

Michael Schwalb, Hans Pfitzner. Komponieren zwischen himmlischer Vision und Abgrund, Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 2016, 133 S., zahlreiche Abb.

„Sie, verehrter Herr Reichskanzler, sind ein musischer Mensch, was sich mit dem grossen Politiker sehr wohl verträgt [...]. Ich glaube nicht, dass Sie es bereuen würden, mich durch eines meiner grossen Werke kennenzulernen und darf wohl glauben, dass ich es verdiene, von Ihnen gekannt zu sein.

Mit Verehrung und Bewunderung

Hans Pfitzner¹

Pfitzners Rechnung sollte nicht aufgehen. Der verehrte und bewunderte Adressat seines Briefs vom 21. November 1933, Adolf Hitler, ignorierte beharrlich den „deutscheste[n] unter den lebenden“ Komponisten – so Pfitzner mehrfach über sich selbst.² Doch noch zwölf Jahre später, angesichts von Ruinen und Leichenbergen, notiert dieser über jenen: „Das Weltjudentum ist ein Problem & zwar ein Rassenproblem, aber nicht *nur* ein solches, & es wird noch einmal aufgegriffen werden, wobei man sich Hitlers erinnern wird & ihn anders sehen, als jetzt, wo man dem gescheiterten Belsazar nur zu gern den bekannten Eselstritt versetzt.“³

Dies alles ist bekannt, und es steht hier einleitend in seiner desaströsen Verblendung nur noch einmal zitiert, um das weite Problemfeld zu umreißen, auf das sich begibt, wer über Pfitzner spricht: Eine Auseinandersetzung mit diesem Autor und seinem Werk mündet zwangsläufig in die Zeitgeschichte und ist ohne interdisziplinäre Perspektive schwerlich zu leisten. Die provozierende Frage „Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?“ steht seit dem Fall Richard Wagner – eines der Idole Pfitzners – im Raum⁴; die Antwort liegt auf der Hand, doch die Diskussion über den Status von Kunstwerken erweist sich als weitaus komplexer. Offenkundig ist, dass Pfitzner der Verbreitung seines Werks, zumal einer internationalen, durch seine abschreckende Deutschtümelei selbst am meisten im Weg stand. Schon früh sahen sich sogar Kollegen wie sein ehemaliger Straßburger Assistent Wilhelm Furtwängler genötigt, einen Trennstrich zwischen der streitbaren Person des Komponisten und Dirigenten und seiner Musik zu ziehen. Auf

¹ Zit. nach Sabine Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus*, Stuttgart, Weimar 2001, S. 139.

² Ebd.

³ Hans Pfitzner, „Glosse zum II. Weltkrieg“, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Band IV, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1987, S. 327–343, hier S. 337 (Hervorhebungen im Original).

⁴ Vgl. das gleichnamige Heft 5 der Reihe *Musik-Konzepte* (1978).

den Konzertpodien und Opernbühnen spielt sie gegenwärtig, sieht man von gelegentlichen *Palestrina*-Neuinszenierungen ab, keine nennenswerte Rolle.

Der Rundfunkredakteur Michael Schwalb legt nun in der Reihe „kleine bayrische Biografien“ des Pustet-Verlags eine Einführung in Leben und Werk Hans Pfitzners vor. In der vorgegebenen komprimierten Form ist ihm damit eine überzeugende, erhellende Darstellung gelungen, die zwar mit keinen unbekanntem Fakten aufwartet, aber nach der vergriffenen Rowohlt-Monografie von Johann Peter Vogel (1989) durchaus eine Lücke füllt und auf ein interessiertes Publikum auch jenseits der Fachwissenschaft zählen darf. Sie berücksichtigt darüber hinaus die neuere Literatur zum Thema, zum Beispiel Sabine Buschs maßgebliche Untersuchung *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus* (siehe Fn. 1), deren aktualisierte Neuauflage für 2017 angekündigt ist. Schwalb schildert in elf Kapiteln die Stationen eines achtzigjährigen Lebenswegs, der von persönlichen Tragödien und Krisen gesäumt war wie dem Tod von Pfitzners erster Frau Mimi (1926) sowie dem Tod des schwerbehinderten Sohnes Paul (1936), dem Selbstmord der Tochter Agnes (1939) und dem Tod des Sohnes Peter (gefallen 1944), mit dem sein Vater sich zudem überworfen hatte: Pfitzner überlebte alle seine Kinder. Entscheidend wurde die Begegnung mit Paul Nikolaus Cossmann, dem gleichaltrigen Kameraden aus der Frankfurter Schulzeit und Gründer der *Süddeutschen Monatshefte* in München, die Pfitzner ein wichtiges ideologisches Forum boten: „In ihrer politischen Überzeugung verfochten die beiden übereinstimmend einen nationalkonservativen Standpunkt, der sich nach dem Ersten Weltkrieg zu chauvinistischem Revanchismus steigerte“ (S. 17). Ausgerechnet die Freundschaft mit dem konvertierten Juden und erklärten Hitler-Gegner Cossmann, der ungeachtet seiner nationalistischen Gesinnung kurz nach der Machtergreifung 1933 verhaftet wurde und 1942 im Lager Theresienstadt starb, dürfte Pfitzner um die angestrebte Großkarriere im NS-Staat gebracht haben. Im Schatten des von ihm geringgeschätzten, doch um seine Erfolge argwöhnisch beneideten Richard Strauss spielte er fortan die Rolle des verkannten Genies.

