

Pfitzner — teutonisch spröde?



Das ruhmreiche Kapitel deutscher Operngeschichte endete unwiderruflich erst im Jahr 1949. Also nicht, wie Paul Claudel, dem verlorenen Paradies des 19. Jahrhunderts nachtrauernd, bereits mit dem „Einsturz von Walhall“ vermutete. Nein, erst als Hans Pfitzner den „letzten Stein zum Gebäude der romantischen Oper“ gefügt hatte und Richard Strauss sich nach fünfzehn Operschöpfungen einen ehrenvollen Platz in der Gluck-Mozart-Wagner Nachfolge gesichert zu haben glaubte. Die beiden Großsiegelbewahrer des Wagnerschen Erbes – Hans Pfitzner und Richard Strauss – segneten 1949 im Abstand von wenigen Monaten das Zeitliche.

Um die Jahrhundertwende herum hatte es in Berlin in den jungen Jahren der beiden charakterlich so völlig konträr programmierten Komponisten sogar eine kurze Zeit des kumpeligen Skat-Dreschens beim Komponisten- und Dirigenten-Kollegen Reznicek gegeben. Das war, als sie beide gleich schmerzliche Erfahrungen mit ihren Opernerstlingen gemacht hatten. Pfitzner mit seinem bis in äußerste Leidens-Ekstasen gesteigerten „Armen Heinrich“

und Strauss mit seinem Erlösungsdrama „Guntram“. Entsprechend dem künstlerisch-kategorischen Imperativ, unter dem Pfitzner angetreten war und dem er, mit Wort, Schrift und Tat kämpfend, unverändert sein Leben lang treu blieb, hat er auch seinen Opernerstling bis zuletzt heftig verteidigt. Strauss dagegen bagatellierte seine Wagneriade „Guntram“ später lächelnd als Jugendsünde, mit der er sich den gesamten Wagner ein für alle Mal vom Hals geschrieben habe. (Kleine Restbestände allerdings auch noch in der „Feuersnot“).

Als Strauss und Pfitzner im biblischen Alter von 85 und 80 Jahren starben, hatte sich menschlich, künstlerisch und sozial eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihnen aufgetan. Strauss hatte sich zum musikalischen Weltbürger hinaufkomponiert und -dirigiert und verfügte (guter Geschäftsmann, der er allzeit gewesen war) über ein entsprechend dick gepolstertes Bankkonto. Sein Tod bewirkte weltweite Trauer. Der unersetzliche Verlust eines der letzten Großen der Musikwelt wurde beklagt.

Hans Pfitzner dagegen, der nach eigener

Aussage sein Leben lang gegen den Strom geschwommen war, der für seine künstlerischen Maxime allzeit ohne Rücksicht auf Verluste und nur zu oft in Überschreitung der Grenzen zwischen Sachlichem und Persönlichem, Musikalischem und politisch Polemischem auf die Barrikaden gestiegen war, dieser Hans Pfitzner wurde selbst in Deutschland nur noch mit respektvollen Nachrufen bedacht. Im internationalen Blätterwald hat es wohl bestenfalls zu der einen knappen Todesnachricht gereicht, daß der ausgesprochen deutsche Komponist des „Armen Heinrich“, der „Rose vom Liebesgarten“, des „Palestrina“ und des schwächlichen Operrnackkömmlings „Das Herz“ sowie einiger Instrumentalmusik gestorben sei. Nachdem Pfitzner bei einem Bombenangriff 1943 seine gesamte Habe zerstört worden war, vegetierte er zunächst – arm wie eine Kirchenmaus – in einem Altersheim. Unvergessene Blamage der angeblichen Pfitzner-Stadt München, daß es die Wiener Philharmoniker waren, die den alten Meister in das gastlichere Salzburg holten. Aus diesem letzten Asyl schrieb er in sein Erinnerungsbuch 1947: „Es

Die Korrektur eines Klischees durch Kubeliks erste Gesamtaufnahme des „Palestrina“

von Herta Piper-Ziethen

Nicolai Gedda als Palestrina.
Linke Seite: Bei der Aufnahme im Münchener
Deutschen Museum; man erkennt in der Mitte
Rafael Kubelik und halblinks Helen Donath

