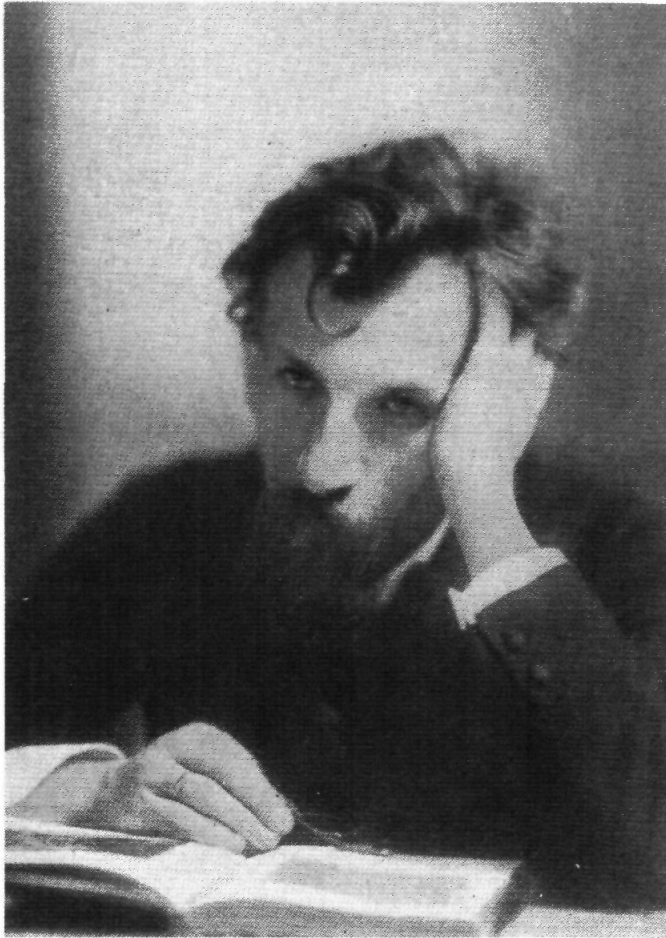


„Im äußersten Bedürfnis nach einem großen Werk . . .“

Zur Entstehungsgeschichte von Pfitzners „Palestrina“



Pfitzner
zur Zeit der
Palestrina-
Premiere

Im Spätsommer des Jahres 1910 weihte Hans Pfitzner seine engsten Freunde in ein bis dahin sorgfältig gehütetes Geheimnis ein: Er hatte den ersten Akt eines neuen Bühnenwerks vollendet. Das Überraschende für den Kreis seiner Vertrauten mochte wohl sein, daß zunächst bei dem noch „in der Luft herumschwebenden Werk“ nicht von einer Komposition die Rede war, sondern von einer „Dichtung“. „Es ist ein Plan, der etwa 15 Jahre mich schon beschäftigt“, schrieb Pfitzner an Willy Levin, „und um dessen dichterische Ausführung ich schon mehrere Dichter vergebens bemüht habe. Nun, in dem äußersten Bedürfnis nach einem großen Werk habe ich mich selbst daran gemacht, Notung zu schmieden.“

In den Aufzeichnungen dieser Tage mutet der Entschluß des 40jährigen wie eine Verzweiflungstat an. Pfitzner führt die vielfältigsten Beweggründe und Entschuldigungen dafür an, in diesem Falle zur Selbsthilfe gegriffen zu haben. Diese Unsicherheit mag uns heute nicht ganz verständlich sein, denn gegenüber den Dichtungen James Gruns zum „Armen Heinrich“ und der „Rose vom Liebesgarten“ steht der von Pfitzner selbst geschaffene Palestrina-Text als eine Schöpfung von respektablem Gewicht da.

