

National-kulturelle Selbstfindung als Selbstreduzierung.

Pfitzners Streit mit Busoni in der Perspektive Nietzsches.

Helmut Pillau

I.

Thomas Mann stellt sich in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1917 eine fast paradox anmutende Aufgabe: Die eigentümliche, ihn selbst nährenden kulturelle Kreativität seines Landes ist ihm zufolge unauflöslich mit Defiziten des pragmatischen und politischen Denkens verschränkt. Er probiert nun eine intellektuelle Strategie aus, die diesen politikfernen kreativen Verhältnissen entspreche und dennoch politisch funktionierte. Da sich das ‚Deutsche‘ vornehmlich in der musikalischen Kultur erfülle¹, sei es im Unterschied zur französischen oder englischen Mentalität weniger zur politischen Selbstverwirklichung prädestiniert. Aus seiner Sicht soll es nun im (Ersten) Weltkrieg gerade darum gehen, diese anscheinend kostbare Eigenart des ‚Deutschen‘ gegenüber den anderen, bereits allzu profan gewordenen westlichen Nationen zu behaupten. Die militärischen und politischen Aktivitäten Deutschlands wären demnach im Unterschied zu denjenigen der gegnerischen Nationen von vornherein transpolitisch fundiert. Wenn er auf dieser Linie, durchaus im Bewusstsein von Vergeblichkeit, argumentiert, so hat er dabei nicht zuletzt seinen Bruder Heinrich im Auge. Er versucht diesem zu demonstrieren, wie eng Weltfremdheit und das Vermögen zur kulturellen Elevation bei den Deutschen miteinander zusammenhängen. Exkurse in den *Betrachtungen* über Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* oder auch über Hans Pfitzners Oper *Palestrina* haben demnach die Funktion, von dieser kulturell fruchtbaren Introvertiertheit der Deutschen zu zeugen. Der lange und gedankenreiche Exkurs über Pfitzners Oper spielt aber im Kontext der *Betrachtungen* deswegen eine besondere Rolle, weil Thomas Mann hier an die Grenzen seiner Identifikation mit dem vermeintlich kulturseligen, ‚romantischen‘ Deutschland stößt.

Inwiefern dieser Exkurs – eben ein geheimer Wendepunkt von Thomas Manns Reflexionen – auch in den weiteren Zusammenhang der Auseinandersetzung mit dem Bruder gehört, wird an seinem Vorlauf ablesbar. Thomas Mann berichtet hier über seine Lektüre des Mysterienspiels *L’annonce faite à Marie* („Verkündigung“) von Paul Claudel. Er zitiert im Original daraus, rühmt den Übersetzer Jakob Hegner, erwähnt jedoch nicht den Besuch einer Aufführung des Stückes im Jahre 1913.² Vor fünf Jahren habe er dieses „Gedicht“

¹ Vgl. Verf.: „*Finis musicae*. Zukunftsangst bei Thomas Mann und Hans Pfitzner.“ In: „Musik und Ästhetik“, Heft 50, 13. Jahrg., April 2009, S.38 ff.

² Paul Claudel: *L’annonce faite à Marie* (1912). Die Aufführung fand im „Hellerauer Festspielhaus“ statt; unter den Zuschauern waren auch R.M. Rilke und Martin Buber. Vgl.: „Thomas Mann Chronik“ von Gert Heine und

„mehrmals mit größter Rührung und Freude“ gelesen.³ Er sei damals geradezu „in die geistreiche Christlichkeit jenes französischen Gedichts“⁴ verliebt gewesen. So wurde er also für sein Opern-Erlebnis empfänglich. Eine polemische Note bekommen seine Ausführungen durch den Bericht über ein unerquickliches Gespräch mit seinem Bruder Heinrich. Noch voller Begeisterung über das Werk Claudels wollte er seinen Enthusiasmus gern mit diesem großen Kenner und Freund Frankreichs teilen. Er präziserte seine Freude sogar unter einem deutsch-französischen Vorzeichen als „Freude am Gewährwerden uralter Brüderlichkeit, die Einheit war.“⁵ Dies musste doch den frankophilen Bruder ansprechen. Zu seiner Enttäuschung reagierte Heinrich aber reserviert. Dieser ließ sich auch nicht durch Hinweise auf die historische Einfühlsamkeit des Stücks – „eine beispiellose Vertiefung in die Seele des Mittelalters“⁶ – beeindrucken und konnte sich schließlich nur zu einer eher diplomatischen Äußerung aufrufen: „Vielleicht. *Aber es gibt Wichtigeres.*“⁷ Diese kühle Reaktion seines Bruders zeugte nach Thomas Mann davon, wie wenig sich Heinrich wegen seiner vorwaltenden Orientierung an der politischen Vernunft für die Schönheit einer Dichtung zu öffnen vermochte. Der Bruder entpuppte sich wieder einmal als abstoßender „Zivilisationsliterat“: „Was kümmert einen Zivilisationsliteraten die Seele?“⁸ Das Vermögen, sich der Poesie hinzugeben, scheint demnach dem Geist des Friedens – und eines einigen Europas – eher zu entsprechen als die allzu umtriebige „Zivilisationsliteratur“. Das Realitätsprinzip der Politik wird von der Intensität der Kultur verschlungen ... Dies jedenfalls scheint Thomas Mann mit der politischen Verschmitztheit eines „Unpolitischen“ mitten im Ersten Weltkrieg suggerieren zu wollen.

Er beschreibt nun seine aufflammende Begeisterung für Pfitzners Oper vor diesem Hintergrund als eine Vertiefung jenes Eindrucks, den das Werk Claudels auf ihn gemacht hatte: „Die *Verkündigung* war ein Notbehelf, das sehe ich nun. Hier ist dergleichen *auf deutsch*, und eine unvergleichlich intimere, unmittelbarere Art der Bejahung ist hier möglich...“⁹. Pfitzners Werk gefällt ihm aber nicht nur, weil spirituelle Erfahrungen, die zunächst durch ein französisches Werk erweckt worden waren, nun in der Muttersprache zum Ausdruck kommen, sondern auch, weil ihm das ‚Deutsche‘ hier in einer sympathischen

Paul Schommer. Frankfurt a. M. 2004, S. 66. Erwähnenswert ist auch, dass Walter Braunfels 1933- 1935 eine Oper aufgrund von Claudels Stück komponierte.

³ Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Mit einem Vorwort von Hanno Helbling. Frankfurt a. M. 1988, S. 396.

⁴ Ebenda.

⁵ A. a. O. (Nr. 3), S. 397.

⁶ Ebenda.

⁷ A. a. O. (Nr. 3), S. 398.

⁸ Ebenda.

⁹ A. a. O. (Nr. 3), S. 399.

Gestalt begegnet. Da aber in *Palestrina* vom ‚Deutschen‘ – etwa im Unterschied zu Wagners *Meistersingern* – überhaupt nicht die Rede ist, kann diese Sichtweise Thomas Manns verwundern. Merkwürdig kann auch erscheinen, wie eng hier ‚Deutsches‘ mit Spiritualität, Weltentrücktheit und religiöser Inbrunst – im Sinne Claudels – in Zusammenhang gebracht wird. Schließlich soll das Nationale bei Pfitzner auch nicht wie in der Oper Wagners auf eine demonstrative Weise hervortreten – Nietzsche charakterisiert sie, genauer: die Ouvertüre als „ächttes Wahrzeichen der deutschen Seele“¹⁰ –, sondern allenfalls auf eine defensive und zudem nur indirekte Weise. Indem Thomas Mann die Oper als „fremdes Werk“ kennzeichnet, möchte er wohl ihren Abstand zu seinem eigenen kulturellen Milieu hervorheben:

Ein Werk also, noch einmal ein fremdes Werk, doch nicht von französisch-katholischer Empfindsamkeit, sondern deutsch, – *noch* deutsch (denn es hat etwas Spät- und Verspätet-deutsches und blickt mit geistiger Schwermut, wenn auch an künstlerischen Energien reich für sein persönliches Teil, dem Triumphierend-Neuen entgegen.)¹¹

Bemerkenswert an dieser Sicht ist, dass das ‚Deutsche‘ in der Oper Pfitzners nicht als eine konsolidierte, sondern historisch fragile Größe erscheint. Von seiner Dematerialisierung kann gesprochen werden. Im Unterschied zu seiner demonstrativen Thematisierung in den *Meistersingern*, wirkt es hier wie der erlösende, erst im Nachhinein gefundene Ausdruck für den zunächst dumpf bleibenden Schmerz eines Verlustes. Dass die Hindernisse, die eine siegreich voranschreitende Zivilisation überwinden muss, auch ihren eigenen, womöglich unersetzbaren Wert haben, dämmert jetzt auf. Insofern handelt es sich beim ‚Deutschen‘, das man nun zu schätzen lernt, von vornherein um „Verspätet-deutsches“¹². Güter werden in einem geschichtlichen Augenblick noch einmal vergegenwärtigt, da sie bereits dem Untergang geweiht sind. Ein auftrumpfender Nationalismus kommt hier deswegen nicht in Frage, weil die historische Offensive ausdrücklich beim „Triumphierend-Neuen“¹³ liegt – dem sich durch sich selbst rechtfertigenden zivilisatorischen Fortschritt von globaler Dimension. Nostalgisch definiert, und strikt von den in der Gegenwart dominierenden Mächten abgegrenzt, gewinnt das ‚Deutsche‘ also einen primär innerlichen Status. Wenig später wird Thomas Mann von „meinem eigensten Begriff der Humanität“¹⁴ sprechen, den er in Pfitzners Oper realisiert sieht.