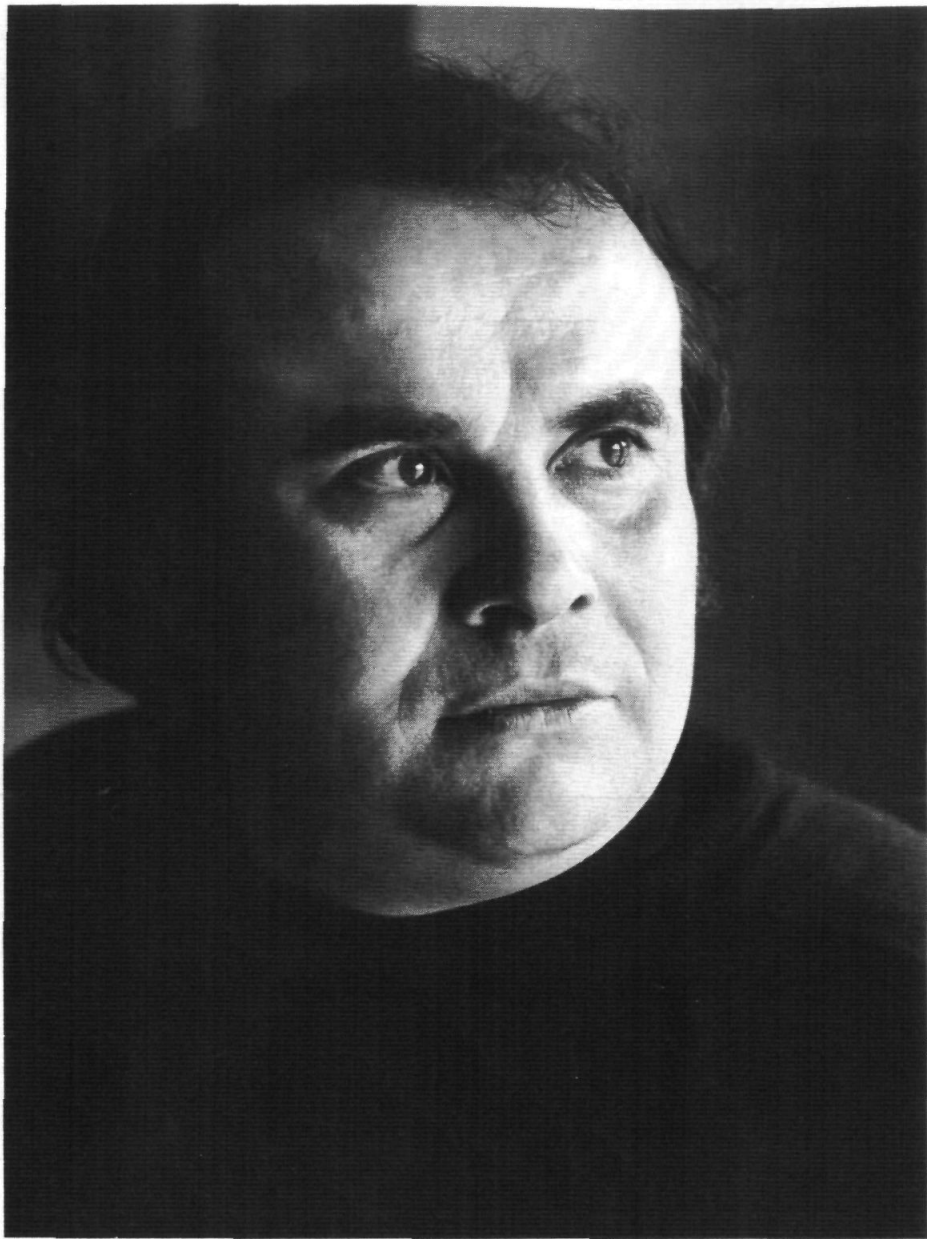
ist offenbar eine Eigentümlichkeit meines Lebens und gehört irgendwie zu meiner Persönlichkeit, daß das, was man gemeinhin 'Glück haben' nennt, mir nicht beschieden ist.“ Ein erwärmender Sonnenstrahl traf ihn noch in den letzten Lebenstagen. Wieder dank der Wiener. Vierzehn Tage vor Pfitzners Tod gab es eine glanzvolle Wiederaufführung seines „Palestrina“.

