

Richard Wagner in München

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.
Bericht über das interdisziplinäre Symposium
zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München . . .	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte	79
Günter Zöllner	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchener Meta-Politik	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters	303
Autoren	328

Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig ⁵1908–1923, Band 6 Leipzig ³1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchener Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München ²1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

Geteilte Blicke. Hans Pfitzners *Palestrina* und das Paradoxon des Illusionstheaters

Martin Schneider

I.

München, 15. Juni 1917. Drei Tage ist es her, dass Thomas Mann die Uraufführung von Hans Pfitzners Oper *Palestrina* im Münchener Prinzregententheater erlebte. Er ist so begeistert von dem Werk, dass er den Komponisten zum Essen einlädt. Nun sitzen Mann und Pfitzner auf der Gartenterrasse des Hauses in Bogenhausen, es ist ein schöner Sommerabend, man unterhält sich angeregt über *Palestrina*. Später wird Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* schreiben, dieses Werk sei »etwas Letztes und mit Bewußtsein Letztes aus der schopenhauerisch-wagnerischen, der romantischen Sphäre«. Es sei eine Kunst, in der es »nichts als Einheit« gebe.¹

Auch über das Treffen mit Pfitzner an jenem Sommerabend im Juni 1917 berichtet Thomas Mann in den *Betrachtungen*. Man unterhielt sich, so schreibt er,

»über das Werk, indem man es, was nahe liegt, als Künstlerdrama und als Kunstwerk überhaupt mit den ›Meistersingern‹ verglich; man stellte Ighino gegen David, Palestrina gegen Stolzing und Sachs, die Messe gegen das Preislied [...]. Pfitzner sagte: ›Der Unterschied drückt sich am Sinnfälligsten in den szenischen

¹ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1), Frankfurt am Main 2009, S. 442 f. Der Abschnitt zu *Palestrina* in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* erschien bereits im Oktober 1917 unter dem Titel *Palestrina* in *Die neue Rundschau*. Dieser Vorabdruck weist nur minimale orthographische und stilistische Varianten auf. Vgl. hierzu Mann, *Betrachtungen*, Kommentar von Hermann Kurzke (= Frankfurter Ausgabe 13.2), Frankfurt am Main 2009, S. 83 f.

Schlußbildern aus. Am Ende der Meistersinger eine lichtstrahlende Bühne, Volksjubel, Verlöbniß, Glanz und Gloria; bei mir der freilich auch gefeierte Palestrina allein im Halbdunkel seines Zimmers unter dem Bild der Verstorbenen an seiner Orgel träumend. [...] Man schwieg; und nach seiner Art, einer Musikantenart, ließ er seine Augen auf eine Sekunde schräg aufwärts ins Vage entgleiten.«²

In diesem Zitat wird eine doppelte Deutungsstrategie erkennbar: Zum einen stellen Pfitzner und Mann *Palestrina* in die Traditionslinie von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. Dies ist tatsächlich naheliegend: Beide Werke wurden in München uraufgeführt. Sie spielen im 16. Jahrhundert und thematisieren die Entstehung und Rezeption eines musikalischen Kunstwerks. Dabei geht es nicht nur um den Konflikt zwischen alter und neuer Ästhetik, der sich in der Figurenkonstellation aus väterlichem Lehrmeister (Sachs/Palestrina) und junglichem Schüler (Walther/Silla) widerspiegelt, sondern auch um die Frage, welche Funktion der Kunst innerhalb eines gesellschaftlichen Kollektivs zukommt.³ Dies ist umso bedeutender, als die Uraufführungsdaten beider Werke den Beginn und das Ende des deutschen Kaiserreichs markieren. Sie begrenzen eine Epoche, die sich durch den Versuch auszeichnete, mit Hilfe der Symbolkraft der Kunst eine nationale Identität herauszubilden.⁴ Gerade vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs

² Mann, *Betrachtungen*, S. 460.

