam der Knabe an die Frankfurter Klinger-Schule, eine Realanstalt, die ihn offenbar für einen bürgerlichen Beruf vorbereiten sollte. Aber die Liebe zur Musik errang den Sieg, denn nach weiteren acht Jahren finden wir Pfitzner als Schüler des Hochschen Konservatoriums. Groß scheint der Gewinn nicht gewesen zu sein; eine so eigenartige Begabung fügte sich schwer in den schematischen Betrieb einer Schule, und so mochte es kommen, daß er 1890 als Einundzwanzigjähriger das Konservatorium „ohne Empfehlung und Förderung“ verließ. Wahrlich, es waren ihm in seiner Jugendzeit keine Rosen gestreut; sein Gefühlsleben wuchs immer mehr ins Pessimistisch-Melancholische, verstärkt durch eifriges Studium der Schopenhauerschen Philosophie. Wer mochte erwarten, daß auf solchem Boden eine neue Art von Romantik erblühe!

Da eine festbesoldete Stellung nicht zu erringen war, mußte Pfitzner vorerst durch Musikunterricht sein Leben fristen. Wie viel wertvolle Talente sind schon durch diese geisttötende, allen Höhenflug rücksichtslos hemmende Tätigkeit zunichte geworden. Aber unser junger Held war zu tief von seiner Begabung und Berufung durchdrungen, und zu mächtig regte sich der Schöpferdrang, als daß er in diesem Kampf zwischen Ideal und rauher Wirklichkeit hätte unterliegen können. Obwohl nun das musikalische Frankfurt allmählich begann, etwas Geschmack an den ernststen Kompositionen des jugendlichen Feuergeistes zu finden, trieb es ihn doch bald fort, um sein Glück anderwärts zu suchen. Es macht ganz den Eindruck schüchternen Vortastens, wenn er sich vorerst in Koblenz niederließ, um Klavier- und Theoriestunden zu geben und nebenbei oder vielmehr in erster Absicht für seine Werke aufnahmefähigen Boden zu schaffen. Es war eine saure Arbeit und der Erfolg nur mäßig. Wichtiger als sein lokales Wirken war es, daß er damals schon mit Hilfe hochherziger Freunde in der Reichshauptstadt ein Konzert mit eigenen Kompositionen geben konnte, das beifällig aufgenommen und von der Kritik mit nicht alltäglichem Lob bedacht wurde. Tappert hatte sogar dem „jungen Nar von Frankfurt“ nunmehr sonnige Tage nach den Jahren des Ringens und Kämpfens prophezeit. Aber wie lange sollten die sonnigen Tage noch auf sich warten lassen!

Inzwischen war das Musikdrama „Der arme Heinrich“ vollendet worden. Alle Bemühungen, eine größere oder kleinere Bühne zur Aufführung des Werkes zu bewegen, waren vorläufig fruchtlos. Erst als Pfitzner 1894 als Korrepetitor und bald darauf als Kapellmeister am Stadttheater zu Mainz angestellt wurde, gelang es ihm nach Überwindung vieler Schwierigkeiten, eine Aufführung des Stückes zustande zu bringen, die zwar nicht allen künstlerischen Wünschen gerecht wurde, aber doch reichen Beifall erntete. Es war

¹ Auch Karl Blessinger glaubt in seinem Aufsatz „Pfitznern Stellung in der Entwicklung der deutschen Gesangmelodie“ russische Einflüsse annehmen zu dürfen. Pfitzner-Jeßt, 1921 im Verlag von Dr. Benno Gilsen, Augsburg-Stuttgart erschienen.

der 2. April 1895, ein Tag, der im Leben des Musikdramatikers die erste entscheidende Rolle spielte.

1896 kehrte Pfitzner nach Frankfurt zurück, wohl nur, um auch dort den „Armen Heinrich“ auf die Bühne zu bringen, denn kaum war dieser Wunsch erfüllt, als er im Herbst 1897 Berlin zu seinem dauernden Aufenthalt wählte. Dort erhielt er zwar bald einen Lehrauftrag für Komposition und Dirigierkunst am Sternschen Konservatorium, aber eine Aufführung des „Armen Heinrich“ vermochte er noch nicht durchzusetzen. Unter den neuen Freunden, die er in Berlin gewann, ist Brunno Walter, der geniale Dirigent, von größter Bedeutung für das weitere Schicksal des Meisters geworden; ihm war es vorbehalten, die Allgemeinheit für das Verständnis Pfitznerscher Musik zu erziehen. In Berlin gelang ihm das allerdings noch nicht. Als er dort 1900 den „Armen Heinrich“ dirigierte, war zwar die Aufnahme im Zuhörerraum günstig, die Kritik dagegen verhielt sich mehr als kühl. Brunno Walter stand eben damals mit seinen vierundzwanzig Jahren erst am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn. Nur zweimal konnte darum das Stück wiederholt werden, um dann auf zehn Jahre von deutschen Bühnen verbannt zu bleiben. Andern Werken des Meisters war kein besseres Los beschieden; die Berliner Kritik war ablehnend. Pfitzner selbst war inzwischen Kapellmeister am Theater des Westens geworden und konnte als solcher wertvollste Erfahrungen sammeln, die seiner schöpferischen Tätigkeit wieder zugute kamen. Diese wurde durch die wenig ermutigenden Erfahrungen nicht unterbrochen. Von andern Werken abgesehen (Quartett in D-dur, Liederreihen, Columbus für achsstimmigen gemischten Chor, Schauspielmusik zu Kleists „Räthchen von Heilbronn“, Musik zum „Christelflein“ Ilse von Stachs) hatte er in den Jahren 1896—1900 sein zweites größeres Bühnenwerk, die romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten“ geschaffen, deren Textdichtung ebenso wie die zum „Armen Heinrich“ von seinem Freund James Grun stammte. Sie ist bis heute noch nicht in Berlin aufgeführt worden; nur Bruchstücke daraus erklangen gelegentlich in den Konzerten. Der Provinzstadt Elberfeld war es vorbehalten, das Werk aus der Taufe zu heben (1901); nach ein paar Jahren folgten Mannheim, Bremen, München, Hamburg und im April 1905 unter Mahlers Leitung Wien. Damit war das Eis gebrochen.