Der Künstler als Operngestalt

Weder vorher noch nachher hat es in der Musik- und Operngeschichte eine reinere, erschütterndere Aussage gegeben über die tiefe Einsamkeit des schöpferischen Menschen, über seine Qual und die totale Beglückung des „begnadeten Erhobenseins“ im überwältigenden Augenblick der Inspiration. Pfitzner hat diesen Augenblick der Gnade, der seine schöpferische Kraft aus dem Urgrund des Unbewußten bezieht, im ersten Aktschluß in der Engelvision festgehalten. Die Stimmen der Engel intonieren andeutend zwei Themen aus der berühmten *Missa Papae Marcelli*, mit der Palestrina gemäß der (unhistorischen) Legendenhandlung zum Retter der polyphonen Kirchenmusik wird. Im schöpferischen Rausch einer einzigen Nacht schreibt er das erlösende Werk, nachdem ihn die alten Meister gemahnt haben: „Du mußt! Dein Erdenpensum schaffe!“ Der Homo-Ludens-Autor Huizinga hat dagegen theoretisiert: „Für die Kunst gilt kein Müssen. Ihr Schöpfungsdrang ist ein Wollen.“ Nun, man sollte da doch wohl mehr den Praktikern trauen, die zum Wollen auch um das Können wissen. In dem Punkt der Inspiration ist auch Richard Strauss mit Pfitzner ein Herz und eine Seele. In hohem Alter äußerte er sich über dieses Thema: „Der ... Einfall, der mich plötzlich, direkt aus dem Äther kommend, überfällt, ... erscheint in der Phantasie unmittelbar, unbewußt, ohne Einfluß des Verstandes. Es ist das höchste Geschenk der Gottheit, und mit nichts anderem zu vergleichen.“ Genau das ist es, was Pfitzner in seinem „Palestrina“ (musikalisch und textlich auf gleicher Höhe) als persönliches Glaubensbekenntnis in seinem nach Idee und dramatischer Gestaltung völlig aus dem üblichen Opernschema ausscherenden Werk auf ergreifende Weise als Fatum und Crux des schöpferischen Menschen gestaltet hat. Er selber hat gesagt, daß er im „Palestrina“ der großen Sehnsucht jedes Musikers Rechnung getragen habe. Der Schluß des ersten Aktes sei für ihn seine „Hohe Messe“.

Zwischen dem Gnadenakt der schöpferischen Empfangnis, dem fröhlichen, Mandolinen-umklimperten Evviva-Schlußgeschrei des Volkes und dem schicksalsergeben-demütigen Ausklang mit den





Stellvertretend für ein hochrangiges und ausgewogenes Sängersensemble: Heribert Steinbach singt die Partie des Novagerio

Palestrina-Worten „Nun schmiede mich, den letzten Stein an einem deiner tausend Ringe, du Gott. Und ich will guter Dinge und friedvoll sein“ – zwischen dieser ganz im Spirituellen angesiedelten Einheit von Prolog und Epilog steht hineingesprengt als dramatische Theaterbombe der zweite, der Konzilsakt. Konfrontation zwischen Geist und Welt. Im ersten Akt zum originalen (leicht veränderten) Palestrina-Zitat musikalisch beim Erscheinen der „alten Meister“ deutliche Reminiszenzen an die Polyphonie der Niederländer. Das Schäferlied des aus der Tradition ausbrechenden jungen Silla dagegen im Stil der florentinischen Monodie. Im zweiten Akt zur Eröffnung des Konzils: gregorianischer Choral. Das ganze musikalische Gebäude der durchkomponierten, sinfonisch-dramatischen Großform zusammen geschweißt durch eine knapp gehaltene Anzahl scharf profilierter Motive, die das Werk leitmotivisch durchziehen. Dazu durch Anlehnung an die Kirchentonarten die archaisierende Färbung. Das Wagnerische Erbe tritt lediglich in der Technik des Leitmotivischen und der Deklamatorik in Erscheinung. Im übrigen ist Pfitzners musikalische Sprache in der Neigung zur Linearität (Biograph Abendroth spricht von linearer Monumentalität) und Polyphonie völlig eigenständig und jenseits allen Epigontums.