Die erwähnten fünfzehn Jahre der Beschäftigung mit dem Palestrina-Stoff führen zurück in Pfitzners Mainzer und Berliner

Wirkungszeit. Damals, als heranreifender Musiker, hatte er sich gründlich mit der Musikgeschichte beschäftigt, und in der „Geschichte der Musik“ von August Wilhelm Ambros war er auf das Motiv gestoßen, das den Impuls zu seinem späteren Lebenswerk darstellen sollte: Es war dies die legendäre Geschichte von der Errettung der Kirchenmusik durch Giovanni Pierluigi Palestrina.

Ohne Zweifel bietet diese musikgeschichtliche Anekdote einen künstlerisch und musikdramatisch wirksamen Vorwurf, und bereits lange vor Pfitzner haben sich einige Komponisten um eine musikalische Bewältigung des Palestrina-Stoffes bemüht: so etwa Carl Loewe mit einem Oratorium (1841) und Melchior E. Sachs mit einer Oper (1886). Beide Werke sind freilich vollständig in Vergessenheit geraten.

In Pfitzners Sicht wandelte sich die einfache Struktur der Legende zu einem psychologischen Drama voll verzweigter Komplikationen. Die Oper „Palestrina“ ist alles mögliche: ein musikalisches Manifest, ein Pamphlet gegen zeitgenössische Musiktendenzen, eine Selbstdarstellung des Komponisten, eine Künstlertragödie – und anderes mehr. Von allen erdenklichen Auslegungen abgesehen ist „Palestrina“ vor allem echter Pfitzner, mit all den liebevoll-suchenden wie angriffs-lustigen, den edlen, erhabenen und kauzigen Zügen dieses wahrhaft eigenartigen Musikers und Den-

kers. Der Palestrina-Text ist wie jede Dichtung von Bedeutung gewissermaßen lebendes Material, das immer neue Betrachtungsweisen zuläßt. So wird man heute beispielsweise das furchtbare Massaker am Schluß des zweiten Aktes in anderem und wohl richtigerem Sinne verstehen, als man es zur Zeit der Palestrina-Uraufführung getan hat. Damals sah die Kritik in diesem erschütternden Akt der Intoleranz und Lieblosigkeit nichts weiter als eine Konzession an den Opernstil vergangener Epochen, gewissermaßen als Meyerbeer-Reminiszenz.

Die Keimzelle des „spröden und kühnen Produktes“ (so der Palestrina-Bewunderer Thomas Mann) ist die Szene im ersten Akt, in der Pierluigi mit den neun verstorbenen Meistern der Tonkunst einen Disput abhält. Diese Episode enthält die tiefsten Gedanken des Werkes, sie gewährt am ehesten Einblick in Pfitzners eigentümliche Anschauungen über Wesen und Sinn der Kunst. Es ist da in geheimnisvoller Weise von einem kreatürlichen Prinzip die Rede, das Ringe, Figuren, Steine hervorbringt, die sich zur schimmernden Kette der Weltbegebenheiten vereinigen . . .

Diese Geisterszene war der erste Baustein des riesenhaften Werkes. Merkwürdigerweise stand Pfitzner zu dem Zeitpunkt, als er diesen mysteriösen Teil der Dichtung niederschrieb (April 1910) im Mittelpunkt einer Skandalaffäre, die seinen Bindungen an das Münchner Hoftheater ein vorläufiges Ende setzte. Während er sich mit den hochfliegenden Palestrina-Gedanken trug, war er imstande, eine giftsprühende Streitschrift über den Boykott seiner Werke in München abzufassen. Dieses Nebeneinander scheinbar unvereinbarer Wesenselemente ist bei Pfitzners komplizierter Charakterstruktur nichts Ungewöhnliches. Auch in den folgenden Jahren, die der Dichtung und der Komposition des „Palestrina“ gewidmet waren, mangelte es nicht an äußeren Ereignissen voll Kraßheit, an Polemiken und den unvermeidlichen „Krachs“. Während der Ausarbeitung der Komposition (vom 6. Juni 1912 bis zum 24. Juni 1915) wurde Pfitzner von den verschiedenartigsten Drangsalen heimgesucht: mehrere schwere Erkrankungen, der Tod eines seiner Kinder. Sodann der Ausbruch des Weltkriegs, ein Ereignis, das ihn tief erschütterte. Weiterhin die demütigende Affäre an der Wiener Hofoper anläßlich der verunglückten Aufführung des „Armen Heinrich“, und nicht zuletzt die immer ärger werdenden Konflikte mit der Straßburger Oper, deren Direktor er zu dieser Zeit war. Auch kuriose Ereignisse fielen in diesen Zeitabschnitt, so etwa Hans Pfitzners Auftreten als Opernsänger – als er in Straßburg am 26. Januar 1913 den Beckmesser in den „Meistersingern“ sang (als „Einspringer“ für einen während der Aufführung erkrankten Darsteller). Jedenfalls wird man keineswegs behaupten können, daß der „Palestrina“ in einer Atmosphäre asketischer Zurückgezogenheit und milder Resignation entstanden sei.