Die Ungunst und Sprödigkeit der Berliner Musikverhältnisse einerseits, Einladungen seiner Freunde nach Wien und München anderseits betrogen den Komponisten, die Reichshauptstadt zu verlassen. 1907 siedelte er nach München über, wo Pfitznersche Musik bereits fruchtbaren Boden gefunden hatte und bedeutende Dirigenten wie Zumpe, Mottl, Löwe und der angesehene Musikkritiker Rudolf Louis warm für ihn eintraten. So konnte allein die „Rose vom Liebesgarten“ im Laufe eines Jahres zwölf Wiederholungen erleben. Sein Aufenthalt in München sollte jedoch nicht von langer Dauer sein. Schon ein Jahr später folgte er einer Berufung nach Straßburg als Direktor des städtischen Konservatoriums und Leiter der großen Konzerte, seit 1910 auch als musikalischer und technischer Leiter der Oper. In den wenigen Jahren, die er in Straßburg wirken konnte, hat er das dortige Musikleben von Grund aus umgestaltet und so den Beweis erbracht, daß er nicht nur ein bedeutender Komponist, sondern auch willenskräftiger und einsichtiger Organisator ist. Seine

Ernennung zum kaiserlichen Professor und seine Wahl zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät, der er seine Schrift „Vom musikalischen Drama“ widmete, war darum wohlverdient. Seine Reformarbeit ging indes nicht ohne schwere Kämpfe, Reibungen und Demütigungen ab; dazu kam der Krieg, dessen Wogen naturgemäß in der Grenzstadt besonders heftig brandeten und schließlich (1918) die Besetzung durch die Franzosen. So zog sich der Meister wieder nach München zurück. Vielen wird noch ein Zug seiner Geistesgegenwart in Erinnerung sein, der in die Straßburger Zeit fällt. Bei einer Meistersinger-Aufführung erkrankte plötzlich der Darsteller des Beckmesser. Die Verlegenheit war groß. Da entschloß sich Pfitzner, der die musikalische Leitung hatte, den Taktstock an einen andern Kapellmeister abzugeben und auf der Bühne die Rolle des Erkrankten zu übernehmen. Die Aufführung war gerettet. Welche Kenntnis der Partitur und Szene setzt diese unerschrockene und mutige Tat voraus! Ein ähnlicher Fall wiederholte sich später in Berlin.

Unter den Schöpfungen, die in Straßburg entstanden, ist die bedeutendste und inzwischen weltberühmt gewordene die musikalische Legende „Palestrina“, zu der Pfitzner auch den Text gedichtet hat. Außerdem hat die Umarbeitung der melodramatischen Gestaltung des „Christelflein“ zur Spieloper später viel Beifall gefunden. Wie lokal beschränkt selbst damals noch der künstlerische Ruf des Meisters war, beweist nichts schlagender als die Tatsache, daß 1917 in Köln ein Konzert mit Pfitznerliedern angekündigt war, für das nicht eine einzige Karte verkauft wurde.

In München fand Pfitzner seine alten Freunde zum großen Teil wieder. Zu ihnen war nun auch Brunno Walter gekommen, der als Generalmusikdirektor seine alte Neigung und Liebe für des Meisters Schöpfungen auswerten konnte. Dieser zählte darum in München bald zu den am meisten bevorzugten Komponisten der Neuzeit. Selbst eine Pfitznerwoche hat Walter schon 1917 mit durchschlagendem Erfolg veranstaltet. Ob die 1918 erfolgte Gründung des Hans-Pfitznervereins für deutsche Tonkunst ein glücklicher Gedanke war, mag man dahingestellt sein lassen. Der Zweck war gut, das Mittel mag etwas trivial erscheinen. Der Verein ist denn auch inzwischen eingeschlafen, und es ist kaum zu wünschen, daß man ihn aus seinem Schlummer aufwecke. Da der Bau nun fest steht, mag das Gerüst abgebrochen werden. Den grunddeutschen Patrioten mußte die politische Entwicklung in München mit Schmerz und Erbitterung erfüllen. Das war wohl der Hauptgrund, warum er sich aus der Stadt zurückzog und sich in Unter-Schondorf am Ammersee ein Heim gründete. Einen Teil des Jahres verbringt er seit 1920 in Berlin, wo er eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie leitet als heilsames Gegengewicht gegen Schreker und den unlängst verstorbenen Busoni. Wie Pfitzner über die neueste Entwicklung der Musik denkt, hat er besonders in seinen beiden Schriften „Futuristengefahr“ (1917) und „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz — ein Verwesungssymptom“ (1920) nicht ohne Einseitigkeiten und Übertreibungen und mit sarkastischer Schärfe bekundet. Eine reinere Freude machen die künstlerischen Schöpfungen seines Genius aus den letzten Jahren: die romantische Kantate „Von deutscher Seele“, das Klavierkonzert in Es-dur, das Violinkonzert in H-moll und die Lieder, die sich an eine lange Reihe früherer angliedern.

Das ist der äußere, fast klassizistisch nüchterne Rahmen, in den eine künstlerische Persönlichkeit von seltener Tiefe und Vielseitigkeit eingeschlossen ist. Pfitzner ist dramatischer und lyrischer Komponist, Meister der Kammermusik, Dirigent, Spielleiter, Dichter und in seinen Prosaschriften Ästhetiker, der, ohne auf ein abgerundetes System zu achten, sich seine Gedanken von der Seele schreibt. Als innerster Zellkern aller Musik gilt ihm der Einfall, eine dem Komponisten durch Inspiration zugeflossene Tonverbindung. Wie das Herz das Blut in die äußersten Körperteile hinaustreibt und sie so mit Leben füllt, so entwickelt sich aus diesem schöpferischen Keim in einem organischen Lebensvorgang das ganze Tongebilde. Wird dieser Zusammenhang aufgehoben, dann tritt Mache an Stelle der Kunst. Diese Erscheinung, so meint er, trete gerade bei den modernen Expressionisten zu Tage, die alles Technische beherrschen, aber ursprünglicher Einfälle ermangeln, während eine geniale schöpferische Begabung gerade wertvolle Einfälle in Fülle hervorbringe, im technischen Handwerk aber vielleicht nicht ganz auf der Höhe stehe. Alle Stacheln an dem von Haus aus sehr stacheligen Pfitzner stellen sich drohend aufrecht, wenn er auf diese Dinge zu sprechen kommt; seine Sprache wird voll ätzender Lauge und beißender Ironie, weil er Gefahr für die wahre und echte Kunst im Anzug glaubt.

Die Theorie vom musikalischen Einfall, die ja im Grunde nur ein neues Wort für eine alte Sache geprägt hat, kann in ihrem Wesenskern nicht bestritten werden, um so weniger, als sie von der Frage, ob der Einfall als tönende Form im Sinne Hanslicks oder als tönender Ausdruck zu fassen ist, absteht. Im Verlauf seiner Darlegungen zeigt sich dann allerdings, daß er den Einfall auf die zweite Art, die das Wesen der romantischen Musik im Gegensatz zur architektonischen und formbildenden klassischen ausmacht, einschränkt, was ja schon eine Betrachtung der Pfitznerschen Werke vermuten läßt. In Wirklichkeit kommt natürlich auch ein im Geiste der Klassik schaffender Komponist nicht ohne Einfall aus, was Pfitzner wieder zugeben muß. Kroll hebt übrigens mit Recht hervor, „daß Pfitzner für die Praxis ein Formalist größten Stiles ist, d. h. von dem Augenblick an, wo der Einfall, das Material des Formenden, sich bei ihm eingestellt hat. Dann sind seine kombinatorischen Fähigkeiten erstaunlich und wohl in Zusammenhang zu bringen mit dem ihm eigenen reflektorischen Hang“. Diese Eigenschaft ist bei ihm in der Tat unvergleichlich stärker ausgeprägt als etwa bei Bruckner oder Strauß und rückt ihn eher in die Nähe Regers. Über seine romantische Kantate „Von deutscher Seele“ sagt er selbst, daß sie so gut wie alles andere, was er gemacht habe, aus einem Gestaltungstrieb entstanden sei, der im Grunde nichts ist als ein höherer Spieltrieb.