³ Gerhard J. Winkler hat in einem Aufsatz auf zahlreiche Parallelen zwischen *Palestrina* und den *Meistersingern* aufmerksam gemacht. Er erwähnt dabei sowohl die Figurenkonstellation, als auch stoffliche und thematische Bezüge. Gerhard J. Winkler, »Hans Sachs und Palestrina. Pfitzners ›Zurücknahme‹ der ›Meistersinger‹«, in: *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Ulrich Müller u. a. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 129), Stuttgart 1984, S. 107–130. Auch Ulrich Schreiber geht davon aus, dass für Pfitzners Oper »die Kunst von Wagners *Meistersingern*« der »wahre Bezugspunkt« sei. Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert I: Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Kassel 2000, S. 101. Die Verbindung Palestrinas zu Hans Sachs zeigt schon sein Vorname Giovanni an, beide Vornamen stimmen im Übrigen mit demjenigen Pfitzners überein. Vgl. hierzu Winkler, »Hans Sachs und Palestrina«, S. 110 sowie Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 101 f.

⁴ Dies unterstreicht Winkler, »Hans Sachs und Palestrina«, S. 109. Dass im Kaiserreich nicht nur historische Gemälde und Denkmäler, sondern auch das Theater in den Dienst nationaler Identitätsstiftung gestellt wurde, zeigt Andreas Dörner am Beispiel der Hermannsdramen: Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos*, Opladen 1995, S. 268–292. Auf kulturkonservativer Seite rief die Schaffung eines »Kultur-Staates« aber auch Unbehagen hervor, weil die Kunst sich der Politik nicht unterordnen sollte. Dies betont Tim Lörke, *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Würzburg 2010, S. 35.

dient der Rückbezug auf die *Meistersinger* sowie auf die dahinterstehende Tradition der Romantik und Schopenhauers dazu, Pfitzners Oper als ein »echt deutsches« Kunstwerk auszuweisen. Als solches wurden ja bereits die *Meistersinger* nach ihrer Uraufführung im Jahr 1868 rezipiert – durchaus mit entsprechender Intention Wagners.⁵

Das Zitat aus den *Betrachtungen* enthält aber noch einen weiteren Hinweis, der in eine andere Richtung deutet. Pfitzner und Mann verorten die Rezeption von Kunst im Bedeutungsfeld visueller Wahrnehmung. Das Zitat kreist um die Beschreibung von Bildern und Blicken. Pfitzner macht den Unterschied zwischen den *Meistersingern* und *Palestrina* an der Wirkung der Schlussbilder fest: »Lichtstrahlende Bühne« und »Volksjubel« hier, »Halbdunkel« und Rückzug des Künstlers dort. Geschildert wird der träumende Palestrina, der am Ende der Oper unter dem Bild seiner verstorbenen Gattin sitzt. Thomas Mann geht sogar so weit, den Blick Pfitzners mit dem Blick Palestrinas zu identifizieren: Dieser schaut am Ende der Oper ebenso entrückt ins Vage wie Pfitzner am Ende des Gesprächs. Unterschieden werden also zwei Formen der optischen Wahrnehmung: Auf der einen Seite der öffentlich-kollektive Blick des Zuschauers auf die Bilder der Bühne. Auf der anderen Seite der intim-individuelle Blick des Künstlers, der sich in die eigene Innenwelt richtet. Wie ich in meinem Beitrag zeigen will, steht diese Zweiteilung der Perspektive in enger Verbindung mit der Frage nach der politischen Ästhetik der *Meistersinger* und des *Palestrina*. Die gemeinschaftsstiftende Wirkung der Kunst, die in diesen Werken thematisiert wird, hängt von der Steuerung der Blicke und der Wahrnehmung der Bilder ab.

II.

Die kollektive Rezeption von Bildern spielt in Wagners Ästhetik eine zentrale Rolle. Bedingung ihres Gelingens ist für Wagner der Mythos. Damit der Künstler seine inneren, der Fantasie entsprungenen Bilder den Zuschauern verständlich machen könne, bedürfe es eines Maßes, das »auf einer gemeinsamen Anschauung« beruhe.

5 Udo Bermbach weist darauf hin, dass Wagner die spätere Vereinnahmung seines Musikdramas »zu einem erheblichen Teil mitzuverantworten hat«. Vor allem, weil der Nürnberg-Bezug »die grundlegende Erneuerung der Kunst mit dem nationalen Gedanken verband und durch das politisch-nationalistisch besetzte Symbol Nürnberg überhöhte«. Wie Bermbach weiter zeigt, wurde diese Interpretation bereits im Umkreis der Uraufführung vorbereitet. Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart 2011, S. 421–423.