Als das Werk vollendet war, zeigten sich Verlage und Bühnen lebhaft interessiert. Pfitzner hatte damals bereits eine anhängliche „Gemeinde“, die ihm ergeben folgte.

Besonders das energische Eintreten Thomas Manns für Pfitzner ließ das Werk des Komponisten in neuer Beleuchtung erscheinen. Pfitzner entschied sich für den Verlag Furstner und dürfte im Mai 1915, als er zu Besprechungen nach Berlin kam, auch mit Richard Strauss zusammengetroffen sein, um über das Schicksal seiner Oper zu beraten. Ursprünglich war geplant, das Werk in Berlin zur Uraufführung zu bringen. Leo Blech oder Pfitzners Antipode Richard Strauss waren ausersehen, die Aufführung zu dirigieren. Die Pläne zerschlugen sich, und „Palestrina“ kam am 12. Juni 1917 im Münchener Prinzregententheater zur ersten Aufführung. Bruno Walter dirigierte, Karl Erb sang die Titelrolle, Fritz Feinhals den Kardinal Borromeo, Maria Ivogün den Ighino, Paul Bender den Papst. Eine wahrhaft königliche Besetzung für das Werk, das mit allen Zeichen eines außergewöhnlichen Erfolgs aus der Taufe gehoben wurde. Infolge der Wirren gegen Ende des Krieges nahmen die übrigen großen Bühnen Deutschlands das Werk mit einiger Verspätung auf. Am 1. März 1919 wurde der „Palestrina“ an der Wiener Staatsoper uraufgeführt. Pfitzner leitete hier ebenso wie in München die Inszenierung, Franz Schalk dirigierte, der berühmte Wagner-Tenor Erik Schmedes sang die Titelrolle, Emil Schipper den Borromeo, Lotte Lehmann den Silla, Berta Kiurina den Ighino. Über die Wiener Palestrina-Premiere hat Franz Grasberger in der „Österreichischen Musikzeitschrift“ (1969/4) eine Anzahl von Dokumenten veröffentlicht, die insofern von Interesse sind, als sie beweisen, daß Pfitzner gegenüber den von ihm favorisierten Sängern ohne weiteres von seiner gefürchteten Kompromißlosigkeit abzuweichen bereit war. So arbeitete er etwa dem Bassisten Richard Mayr zuliebe den Part des Borromeo um,

indem er die Höhen „punktierte“, das heißt eine Ausweichmöglichkeit in tiefere Lagen schuf. Allerdings kam die Besetzung mit Mayr niemals zustande.