Mit allem Nachdruck verwahrt sich Pfitzner gegen die Auffassung Paul Bekkers, daß das oberste formgebende Prinzip im Schaffen Beethovens die poetische Idee gewesen sei. Diese könne einem Musiker zwar Anregung geben, aber die Quelle der Musik entspringe in ganz andern Bezirken. Erwin Kroll möchte in seiner Pfitznermonographie entgegen den Ansichten des Meisters und in Anlehnung an Bekker feststellen, daß ein Komponist schon den ganzen Satz haben könne, ohne sich noch des Themas bewußt zu sein, ja daß er Teile der Durchführung vor dem Durchzuführenden konzipieren könne. Ich halte

das mit Pfitzner für eine psychologische Unmöglichkeit. Was im Schaffen der Neuesten so sehr seinen Unwillen reizt, ist das Traditionsabgelöste; sie wollen das Alte abreißen und einen Neubau aufführen, während sein Ideal das Weiterführen bereits gewonnener Werte ist. Er weiß sehr wohl, daß auch diese naturgemäße Entwicklung schließlich wie jeder Organismus dem Tode entgegengeht, aber es erbittert ihn, wenn man den Tod gewaltsam beschleunigt. Kräftige Hiebe fallen nieder auf Internationalismus und Judentum, in denen er die größte Gefahr für die deutsche Kultur und Kunst wittert. Wie nicht anders zu erwarten, entspann sich um die Pfitznerschriften eine unerquickliche Polemik, so daß wir wohl am besten seine Bücher zuclappen und seine Partituren aufschlagen. Der Künstler wird uns weit mehr fesseln als der Schriftsteller, die positive Leistung mehr als die negative Kritik. Denn schließlich ist es für die Wirkung einer Komposition ganz gleichgültig, ob sie aus Einfällen im Sinne Pfitzners entstanden gedacht wird oder aus einer poetischen Idee.

Pfitzner selbst und alle seine Anhänger stimmen darin überein, daß das Lebensgefühl, das seine Werke hervorgetrieben hat, romantisch zu nennen sei. Seine erklärte Vorliebe für die Musikromantiker des 19. Jahrhunderts, denen er sogar durch eigene Bearbeitungen die Wege zu ebnen suchte, wie die Wahl seiner Opern- und Liedertexte lassen darüber keinen Zweifel. Wohl aber scheint es zweifelhaft, ob man, den Fall vorausgesetzt, daß man von diesen Tatsachen nichts wüßte, Pfitznersche Musik, für sich allein betrachtet, als romantisch bezeichnen würde, es sei denn im gleichen Sinne, in dem man die Erscheinungen des Expressionismus schon öfters als romantisch bezeichnet hat. Denn die Unterschiede zwischen Pfitznerscher Romantik und der eines Weber, Schubert, Schumann und selbst Wagner sind doch zu groß. Gleichwohl ist es das gleiche Lebensgefühl, nur ins Dunklere umgebrochen, eine Landschaft gewissermaßen, die man durch ein graues Glas schaut. Umriß und Farbenverhältnisse sind die gleichen, nur die Stimmung hat sich gewandelt. Es erhebt sich hier die schwierige Frage, was das Wesen der Romantik sei. Mit Recht betont Christoph Glaskamp in seiner zweiten Schrift „Die deutsche Romantik“, daß der Unterschied zwischen ihr und der Klassik keineswegs in der größeren oder geringeren Formvollendung liege, da es romantische Werke (Werke romantischen Geistes) gebe, die klassisch, d. h. höchst formvollendet seien. In der Tat dürften sich da Beispiele erübrigen. Die Dichtungen Brentanos und Eichendorffs, die Bilder Schwind und Steinles sind, als große Formschöpfungen betrachtet, nicht geringer an Wert wie die Dichtungen eines Goethe und Schiller und die Malereien eines Raffael und Cornelius. Die ganze Frage ist überhaupt keine Formfrage, sondern eine Lebens- und Weltanschauungsfrage. Nicht das Sichtbare am Kunstwerk entscheidet, sondern das Unsichtbare, die Gesinnung des Schöpfers. Romantik strebt nicht nach einem Stück Sein, sondern will das Universum öffnen; sie dringt in die Vergangenheit und Zukunft, in die Geheimnisse der Ewigkeit. Und alles, was die fleißige Biene da an Stoffen sammelt, verarbeitet sie zum Honig menschlich-warmer Empfindung. Bei ihr gilt also der Primat des Ethos vor dem Logos, des Fühlens vor der logischen Vernunft. Der Klassiker will das Stück Wirklichkeit, das er darstellt, ausschöpfen und so jene Befriedung schaffen, die

jedes klassische Kunstwerk bewirkt, der Romantiker wird sein Stück Wirklichkeit nicht umgrenzen und kann es gar nicht aus seinem universalen Lebensgefühl heraus; er wird darum an ewiger Sehnsucht leiden und diese Sehnsucht in ästhetischer Verklärung bei seinen Werken mitschwingen lassen. Romantischer Geist hat darum auch viel engere Beziehungen zum Religiösen als klassischer, der seine tiefsten Wurzeln eben doch im Diesseitskult hat und, soweit er in unsere Zeit hineinragt, aus der „neueuropäisch-liberalen Bildung“ hervorgegangen ist, wie Flaskamp mit allem Nachdruck hervorhebt.

Diese Sehnsucht nun, die Antwort des innern Menschen auf alles werdende, nicht Abgegrenzte, ist wohl das Wesensmerkmal aller romantischen Schöpfungen. Darum darf auch Pfitzner als Romantiker gelten, denn seine Sehnsucht unterscheidet sich von der Sehnsucht der Frühromantiker nur durch quälendere Empfindung all der ungelösten Rätsel, die das Leben des modernen Menschen verdunkeln und die seiner Musik ein so düsteres, ernstes Kolorit verleihen.

Noch war Pfitzner Schüler des Konservatoriums, als er sein erstes größeres Werk, die Musik zu Ibsens Schauspiel „Das Fest auf Solhaug“ niederschrieb. Ist es nicht bezeichnend für die Empfindungsart des Komponisten, daß er gerade dieses noch stark romantisch angelegte Jugendwerk Ibsens, das weder an Gehalt noch an dramatischer Technik mit den späteren Meisterwerken verglichen werden kann, musikalisch umspielt? Ründet schon eine solche Wahl die Geistesrichtung des Meisters, die er bis heute unentwegt festgehalten hat, so zeigt die Musik bereits den Adel der Tonsprache, eine allem Gewöhnlichen ängstlich ausweichende Formung, wie schon gleich beim Hauptthema:



die es verstehen läßt, daß Pfitzner nicht wie Strauß zum Helden und Liebling der Menge prädestiniert war. Immerhin trägt diese Musik noch viel weichere Züge als seine spätere, mag auch bisweilen so etwas wie eine Ahnung des Künftigen aufblitzen. Es will etwas heißen, daß der junge Komponist in der damaligen Zeit der Wagnerei weit mehr auf die früheren Romantiker wie Marschner und Schumann zurückging als auf Wagner, den Vollender der ersten musikalischen Romantik. Es macht geradezu den Eindruck, als habe er ihn zu umgehen gesucht, ohne sich freilich ganz seinem magnetischen Feld entziehen zu können (so besonders in dem frühen Chorwerk „Der Blumen Rache“). Denn ist die Musik zum „Fest auf Solhaug“ noch nicht Wagner, so ist der „Arme Heinrich“, den er kaum ein Jahr später begann, schon nicht mehr Wagner. Da ist bereits ganz Pfitzner, eine Individualität von scharfem Eigenschnitt, die auch aus seinem Bildnis spricht. Nichts beweist uns klarer die Echtheit und Tiefe dieser Musik als der Umstand, daß es bei ihm, von den ersten Schwankungen abgesehen, eine eigentliche Stilentwicklung gar nicht gibt. Die Musik, die er als Zwanzigjähriger schrieb, ist wesentlich dieselbe wie die des Fünfzigjährigen: ein Mann, ein Wort. Wie viele Künstler dagegen sagen heute Ja zu dem, was sie gestern verneint haben und umgekehrt! Ihm ist das nervöse Taften und unruhige Herumschnuppern des Zeitgeistes ganz fremd geblieben,

ebenso fremd wie die neuzeitlichen Mittel geschäftlicher Anpreisung. So konnte er nie Modegötze werden, und wenn heute sein Name von internationalem Klang ist, dann ist dieser Ruhm ebenso echt und lichtbeständig wie seine Musik.

Das Textbuch zum „Armen Heinrich“ ist eine Nachdichtung nach der ursprünglichen Legende Hartmanns v. d. Aue. Verfasser ist James Grun, ein bewährter Freund und Förderer des Meisters. Zuerst die Fabel: Ritter Heinrich ist unheilbarem Siechtum verfallen. Alles verläßt ihn, nur sein Knecht Dietrich mit seinem Weibe Hilde und deren Tochter Agnes wahren ihm die Treue. Zumal Agnes will sich in der Pflege des Kranken keine Ruhe gönnen. Dietrich selbst ist nach Salerno gereist, um bei einem berühmten Wundarzt das wirksame Heilmittel gegen Heinrichs Krankheit zu erlangen. Dort erhielt er jedoch den Bescheid, daß nichts dem armen Ritter, dessen Krankheit nur Strafe für Schuld sei, retten könne als das freiwillige Lebensopfer einer unschuldigen Maid. Agnes hatte kaum die Kunde vernommen, als ihr Entschluß feststand, ihr Leben für die Entsühnung und Genesung Heinrichs hinzugeben. Nach schwerem innerem Kampf geben Vater und Mutter ihre Zustimmung zu diesem heldenmütigen Entschluß. So ziehen alle vier nach Salerno, wo durch den Arzt im Kloster der Opfertod vollzogen werden soll. Schon werden die Vorbereitungen getroffen, als in der Seele des Ritters übermächtig die Neue erwacht, ein so heroisches Opfer angenommen zu haben. Mit Ausbietung seiner letzten Kräfte sprengt er das Tor zum Opferraum und hält den Arzt vom tödlichen Streich zurück. Und nun geschieht das Wunder. Gott hat das Opfer ebensowenig angenommen wie das Opfer Abrahams; der Wille genügt ihm. Heinrich wird plötzlich geheilt. „Den Ritter, der so lang schon wund, schuf rein des Heilands Gnad' zur Stund'.“

Schon diese Skizze zeigt, daß die äußere Handlung dürftig ist. Auch das schausüchtige Auge muß Absehe üben mit Ausnahme etwa der prunkenden Klosterszene am Schluß. Selbst das Liebesmotiv, das bei Hartmann v. d. Aue die Erzählung durchzieht, hat der Nachdichter entfernt, um die höheren und reineren Motive heldenhafter Nächstenliebe und innerer Entsühnung um so lauter sprechen zu lassen. Agnes ist erst ein vierzehnjähriges Mädchen, und Pfitzner legt großes Gewicht darauf, daß bei Einstudierung des Werkes das Mädchen nicht durch eine Jungfrau ersetzt werde. Schon diese Umstände erklären uns die Tatsache, daß das Stück so schwer durchdrang und auch heute noch selten genug Aufführungen erlebt.

So keusch und transzendental gerichtet wie die Dichtung ist auch die Musik. Es ist nicht die Keuschheit der reinen Dreiklangsharmonien, wie bei den Meisterwerken eines Palestrina oder Lassus, sondern die Keuschheit der Empfindung, die auch der Gebrauch allerstärkster moderner Ausdrucksmittel und kühnster Dissonanzen nicht verlegt. Und in diesen Mitteln geht Pfitzner bereits weit über den Bayreuther Meister hinaus, ja man kann ruhig sagen, die Musik zum „Armen Heinrich“ sei die erste bedeutsame Wendung vom musikalischen Impressionismus zum Expressionismus und des letzteren Geburtsstunde, ähnlich wie in der Malerei die Bilder eines Cézanne. Die Feststellung dieser Tatsache wird zwar dem Meister, der mit solchem Eifer auf die armen Modernen einhieb, kaum erfreuen, aber ist es denn seine Schuld, wenn seine Nachfahren das erworbene Gut verschleudern (vorausgesetzt, daß dies überhaupt

zutrifft)? Bei Wagner stehen Dichtung und Musik im Verhältnis von Leib und Seele. Jede Regung der letzteren ist organisch bedingt. Bei Pfitzner dagegen schwebt die Musik mehr als freier Geist über dem dramatischen Geschehen, zwar alles mit Aufmerksamkeit beobachtend, aber nicht innerlich verwurzelt. Auch das leitmotivische und tonmalerische Material ist nicht von der gleichen Greifbarkeit und Prägnanz wie bei Wagner; es ist durchgeistigter, freier. Wie schon der dichterische Vorwurf das Spiel weit mehr in die Seelen verlegt als in äußeres Tun, so ist auch die Musik reich an psychologischen Problemen, die sich liedmäßig und in weitgespannten Bogen lösen, während bei Wagner das Außerlich-Dramatische viel stärker hervortritt, die Musik unwiderstehlich mit sich reißt und uns mit ihr. Darum fordert ein Wagnersches Musikdrama vom Zuhörer lange nicht die gleiche geistige Spannkraft wie das Pfitznersche Jugendwerk mit seiner beispiellosen Reife. Michelangelo hatte genau im gleichen Lebensalter wie Pfitzner den „Armen Heinrich“ seine weltberühmte Pietà von St. Peter geschaffen. Aber der Wert des Werkes besteht in der Formvollendung, seelisch hat Michelangelo später ganz andere Tiefen erreicht. Pfitzner dagegen hat jetzt schon eine Spannweite seelischer Empfindung gezeigt, die er auch später kaum übertroffen, sondern nur variiert und in andere „Ton“-gefäße gegossen hat.