Dieses Maß sei, wie Wagner in *Oper und Drama* ausführt, »das verdichtete Bild der Erscheinung«,⁶ eben der »Mythos«, den Wagner folgerichtig als »das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung« definiert.⁷

Der Mythos kennzeichnet also das Moment der *Verdichtung* und *Synthetisierung* mannigfaltiger Erscheinungen und Handlungen zu einem *Bild* – ohne das die »einheitlich bindende Haft« der »Volksanschauung« nicht zu denken wäre.⁸ Diese der Neuen Mythologie der Romantik entlehnte Konzeption einer kollektiven Anschauung, die die Herstellung von Gemeinschaft garantieren und im Kunstwerk zu sich selbst finden soll,⁹ ist auch in den Schlusszenen von Wagners Musikdramen wirksam. In diesen sehen wir stets eine Gruppe von Personen, deren Blicke sich auf ein und dasselbe Objekt richten. Im *Fliegenden Holländer* ist dies ein Tableau, das Wagner im Nebentext der Partitur ausführlich beschreibt: »Eine blendende Glorie erleuchtet die Gruppe im Hintergrunde; Senta erhebt den Holländer, drückt ihn an ihre Brust, und deutet mit der einen Hand, wie mit ihrem Blicke, himmelwärts.«¹⁰ Mit besonderem Nachdruck inszeniert Wagner das Ritual der gemeinsamen Anschauung am Schluss des *Parsifal*, wo Parsifal den Gral »vor der aufblickenden Ritterschaft« schwenkt¹¹ – und nicht zuletzt am Ende der *Meistersinger von Nürnberg*. Die Bedeutung dieses Werkschlusses liegt in der Tatsache begründet, dass Wagner die Handlung zu einem statischen Bild einfriert: Er weist den Figuren eine genaue Position zu und beschreibt ihre Körperhaltungen so exakt, dass es ein leichtes wäre, sie zu malen. Die Bühne wird wie im *Holländer* zum Tableau:

6 *OuD*, S. 160.

7 *Ebd.*, S. 164.

8 *Ebd.*, S. 170.

9 Ich verzichte an dieser Stelle bewusst darauf, den Begriff des »Gesamtkunstwerks« in den Vordergrund zu stellen. In der Neuen Mythologie der Romantik wurde dem Mythos und der Kunst die Fähigkeit zugesprochen, die zersplitterte Moderne in eine organische Synthese zu überführen. Damit war die Frage aufgeworfen, wie sich die Bindungskräfte der Kunst für die Herstellung einer organischen Gemeinschaft nutzen lassen (vgl. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1982). In Wagners Zürcher Kunstschriften kommt dem Gesamtkunstwerk eben diese Funktion der Gemeinschaftsbildung durch Kunst zu (vgl. Udo Bertmbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart und Weimar 2004). Allerdings droht dieser Begriff, der eine Verschmelzung differenter Medien impliziert, die Praxis des Musiktheaters zu verdecken. Denn die Herstellung kollektiver Einheit gestaltet sich im plurimedialen Kunstwerk komplizierter als in der ästhetischen Theorie. Den visuellen, musikalischen und sprachlichen Codes kommen hier ganz unterschiedliche Funktionen zu und sie wirken auch nicht immer ineinander, geschweige denn verschmelzen miteinander.

10 *SW* 24, S. 250.

11 *SW* 30, S. 134.

»Walther und Eva lehnen sich zu beiden Seiten an Sachsens Schultern; Pogner läßt sich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder. Die Meistersinger deuten mit erhobenen Händen auf Sachs, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben jauchzend in die Hände schlagen und tanzen, schwenkt das Volk begeistert Hüte und Tücher.«¹²

Ziel dieses Bilds ist die Entfaltung kollektiver Integrationskraft.¹³ Das Zentrum bildet Hans Sachs, auf den die Blicke der Meistersinger und des Volks gerichtet sind. Die Gemeinschaft ist nicht nur zu einem einheitlichen Bild verdichtet, in diesem Bild konvergieren auch die Blicke des Künstlers und des Volks. Der Künstler blickt auf den Zuschauer und umgekehrt. Dies wird nicht zuletzt dadurch ermöglicht, dass Sachs Walther ermahnt, er solle bei der Aufführung des Preisliedes auf der Festwiese¹⁴ an seinem »Traumbild« festhalten.¹⁵ Dies bewirkt, dass sich das Volk, als es das Lied hört, »in den schönsten Traum« gewiegt fühlt.¹⁶ Der Bildtransfer zwischen Produzent und Rezipient ist in den *Meistersingern* intakt. Zugleich versucht Wagner, dieses Modell von der internen auf die externe Kommunikationsebene des Musikdramas zu übertragen. Nicht nur die Figuren blicken auf Sachs, sondern auch der Zuschauer der Vorstellung. Er sieht das Bild einer idealisierten Gemeinschaft, in das er selbst integriert werden soll. Es scheint, als hätten die Zuschauer der Münchener Uraufführung diese Botschaft erahnt. Sie brachen am Ende des zweiten und dritten Akts in Jubel aus und wendeten sich Richard Wagner zu, der in der Königsloge hervortrat und so die Position des Herrschers einnahm.¹⁷ Was hier geschah, war eine kollektive Reinszenierung des Dramas in der Wirklichkeit.