Es muß bei dieser Gelegenheit daran erinnert werden, daß es um die Biographie und historische Forschung in puncto Pfitzner nicht rosig bestellt ist. Die bisher umfangreichste Pfitzner-Monographie (von Walter Abendroth), die auf dokumentarischer Grundlage erarbeitet wurde, stammt aus dem Jahre 1935. Allein aus diesem Erscheinungsjahr läßt sich ableiten, wieviel in diesem Buch ungesagt bleiben mußte, und wie wenig im ursprünglichen Sinne ausgedrückt werden durfte. Man wird über den Komponisten erst zu einem klareren Urteil kommen, wenn einstens der reichhaltige Nachlaß Pfitzners (in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien deponiert) aufgearbeitet und erschlossen sein wird, wenn uns die vielen bisher unbekannt gebliebenen Aufzeichnungen und Korrespondenzen zugänglich gemacht werden. Es hat sich in neuerer Zeit immer wieder erwiesen, daß die intensive Beschäftigung mit dem Lebensweg eines Künstlers auch ein Aufleben seiner Werke zur Folge haben kann. Im Falle Mahler war das ganz deutlich zu erkennen. Anscheinend sind die Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts am ehesten auf dem Wege ihrer Biographie zu erfassen. Aus der Kenntnis von Pfitzners leidvollem Dasein könnte sich ein Verständnis für seine Sprache, für sein künstlerisches Anliegen einstellen.

Ein Wort noch zur kargen Palestrina-Diskographie. An erster Stelle stehen die drei Vorspiele, die wiederholt eingespielt wurden und das Bekannteste aus dem Werk darstellen. Zweimal wurden die Vorspiele unter Pfitzners Leitung aufgenommen, ein-

mal akustisch, einmal elektrisch. Die spätere Version von 1931 ist auf Heliodor 88014 (Pfitzner dirigiert Pfitzner) überspielt worden. Emil Schipper, der erste Wiener Borromeo, sang 1925 für Grammophon den Monolog Borromeos aus dem ersten Akt („Nun setzt euch zu mir her“), neu überspielt auf Preiser, Lebendige Vergangenheit LV 3. In den frühen fünfziger Jahren erschien eine Aufnahme der „Messe“ aus dem ersten Akt mit Lorenz Fehenberger. 1953 produzierte der Westdeutsche Rundfunk eine Palestrina-Gesamtaufnahme, die vor allem wegen der Sängerbesetzung interessant erscheint: Julius Patzak, wohl der bedeutendste Palestrina-Interpret seit Karl Erb, sang die Titelrolle, Hans Hotter den Borromeo, Dietrich Fischer-Dieskau den Kardinal Morone. Leider wurde das Vorhaben, diese Einspielung auf Schallplatten zu edieren, niemals verwirklicht – angeblich nur deshalb nicht, weil einer der vielen Episodensänger seine Einwilligung dazu nicht geben wollte.

Von Interesse dürfte auch der Live-Mitschnitt einer Palestrina-Neuinszenierung der Wiener Staatsoper vom Dezember 1964 sein, der für eine (bisher noch nicht erschienene) Schallplatten-Veröffentlichung vorbereitet ist. Die Aufführung hatte vor allem durch die Darstellung der Hauptpartie durch Fritz Wunderlich Aufsehen erregt. Man hatte seiner Interpretation anfangs mit einiger Skepsis entgegengesehen, war doch Wunderlich damals ein junger Mann, knapp über Dreißig, offenbar also viel zu jung für diese Rolle. Um so größer war die Überraschung, mit welcher Einfühlungskraft, mit welcher Wärme und Innigkeit er den Palestrina dann sang. Es war dies eine der schönsten und reifsten Leistungen des viel zu früh verstorbenen deutschen Tenors. Clemens Höslinger

Bielefelder Schallplatten- Kataloge

Bielefelder Katalog

Deutschlands bekanntester
Schallplatten-Katalog für
den Freund und Kenner der
klassischen Musik

6,00 DM

Jazz-Katalog

Eine nahezu lückenlose
Übersicht über alle in
Deutschland erhältlichen
Jazz-Schallplatten, mit
umfangreichen
diskografischen Angaben.

7,00 DM

Sprechplatten Katalog

Eine Zusammenstellung
aller literarischen,
dokumentarischen und
pädagogischen Schall-
platten der Wortproduktion,
einschließlich Märchen,
Kabarett, Tierstimmen und
Geräusche.

6,50 DM

erhalten Sie
bei Ihrem
Fachhändler

BIELEFELDER VERLAGSANSTALT KG · 48 BIELEFELD · POSTFACH 1140