Sympathisch ist dem Autor der *Betrachtungen eines Unpolitischen* Pfitzners Oper also deswegen, weil hier das ‚Deutsche‘ nicht als ein für die Gegenwart maßgeblicher oder gar zukunftsweisender, sondern als ein auf liebenswürdige Weise unzeitgemäßer Wert erscheint.

¹⁰ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. In: Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 5. München 2009 (10. A.), S. 180.

¹¹ A. a. O. (Nr. 3), S. 398-399.

¹² A. a. O. (Nr. 3), S. 398.

¹³ A. a. O. (Nr. 3), S. 399.

¹⁴ Ebenda.

Vielleicht passt an dieser Stelle die Besinnung auf den Ort, an dem diese Oper entstanden ist und an dem sich Pfitzner damals so sehr zu Hause fühlte: Straßburg. Die deutsche Seite dieser Stadt spiegelte sich ja vorwiegend anhand seiner mittelalterlichen Architektur wider, die von dem Reichtum und dem Stolz einer ehemaligen „freien Reichsstadt“ zeugte. Dies lässt an das „Verspätet-deutsche“ denken, das die Oper nach Thomas Mann beschwören soll.

Obwohl Nietzsche in seiner brillanten Charakteristik der Ouvertüre zu Wagners *Meistersingern*, von der schon beiläufig die Rede war, die Apotheose des ‚Deutschen‘ herausstreicht, immunisiert er sich doch gegenüber dem Nationalen. Es gelingt ihm hier, seinen kritischen Begriff vom ‚Deutschen‘ und seine persönlichen Gefühle dafür in eine spannungsvolle Einheit zu bringen. So freut er sich an der musikalischen Verlebendigung des ‚Deutschen‘, ohne doch in seinen Bann zu geraten. Auf eine vergleichbare, nämlich nostalgisch limitierte Weise fühlt sich Thomas Mann von dem unterschwellig ‚Deutschen‘ in Pfitzners *Palestrina* angezogen.

Wenn sich Nietzsche auf diese Musik Wagners und ihren vaterländischen Zauber einlässt, so ist ihm zugleich die Problematik einer solchen Bezauberung bewusst. In seinem Buch *Jenseits von Gut und Böse* (1885) legt er eine Zeitdiagnose vor, welche die prinzipielle Überholtheit nationaler Positionen konstatiert. Sich noch vom Nationalen entflammen zu lassen, betrachtet er angesichts der sich nun eröffnenden „europäischen“ Perspektiven als eine subalterne Selbstberauschung. Auf der anderen Seite gesteht er aber die Möglichkeit entsprechender Gefühlsäußerungen zu. Deren zeitweiliges Aufwallen akzeptiert er, nicht aber ihre überzeitliche Fixierung. So gestattet er sich selbst bei seinen Reaktionen auf Wagners Musik „einen Plumps und Rückfall in alte Lieben und Engen“¹⁵, der aber wegen seiner weiterreichenden Einsichten unbedenklich bleibt.

Eine Faszination durch die Musik und das kritische Bewusstsein über die Nichterfüllung höchster ästhetischer Ansprüche halten sich bei Nietzsche die Waage: „Alles in Allem keine Schönheit, kein Süden, Nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, Nichts von Grazie, kein Tanz, kaum ein Wille zur Logik; [...]“.¹⁶ Ihm imponiert aber auch, dass Wagner dieses ‚Deutsche‘ auf eine demonstrative und insofern reflektierte Weise hervorzukehren scheint: „[...] eine gewisse Plumpheit sogar, die noch unterstrichen wird, wie als ob der Künstler uns sagen wollte: ‚sie gehört zu meiner Absicht‘; [...]“.¹⁷ Während aber bei Pfitzner nach Thomas Mann edle Nostalgie dominiert, entdeckt Nietzsche bei Wagner unter dem Altdeutschen auch Gärendes und Zukunftsträchtiges: „[...] zugleich jung und veraltet,

¹⁵ A. a. O. (Nr. 9), S. 180.

¹⁶ A. a. O. (Nr. 9), S. 179-180.

¹⁷ A. a. O. (Nr. 9), S. 180.

übermürbe und überreich noch an Zukunft[...].¹⁸ Wegen seines „,guten Europäerthum(s)“¹⁹ wird ihn aber auch diese vitale Seite des ‚Deutschen‘ nicht mehr verführen können. Seiner festen Überzeugung nach kann nämlich die Zukunft nur ‚europäisch‘, nicht aber ‚deutsch‘ sein.

Wenn sich Thomas Mann in dem langen Exkurs über Pfitzners *Palestrina* von seiner Bewunderung für dieses Werk tragen lässt,²⁰ so labt er sich dabei vor allem an der beglückenden Harmonie zwischen seiner eigenen ohnmächtigen Opposition gegen den Weltlauf und der in der Oper zutage tretenden ähnlichen Haltung. Er halluziniert ein bestimmtes, ihn anrührendes Bild vom ‚Deutschen‘, registriert aber zugleich eine aggressive Konturierung dieses Bildes durch die späteren theoretischen Kommentare Pfitzners. Dies geschieht großenteils, indem er die Kontroverse des Komponisten mit seinem Kollegen Ferruccio Busoni behandelt. Teilweise emphatisch zustimmend, dokumentiert er in längeren Zitaten die Polemik Pfitzners gegen Busoni, d.h. die kritische Auseinandersetzung Pfitzners mit Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ von 1907 im Rahmen seiner Schrift „Futuristengefahr“ von 1917. Aufschlussreich ist dieser – von Thomas Mann teilweise referierte – Streit deswegen, weil an ihm der Umschlag eines primär musisch geprägten, insofern „unpolitischen“ Begriffs vom ‚Deutschen‘ in einen aggressiv politisierten Begriff davon ablesbar wird. Thomas Mann soll hier also an die Grenzen seiner kulturzentrierten Vorstellung vom ‚Deutschen‘ stoßen: Statt dass eine extreme Innigkeit der Kunst vor machtpolitischem Extremismus bewahrte, kann sie diesen gerade beflügeln. Dies soll Thomas Mann angesichts des politisierten Pfitzners schleichend zu Bewusstsein kommen. Mein Interesse ist es nun, eine größere Klarheit über diese strukturelle Labilität – eben das hilflose Umkippen von kultureller Selbstlosigkeit in politische Selbstsucht²¹ – zu gewinnen. Dazu möchte ich die genannte Kontroverse der beiden Komponisten umfassender, über ihre Behandlung durch Thomas Mann hinausgehend, berücksichtigen. Nietzsche spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Da seine Überlegungen zur Entwicklung der deutschen Musik im 19. Jahrhundert – und zur deutschen Kultur überhaupt – auch unabhängig von ihrer möglichen Funktion für jene Kontroverse zur Erhellung des Themas beitragen können, sollen sie genauer ins Auge gefasst werden.

¹⁸ Ebenda

¹⁹ Ebenda.

²⁰ A. a. O. (Nr. 3), S. 400 („Bewundern wir dieses!“)

²¹ Vgl. dazu pauschal: Wolf Lepenies: „Kultur und Politik. Deutsche Geschichten“ . München 2006.

II.

Bevor Pfitzner auf das Verhältnis Busonis zur deutschen Musik zu sprechen kommt, setzt er sich intensiv mit der von Busoni aufgeworfenen Leitfrage auseinander, nämlich der Frage nach der Rolle des Fortschritts für die Musik. Wie ausführliche Zitate zeigen, fühlt sich Thomas Mann gerade von dieser Argumentation des Komponisten angezogen. Das Prinzip des geschichtlichen Fortschritts ist ihm überhaupt deswegen suspekt, weil es oftmals nur den Aktivismus Unberufener ideologisch bemäntelt. Warum werden die Veränderungen, die im Sinne des im Grunde Bewährten erfolgen, immer wieder zum prinzipiellen ‚Fortschritt‘ hochstilisiert und in dieser Form gegen das Bewährte ausgespielt? So fühlt sich Thomas Mann dem Komponisten besonders nahe, wenn dieser eine Unvereinbarkeit des Fortschritts mit der Musik zu erweisen sucht.

Die Musik wie auch die Kunst überhaupt schöpfen nach Pfitzner gerade daraus, sonst verbindliche Kriterien für das menschliche Handeln wie Kontrolle, Effizienz und Zielorientierung zu suspendieren. Dass ein Gelingen auch jenseits dieser Kriterien möglich sein kann, wird durch die Werke der Kunst bezeugt. Da die Kunst von den üblichen Zwängen der menschlichen Selbstbehauptung erlöst, muss sie nach Pfitzner strikt von deren Logik unterschieden werden: „Dagegen ist es geradezu unlogisch, von Zielen der Kunst zu sprechen. Sie hat keine Zwecke und Ziele.“²² Die Begrifflichkeit, die Pfitzner verwendet, um diese diesseitig erfahrbare Transzendenz menschlichen Handelns zu benennen, mutet konventionell an; vom „Geistig-Ewigen“²³ ist etwa die Rede.