Nach Vollendung des „Armen Heinrich“ vergingen vier Jahre, die wohl wegen der wenig ermutigenden Erfolge nicht sehr produktiv waren. Erst dann begann er die Komposition seines zweiten größeren Bühnenvorwerkes, dessen Dichtung wir gleichfalls James Brun verdanken. Es ist „Die Rose vom Liebesgarten“, ein Stück, dessen stofflicher Inhalt ganz außergewöhnlich phantastisch und märchenhaft anmutet. Schon das Personenverzeichnis läßt die unwirkliche Welt ahnen, in der die Handlung abläuft. Es treten da u. a. auf die Sternenjüngfrau mit dem Sonnenkinde, der junge Edeling Siegnot, Minneleide, Schwarzhilde und Rotelse, der Moormann und der Nachtwunderer, Waldweibchen, Riesen und Zwerge. Der Schluß ist wieder wie beim „Armen Heinrich“ durch Wunder — diesmal Totenerweckungen — gekrönt. Eine Skizzierung des Inhaltes dürfte diesmal um so weniger geboten sein, als der Leser daraus noch weit weniger Klarheit erlangte als durch die Lesung des ganzen Textes. Während beim „Armen Heinrich“ die Hauptidee klar und scharf hervortritt, bleiben die leitenden Gedanken bei der „Rose vom Liebesgarten“ mehr oder minder verschleiert. Mag man schließlich auch als wahrscheinlichste Lösung gelten lassen, daß es sich um Kampf zwischen Licht und Finsternis und Sieg des Lichtes handelt, so wird der Gedanke doch nur in den äußersten Umrissen einigermaßen deutlich. Diese Undeutlichkeit ist ohne Zweifel vom Dichter mit voller Absicht gewollt. Ein Märchen und einen Traum prüft man nicht nach logischer Abfolge und Entwicklung. Von ihnen gilt die Forderung Lohengrins an Elsa: „Nie sollst du mich befragen.“ Der Verstand ist der größte Feind des Märchens. Das haben Publikum und Kritik vielleicht zu wenig bedacht, wenn sie immer wieder den Vorwurf der Undeutlichkeit und einer verworrenen, unverständlichen Symbolik gegen die Dichtung erhoben. Auch Richard Wagner ist diesem Vorwurf nicht entgangen, und er schrieb einmal als Antwort darauf seinem Freunde Röckel: „Ich glaube mich mit ziemlich richtigem Instinkte vor einem allzu großen Deutlichkeitseifer gehütet zu haben.“

... Es gilt im Drama, wie im Kunstwerk überhaupt, nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken.“ Und Pfitzner selbst antwortete auf die Angriffe: „Mir war natürlich vorher niemals 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, sollte oder könnte, um das Ganze zu verstehen; ich finde in der Arbeit des Dichters, die zum großen Teil in meiner Nähe und unter meiner vielfach eingreifenden Anteilnahme vor sich ging, nur das, was ich von jeher unter aller Kunst verstand und noch verstehe: ein Spiel“ (Vom musikalischen Drama).

Gleichwohl dürfte an üppig wucherndem Rankenwerk die Grenze des ästhetisch Zulässigen erreicht sein, und man kann es wohl verstehen, daß eine solche Art von Romantik nicht jedem Geschmack zusagt. Damals stand in den Künsten und zumal in der Literatur der Naturalismus in Blüte, und es war eine Kühnheit sondergleichen, einer ganz ins Materielle verstrickten Menschheit eine solche Märchenoper vorzulegen. Wer wollte sich wundern, daß sie nur langsam durchdrang, und das, obwohl sie gegenüber dem „Armen Heinrich“ einen weit größeren Reichtum an fesselnden Bühnenbildern aufweist und auch die Musik viel eingänglicher ist als dort. Man merkt es dieser Partitur an, daß ihr Schöpfer ganz mit Lyrik erfüllt war, das Textbuch ist ihm sozusagen ein ausgedehntes Lied. Liedmäßig frei, sich in der allgemeinen Stimmung haltend ist auch die Komposition, schwebend über Text und Handlung, eine Goldkette von musikalischen Einfällen, die durch Zellteilung und organische Assimilation entstanden ist. Das gibt dieser Musik ihre vollendete Einheit und gegenüber der Wagnerschen dramatischen Sprache ihre Selbständigkeit, ihr absolutes Sein. Das Leitmotiv ist zwar noch vorhanden, hat aber seine beherrschende Stellung verloren und gilt nicht so sehr als assoziatives Erinnerungsmittel denn als rein musikalisches, meist melodisches Thema. Ebenso verlieren Tonmalereien wie das hartnäckige Tropfenmotiv ihren rein materiellen Sinn. Für Pfitznerns menschlichen und künstlichen Ernst spricht es, daß er auch bei dieser Oper, wo die Liebe zwischen Siegnot und Minneleide eine zentrale Stellung einnimmt, nicht ins Sinnliche und Schwüle abirrt, sondern stets dem Geistigen untertan bleibt. Weichlichkeit ist und bleibt diesem starken Mann fremd, weit eher sucht er die aufrechten kräftigen Stützen der Diatonik oder gerät gelegentlich bei seiner mustergültigen polyphonen Arbeit ins Herbe, harmonisch fast Überkühne. Der orchestrale Farbenreichtum ist überaus groß; allerdings weilt Pfitznerns Klangempfindung mehr in den tieferen Tönen des Spektrums, während Wagner und Strauß die höheren lieben. Immerhin ist diese Partitur gegenüber der des „Armen Heinrich“ um einige Grade aufgehellert, ganz dem Empfindungsgehalt der Oper entsprechend.

Fünf Jahre nach Vollendung der „Rose vom Liebesgarten“, nachdem der Komponist wiederholt Gelegenheit gehabt hatte, sein Werk auf größeren Bühnen aufgeführt zu sehen, schrieb er seine musikalischen Einlagen zu Kleists „Räthchen von Heilbronn“. Man konnte das Stück als Ganzes zwar selten genug hören, aber die Musik und vorab die Ouvertüre gehört zum Bestand größerer Konzertsinstitute. Die Ouvertüre hat in der Anlage keine Besonderheiten; dreiteilig gebaut, ist sie Symbol der kommenden Geschehnisse. Mit feinsten Witterung

hat sodann Pfitzner jene Punkte der Dichtung erkannt, wo die Musik am besten schweigt und wo sie als Gefühlsmacht eingzugreifen habe. Sie läßt die ersten zwei Akte unberührt, um erst vor dem dritten die Worte Theobalds: „Die Eichen sind so still, die auf den Bergen verstreut sind: man hört den Specht, der daran pickt“ zum Anlaß eines musikalischen Naturgemäldes von zartestem Duft und Weben zu nehmen. Und wiederum lockt die innere Glückseligkeit Käthchens den Meister zum Aufruf seiner Tonwelten, sie umtanzten in verschlungenen Reigen mit Motiven der Overtüre Strahls Liebeserklärung melodramatisch, breiten sich aus zu einer Zwischenaktmusik und zu einem freuderauschenden Schluß.