¹² SW 28, S. 369.

¹³ Dies funktioniert allerdings nur, weil das störende Element, Beckmesser, aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wird. Er bleibt außerhalb des Rahmens, der das Bild des Volks umgrenzt. Es müsste noch untersucht werden, inwieweit dieses Modell der Gemeinschaftsstiftung durch Ausschluss des Außenseiters mit Wagners antisemitischen Theorien korrespondiert.

¹⁴ Der dritte Akt der *Meistersinger* steht in der Tradition von Jean-Jacques Rousseaus *Lettre à d'Alembert*, in dem gefordert wird, das Theater in öffentliche Feste zu verwandeln. Vgl. hierzu Patrick Prima-vesi, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt am Main 2008, S. 133–148 und 553–560.

¹⁵ SW 28, S. 342.

¹⁶ Ebd., S. 163. Das Modell hierfür findet sich am Schluss von Hector Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* (1838). Dort wird nicht nur die gelungene Produktion eines Kunstwerkes in Szene gesetzt, sondern auch dessen positive Rezeption durch das Kollektiv. Vgl. hierzu Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, S. 421.

¹⁷ Vgl. zur Beschreibung der Publikumsreaktion während der Uraufführung *Glaserapp* 4, S. 248 f. sowie *Petzet*, S. 157.

III.

Auch für Hans Pfitzners Konzeption des Illusionstheaters spielt die von der Bühne ausgehende Bildwirkung eine entscheidende Rolle. Dies geschieht in explizitem Anschluss an die Ideen Richard Wagners. In *Werk und Wiedergabe* aus dem Jahr 1929 schreibt Pfitzner:

»Das Bild steht im Mittelpunkt Wagner'scher Kunst. Er hat sozusagen seine Handlungen gleich in großartigen und romantischen Bildern gesehen, aus denen sich in vielen Fällen die Musik, ja sogar die Worte, vielleicht erst später ergaben. Sein Bild ist immer perfekt, in jedem Augenblick, durch alles Geschehen hindurch.« (III, 283)¹⁸

Die Wirkung des Bildes geht in Pfitzners Rezeptionsästhetik der Wirkung der Worte und Töne voraus. »Das Visuelle«, schreibt er in einem Brief aus dem Jahr 1938, sei »bei der Aufnahme eines Theaterstücks das Primäre«. Deshalb müsse die Musik zum auf der Bühne Gezeigten passen, dessen Wirkung verdoppeln. »Der Dirigent, der Regisseur und der Sänger haben als höchste, wichtigste und dabei selbstverständlichste Aufgabe darauf zu achten, daß das was in der Musik als Ausdruck erklingt, oben auf der Bühne im Vortrag und mimischer oder körperlicher Geste ein zweites Mal erkennbar wird.«¹⁹ Nur so könne der Zuschauer auch zum Zuhörer werden. Daraus folgt im Umkehrschluss, dass auch das Bühnenbild die Intention der Worte und Töne nicht verfälschen dürfe. Gerade weil das Bild durch seine unmittelbar sinnliche Wirkung ein, wie Pfitzner in *Werk und Wiedergabe* schreibt, »magisches Recht« ausübe (III, 273), müsse es sich in die plurimediale Struktur des

18 Zitate aus Pfitzners *Gesammelten Schriften* im fortlaufenden Text mit Bandnummer und Seitenzahl. Die bibliografischen Angaben der einzelnen Bände lauten: Hans Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Band 1, Augsburg 1926; Band 2, Augsburg 1926; Band 3, Augsburg 1929; Band 4, Tutzing 1987. Hervorhebungen in sämtlichen Zitaten, soweit nicht anders vermerkt, im Original.