Der Konzilsakt mit seinen scharf charakterisierten Typen, der den Vergleich mit Wagners „Meistersingern“ provoziert, wirkt ein halbes Jahrhundert nach der Münchner Uraufführung unter Bruno Walter 1917 (vor einem hungrigen, mit Steckrüben gefütterten Kriegsauditorium) heute aktueller denn je. Es scheint fast ein Spiegelbild unserer derzeitigen politischen Debatten im Bundestag. Hier lediglich auf kirchliche Themen frisiert. Aber mit der gleichen Taktik. Die Qualität des Pfitznerschen Textes, die in den beiden Rahmenakten Ergriffenheit auslöst („Man geht und weint, weil man geboren ist“), sie kommt hier mit Humor, Galle und geistreicher Attitüde mit voller Breitseite zur geplant gegensätzlichen Wirkung. Hans Pfitzner selber hat die „Vision“ seines den tragischen Kampf zwischen Genius und Welt spiegelnden Werkes so gedeutet: „Eine Herkulestat wird vollbracht, das Schwerste gelingt: auf Machtgebot Schönheit erzeugen! Daß da sozusagen zwei Faktoren der Handlung gegeneinander ins Spiel zu kommen hatten, stand für mich von vorn herein fest: die eine äußerliche mit lautem und wildem Getriebe, die sich in der Zeitlichkeit abrollt und man schlechthin die Welt nennt, und die andere, innerliche, stille, die im Herzen des schöpferischen Menschen die Ewigkeit sucht.“ Es ist eine

der wahrhaftesten und eindrucksvollsten Erfahrungen der Musik zum „Palestrina“, daß sie um so schlichter, nach innen gewandt wird und auf jeden virtuosen Glanz verzichtet, daß sie sich auf Unisono-Homophonie beschränkt, wenn es darum geht, Tiefstes auszudrücken. Durchsichtig-kammermusikalischer Klang, unfrisier und ohne Schminke. Der dunkle Bratschenklang favorisiert.

Die schönste, verständnisvollste Werkdeutung des „Palestrina“ und Pfitzners hat zweifellos Thomas Mann in seinen „Betrachtungen eines Unpolitischen“ geliefert. Wieweit man seiner Schlußfolgerung von der „Sympathie mit dem Tode“ in Angleichung an seine eigene Philosophie aus heutiger Sicht noch zu folgen bereit ist, steht dahin. Wer aber könnte Diffizileres über das Werk sagen als er mit seinem Ausspruch: „Diese möglich gemachte Unmöglichkeit, rein ideelle Dramatik, die, wenn nicht Handlung, so doch geistdurchleuchtetes, buntes Geschehen ist.“ Und vom zweiten Akt: „Der Akt ist kurzweilig, man sage, was man wolle.“

„Palestrina“ und Bühnenpraxis

Nach alledem, nach dieser unüberhörbaren Laudatio für Pfitzners „Palestrina“ und seinen Seelenkontrapunkt, ergibt sich im Finale die Frage, wieso ein in jeder Hinsicht singuläres Werk so schmachlich vernachlässigt worden ist und wird. Dies hat – abgesehen von möglichen Aversionen gegen das nicht unbedingt bühnenwirksame Werk – nicht zuletzt auch rein praktische Gründe. Der „Palestrina“ erfordert einen ungewöhnlichen großen Orchester- und Solistenapparat, wie er nur von großen Bühnen gestellt werden kann. Im Zeichen ihrer international orientierten Solistenpolitik können die Opernbühnen argumentieren, daß es unmöglich ist, ein rund vierzig Gesangssolisten forderndes Werk im Abonnentenkarussell zu halten. Die Schallplatte kann sich mit gleichen Argumenten für ihre bisherigen Versäumnisse gegenüber dem Werk nicht herausreden. Nun endlich hat sie die lange anstehende Einspielung nachgeholt. In Gemeinschaftsproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk präsentiert die Deutsche Grammophon die erste Gesamteinspielung des „Palestrina“.

Die Diskus-Premiere

Die Tatsache an sich wäre schon Anlaß genug zur Freude über eine kulturelle Tat. Aber es ist mehr geschehen. Die Aufnahme ist zum Musterbeispiel eines optimal besetzten und interpretierten Bühnenwerks geraten. Ein Volltreffer, wie er der Schallplatte nur alle Jubeljahre gelingt. Und das will bei einem Werk mit einem so riesigen Sängeraufgebot schon etwas heißen. Gleich die erste Szene mit Ighino und Silla wird zur reinen Freude. Brigitte Faßbaender singt den jungen Palestrina-Schüler mit jugendlichem Feuer und stimmlicher Hochform. Ideale Verschmelzung der Stimmen und farbliche Absetzung zu Helen Donath, die den Palestrina-Sohn mit der unendlich sanften, zarten Innigkeit und anrührenden Unschuld singt, die dieser Partie angemessen ist.