Bestätigt fühlt sich Thomas Mann auch, wenn Pfitzner aufgrund dieser Prämissen die Immunität der Musik gegenüber möglichen – vernünftigen – Gesetzmäßigkeiten der Geschichte konstatiert. Dumm wäre es aus der Sicht beider, von einem technischen, zivilisatorischen oder politischen Fortschritt auf entsprechende Verhältnisse in der Musik zu schließen. Im Gegenteil könnten Erfolge auf den genannten Gebieten dafür verantwortlich sein, dass der „Höhepunkt“ in der Entwicklung der abendländischen Musik bereits überschritten sei²⁴ oder sich die 150 Jahre lang andauernde Blüte der deutschen Musik erschöpfe.²⁵ Der allgemeine Gang der Dinge, der von allen wegen der damit einhergehenden zivilisatorischen Verbesserungen begrüßt wird, könnte sogar das musikalische – oder überhaupt das künstlerische – Schaffen behindern. Der wachsende Stolz des Menschen auf

²² Hans Pfitzner: *Futuristengefahr*. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik. Leipzig und München 1921, S. 15.

²³ A. a. O. (Nr. 22), S. 30.

²⁴ A. a. O. (Nr. 22), S. 48.

²⁵ A. a. O. (Nr. 22), S.11.

eigene Leistungen und die Quellen der künstlerischen Kreativität verhalten sich spannungsvoll zueinander. Eine solche Einsicht, die Thomas Mann in seinen *Betrachtungen* immer wieder umkreist, wird etwa in Pfitzners Oper durch Palestrina so formuliert:

Wie wäre Künstlers schaffendes Organ
Nicht auch dem Zeitlich=Trüben untertan?²⁶

Nach Pfitzner gibt es eben auch Musiker, denen die Einsicht in die Abseitsstellung ihrer Kunst von einer Welt der Zwecke fehlt. Dass die Eingebung, ohne welche die Musik vergehe, eine Distanz gegenüber den üblichen Maximen der Herstellbarkeit und technischen Perfektionierung voraussetzt, wollen sie nicht verstehen. Deswegen machen sie das Schaffen der Musik, analog der materiellen Welt, von der Fortentwicklung der technischen Möglichkeiten ihres Metiers abhängig. Pfitzner meint nun in Busoni denjenigen entdeckt zu haben, der eine solche Einstellung propagiert. So wie Thomas Mann in seinen *Betrachtungen* den Kampf gegen den „Zivilisationsliteraten“ im vollen Bewusstsein seiner Aussichtslosigkeit aufnimmt, so meint auch Pfitzner mit seiner Schrift *Futuristengefahr* gegen eine letztlich unaufhaltsame Fehlentwicklung intervenieren zu müssen. Er appelliert an das alltägliche Erleben großer Musik, um die Unangemessenheit von Busonis ‚progressiver‘ Sichtweise zu demonstrieren. Wenn Busoni etwa aufgrund seiner Prämissen von einer gewissen Überholtheit der Werke Bachs und Beethovens sprechen muss, so lässt sich dies offensichtlich nicht mit der musikalischen Erfahrung in Einklang bringen. Busoni: „Darum sind Bach und Beethoven als ein Anfang aufzufassen und nicht als unzuübertreffende Abgeschlossenheiten.“²⁷ Dagegen Pfitzner: „Hier zeigt sich am allerunverhülltesten diese gewisse *Zielstrebigkeit*, die ich von je als allem Wesen der Kunst feindlich und entgegengesetzt empfunden habe.“²⁸ Thomas Mann gibt diese Polemik Pfitzners in seinen *Betrachtungen* ausführlich wieder und kommentiert sie auch.²⁹

Derjenige, der wie Busoni die künstlerische Produktion dem Fortschrittsprinzip unterordnet, liefert sich nach Pfitzner einem kontraproduktiven Stress aus. Indem die formale Innovation zum Kriterium künstlerischen Gelingens wird, droht es zu ihrer Fetischisierung zu kommen. Pfitzner registriert hämisch die Entstehung eines „futuristischen Kitsch(es)“³⁰ wie auch einer umgekehrten, d. h. modernistischen „Philisterei“³¹. Statt wie der herkömmliche Philister die traditionellen Formen um jeden Preis, auch denjenigen des Geistes, zu vergötzen, vergötzt

²⁶ Hans Pfitzner: *Palestrina*. Musikalische Legende in drei Akten. Mainz 1951, S. 15 (I, 3)

²⁷ Ferruccio Busoni: „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.“ Ergänzte und kommentierte Ausgabe von Martina Weindel. Wilhelmshaven 2001, S. 17.

²⁸ A. a. O. (Nr. 22), S. 14.

²⁹ A. a. O. (Nr. 3), S. 406.

³⁰ A. a. O. (Nr. 22), S. 18.

³¹ A. a. O. (Nr. 22), S. 48.

nun der Philister neuer Art die innovative, gar zerstörerische Gebärde. Pfitzner formuliert so, dass ihm der Beifall eines verunsicherten Publikums sicher sein kann: „Die vorhergehende Zeit fragte bei allem Neuen: Ist mir das bequem und verständlich? Die gegenwärtige fragt: Werde ich mich nicht als rückständig blamieren? Das ist der ganze Unterschied.“³² Thomas Mann zitiert diese Polemik Pfitzners wohlgefällig und bekräftigt dessen Position noch durch ein weiteres Zitat, nämlich Thesen des dänischen Schriftstellers Johann J. Jensen. Dieser hatte den „Kommandoruf *Fortschritt*“ als „Peitsche“ für „Sklavenseelen“ bezeichnet.³³ Pfitzner unterschlägt aber hierbei, dass Busoni sehr wohl das Risiko eines sich verselbstständigenden, bloß äußerlich bleibenden Neuerertums gesehen und sich davon abgegrenzt hatte:

Aber die Absichtlichkeit im Umgehen der Gesetze kann nicht Schaffenskraft vortäuschen, noch weniger erzeugen. Der echte Schaffende erstrebt nur die Vollendung. Und indem er diese mit seiner Individualität in Einklang bringt, entsteht absichtslos ein neues Gesetz.³⁴

Die Zeiten, in denen das menschliche Können noch selbstverständlich sich selbst zugunsten seiner Transzendenz zurückzunehmen vermochte, sind nach Pfitzner endgültig vorbei. Da aber nach seiner Meinung nur unter solchen Bedingungen große Musik möglich wurde, scheint Liebe zur Musik gegenwärtig wesentlich nur noch Bewahrung dieses Erbes sein zu können. Er erwägt, „[...] ob nicht vielmehr die Aufgabe unserer Zeit eine liebevolle Besinnung erscheinen ließe [...]“.³⁵ Hier zeigt sich die Tendenz zu einer misstrauischen Abschirmung gegenüber experimentellen modernen Entwicklungen in der Musik – und der Kunst überhaupt – besonders deutlich. Aus einem tiefen Misstrauen gegenüber der allmächtigen Initiative des Künstlers, die als solche eine Transzendenz verleugnet, wendet sich Pfitzner auf eine vermeintlich spirituelle reichere Vergangenheit zurück.

Allerdings hat es damit, also mit sanfter Nostalgie, in dieser Schrift nicht sein Bewenden. Thomas Mann charakterisiert sie ja als „politische Streitschrift“³⁶. Einerseits meint Pfitzner resignierend, dass der Versuch, die Musik einem zielstrebigem rationalen Kalkül zu entwinden, angesichts des allgemeinen Gangs der Dinge von vornherein zum Scheitern verurteilt sei. Allenfalls könne man ohnmächtig die mangelnde ästhetische Qualität der derzeitig entstehenden Werke beklagen: „Nun, wir wollen dem waltenden Weltgeist nicht in den Arm fallen; was kommen muss, komme. Ob das, was kommt, schön ist, ist eine andere Frage...“³⁷. Andererseits geht er durchaus in die Offensive. Eine polemische Schärfe gewinnt seine Argumentation vor allem, sobald er auf die *deutsche* Musik zu sprechen kommt. In

³² A. a. O. (Nr. 22), S. 49.

³³ A. a. O. (Nr. 22), S. 408.

³⁴ A. a. O. (Nr. 27), S. 38. Vgl. auch S. 91 und 92.

³⁵ A. a. O. (Nr. 22), S. 48.

³⁶ A. a. O. (Nr. 3), S. 406.