19 Hans Pfitzner an Max Donisch, 28. Juli 1938, Hans Pfitzner, *Briefe*, Tutzing 1991, S. 818. Allerdings geht es Pfitzner nicht um die Konzeption einer »malenden Musik«. Diese kritisiert er wiederholt, etwa in *Die Oper* aus dem Jahr 1942 (IV, 102–104). In *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1919) unterscheidet Pfitzner zwei Arten der Wirkung von Musik: Klang und Ton seien zeitlos und entsprächen der Empfindung, Rhythmus sei zeitgebunden und entspräche der Architektur. Erst die »Vereinigung« beider Elemente »macht sie zum Material der Musik als Kunst«, diese Vereinigung finde aber nicht »durch einen willkürlichen Verstandesakt statt« (II, 163 f.). Eine Analyse der Partitur des *Palestrina* könnte an diesem Punkt ansetzen: Wie gestaltet sich die Interaktion zwischen Figurenrede, Bühnenbild und Komposition? Setzt Pfitzner die Musik nur paraphrasierend ein oder gesteht er ihr auch eine distanzierte, kommentierende Funktion zu?

Gesamtkunstwerkes einfügen, ohne zu stören.²⁰ Auch deshalb hält er eine Trennung von Werk und Wiedergabe, von Aufzeichnung und Aufführung für inakzeptabel. Diese seien »nur zweierlei Gestalt *ein und derselben Vision des Schöpfers*«, sie seien »*nicht zwei Dinge, sondern eines*« (III, 8). Die Bilder des Regisseurs dürften sich ihrer Idee nach nicht von den Bildern des Autors unterscheiden.

Eben dies ist der Kerngedanke der Pfitzner'schen Einfalls- und Inspirationsästhetik.²¹ Es ist kein Zufall, dass Pfitzner auf ähnliche Weise wie Wagner versucht hat, den Entstehungsprozess seiner Werke als Vision zu verklären. Er bezeichnete die Konzeption des *Palestrina* als »Traumgebilde«.²² Noch bevor er gewusst habe, »wie die Handlung sein sollte«, habe er ein »Bild des Ganzen«, »eine Art Triptichon« vor Augen gehabt (IV, 439 u. 422).²³ Allein die Vision des Künstlers schaffe jene Synthese, die die Grundlage einer gemeinschaftsstiftenden Rezeption bildet, sie sei, wie Pfitzner in *Bühmentradition* (1913) in Anlehnung an Wagners Mythosbegriff schreibt,

20 »Daher ist es die erste und wichtigste Aufgabe der bewegungslosen Kunst im fortschreitenden Bühnengeschehen, ihr Bild so zu gestalten, daß es [...] in jedem Augenblick zur Handlung, Wort und Ton, paßt; auf diese Weise also alle Bewegungen dennoch mitzumachen« (III, 273).

21 Die Grundstruktur der Ästhetik Pfitzners bleibt über die Jahre hinweg erstaunlich konstant. Sie lässt sich sowohl in den frühen als auch in den späten Schriften ausmachen. Dass Pfitzner dabei an ähnliche Theorien Schopenhauers und des späten Wagners anschließt, ist in der Forschung oft herausgestellt worden, zuletzt von Birgit Jürgens, »*Deutsche Musik*« – *das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner*, Hildesheim 2009, S. 59–65. Dazu muss einschränkend bemerkt werden, dass Pfitzner Wagners Wirken als Musikschriftsteller skeptisch gegenüberstand. Vgl. hierzu die entsprechende Passage in seinem Aufsatz *Die Oper* aus dem Jahr 1942 (IV, S. 93–97). Außerdem war Pfitzner nicht der einzige Komponist des frühen 20. Jahrhunderts, der eine Einfallsästhetik propagierte. Auch bei Ferruccio Busoni und Arnold Schönberg finden sich entsprechende Überlegungen. Allerdings stand bei Schönbergs Einfallsästhetik das Problem im Vordergrund, »wie trotz aller Neuheit« des kompositorischen Einfalls »ein Traditionsbezug gewahrt blieb«, während es Pfitzner darum ging, eben dieser Neuheit durch die Begriffe des Einfalls und der Inspiration Grenzen zu setzen. Ulrich Scheideler, »Einfall – Material – Geschichte. Zur Bedeutung dieser Kategorien im Musikdenken Pfitzners und Schönbergs um 1910«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart und Weimar 2001, S. 159–188, hier S. 160 f. Dass Pfitzners Einfallsästhetik Anknüpfungspunkte für eine politische Instrumentalisierung bot, legt dar: Jürgens, »*Deutsche Musik*«, S. 72–162.