Das Hauptwerk und Bekenntniswerk im eigentlichen Sinn ist die musikalische Legende „Palestrina“, deren Vertonung in den Jahren 1912—1915 niedergeschrieben wurde. Hauptwerk nicht nur deshalb, weil auch die Textdichtung von Pfitzner stammt, sondern weil es auch musikalisch alles zusammenfaßt, was der Meister an Empfindung und technischem Können beherrscht. Bekenntniswerk deshalb, weil es das Abbild seines eigenen Lebens, natürlich nicht im Sinn einer Biographie, sondern im Sinn eines Künstlerschicksals als ideentragendes Fundament besitzt. Es ist der Kampf zwischen überirdisch gerichtetem Geist und irdischer Wirklichkeit, zwischen Künstler und kunstfremder Umwelt. Palestrina, der große römische Meister, hat seit dem Tode seiner Gemahlin die Feder nicht mehr angerührt und seinen schwermütigen Gedanken willenlos nachgehangen. Inzwischen war das Konzil von Trient im Verlauf seiner Reformarbeit nahe daran, die mehrstimmige Kirchenmusik, die vielfach in leere Formkünste ausgeartet war, aus der Kirche zu verbannen. Den Fürsprechern, unter ihnen Kardinal Karl Borromäus, gelang es, das Verbot vorläufig zu verhindern; es sollte jedoch durch ein neues Werk erst der Beweis erbracht werden, daß auch mehrstimmige Gesänge durchaus dem Ernst und der Würde der Liturgie zu entsprechen vermöchten. Diese Meistermesse zu komponieren hatte Karl Borromäus seinen Freund Palestrina ausersehen. Allein Palestrina zeigte sich allen Bitten unzugänglich, und unmutig brach der Kardinal die ergebnislose Unterredung ab. Nun griff der Himmel ein: Die verstorbenen berühmten Tonmeister sammeln sich um Palestrina und bestürmen ihn auch ihrerseits, sein Lebenswerk („Dein Erdenpensum, Palestrina, dein Erdenpensum schaff!“) nicht unvollendet liegen zu lassen. Mit diesen Worten entschwinden die Meister, Engel schweben heran und singen Melodien der Messe. Ergriffen lauscht Palestrina, nimmt Feder und Notenpapier und schreibt in neuerwachter Schöpferlust bis zum Morgen. Die Messe ist fertig, der Meister aber vor Ermüdung sanft eingeschlummert. Sein Sohn Jghino und sein Schüler Silla, ein jugendlicher Reformier, dem die alte Art des Meisters nicht mehr gut genug ist, treten ein und finden staunend die beschriebenen Notenblätter. Das der erste Akt. Der zweite führt uns nach Trient zu einer Konzils-sitzung. Pfitzner schildert sie mit äußerster Realistik als Gegensatz stillen innern Künstlertums. Der Mustermesse geschieht nur gelegentlich Erwähnung, dagegen stoßen Meinungen, Nationalitäten und Charaktere heftig aufeinander. Den Schluß bildet ein blutiger Streit der Dienerschaft. Der dritte Akt findet uns wieder im Zimmer Palestrinas zu Rom. Jubelnd kommen die Sänger der Sixtinischen Kapelle ins Zimmer gestürmt, um den Meister zu beglück-

wünschen, Kardinäle folgen, und selbst der Papst will es sich nicht nehmen lassen, persönlich dem Meister zu huldigen. Borromäus aber, der ohne zu wissen, daß die Messe bereits fertig war, den Meister ins Gefängnis hatte werfen lassen, stürzt ihm weinend und reuevoll zu Füßen. Eine liebevolle Umarmung erneuert die alte Freundschaft. Palestrina war dem Leben und der Kunst wiedergegeben, selbst ein Blick auf das Bildnis seiner treuen Gemahlin vermag nicht mehr den neuen Lebensmut niederzudrücken. Friedevoll setzt er sich an seine Hausorgel und schwelgt in der Fülle seiner lang zurückgehaltenen Schöpferkraft.

Das sind in nackten Worten die Grundgedanken der Dichtung, die in den Jahren 1909/11 niedergeschrieben wurde. Pfigner sagte selbst, daß ihn die dichterische Gestaltung des Stoffes die ganze Zeit hindurch so erfüllt habe, daß er sich gar nicht mehr als Komponist gefühlt und auch tatsächlich ein paar Jahre lang keine Note mehr geschrieben habe. Sein Werk hat er eine Legende genannt. Es ist darum ein müßiges Beginnen, all das herausfischen zu wollen, was mit den geschichtlichen Tatsachen nicht übereinstimmt. Weder die Messe noch Kardinal Karl Borromäus haben die Rolle gespielt, die ihnen in der „Legende“ zugebracht wird. Weniger angenehm berührt es, daß dieser große Heilige als Charakter in etwa verzeichnet erscheint. Ein Mann wie er hätte den Künstler wegen einer solchen Sache gewiß nicht ins Gefängnis gesteckt und mit Inquisitionsstrafen bedroht. Wir begreifen sodann vollständig die Absicht Pfigners, im zweiten Akt ein lebendiges malerisches Bild zu entwerfen, wozu ihm eine trockene, mit dogmatischen Disputationen beschwerte Konzils Sitzung gewiß wenig gedient hätte. Aber so, wie er sie nun gestaltet hat „als liebevoll studierte Satire auf die Politik“ (Thomas Mann), mit diesen Zänkereien, Rangstreitigkeiten und Trottelhaftigkeiten, ist sie doch für uns Katholiken wenig schmeichelhaft, was selbst der Kritiker des Berliner Tageblatts herausgefühlt hatte. Ein inzwischen verstorbener höherer Münchener Geistlicher, der durch seine Treue und Weitherzigkeit bekannt war, hat denn auch, offiziell vor die Frage gestellt, ob der zweite Akt so aufgeführt werden könne, negativ entschieden, wie ich aus seinem Munde weiß. Sicher ist, daß Pfigner jede Absicht, Gefühle zu verletzen, durchaus ferne lag. Aber für ihn, den freien Protestanten, war es eben sehr schwierig, wenn nicht unmöglich, Licht und Schatten so zu verteilen, daß berechnete Einwände nicht möglich waren. Es ist nun allerdings zuzugeben, daß die Szenen bei der Lesung des Textbuches roher wirken als bei der mit Musik durchwobenen Aufführung, zumal durch taktvolle Regie vieles gemildert werden kann. Ein Bedenken technischer Art wurde darin erblickt, daß der Konzilsakt mit der wesentlichen Idee der Dichtung zu lose verbunden sei und schier wie ein Fremdkörper erscheine. Indes wird dieser Mangel bei der Aufführung des Werkes kaum empfunden und betrifft mehr die Dichtung als solche, ebenso wie eine Reihe prosaischer Wendungen, die in harter Alltagsprache dastehen und nicht dichterisch umgeschmolzen sind (z. B. „Ihr seid der Retter des Kunstgesinges“ — so des Reimes wegen —, oder „Freilich, der Vortrag macht auch was aus“ oder „Der Papst gibt dir auch viel Gehalt“). Aber bei einer musikalischen Legende darf man nicht den Text vom Ganzen absondern und sezieren. Und das Ganze ist unbestreitbar dichterisch geschaut und gestaltet; der erste und dritte Akt sind

zudem von einer weisevollen Idealität, die sich vornehm heraushebt aus dem Opern- und Theatergetriebe der Gegenwart.