³⁷ A. a. O. (Nr. 22), S. 47.

systematischer Hinsicht gelingt es ihm dadurch, die Musik aus dem Himmel ihrer Abstraktheit zu holen und auf den Boden der realen Geschichte zu versetzen. Da sich die Musik überhaupt vorzüglich in der deutschen Musik manifestieren soll, muss ihn das Irdische selbst dabei nicht allzu sehr interessieren. Sein Plädoyer für die deutsche Musik kann wie ein Plädoyer für die Musik überhaupt erscheinen. Zugleich wird es ihm möglich, das Motiv der nationalen Identität mit seinen emotionellen Implikationen für seine Argumentation mit ins Spiel zu bringen. Statt Busoni nur philosophisch wegen seiner mangelnden Einsicht in das antinomische Verhältnis von Musik und Zweckorientierung zu verklagen, kann er nun Busonis widernationale Haltung anprangern. Im Kontext dieses „nationalen“ Denkens wird es erst möglich, ein zündendes Wort für jenes Moment der Musik zu finden, das sich dem rationalen Kalkül entziehen muss: „Herz“. So polemisiert Pfitzner gegen Busonis Verständnis der Musik: „Deutsche Musik ist nicht bloß Gehirnsport, sondern Herzenskunst.“³⁸ Diese These in einen Vorwurf an die Adresse Busonis ummünzend, spricht Pfitzner von einem prinzipiellen Unterschied zwischen der Musik des Nordens und des Südens: „Kunst ist ihm mehr Sache des Intellekts als des Herzens, wie denn überhaupt die Musik des Nordens wärmer ist als die des Südens.“³⁹ Entsprechend bescheinigt Pfitzner seinem Kontrahenten pauschal eine „Verständnislosigkeit gegenüber dem Deutschen in der Musik“⁴⁰ Schließlich führt er noch ein weiteres, besonders suggestives Wort für den zugleich ungreifbaren und zutiefst anrührenden Charakter der Musik ein: „Sehnsucht“. Auch der Sinn dieses – spezifisch deutschen – Wortes soll Busoni verschlossen bleiben.⁴¹

Besonders provoziert fühlt sich Pfitzner durch eine Bezugnahme Busonis auf Nietzsche, d.h. dessen Schrift *Jenseits von Gut und Böse*. Busoni zitiert Nietzsches Forderung nach einer „überdeutschen“, gar „übereuropäischen“ Musik.⁴² Pfitzner wertet dies nicht nur als Beweis für Busonis verständnislose Haltung gegenüber der deutschen Musik, sondern auch als Ausdruck für die Inkompetenz Nietzsches in musikalischen Fragen. Diese habe sich ja besonders bei seiner kritischen Abrechnung mit Richard Wagner gezeigt.⁴³

Nietzsches Überlegungen zur Entwicklung der deutschen Musik im 19. Jahrhundert können wie ein extremer Gegenentwurf zu jenen Tendenzen erscheinen, die sich später im Werk Pfitzners manifestieren. Diese Überlegungen sollen im Folgenden genauer dargestellt werden, um den Blick für das Phänomen Pfitzner weiter zu schärfen.

³⁸ A. a. O. (Nr. 22), S. 24.

³⁹ A. a. O. (Nr. 22), S. 50.

⁴⁰ A. a. O. (Nr. 22), S. 22.

⁴¹ A. a. O. (Nr. 22), S. 50.

⁴² Busoni (Nr. 27), S. 53-54; Pfitzner (Nr. 22), S. 27.

⁴³ A. a. O. (Nr. 22), S. 27.

III.

Wie bereits Nietzsches Kommentar zur Ouvertüre von Richard Wagners *Meistersingern* andeutete, bekennt sich der Philosoph zwar zu seinen Gefühlen für das Einheimische, das ‚Deutsche‘, wertet diese aber zugleich als kulturelles Risiko. Sich diesen Gefühlen, der ‚herzhaft(e)n Vaterländerei‘⁴⁴ hinzugeben, bedeutet für ihn den Verzicht darauf, sich selbst durch die Kunst zu überschreiten. Tiefe durch eine radikale Konzentration auf sich selbst gewinnen zu wollen, meint für ihn sowieso, unterhalb seiner eigenen Möglichkeiten zu bleiben. Es wird damit klar, dass Nietzsches Reflexionen zur Entwicklung der deutschen Musik im 19. Jahrhundert in seine engagierte Auseinandersetzung mit dem – insbesondere: deutschen – Nationalismus eingebettet sind.⁴⁵ Argwöhnisch registriert er, wie insbesondere nach den ‚Befreiungskriegen‘ von 1813-1815 das Forschen nach den eigenen Wurzeln das Interesse an der kulturellen Gestaltung zu überflügeln beginnt. Er weiß sich hierin mit Goethe einig. Problematisch wird diese Selbsterforschung aus seiner Sicht vor allem deswegen, weil sie unter seriösen Bedingungen nur zu einer Verunsicherung führen kann. Das politische Interesse an einer nationalen Identität und das Ausloten dieser Identität sind schwerlich auf einen Nenner zu bringen. Es zeigt sich, dass die Gewissheiten über die eigene kollektive Existenz, nach denen man fahndet, jeweils nur kurz aufblinken, um sich dann beim Versuch ihrer Fixierung zugunsten anderer, auch bloß partikularer Gewissheiten wieder zu verflüchtigen. So stark auch das Interesse an einer Definition des ‚Deutschen‘ aus politischen Motiven sein mag, so wenig lässt es sich doch angesichts der extrem hybriden Gegebenheiten befriedigen.⁴⁶ Wie ein spätes Echo auf diese Diagnose Nietzsches wirkt es, wenn Thomas Mann in seinen *Betrachtungen* feststellt: „Der Begriff ‚deutsch‘ ist ein Abgrund, bodenlos, [...]“⁴⁷. Ihre aktuelle Spitze bekommen Nietzsches Überlegungen in *Jenseits von Gut und Böse* von 1885 vor allem durch ihre Fokussierung auf die Reichsgründung von 1871.

Die Einsicht, dass von einer einheitlichen deutschen Identität schwerlich die Rede sein kann, wird nun aus übergeordneten national-pädagogischen Gründen unterdrückt. Nietzsche arbeitet scharf heraus, wie der ‚toll(e)‘⁴⁸ Akt der Reichsgründung selbst als Legitimationsgrundlage

⁴⁴ A. a. O. (Nr. 10), S. 180.

⁴⁵ Nietzsche spricht etwa vom ‚Nationalitäts-Wahnsinn‘. A. a. O. (Nr. 10), S. 201. (In seiner Schrift *Der Fall Wagner* aus *Ecce homo* bezeichnet Nietzsche den Nationalismus als ‚*culturwidrigste* Krankheit und Unvernunft‘, als ‚*névrose nationale*‘ In: Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner* etc. Kritische Studienausgabe von Giorgio Colli und Mazzino Montinari Bd. 5, München: 2008 (8. A.), S. 360.)

⁴⁶ „Als ein Volk der ungeheuerlichsten Mischung und Zusammenrührung von Rassen, vielleicht sogar mit einem Übergewicht des vor-arischen Elementes, als ‚Volk der Mitte‘ in jedem Verstande, sind die Deutschen unfassbarer, umfänglicher, widerspruchsvoller, unbekannter, unberechenbarer, selbst erschrecklicher, als es andere Völker sich selber sind: – sie entschlüpfen der D e f i n i t i o n und sind damit schon die Verzweigung der Franzosen.“ A. a. O. (Nr. 10), S. 184.

⁴⁷ A. a. O. (Nr. 3), S. 47.

⁴⁸ A. a. O. (Nr. 10), S. 181-182.

für das neue politische Gebilde, das „Deutsche Reich“, genügen muss. Diesem machtpolitischen Axiom entsprechend werden eigentümliche kulturelle Stärken des bisherigen Deutschlands wie die „Lust am Danebenstehn [...] Ausländerei und heimlich(e) Unendlichkeit“⁴⁹ verblüffend zu Schwächen umgedeutet. Der Geburtsfehler des neuen Reiches liegt also nach Nietzsche darin, aufgrund einer verordneten geistigen Stillstellung zu existieren. Bemerkenswert ist, wie er in diesem Zusammenhang die konventionelle Kategorie der „deutschen Tiefe“ diskutiert. Einerseits behandelt er sie mit Heinescher Ironie. Andererseits verteidigt er sie als Refugium jener kulturellen Sensibilität, die dem realpolitischen Gewaltakt der Reichsgründung zum Opfer fallen musste. Tolerabel erscheint sie ihm als Alternative zu der im neuen Reich dominierenden oberflächlichen Mentalität – der „preussische(n) Schneidigkeit“ und [dem] Berliner Witz und Sand“.⁵⁰

Erhellend sind, gerade im Hinblick auf den Fall Hans Pfitzners, seine Einsichten in den Zusammenhang zwischen dem problematischen Modus der deutschen Identität und dem Antisemitismus. Die Fragilität dieser Identität erweist sich darin, dass sie sich nur in der Abgrenzung zu einer geschichtlich bewährten, auch auf Dankbarkeit fußenden Identität, eben der jüdischen, zu stabilisieren vermag.⁵¹ Das „nationale Nervenfieber“ und die „antijüdische“ „Dummheit“⁵² hängen aus seiner Sicht miteinander zusammen. So werden die Juden unfreiwillig zu Geburtshelfern einer nationalen Identität, der die innere Sicherheit fehlt.⁵³

Bei Nietzsches Thesen zur Entwicklung der deutschen Musik im 19. Jahrhundert handelt es sich weniger um eine sachliche Analyse als vielmehr eine Rebellion gegen den zunehmenden Rückzug der deutschen Musik auf sich selbst – ihre partikuläre Deutschheit. Er hat keine Scheu davor, sich durch einen entfesselten Scharfsinn aus dem juste milieu seiner Zeit hinaus zu katapultieren. So gelangt er, trotz der daraus erwachsenden Einseitigkeiten, zu Einsichten von diagnostischer Qualität.⁵⁴ Die dafür nötige geistige Unabhängigkeit garantiert ihm seine Utopie einer globalen, auch in sinnlicher Hinsicht befreiten Musik.