22 Hans Pfitzner an Arthur Eloesser, 14. November 1910, Pfitzner, *Briefe*, S. 163.

23 Die Zitate entstammen dem Vortrag *Palestrina* (1932) und dessen Paralipomenon. Aufschlussreich ist hier abermals die Verbindung zu Thomas Manns Rezeption des *Palestrina*. In Pfitzners Aufsatz heißt es: »So sah ich denn, ehe ich noch genau wußte, was in den einzelnen Akten zu geschehen hatte, eine Art Triptichon als Form: einen ersten und dritten Akt für die eigentliche *Palestrina*-Welt, und in der Mitte das Bild bewegten Treibens der Außenwelt, die dem stillen Schaffen des Genies immer feindlich ist.« (IV, 422) Bereits vor Pfitzner hielt Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* fest: »Man darf glauben, dass dieser Kompositionsgedanke: Kunst, Leben und wieder Kunst der früheste Nebel war, das erste, was der Dichter eigentlich *sah*.« Mann, *Betrachtungen*, S. 448.

»Mittelpunkt« und »Maßstab« (I, 8). Sie garantiere jene »große ungreifbare Einheit« (II, 21),²⁴ ohne die kein Kunstwerk zu denken sei. Ein Gedanke, der noch in jenen Worten deutlich wird, mit denen Borromeo im ersten Akt *Palestrina* zu der Komposition einer Messe überreden will: »Die Gegensätze all' zu einen, / Die dieser Zeiten Fähnris bringt, / Geläng' wohl nur dem liebend-reinen / Dem Künstlergeist, der sie umschlingt.«²⁵ Eine Theateraufführung verfolge deshalb den einzigen Zweck, so Pfitzner, »die im Dichtergehirne entstandene Idee in voller Reinheit noch einmal in die Welt zu setzen« (I, 8). Wenn Werk und Wiedergabe jedoch auseinanderfielen, die Vision des Künstlers nicht im Bühnenbild realisiert wäre, dann wäre diese ursprüngliche Einheit zersplittert und das Theater als Kunstform hinfällig. Dies impliziert, dass die Bilder, die der Künstler seiner Innenwelt entnimmt, die Rezeption vollständig steuern müssen. Die Anschauung darf nicht individualisiert und diversifiziert werden: »Kunstwerke sind keine Barbierstühle, die darauf gebaut sind, für alle zu passen.« (I, 207) So das Verdikt Pfitzners in *Futuristengefahr* (1917).²⁶

IV.

Wie gestaltet sich nun das Verhältnis von Bild und Blick in *Palestrina*? Zunächst einmal ist es bemerkenswert, dass die Bühnenbilder Orte entwerfen, die in der sozialen Wirklichkeit verankert sind. Wir sehen im ersten und dritten Akt das Arbeitszimmer Palestrinas, im zweiten Akt den Versammlungssaal des Konzils. Es sind realistische und statische Bilder, die nicht nur in krassem Widerspruch stehen zu Pfitzners Märchenoper *Die Rose vom Liebesgarten* aus dem Jahr 1901, sondern auch zu späteren Ausführungen Pfitzners in *Werk und Wiedergabe*. Dort nennt er gerade

24 Das Zitat stammt aus dem ersten Teil der Schrift *Zur Grundfrage der Operndichtung*, der im Januar 1908 entstand.

25 Hans Pfitzner, *Palestrina. Musikalische Legende in drei Akten*, Mainz u. a. 1951, S. 13. Zitate nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text mit Sigle P und Angabe der Seitenzahl.

26 Dieses Verdikt geht allerdings mit der Einsicht einher, dass die Engführung von Aufzeichnung und Aufführung nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr praktiziert wird. In *Werk und Wiedergabe* findet sich eine Illustration Pfitzners, aus der hervorgeht, dass beide Elemente ab 1914 auseinanderfallen (III, 171). Es ist bezeichnend, dass Pfitzner diesen Bruch in jener Zeit verortet, die in die Uraufführung seines *Palestrina* fällt. Dass er aber nicht grundsätzlich gegen die theaterpraktische Anpassung eines Werkes war, hat Sabine Henze-Döring gezeigt. Pfitzner wehre sich in *Werk und Wiedergabe*, das aus seinen Erfahrungen als Opernregisseur resultierte, vielmehr »gegen die von ihm beobachtete Praxis [...] die Inszenierung einem schöpferischen ›Aktualisierer‹ zu überlassen«. Sabine Henze-Döring, »Werk und Wiedergabe«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schloss Thurnau 1999*, hrsg. von Wolfgang Osthoff u. a., Tutzing 2008, S. 265–277, hier S. 267.