Rein musikalisch enthält die Partitur alles, was in Tönen ausdrückbar ist: Hieratisch-Feierliches, Psychologisch-Unergründliches, Charakteristisches, Programmatisches, Ernstes und Heiteres bis zu sprudelnder Komik, Zartestes und aufbrausend Heftiges, Engelslieblichkeit und teuflisches Grinsen, diatonische Säulenkolonnaden und dissonanzengeschwängerte Wogengänge. Wann hat nur je ein Musiker das Glockentönen so innig mit kosmischen und seelischen Schwingungen zu mischen verstanden wie Pfitzner, wo er das Glockenläuten der Ewigen Stadt in Tönen malt! Freilich ist zu sagen, daß die innersten Kräfte der Musik, die in den Tiefen der Seele wurzelnden, nur im ersten und dritten Akt losgebunden sind; der zweite Akt bekundet hauptsächlich eine unerhörte technische Meisterschaft, selbst das Sprödeste und an sich ganz Unmusikalische musikalisch zu umkleiden. Die Musik ist hier in der Tat meist nur ein Kleid, ein äußerer Umhang, während sie doch das schlagende Herz im Organismus sein sollte, wie sie es im ersten und dritten Akt auch ist. Aber Unmögliches kann eben auch Pfitzner nicht möglich machen. Das leitmotivische Material hat auch hier nicht die alles beherrschende Stellung wie bei Wagner, der von seinem Nibelungenring selbst gesagt hat, daß fast jeder Takt leitmotivisch entwickelt sei. Pfitzner arbeitet sinfonisch; das Leitmotiv ist ihm nur eines und nicht einmal das wichtigste der vielen Tonmittel. Mag somit der Begriff Musikdrama in der Pfitznerschen Ausdeutung gegenüber der Wagnerschen etwas abgeschwächt erscheinen, so tritt die Musik als selbstherrliche Kunst um so deutlicher hervor, als solche auch im zweiten Akt.

Hat Pfitzner schon im „Palestrina“ den Pessimismus durch die ganz optimistische Schlusslegung innerlich besiegt, so leuchtet im „Christelflein“ noch weit stärker das freundliche Antlitz einer erlösten Seele. Dieses entzückende Weihnachtsmärchen ist von Ilse von Stach gedichtet. 1906 hatte Pfitzner dazu eine Duvertüre und melodramatisch-lyrische Begleitmusik geschrieben. In dieser Form wurde das Werk zuerst von Mottl in München aufgeführt. Unmittelbar nach Vollendung des „Palestrina“ hat er das Ganze zu einer Spieloper umgestaltet, die jedes unverdorrene Gemüt entzücken muß, ein Märchen, ganz von christlichem und kinderseligem Geist erfüllt. Und — wer möchte es glauben — Pfitzner, der tonmächtige Titan, hat dafür eine Musik gefunden, die auch in Kinderherzen widerklingt. So groß ist seine geistige und künstlerische Spannweite. Zwar gibt es auch Stellen von verdüstertem Kolorit, wie es eben das gelegentliche Hereinspielen der realen Welt erheischt, aber es sind doch nur Wolken, die am heiteren Himmel hinziehen und bald im Gold der strahlenden Abendsonne prangen. In unserer Zeit, wo sich Volk und Kunst getrennt haben, ja sich oft feindlich gegenüberstehen, bedeutet diese Tat des Meisters eine Hoffnung auf Versöhnung.

Pfitzner hat durchaus nicht alle seine schöpferischen Hauptkräfte dem Musikdrama vorbehalten, wie Richard Wagner. Zu sehr ist er der absolute Musiker, den er, wie wir gesehen haben, selbst in seinen Bühnentwerken nicht verleugnen kann, zu sehr ist er auch von Haus aus Lyriker, als daß er die selbstständigen Gattungen der Instrumentalmusik und das Lied vernachlässigt hätte. Schon seine Jugendwerke lassen darüber keinen Zweifel. Sein erstes ist ein Scherzo

für Orchester, sein zweites das Chorwerk „Der Blumen Rache“ für Frauenchor, Alt solo und Orchester, dann folgten zwei Hefte mit sieben Klavierliedern und eine Sonate für Cello und Klavier. Dann erst wurde der „Arme Heinrich“ begonnen. Es ist diese Abfolge nicht Zufall, auch nicht berechnender Wille, sondern angeborener Instinkt, der einen genialen Menschen von selbst zu dem zieht, was der Naturanlage am besten angemessen ist. Diesem Instinkt ist es auch zuzuschreiben, daß er der Form der Symphonie für volles Orchester, die dem Romantiker und Einfallsmusiker wohl zu viel Bindungen bot, stets aus dem Wege ging. Man kann nicht erwarten, daß das Scherzo für kleines Orchester, das er als achtzehnjähriger Musikschüler schrieb, über formale Tüchtigkeit und lebhaft empfundene hinausging. Dagegen zeigt schon die drei Jahre später geschriebene Cellosonate den reisenden Meister und eine sich mehr und mehr entwickelnde Selbständigkeit, mag man auch bisweilen an ältere Komponisten (nicht Wagner!) erinnert werden. Den fertigen Künstler mit durchaus persönlicher Prägung finden wir im Trio für Klavier, Violine und Cello, das drei Jahre nach Vollendung des „Armen Heinrich“ entstand, mit seinem Adagio und seiner aus einem Guß entstandenen Form. Das Streichquartett in D-dur, das sechs Jahre später folgte, spannt einen Bogen über den gesamten universalen Gefühlskreis des Meisters, von drückender Schwermut und sarkastischem Humor bis zu kindlich-fröhlichem Plaudern, während es formal vielleicht nicht so zwingend ist wie das Trio. 1908 schenkte uns Pfitzner sein Quintett für Klavier und Streicher, zehn Jahre darauf seine Sonate für Klavier und Violine, 1922 ein Konzert für Klavier und Orchester und 1924 als bisher letztes seiner Kammermusikwerke das Konzert für Violine und Orchester. In immer neuen und tieferen Aspekten erschließt sich uns die Klangwelt Pfitzners, seine bewundernswerte technische Meisterschaft, die auch vor dem Schwierigsten nicht zurückschreckt, sein Reichthum an Einfällen, die zwar in eine fast klassisch anmutende Architektur gespannt werden, aber gelegentlich auch die Grenzen aller bisher gewohnten bequemen Logik überspringen. Der Romantiker wahrt sich eben bei aller Gebundenheit immer noch ein ordentliches Maß von Freiheit. So erklären sich die „Widersprüche“, die man da und dort zu finden wähnte. Immer klarer tritt ferner Pfitzners Vorliebe für horizontale Segweise, für den linearen Kontrapunkt zu Tage, wodurch er vor allem andern zukunftsweisend geworden ist. Die Einzelstimmen werden nicht mehr von der Harmonie her durchgeführt, wie das noch bei Wagner der Fall war, sondern sie schreiten selbständig fort und bedingen so ganz neuartige harmonische Bildungen. „Es kommt nicht selten vor“, schreibt Kroll, „daß Pfitzner sogar Stimmpaare und -bündel gegeneinander kontrapunktiert, die, jedes für sich, eigenen harmonischen Verhältnissen unterliegen.“ Dadurch wurde seine Tonsprache immer dunkler und rätselreicher, so daß nur wenige Auserwählte noch mit voller Anteilnahme zu folgen vermögen. Auffallend ist, daß Pfitzners Kammermusik nur je ein Werk einer Gattung aufweist. Ist das Zufall, äußerer Wille oder innere Künstlernotwendigkeit?