⁴⁹ A. a. O. (Nr.10), S. 181.

⁵⁰ A. a. O. (Nr. 10), S. 186.

⁵¹ „Die Juden sind aber ohne Zweifel die stärkste, zäheste und reinste Rasse, die jetzt in Europa lebt.“ A. a. O. (Nr. 10), S. 194. Der Antisemitismus kann also in Deutschland nur durch ein gefestigtes Selbstbewusstsein überwunden werden. Dieses meint Nietzsche – überraschenderweise– beim „adeligen Offizier aus der Mark“ (ebenda) finden zu können. (Problematisch ist hier der Begriff einer jüdischen Rasse. Vgl. zur aktuellen Diskussion: Shlomo Sand: „Comment le peuple juif fut inventé – De la Bible au sionisme“. Paris 2008.)

⁵² A. a. O. (Nr. 10), S. 192. (Nietzsche erklärt übrigens, sich von Wagner auch wegen dessen Antisemitismus abzuwenden. Vgl.: „Nietzsche contra Wagner“, a. a. O. [Nr. 45], S. 431.)

⁵³ Vgl. dazu: Saul Friedländer: „Das Dritte Reich und die Juden“. München: Beck 2007, S. 126 (Gemeint ist hier die zitierte These von Arthur Prinz.).

⁵⁴ Golo Mann generell über den Rang von Nietzsches Kritik an Deutschland im 19. Jahrhundert: „Und einen hellstichtigeren Kritiker hat es nie, zu keiner Zeit, in einem anderen Land gegeben.“ Golo Mann: „Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“. Frankfurt a. M.: Fischer 1961, S. 464.

Die deutsche Musik konnte Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts – nach Nietzsche insbesondere mit Mozart und Beethoven – auch deswegen einen universellen Gehalt gewinnen, weil ihre Nationalität noch als nebensächlich galt. Dass Deutschland damals im europäischen Kontext kaum eine politische Rolle spielte, begünstigte eine kontemplative Welthaltung. Ein „vorsichtige(r) Ekel vor der Unruhe, Leere und lärmenden Zankteufelei der eigentlich politisierenden Völker“⁵⁵ kam einem vorwiegend kulturellen (und auch philosophischen!) Umgang mit dem Weltgeschehen zugute. So bewährte sich insbesondere die nonverbale Nische der Musik darin, einen exklusiven, nämlich innerlichen Zugang zur Welt und den Spannungen der Epoche zu eröffnen. In der Musik Mozarts wird das Ende einer ganzen europäischen Epoche erlebbar; in der Musik Beethovens kommen die Spannungen zum Ausdruck, die ganz Europa nach der Französischen Revolution beherrschen: „[...] Mozart, der Ausklang eines jahrhundertelangen europäischen Geschmacks [...] Beethoven [...] das Zwischenbegebnis einer alten mürben Seele, die beständig zerbricht, und einer zukünftigen, überjungen Seele, welche beständig k o m m t; [...]“.⁵⁶

Nietzsche betont die geistige Konvergenz Beethovens mit den maßgeblichen Autoren seiner Zeit. Der Komponist bringt auf seine Weise das „Schicksal Europas“ zum Ausdruck, das bei Autoren wie „Rousseau, Schiller, Shelley, Byron“⁵⁷ zur Sprache kommt. Nietzsche bedauert, dass die Musik und die Literatur dieser Epoche danach, also zu Beginn seiner eigenen Zeit, nicht mehr recht verstanden werden können. Benommen davon, nun, in der „Romantik“, endlich sich selbst, in seiner nationalen Spezifik, entdeckt zu haben, verliert man den Sinn für die Welt im Ganzen und für – wie Nietzsche behauptet – höchste künstlerische Ansprüche. Volkstümlichkeit wird auf Kosten von Niveau und Vornehmheit zur Richtschnur. Nur Mendelssohn-Bartholdy gilt ihm in diesem Kontext als Ausnahme: „der schöne Z w i s c h e n- f a l l der deutschen Musik“.⁵⁸

Die Pointe seiner antinationalen Skizze von der Geschichte der deutschen Musik im 19. Jahrhundert bildet zweifellos die überraschend kritische, ja fast böse anmutende Charakteristik der Musik Robert Schumanns, seines sächsischen Landsmannes. Nietzsche diagnostiziert, wie die Selbstfindung, für die sich die Romantiker begeistern, einer Selbstlähmung gleichkommt. Statt sich zu verlebendigen, beginnt nun das Ich im introspektiven Labyrinth eines unendlichen Widerstreites zwischen seinem Inneren und der Welt umherzuirren. Während die Innerlichkeit der Musik bei Mozart und Beethoven noch

⁵⁵ A. a. O. (Nr. 10), S. 181.

⁵⁶ A. a. O. (Nr. 10), S. 187.

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ A. a. O. (Nr. 10), S. 188.

durch Weltoffenheit transzendiert wurde, offenbart sie sich nun bei Schumann in ihrer psychologischen Abgründigkeit. Nietzsche meint, dass die so harmlos wirkende Introspektion der musikalischen Romantik durch ihren deutschen Charakter auch gefährliche Möglichkeiten berge. Da sie sich als Erfüllung einer großen Tradition verstehen könne, könne sie auch zu hochmütiger Selbstgenügsamkeit ausarten: „[...] nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zur stillen Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls[...]“.⁵⁹

Deutlich wird, dass Nietzsche bei seiner grellen Charakteristik von Robert Schumann auf Allgemeines abzielt. Es geht ihm darum, die nach seiner Meinung fatalen Implikationen einer immer innerlicher und damit auch immer deutscher werdenden Musik herauszuarbeiten.

Wenn er Robert Schumann seziert, so möchte er hiermit die vermeintlich ganz folgerichtige Entwicklung der deutschen Musik hin zur Romantik als Abstieg erweisen. Bei sich selbst angekommen, ist die deutsche Musik in sich gefangen:

[...] dieser Schumann war bereits nur noch ein d e u t s c h e s Ereignis in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war, wie, in noch umfänglicherem Maasse, Mozart es gewesen ist, – mit ihm drohte der deutschen Musik ihre grösste Gefahr, d i e S t i m m e f ü r d i e S e e l e E u r o p a ' s zu verlieren und zu einer blossen Vaterländerei herabzusinken.–⁶⁰

Nietzsches Traum ist es, vom ‚Deutschen‘ in der Musik mit Weltflucht, pietistischer Introspektion, Scheu vor dem Leiblichen und lauernder Eruptivität erlöst zu werden. Er warnt vor der deutschen Musik, weil sie „ein selbtherrliches, an sich glaubendes Dasein“⁶¹ zu unterminieren vermag. So träumt er von einer „überdeutschen Musik“⁶², die vom Norden mit seinem Mangel an Sonnenlicht erlöst wäre. Sein Drang, sich von der abendländischen Kunst mit den ihr innewohnenden Restriktionen zu befreien, lässt ihn sogar visionär von einer „übereuropäischen Musik“⁶³ sprechen. Busoni greift, wie schon gesagt, diese Termini Nietzsches auf. Im Sinne des Philosophen kann er nichts damit anfangen, die Musik Bachs, Mozarts und Beethovens als „deutsch“ abzustempeln:

Ich höre in Beethoven eine große Menschlichkeit, Freiheit und Originalität, in Mozart Lebensfreude und Formschönheit (eigentlich italienische Kennzeichen), in Bach Gefühl, Andacht, Größe und Können. Deutsch, ausgesprochen deutsche Art, wie sie bei Beethoven, Mozart und Bach übergrenzt wird, ist eigentlich Verkleinerung, Provinzialisierung.⁶⁴

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Ebenda.

⁶¹ A. a. O. (Nr. 10), S.200.

⁶² A. a. O. (Nr. 10), S. 201.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ A. a. O. (Nr. 27), S. 117.

IV.

Das Unbehagen über die Entwicklung der deutschen Musik von der „Klassik“ zur „Romantik“ – und über den Typus des Deutschen generell⁶⁵ –, das Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* formuliert, kann im Blick auf den Fall Hans Pfitzners geradezu hellseherisch anmuten. Aus der heutigen Sicht wirkt es so, als ob Nietzsche mit seiner extremen Kritik an Robert Schumann eine solche Erscheinung wie Pfitzner zu verhindern suchte. Dieser bekannte sich ja besonders zu Schumann.⁶⁶ Darüber hinaus scheint er die Tendenzen auf die Spitze zu treiben, die Nietzsche an Schumann vornehmlich kritisierte. Die Innerlichkeit der Musik, die sich bei Mozart und Beethoven noch als Organ zu Erschließung der Welt bewährte, bei Schumann als Medium der Introspektion faszinierte, tritt nun bei Pfitzner trotzig als solche, in ihrer sublimen Weltlosigkeit, zutage. Die Liaison zwischen der Innerlichkeit der Musik und der Welt, um die Nietzsche so inständig zugunsten einer Art von Weltmusik geworben hatte, scheint endgültig aufgelöst zu sein. Umgekehrt wird diese reine Innerlichkeit zum Garanten des ‚Deutschen‘ befördert und die Musik als ihre ideale Kunst hingestellt. Keiner soll sich besser auf diese – vermeintlich ständig bedrohte – Innerlichkeit verstehen und damit die Musik zu ihrer höchsten Entfaltung bringen können als der Deutsche. Was Nietzsche befürchtet hatte, scheint nun mit Pfitzner eingetreten zu sein: Eigentümliche Schwächen des ‚Deutschen‘ wie der Mangel an Urbanität, Faszination durch eine unerschöpfliche Tiefe des Inneren und Scheu vor dem Sinnlichen werden zu Tugenden verklärt. Außerhalb des Horizontes von Nietzsche müssen natürlich die Aspekte Pfitzners bleiben, die sich durch die Erschütterungen des Ersten Weltkrieges herauskristallisieren. Dass nun gerade die exklusive Innerlichkeit der Musik zu einem brutalen Nationalismus beflügeln kann, wie Thomas Mann in seinen *Betrachtungen* mit gewissem Befremden registriert, liegt jenseits dieses Gesichtskreises. Andererseits können aber Nietzsches Fingerzeige zum Antisemitismus dazu beitragen, diese besonders hässliche Seite Pfitzners zu beleuchten.