Für die Titelpartie dürfte es derzeit keinen besseren Vertreter als Nicolai Gedda geben. Weil er unter den Tenoristen immer noch einer der bestsingenden und auch der geschicktesten ist. Das genau wird hier erneut deutlich. Allein dieses: wie Gedda im Sinne des Textes auf jedes tenorale Imponiergehabe verzichtet und großen belkantischen Stimmglanz nur in den emotionalen Höhepunkten einsetzt. Sein Palestrina entspricht Thomas Manns Charakteristika: „... still, schlicht, ohne Anspruch auf ‚Leidenschaft‘, ... gefaßt, im Innern wund, voll leidend-würdiger Haltung.“

Wie einst Hans Hotter ist Dietrich Fischer-Dieskau ein imponierender Borromeo. Vom Scheitel bis zur Sohle großer Kirchenfürst, der Würde und Macht der Institution in persona demonstriert. Ein Mäzen, dessen christliche Tugenden beim Widerspruch Palestrinas in brutale Cholerik umschlagen und der am Schluß abtötend menschliche Größe und Wärme beweist. Das alles von Fischer-Dieskau darstellerisch wie gesanglich souverän ausgespielt.

Im Konzilsakt dominiert stimmlich neuerlich der derzeitige Sektrechtstarter Bernd Weikl neben Karl Ridderbusch und Gerd Nienstedt. Den Kardinallegaten Novagerio singt Heribert Steinbach mit kleinem Beckmessereinschlag. Die Süffisanz, mit der Helmuth Melchert diesen aalglatten „Diplomaten“ früher einmal ausgestattet hat, bleibt Steinbach schuldig. Aus der unendlich langen Liste der weiteren Sänger, bei denen es nicht einen einzigen Leistungsausfall gibt, die eigentlich einer wie der andere als gute Sänger namentlich hier gespriesen werden müßten, seien nur noch John van Kesteren und Hermann Prey erwähnt. Van Kesteren macht aus der kleinen Partie des schon halbtoten, uralten Patriarchen Abdisu ein kleines Kabinettstück, und Prey ist als spanischer Kampfhahn Graf Luna, der seine Provokation hinausbrüllt, wirklich glänzend.

Wer auf Grund schlechter Theater-Erfahrungen durch mangelnde Textverständlichkeit und fast immer unterbesetzte Nebenrollen diesen Konzilsakt bisher als ziemlich langweilige Redeschlacht abgeurteilt hat, wird anhand dieser Aufnahme seine Meinung gründlich revidieren.

Zum Thema Textverständlichkeit: Sie ist hervorragend. Die Tontechnik hat die Stimmen vorgezogen. Das geht natürlich etwas auf Kosten des auf die zweite Ebene geschobenen Orchesterklanges. Das Verfahren dürfte hier trotzdem zu verteidigen sein, weil beim „Palestrina“ (im Gegensatz zu den meist belanglosen operistischen Amore-Texten) Text und Wortzusammenhang ganz entscheidendes Gewicht haben.

Kubeliks unteutonischer Pfitzner-Stil

Um schließlich von Rafael Kubelik zu sprechen, dem musikalischen Dompheur der singenden, blasenden, paukenden und streichenden Heerscharen: Kubelik beschert ein völlig neues, ungewohntes Pfitzner-Erlebnis. Seine Aufnahme ist ein einziges großes Dementi gegen das schon vom Komponisten selber beklagte Klischee vom asketischen, trocken-linearen, herben, spröden und schwer verdaulichen Pfitzner. Das sind ohnehin Adjektive, die angesichts der inzwischen erfolgten musikalischen Weiterentwicklung für die Pfitznersche Musik lange nicht mehr zutreffen, wenngleich sie immer noch weitergebetet werden. Pfitzner, der lebenslang ein „Un-

zeitgemäßer“ war, hat durchaus eine Chance, heute ein Zeitgemäßer zu werden. Kubelik macht mit seiner „Palestrina“-Interpretation Pfitzner auch international hoffähig. Er nimmt ihm jede teutonische Strenge, indem er nicht auf analytisch kaltes Detail-Herauswerken zielt, sondern auf softende Homogenität. Er ebnet Harmonisches, Lineares und Polyphones ein und musiziert außerordentlich fließend. Joseph Keilberth hat in der Neuausgabe der Palestrina-Partitur 1963 als Begründung für zusätzliche Tempo- und Vortragsbezeichnungen im Vorwort angeführt, daß Pfitzner – gemäß späteren Eintragungen in seine Partitur – „ein sehr viel flüssigerer musikalischer Ablauf vorgeschwebt hat, als aus seinen ursprünglichen Tempo- und Vortragsbezeichnungen hervorgeht“. Der melodische Fluß ist Kubelik höchstes Gebot. Das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks liefert ihm dazu unterstützend einen gerundeten, weichen, warmen Klang. Nur im Konzilsakt, in dem Kubelik stimmiger und mit kräftigem Zugriff auch den Humor herausstreicht, dürfen die ansonsten sehr sanft gehaltenen Blechbläser einmal voll einsteigen.