Strauss' und Pfitzners Unterschriften hatten sich noch im April 1933 gemeinsam auf dem denunziatorischen „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“ gefunden, der Thomas Manns Exil besiegelte. Wenn Schwalb in seinem Exkurs zu den beiden sich ehemals nahestehenden Antipoden schreibt: „Den Namen Pfitzners hat Thomas Mann öffentlich nie mehr erwähnt“ (S. 100), so muss dem freilich widersprochen werden: In der *Entstehung des Doktor Faustus* aus Pfitzners Todesjahr 1949 fällt der Name sehr wohl⁵, und auch wenn er nicht fällt,

⁵ Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 19.1: *Essays VI. 1945–1950*, hrsg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a. M. 2009, S. 444.

wie in *Hermann Hesse* (1947), ist der Bezug unmissverständlich („Ein namhafter alter Tonsetzer in München, treudeutsch und bitterböse [...]“; die wütende, freilich nur private Reaktion des Getroffenen ist überliefert⁶). Mann hatte 1947 im *Doktor Faustus* die künstlerische Inspirationsszene aus dem vormals so bewunderten *Palestrina* für seine Abrechnung mit Hitler-Deutschland ins Gegenteil verkehrt und die bürgerliche Kunstreligion dämonisiert. Schwalb liest da die implizite Analogie zu Pfitzner heraus: „Der Komponist versucht, mit dem Teufel zu paktieren, und geht sogar in kreative Vorleistung – wird aber vom Teufel ignoriert“ (S. 105). Zum Spruchkammerverfahren Pfitzners, das ihn 1948 als „nicht betroffen“ einstufte (S. 123), bliebe zu ergänzen, dass dies nur mithilfe der noblen Fürsprache von Exilierten wie Arnold Schönberg, dem *Palestrina*-Uraufführungsdirigenten Bruno Walter und Alma Mahler-Werfel gelang.

Was Schwalb als Cellist mit Orchestererfahrung bei so viel „Abgrund“ zur „himmlischen Vision“ zu sagen hat, die der Untertitel suggeriert, trifft in seiner Knappheit dennoch ins Schwarze. Eine zentrale Aussage, auch mit Blick auf eine künftige kritische Rezeption, lautet, dass Pfitzners Musik in ihren besten Momenten der Ästhetik ihres Schöpfers, seinem Lob der Romantik wie seiner obsessiven Moderne-Verachtung, widerspricht – Stichwort „Janusköpfigkeit“: „Pfitzner komponierte [...] mitnichten nur rückwärtsgewandt, sondern – vielleicht teilweise gar *contre cœur* – stellenweise absolut auf der Höhe der zeitgenössischen musikalischen Avantgarde“ (S. 11). In den Worten des Komponisten Wolfgang Rihm: „Wir finden nicht auf den ersten Blick das gebrochen Heutige in seinem Werk, aber auch nicht das ungebrochen Gestrige“ (ebda.). Die besten Momente also: Schwalb findet sie zum Beispiel in „Pfitzners Entwicklung des Gesangs aus dem Geiste des deutschen romantischen Liedes und seiner kleinen, geschlossenen Form“ (S. 70) und, „neben dem *Palestrina* als Solitär“ (S. 92), in der Kammermusik, im kühnen cis-Moll-Streichquartett etwa oder im Sextett, dem von Bruno Walter hochgeschätzten Spätwerk. Wo nötig, erläutert Schwalb kompositionstechnische Spezifika mit intimer Kenntnis.

Dass Pfitzners Musik im Unterschied zum Gros seiner Schriften kein erledigter Fall ist, macht diese gut lesbare, differenzierte Einführung präzise nachvollziehbar, und das ist kein geringes Verdienst. Für die erste Annäherung wie für den resümierenden Überblick erweist sie sich als zuverlässiges Hilfsmittel.

Franz Adam

⁶ Ebda., S. 246f.; Hans Pfitzner, „Antwort auf Thomas Manns Anrempelung vom 30. Juni 1947“, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Band IV (wie Anm. 3), S. 344–346.