Nietzsche hatte ja den Antisemitismus bei den Deutschen aus Defiziten ihres Selbstverständnisses hergeleitet. Da sie ihrer selbst noch nicht sicher waren, konnten sie ein Bewusstsein von sich selbst wesentlich nur auf Umwegen, durch die Abgrenzung von

⁶⁵ Nietzsche äußert sich über seine Landsleute besonders abfällig im Kontext seiner Schrift *Der Fall Wagner* in: *Ecce homo* A. a. O. (Nr. 45), S. 360- 364. (Er bezeichnet es hier als seinen „Ehrgeiz, als Verächter der Deutschen par excellence zu gelten.“ S. 362.)

⁶⁶ A. a. O. (Nr. 22), S. 22 ff. Signifikant für die besondere Neigung Pfitzners zu dem Romantiker ist etwa seine behutsame Bearbeitung der „Acht Frauenchöre“ von Schumann, die am 12. 6. 1910 anlässlich des hundertsten Geburtstages von Schumann in Straßburg uraufgeführt wurde. Vgl.: Hans Abendroth: „Hans Pfitzner“, München 1935. (Dietrich Fischer-Dieskau betrachtet Pfitzner übrigens als Erben von Schumanns Liedschaffen: „So darf denn Pfitzner wohl auch als der letzte Erbe und Bewahrer Schumannschen Liedgeistes angesehen werden, archaische und spontan romantische Elemente erstaunlich stimmig in sich vereinend.“ Dietrich Fischer-Dieskau: „*Texte deutscher Lieder*“. Ein Handbuch. München 1984, S. 24.)

anderen, gewinnen. Dabei handelte es sich vorzüglich um die Juden, die über eine historisch ausgeprägte Selbstgewissheit verfügten. Sich durch den Hass an sie anklammernd, gewannen die Deutschen eine Statur, über die sie von Hause aus nicht verfügten.

Auch der Antisemitismus Pfitzners scheint dem Bedürfnis zu entspringen, Defizite des eigenen Selbstverständnisses auszugleichen. Wenn sich die Deutschen in ihrer primär innerlich angelegten Selbstfindung nicht recht zu konsolidieren vermögen, so liegt dies nach Pfitzner vor allem an Irritationen von jüdischer Seite. Es hat den Anschein, als ob er die deutsche Identität nach dem Muster der verfolgten Unschuld konstruieren und die Juden entsprechend als die geborenen Verfolger definieren würde. Er versteht sie als Aktivisten des Internationalismus, der ihm als die größte Gefahr für das trauliche, primär von der „Kunstreligion“⁶⁷ behütete Selbstsein der Deutschen gilt. Sie personifizieren demnach aus seiner Sicht die ständige Drohung eines ‚nationalen‘ Selbstverlustes. Im Lichte seines pietätvollen Verhältnisses zur Tradition erscheinen sie ihm als die geborenen Blasphemiker. Pfitzner unterscheidet allerdings das „Judentum“ und den einzelnen „Juden“. Während das Judentum die identitätsstiftende ‚Kunstreligion‘ diskreditiert, können doch einzelne Juden dafür gewonnen werden.⁶⁸ Dies entspricht auch dem tatsächlichen Verhalten Pfitzners. Trotz seines prinzipiellen, weltanschaulichen Antisemitismus fühlt er sich einzelnen deutschen Juden wie Bruno Walter, Gustav Mahler, Otto Klemperer und auch Felix Mendelssohn-Bartholdy verbunden. Zumindest tendenziell im Unterschied zur rassistischen Ideologie des Nationalsozialismus meint er also, dass einzelne Juden für die ‚deutsche Sache‘ in Frage kommen. (Was ist aber von einer deutschen Kultur zu halten, die den Juden nur als assimilierten, nicht aber als solchen zu ertragen vermag? Auf einen solchen Gedanken kommt Pfitzner in seiner nationalistischen Verblendung nicht.)⁶⁹

Angesichts seiner diversen, oft polemischen Interventionen in der Öffentlichkeit und seiner Sympathien für den Nationalsozialismus könnte man Pfitzner für einen politischen Komponisten halten⁷⁰ – etwa für das reaktionäre Gegenstück zu seinem jüngeren

⁶⁷ Hans Rudolf Vaget: „Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik“. Frankfurt a. M. 2006, S. 212.

Vaget sieht Pfitzner in dieser Beziehung als Jünger Wagners: „Pfitzner war auch darin der unkritische Nachfahre Wagners, dass er die ‚heilige deutsche Kunst‘ verabsolutierte; [...]“, a. a. O. S, 216.

⁶⁸ „Es ist ein Unterschied zwischen Jude und Judentum. Der Grenzstrich der Scheidung in Deutschland geht nicht zwischen Jude und Nichtjude, sondern zwischen deutsch-national empfindend und international empfindend. Ich selbst kenne eine ganze Anzahl von Juden, und weiß indirekt von vielen anderen, die so deutsch, national und ehrenhaft empfinden, wie es nur gewünscht werden kann [...]“. Hans Pfitzner: „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?“ München 1920, S. 124.

⁶⁹ Zu der komplizierten und viel diskutierten Frage von Pfitzners Antisemitismus siehe vor allem Vaget (Nr. 67), S. 216 – 219 sowie: Jens Malte Fischer: „Hans Pfitzner und die Zeitgeschichte. Ein Künstler zwischen Verbitterung und Antisemitismus.“ In: „Neue Zürcher Zeitung“ vom 5. 2. 2002.

⁷⁰ Vgl.: Johann Peter Vogel: „Hans Pfitzner – ein politischer Komponist?“ In: „Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft“. NF, Heft 64, S.42 -59 sowie Sabine Busch-Frank: „Den alten Heroismus treu bewahren“.

kommunistischen Zeitgenossen Hanns Eisler. Der Eindruck trägt jedoch. Pfitzner begibt sich zwar nach dem Ende des ersten Weltkrieges mit seinen Ansichten über die Ursachen der Niederlage („Dolchstoßlegende“⁷¹) oder seiner rabiaten Kritik an der ‚Weimarer Republik‘ auf die politische Ebene, ohne aber diese mit ihrer eigenen – pragmatischen – Logik überhaupt in den Blick zu nehmen.⁷² Als einziger Kompass dient ihm dabei sein Künstlertum, das er generell, aber auch ganz konkret – nach dem Verlust seiner Positionen in Straßburg – bedroht sieht. So geht es ihm bei seinen Interventionen primär darum, seine introvertierte Existenzform abzuschirmen oder seine Wut auf deren Kränkung durch missliche Zeitumstände auszuagieren. Robert Braunmüller schlägt in diesem Zusammenhang vor, nicht von „Anti-Politik“, sondern von einer „Ästhetisierung der Politik“ zu sprechen.⁷³

Die Autonomie der Kunst bleibt für ihn, bis hin zu ihrer hermetischen – in der Spätphase neoklassizistischen – Abschließung gegenüber der Zeit, unabdingbar. Sein Schaffen lebt wesentlich aus dem paradoxen Impuls, eine rationalistische Profanierung der teuren Tradition abzuwehren. Ihn quält – im Sinne der Thematik von *Palestrina* – die Frage, wie noch eine übergeschichtliche Vollendung innerhalb des geschichtlichen Flusses bestehen könne. Bestenfalls vermag er die inneren Versehrungen durch Entwicklungsprozesse zum Ausdruck zu bringen, die es aus rationaler Sicht, eben wegen der Vernünftigkeit dieser Prozesse, gar nicht geben dürfte. Insofern wird er zum Anwalt eines nichtobjektivierbaren, sprachlosen Leides.

Neuerdings wird häufiger darauf hingewiesen, wie Pfitzner im Widerspruch zu seinem traditionalistischen Selbstverständnis objektiv doch mit zeitgenössischen, gar modernen Tendenzen der musikalischen Entwicklung konvergiert. Dies kann deswegen geschehen, weil er in seinem Widerstand gegen den modischen Zwang zur Innovation seinerseits innovatorische Energien entfaltet. Im Protest gegen den nur technischen Fortschritt in der Musik entwickelt er eine Intensität, die ihn über bloßes Epigonentum hinaushebt. Sie rettet Werke, die sonst wegen der Ignoranz gegenüber zeitgenössischen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten abgetan werden könnten. Zu denken wäre hier etwa an sein cis-moll

Anmerkungen zu Pfitzners politischer und ideologischer Weltsicht in den Jahren 1933 – 1945“. In: „Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft“. NF, Heft 66, 2006, S. 46-60.