Und nun das Pfitznersche Lied. Wenn es hier am Schlusse erscheint, so heißt das nicht, daß es im Künstlerbild Pfitzners nur einen unwesentlichen Nebenzug bedeute. Es gebührt ihm vielmehr der gleiche Rang wie den Musikdramen

und Kammermusikwerken. Da die meisten Lieder für eine Singstimme mit Klavier geschrieben sind, ist die Möglichkeit gegeben, von der Innenwelt des Meisters auch im deutschen Haus, nicht nur in Konzertsälen Kenntnis zu erlangen. Freilich muß gesagt werden, daß ihre Wiedergabe tüchtige Sänger fordert, die nicht nur technisch wohlgeschult, sondern auch seelisch den Absichten des Meisters gewachsen sind und ins innere Heiligtum Pfitznerscher Melodik vorzudringen vermögen, soll nicht ein Zerrbild entstehen. Hier wie überall in seinem Schaffen wandte sich Pfitzner bewußt von der nachwagnerschen durch Hugo Wolf vollendeten Gestaltung des musikalischen Liedes, wo die Musik ganz dem dichterischen Gedanken dient und dem deklamatorischen Prinzip folgt, ab und den Grundsätzen der älteren Romantiker zu, ohne das inzwischen Erungene preiszugeben. Der melodische Einfall ist ihm die Hauptsache, nicht als ein Mittel neben gleichwertigen andern, sondern als Wesenskern. Für seine Art ist es kennzeichnend, wenn er selber sagt, daß das musikalische Stimmungsmotiv „ganz unabhängig, vor Kenntnis des Gedichtes“ gefunden oder „leise wie mit der Wunschelrute von ihm berührt“ sein könne. Seine Liedvertonungen sind eine Vermählung von Text und Musik, nicht wie bei Wagner und Wolf eine Geburt der Musik aus dem Wort.

So verleugnet sich der absolute Musiker selbst im Liede nicht und stellt sich damit in die Linie Schumann, Franz, Brahms, unterscheidet sich aber von ihnen durch einen größeren Reichtum an Nuancen und seelischen Schattierungen, wie sie eben die neue Musik ausgebildet hat. Zumal seine Klavierbegleitungen sind wundervolle moderne Filigranarbeiten, bei denen der dekorative Charakter zurück, der Ausdruck in den Vordergrund tritt. Während Richard Strauß in seinen Liedern gerne malt und charakterisiert und dementsprechend seine Texte wählt, gehört die Mehrzahl der Pfitznerlieder der reinen Stimmungslyrik an. Mit Recht sagt Paul Ehlers: „Strauß drängt wie in allem, so auch im Lied nach außen, Pfitzner nach innen.“

Die Dichter, die Pfitzner als Anreger gebraucht, sind meist Romantiker, wie Rückert, Geibel, Dingeldey, Mörike, besonders aber Eichendorff. Aber auch C. F. Meyer und Gottfried Keller, an sich nicht gerade romantische Naturen, wissen in ihm die Flamme zu entfachen. Die volkstümliche Schlichtheit der romantischen Gedichte hat er freilich nur selten erreicht oder doch nicht folgerichtig beibehalten. Es schleicht sich immer wieder der grüblerische Zug ein, der das Wesen dieses Meisters bildet, und eine psychisch außerordentlich fein verästelte Tonsprache, die von der kindlich-frohen Naivität und seelischen Einfalt des Gedichtes merklich absticht. Aber für die Art, wie der moderne Mensch Natur und Seelenstimmungen auffängt, ist Pfitzners Liederschaffen vielleicht das beste Exempel. Die romantische Sehnsucht heutiger Menschen hat eine viel dunklere Farbe und einen fernerer Horizont als die Biedermeierromantik. Eine „betörende Phantastik projiziert den Zauber der Eichendorffschen Verse gleichsam ins Unendliche“ (Kroll). Die Tonmalereien, die Pfitzner gelegentlich verwertet, sinken nie zum bloß Charakteristischen herab, sondern brechen organisch hervor aus Klang und Rhythmus. Selbst wo er lustig und aufgeräumt wird wie bei den „Heinzelmännchen“ und mit seinem Orchesterapparat treulich die Konturen der Dichtung nachzeichnet, verliert er das Ziel eines geschlossenen Tonstücks nie aus den Augen. Und wie bohrt sich

das markante düstere Hauptmotiv der Orchesterballade „Herr Nuf“ in die Seele des Hörers!¹

Alles, was in dem Liedmeister an Geist und Form lebt, hat er 1921 in der romantischen Kantate „Von deutscher Seele“ für vier Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel wie in einem Kompendium zusammengefaßt. Sein Liebling Eichendorff mußte die Sprüche und Gedichte beisteuern, aus denen er das Textkleid gewoben hat. Irgend eine logische Entwicklung wird man nicht finden und soll man gar nicht suchen; Mensch und Natur, Leben und Singen formen das Ganze zu einem lose gebundenen Blumenstrauß. Der Instinkt des Musikers leitete die Wahl. „Von deutscher Seele“ hat Pfitzner seine Kantate genannt, weil er „keinen besseren und zusammenfassenderen Ausdruck fand für das, was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tiefstem, Zartem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht“. Das sind seine eigenen Worte. Aus der musikalischen Gestaltung spricht eine letzte künstlerische Reife, eine Zusammenschmelzung aller älteren und jüngsten Formkünste zu einem Wesen voll Blut und Leben, zu einem Symbol der hartbedrängten, aber nicht hoffnungslosen deutschen Seele. Wie ihr Weg heute meist durch Duster und Dunkel geht, so wandelt auch die Musik durch Schlünde und Schatten, kämpft in titanischem Ringen mit dem Tod, jubelt ihren Sieg in hellen A-Dur-Klängen hinaus, sinkt ermüdet in Schlaf und Traum, erwacht neugestärkt zum frisch-fröhlichen Tagwerk und begrüßt den neuen Abend mit feierlich-ernsten Choralweisen. Das im ersten Teil. Der zweite Teil ist dem Lied gewidmet, das versöhnend geht durch alle schwere Stunden des Lebens. Ins Übermächtige schwillt die Sehnsucht des Meisters an in musikalischen Ausdrucksformen, die alle Kreise der Chromatik und Diatonik durchlaufen und in ihrem kühnen Gefüge uns erst langsam ihre innere Notwendigkeit enthüllen. Den Schluß bildet, bezeichnend für die ernste Lebensauffassung Pfitznerns gegenüber der erdgebundenen eines Strauß, ein Aufblick zu Gott:

Wenn die Wogen unten toben,
Menschenwitz zu Schanden wird,
Weist mit feur'gen Zügen droben
Heimwärts dich der Wogen Hirt.
Sollst nach keinem andern fragen,
Nicht zurückschaun nach dem Land,
Faß das Steuer, laß das Ruder
Aufgerollt hat Gottes Hand
Diese Wogen zum Befahren
Und die Sterne, dich zu wahren.

Josef Kreitmayer S. J.

¹ Eingehende und sehr gute Ausdeutungen der einzelnen Klavier- und Orchestergesänge Pfitznerns findet der Leser in dem eingangs erwähnten Buch von Erwin Kroll.