Kubeliks Pfitzner-Auslegung wird sicher nicht ganz ohne Widerspruch bleiben. Sie wird manchen Leuten vielleicht ein wenig allzu glatt sein. Diese Eigenschaft wiederum könnte dem Werk möglicherweise gerade jenseits der deutschen Grenzen zugute kommen. Und man möchte dieser hervorragenden Aufnahme schon als Paradebeispiel einer erstklassigen Einspielung weltweiten Erfolg wünschen.



PFITZNER, Palestrina – Karl Ridderbusch (Papst Pius IV, Madruscht) Bernd Weikl (Giovanni Morone), Heribert Steinbach (Novagerio), Dietrich Fischer-Diskau (Carlo Borromeo), Victor von Halem (Kardinal von Lothringen), John van Kesteren (Abdisu), Peter Meven (Erzbischof von Prag), Hermann Prey (Graf Luna), Friedrich Lenz (Bischof von Budoja), Adalbert Kraus (Bischof von Imola), Franz Mazura (Bischof von Cadix), Gerd Nienstedt (Zeremonienmeister), Karl Kreile (Dandini von Goseto), Anton Rosner (Bischof von Fiesole), Josef Weber (Bischof von Feltre), Günter Häußler, Wulf von Lochner (Bischöfe), Gudrun Rosner-Greindl (Jünger Doktor), Nicolai Gedda (Giovanni Pierluigi Palestrina), Helen Donath (Ighino), Brigitte Fassbaender (Silla), Peter Schranner, Theodor Nicolai, Heinrich Weber, Albert Gaßner, Nikolaus Hillebrand (Kapellsänger von Sta. Maria Maggiore), Renate Freyer (Lukretia), Theodor Nicolai, (Verstorbener Meister der Tonkunst), Irmgard Lampart, Karin Hautermann, Erika Rüggeberg (Engelstimmen); Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Chor des Bayerischen Rundfunks, Tölzer Knabenchor, Rafael Kubelik

Deutsche Grammophon 2711 013
(4 S 30)

Klangbild: offen, Stimmen recht präsent, Orchester geringfügig entfernt, transparent, recht voll, unverfärbt, weitgehend ausgewogen, recht räumlich

Fertigung: einwandfrei

KÜNSTLER-NACHRICHTEN



Der deutsche Hornist Hermann Baumann errang beim „Mostly Mozart Festival“ in der New Yorker Philharmonie Hall an drei Abenden als Konzertsolist und Kammermusiker große Erfolge.

Nachdem Mirella Freni bei der Liebermann-Eröffnungsvorstellung der Pariser Oper in Versailles die Susanne in Mozarts „Figaro“ gesungen hat, steht sie in der selben Rolle im nächsten Frühjahr in Mailand unter Abbado und im Sommer in Salzburg unter Karajan auf der Bühne.

Der amerikanische Pianist Eugene Istomin, bei uns vorwiegend bekannt durch Schallplatten des Stern-Rose-Istomin-Trios, unternimmt im Januar 1974 seine erste Deutschland-Tournee. Sie führt ihn nach Frankfurt (10. und 11.), Gelsenkirchen (14.) und Bonn (28.).

Der Pianist Joseph Kalichstein kommt wieder nach Deutschland und gibt zwischen dem 2. und 5. 11. Recitals in Münster, Schweinfurt und Düsseldorf. Kalichstein tritt außerdem am 7. und 8. in Basel auf.

René Kollo wird im Frühjahr 1974 sein Debüt an der New Yorker Met geben.

Arthur Rubinstein, Pianist und Buchsignierer, wird weiterhin weltweit geehrt: In New York soll ein Platz in der Nähe der Carnegie Hall nach ihm benannt werden, in Genf wird eine Büste des Pianisten enthüllt, und in Jerusalem findet im Dezember der erste Rubinstein-Pianistenwettbewerb statt.



Beim Internationalen Rundfunkwettbewerb 1973 in München errangen von den deutschen Teilnehmern das Schumann-Quartett, Rainer Schumacher (Klarinette) und Gottfried Hefele (Klavier, unser Bild) je einen dritten Preis.