⁷¹ Vgl. dazu Jens Malte Fischer (Nr. 69)

⁷² Für Pfitzner handelt es sich bei der Politik nur um ein Epiphänomen der Kultur, der Essenz des „nationalen Lebens“. So meint er sich bei seiner politischen Argumentation gar nicht aus der überpolitischen Sphäre dieses „Lebens“ hinausbegeben zu müssen: „Der Sprung auf die Politik ist nur ein scheinbarer; ich rede von demselben Dinge: vom *nationalen Leben*, was für manche Menschen das Leben überhaupt bedeutet.“ A. a. O. (Nr. 68), S. 125.

⁷³ Robert Braunmüller: „’Deutsche Seelen’. Pfitzners Kantate und die Eichendorff-Rezeption“. In: „Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft“ NF, Heft 66, S. 8.

Streichquartett op. 36 von 1925 mit seinem in Resignation wurzelnden expressiven Aufbäumen.

Habakuk Traber arbeitet in seinem Kommentar zu einer Aufführung der Kantate: *Von deutscher Seele* unter Ingo Metzmaker diesen Selbstwiderspruch des Komponisten heraus:

Was Pfitzner in seinen Schriften geißelte, integrierte er in seine Kompositionen: Mit scharf angespannten und karg ausgehöhlten Klängen, mit weit gerissenen Intervallen als Zeichen extremen Ausdrucks stieß er an die Grenzen zur Moderne vor; er blickte über nationale Grenzen auf die französische Musik; er schuf eine individuelle Form, wie es Busoni anregte.⁷⁴

Theorie und Praxis fallen demnach bei ihm auseinander: „Pfitznerns Denken in Musik ist seinem Denken über Musik überlegen und weit voraus.“⁷⁵

Thomas Mann war nach seinem – primär politisch – motivierten Bruch mit dem Komponisten der Weg dazu abgeschnitten, das Werk Pfitznerns auch einmal von dieser Seite zu sehen. Explizite Äußerungen über ihn gibt es kaum noch, dafür aber implizite Reaktionen wie vielleicht die die allgemeinen Vorbehalte gegenüber der Musik bei der Figur des Settembrini in dem Roman *Der Zauberberg*⁷⁶ sowie Anspielungen auf den Komponisten in den späten Romanen *Dr. Faustus* und *Der Erwählte*⁷⁷. Zu den wichtigsten impliziten Reaktionen gehören Thomas Manns Reflexionen über das Phänomen der Restauration in der Kunst, die sich ziemlich unvermittelt am Ende seines Essays „Die Ehe im Übergang“ von 1925 finden.⁷⁸ Thomas Mann scheint hier mit dem Kulturpessimisten Pfitzner zu diskutieren, wenn er die Annahme eines „Ende(s) [...] der Kunst“⁷⁹ – also auch ein „*finis musicae*“ – angesichts der sakramentalen Ewigkeit der Kunst⁸⁰ für eine Täuschung hält. Er scheint sogar die Frage aufzugreifen, um die Pfitznerns Oper *Palestrina* kreist und die den Komponisten darüber hinaus als ein Grundproblem beschäftigt – nämlich die Frage danach, wie eine übergeschichtliche Vollendung noch im geschichtlichen Fluss bestehen könne. Nach Thomas Mann ist aber dieses Übergeschichtliche keineswegs zeitresistent: „Das Ewig-Menschliche aber ist wandlungsfähig.“⁸¹ Seine Schlussfolgerung aus dieser Prämisse wirkt wie eine

⁷⁴ Habakuk Traber: „Von deutscher Seele, oder: Pfitznerns Riss.“ In: „Von deutscher Seele“. Ein Handbuch zur Themenreihe des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin in der Spielzeit 2007/2008, S. 42.

⁷⁵ A. a. O. (Nr. 74), S. 40 - 41.

⁷⁶ Vgl. die Stellungnahmen Settembrinis: „Ich hege eine politische Abneigung gegen die Musik. [...] Musik allein ist gefährlich.“ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. In: Thomas Mann. Große kommentierte Ausgabe Bd. 5.1. Frankfurt a. M. 2002, S. 172.

⁷⁷ Vgl. Sabine Lichtenstein: „Abschied von *Palestrina*. Die Bedeutung Pfitznerns in Thomas Manns *Der Erwählte*.“ In: „Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft“ NF Heft 64 2004, S. 61 -76 sowie *Vaget* (Nr. 66), S. 228-237.

⁷⁸ Thomas Mann: „Die Ehe im Übergang“. In: Thomas Mann Essays II. 1914-1926. Hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke u.a. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe Bd.15. 1. Frankfurt a. M. 2002, S. 1043- 1044.

⁷⁹ A. a. O. (Nr. 78), S. 1043.

⁸⁰ „Und doch ist auch die Kunst ein Sakrament, gegründet im Fleischlichen.“ Ebenda.

⁸¹ Ebenda.

Reaktion auf Pfitzners Ängste: „Sein Unmöglichwerden [d.h. des „Ewig-Menschlichen“] in der Zeit ist nur Schein; [...]“⁸² Vorschnell wäre es aus seiner Sicht, die aktuellen Erscheinungsformen einer modernistischen Zertrümmerung von Kunst mit dem Ende von Kunst überhaupt gleichzusetzen. Das „Restaurationsverlangen“ nach einer „Wiedereinsetzung des Alten und Würdigen“⁸³ zeugt also nur davon, den rechten Glauben an die Kunst mit ihrer unerschöpflichen Lebendigkeit verloren zu haben. Ein solcher Künstler – unausgesprochen wohl Pfitzner – wäre zwar fromm, aber nicht gläubig, also von einer „glaubenslosen Frömmigkeit.“⁸⁴

Wie eine indirekte Auseinandersetzung mit Pfitzner wirken auch Gedanken, die Th. W. Adorno fünf Jahre später (d. h. 1930) in seinem Aufsatz „Reaktion und Fortschritt“ entwickelt.⁸⁵ Statt etwa antimetaphysisch die Dimension eines Überzeitlichen in der Musik zu negieren, setzt Adorno wie Pfitzner eine solche Dimension voraus. Pfitzner spricht hier vom „Geistig-Ewigen“⁸⁶, Adorno von „musikalischen Urbildern“⁸⁷. Die gebotene Treue zu diesen „Urbildern“ erweist sich aber nach Adorno gerade durch den wachen Kontakt zur Bewegung der Zeit mit ihren jeweiligen, eben insbesondere musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten. Nur durch die ständige Suche nach den jeweils avanciertesten Mitteln des musikalischen Ausdrucks können die „musikalischen Urbilder“ „der sprachlosen Ewigkeit“ entrissen werden.⁸⁸ Adorno geht es also nicht um eine Idealisierung des Fortschritts, sondern um seine Indienstnahme für das Überzeitliche. Nur durch die geistige Überbietung des Fortschritts meint er diesem seine blinde Mechanik austreiben zu können. Wer sich – wie Pfitzner – gegenüber der Zeitbewegung isolierte, würde damit nur – im Sinne von Thomas Mann – seinen mangelnden Glauben an das Überzeitliche – letztlich Künftige – bezeugen. Ihm bliebe nur, das „Geistig-Ewige“⁸⁹ in seiner Sprachlosigkeit zu beschwören.⁹⁰ Wie eine philosophische Verallgemeinerung dieser Gedanken wirkt es übrigens, wenn Adorno etwa

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ A. a. O. (Nr. 78), S. 1044.

⁸⁵ Theodor W. Adorno: „Reaktion und Fortschritt“. In: derselbe: „Moments musicaux.“ Frankfurt a. M. 1964, S. 153-160.

⁸⁶ A. a. O. (Nr. 22), S. 30.

⁸⁷ A. a. O. (Nr. 85), S. 159.

⁸⁸ „Der sprachlosen Ewigkeit die musikalischen Urbilder zu entreißen, ist die wahre Intention des Fortschritts von Musik.“ Ebd.

⁸⁹ A. a. O. (Nr. 22), S. 30.

⁹⁰ Richard Klein hat mich freundlicherweise auf einen kurzen Briefwechsel zwischen Adorno und Walter Keller über Pfitzner hingewiesen. (Brief Adornos vom 25. 8. 1966). Demnach stand Adorno diesem Komponisten nicht nur ablehnend gegenüber. Vgl.: Walter Keller: „Parsifal-Variationen“. 15 Aufsätze über Richard Wagner. Tutzing 1979, S. 52.

vierzig Jahre später in seiner *Ästhetischen Theorie* formuliert: „Seine Zuflucht hat das Alte allein an der Spitze des Neuen.“⁹¹

Die Argumente, die aus den Positionen Nietzsches, Thomas Manns oder Adornos gegen Pfitzner abgeleitet werden können, überzeugen durchaus. Nietzsche schärft etwa den Blick dafür, wie die nationale Konsolidierung der deutschen Musik in der Romantik womöglich auf Kosten ihrer Bedeutung geht. Als zufällige Gegebenheit dankbar hingenommen, kann das ‚Deutsche‘ geistig befreien, als Prinzipielles fixiert, schnürt es ab. Was die Komponisten durch die nationale Selbstbesinnung an Einsichten in die Meisterschaft ihrer Vorgänger gewinnen mögen, droht ihnen auf der anderen Seite an internationaler Ausstrahlung wieder verloren zu gehen. Das Bewusstsein der eigenen, an der Vergangenheit geschulten Meisterlichkeit kann zudem – wie gerade Pfitzner zeigt – zur hochmütigen Abschirmung gegenüber den Risiken der Moderne werden. Zunehmende Verinnerlichung muss nicht notwendig geistige Vertiefung bedeuten, sondern kann auch, wie Nietzsche anhand von Robert Schumann zu zeigen sucht, auf eine innerliche Verkapselung hinauslaufen. Aus dem „Winkel“ (Nietzsche)⁹² des eigenen Selbstgefühls vermag man sich dann deswegen nicht mehr zu lösen, weil er zur festen Burg der eigenen Identität ausgebaut wurde.⁹³ Bei Pfitzner verschärft sich diese, von Nietzsche diagnostizierte Tendenz insofern, als die radikalisierte, weltlose Verinnerlichung auch zum Sprungbrett für einen bedenkenlosen Umgang mit der politischen Welt werden kann. Die politische Jenseitigkeit der Kunst verkehrt sich bei ihm zu einer barbarisch enthemmten Diesseitigkeit der Politik. Dass er mit diesem, in die Welt getretenen ästhetischen Idealismus scheitern dürfte, zeugt aus Pfitzners Sicht nur von der Nichtswürdigkeit dieser Welt. Als gefährliche Möglichkeit einer strukturellen ideologischen Nähe zu Nationalsozialismus würde sich demnach für ihn ergeben, ohne wahren Glauben an die Zukunft, allein aufgrund einer ‚heroischen‘ Treue zu einer Urvergangenheit zu handeln. Sein Antisemitismus hätte dann in dieser Perspektive die Funktion, für das wahrscheinliche Scheitern seiner ‚idealistischen‘ Unbeirrbarkeit vorab Verantwortliche namhaft machen zu können.

Thomas Mann und Adorno klären schließlich darüber auf, dass der technische Fortschritt in der Musik nicht unter allen Umständen – wie Pfitzner dogmatisch unterstellt – auf Kosten der (überzeitlichen) Substanz von Musik geht.

⁹¹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 40.

⁹² A. a. O. (Nr. 10), S. 59.

⁹³ Wie sehr die deutsche Musik bei Pfitzner durch ihre forcierte Deutschheit an internationaler Akzeptanz verliert, zeigt etwa eine – zufällig herausgegriffene – Äußerung des amerikanischen Dirigenten David Zinman, Chef des Orchesters der Tonhalle Zürich. Nach seinem „dégout particulier“ in musikalischen Dingen befragt, nennt er Hans Pfitzner und Max Reger. In: „Le Monde“, 17. 3. 2009, S. 23.

Obwohl Pfitzner demnach objektiv disqualifiziert zu sein scheint, lebt sein Werk doch weiter. Es gibt Anzeichen für ein verstärktes Interesse an ihm in den letzten Jahren. So wurde, wie schon erwähnt, am 3. Oktober 2007 seine Kantate *Von deutscher Seele* in der Berliner Philharmonie unter Ingo Metzmacher aufgeführt; im Dezember 2008 kam es zu einer erfolgreichen Wiederausgrabung seiner frühen Oper *Die Rose vom Liebesgarten* am Theater Chemnitz; 2009 wird *Palestrina* zuerst in München, dann in Frankfurt a. M. aufgeführt (Premiere am 7. 6. 2009)⁹⁴.

Dieses gewisse öffentliche Interesse an Pfitzner zeugt weniger von dem Irrtum seiner objektiven Disqualifizierung als vielmehr von der Paradoxie einer innovativen Innovationsfeindschaft. Der Komponist muss Neues machen, um dem verehrten Alten in der Gegenwart eine Chance zu verschaffen und gewinnt damit im Widerspruch zu seinem rückwärtsgewandten Selbstverständnis Anschluss an die Gegenwart. Unabsichtlich, nur durch die Leidenschaft seines Konservatismus, unterläuft er die Alternative von Tradition und Innovation. Das Unerwartete entspringt der Intensität seiner Vermeidung. Der Komponist Wilhelm Killmayer spricht hier von „Aufbrüchen“. Er charakterisiert Pfitzner 1993 als jemanden, „[...] der sich am Beckerten festhielt und in der Heftigkeit des Festhaltens sein Eigenstes gab, der, im oft nur vermeintlichen Widerstand gegen den Erdrutsch der Epoche Aufbrüche sah, die im allgemeinen Vorwärtsdrängen der feineren Wahrnehmung entgingen [...]“.⁹⁵ Durch die Überspannung eines Beharrungswillens würde sich demnach auf ungewollt subversive Weise eine Öffnung für eine verborgene Fragilität ergeben.

Die publizistisch viel beachtete Aufführung der Kantate Pfitzners *Von deutscher Seele* unter Ingo Metzmacher am 3. 10. 2007, dem „Nationalfeiertag“⁹⁶, scheint dieser Linie zu folgen. Das ‚Deutsche‘ kommt hier nicht als Glaubensgewissheit, sondern, im Sinne der „modernen“ Brüchigkeit Gustav Mahlers, als unruhige Suchbewegung zum Ausdruck. Der Dirigent löst diese Bewegung aus der Starre einer reaktionären Ideologie heraus.⁹⁷

⁹⁴ Der Regisseur Harry Kupfer möchte die verstaubt erscheinende Oper durch seine Frankfurter Inszenierung in einer entschieden unromantischen, zeitgeschichtlich aufgefrischten Gestalt wiedererstehen lassen. Dies bewerkstelligt er, indem er den von der päpstlichen Macht gequälten Palestrina zu dem von Stalin drangsalierten Schostakowitsch in Beziehung setzt. Pfitzner erfasst zwar zweifellos die Spannungen zwischen der künstlerischen Spontaneität und der politischen Macht auf eindringliche Weise, formuliert aber zugleich einen (utopischen) Gegenentwurf dazu. Wenn er in diesem Sinne nach der Möglichkeit eines künstlerischen Fortschritts ohne Zerstörung fragt, so impliziert dies die Erfahrung einer epochalen Krise.

⁹⁵ Zitiert nach einem Programm zu einer Veranstaltung der „Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Institut für Österreichische Musikdokumentation“ zu Hans Pfitzner am 10. 11. 2004 in Wien.

⁹⁶ Eine gewisse politische Brisanz gewann diese Aufführung eben deswegen, weil sie am „Nationalfeiertag“ stattfand. So kam es zu einer „Presseerklärung“ von Dr. Dieter Graumann, dem Vizepräsidenten des Zentralrates der Juden in Deutschland“, und zu einem Briefwechsel zwischen ihm und dem Dirigenten: am 5. 10. 2007 (Metzmacher) und am 9. 10. 2007 (Dr. Graumann).

⁹⁷ Vgl. die 2008 bei „Phoenix Edition“ erschienene, 2 CDs umfassende Aufnahme dieser Aufführung.

In diesem Lichte wird auch verständlich, warum die Nationalsozialisten, denen Pfitzner politisch zuneigte, mit ihm nach 1933 wenig anzufangen wussten. Während die Nazis auch in der Musik auf soziale Kohärenz, das Massenerlebnis, abzielten, tendierte die Musik Pfitzners umgekehrt zu einer sich intensivierenden Vereinzelung.⁹⁸

Die politisch überhebliche Fixierung Pfitzners auf die Innerlichkeit der deutschen Musik muss – auch im Sinne Nietzsches – als Verirrung gewertet werden. Pfitzner beruft sich auf eine große musikalische Tradition Deutschlands, deren eigentliche Größe, nämlich ihre geistige Universalität, er in engherzigem Nationalismus erstickt. Hypertroph wird er also, weil er die Qualitäten der deutschen Kultur nicht preisgeben möchte, die er bei einer strikten Nationalisierung dieser Kultur redlicherweise gerade preisgeben hätte. Da aber diese Verirrung tief in die deutsche kulturelle und politische Geschichte eingesenkt ist, müsste eine vielleicht gebotene Ausgrenzung von Pfitzners Werk durch einen Ausstieg aus dieser Geschichte erkaufte werden – ein Ausstieg übrigens, den Nietzsche aufgrund eines verständlichen Unbehagens tatsächlich vollzogen hat. Nährstoff der nationalistischen Perversion ist gerade die deutsche Normalität. Übrig bleibt nur, kritisch mit der deutschen (Kultur-)Geschichte umzugehen, ohne aus ihr auszusteigen.

⁹⁸ Vgl. hierzu: Sabine Busch-Frank: „Im Netz der Macht. Pfitzner und sein Palestrina als Doppelgängererscheinung.“ In: Programmheft zur Aufführung von *Palestrina* an der Oper Frankfurt, Premiere am 7. 6. 2009, S. 23- 28.