jene Bühnenbilder Wagners mustergültig, die sich durch Fantastik und Dynamik auszeichnen: die nahende Ankunft Lohengrins, der Feuerzauber, der Walkürenritt. Sinn dieser Bilder sei es, die »Phantasie« des Betrachters »in Bewegung« zu setzen. Überhaupt müssten Bühnenbilder ihre »Bewegungslosigkeit« aufgeben, um die Handlung nicht zu stören (III, 287 f.).

Betrachtet man das Szenenbild des ersten Akts genauer, so wird eine weitere Dimension der Bildgestaltung dieser Oper deutlich. In Palestrinas Arbeitszimmer hängt auf der linken Seite das Bild seiner verstorbenen Frau Lukrezia, auf der rechten Seite sehen wir ein Fenster »mit Blick auf Rom in ziemlicher Entfernung« (P, 5). Das Bühnenbild ist also ein Bild über Bilder. Es zielt nicht auf eine unmittelbare Wahrnehmung, sondern stellt die Wahrnehmung von Bildern zur Schau. Zugleich reflektiert es das Verhältnis von intimem und öffentlichem Blick. In der Kulturgeschichte der visuellen Wahrnehmung lässt sich der nach innen gerichtete Blick, der Intimität, Wiedererkennung und Erinnerung steuert, von jenem Blick unterscheiden, der auf der Ebene des Kollektivs das Zusammenleben reguliert und im Blick des Herrschenden auf sein Volk, im kontrollierenden Blick Gottes und des Staats, aber auch in der kollektiv geteilten Anschauung auf ein Bild virulent wird. Im ersten Akt des *Palestrina* ist es das Bild der Lukrezia, das den Blick des Künstlers nach innen, in die Erinnerung repräsentiert, während das Fenster den Blick nach außen auf die Sphäre des Kollektivs ermöglicht, und zugleich dieser Außenwelt die Möglichkeit gibt, in die Welt des Künstlers zu blicken. Doch anders als in den *Meistersingern* konvergieren diese beiden Perspektiven nicht. Das Bild der Lukrezia hängt links, das Fenster befindet sich rechts. Zwischen beiden steht der Schreibtisch Palestrinas, auf dem leeres Notenpapier liegt: Kunst wird im Spannungsfeld von Innen- und Außenwahrnehmung produziert.

Diese Divergenz des individuellen und des kollektiven Blicks, die eine Spaltung von Intimität und Öffentlichkeit indiziert, ist für die Interpretation von Pfitzners Oper von zentraler Bedeutung. Sie wird auch in der Anordnung der Bühnenbilder reflektiert, zeigen doch die beiden Außenakte die Privaträume Palestrinas, der mittlere Akt dagegen einen öffentlichen Raum. Die Vermittlung zwischen diesen Sphären erscheint in der Oper prekär, wenn nicht gar unmöglich. Auch der Schluss entwirft anders als die *Meistersinger* keine Synthese von künstlerischer Vision und kollektiver Anschauung. Palestrina verweilt zunächst »eine Zeitlang vor dem Bilde der Lukrezia« und setzt sich dann an die Orgel, »den Blick über die Tasten weg ins Weite gerichtet«. Währenddessen ertönen von der Straße die Rufe »Evviva Palestrina«, aber dieser »scheint es nicht zu hören« (P, 56).

In diesen Kontext gestellt, erscheint die berühmte Inspirationsszene am Schluss

des ersten Akts in einem anderen Licht. Sie lässt sich als der Versuch beschreiben, die verloren gegangenen Traumbilder wieder zurückzugewinnen. Und zwar nicht nur für den Künstler Palestrina, der ja zu Beginn den Verlust seiner Schaffenskraft beklagt, sondern auch für die Bühne selbst. Diese wird zu einer zweidimensionalen Projektionsfläche, einem Tableau, das eine himmlische Vision spiegelt. Der soziale Raum löst sich auf: »Die Decke scheint sich zu öffnen; die Hinterwand schwindet; man sieht eine ganze Glorie von Engeln und Himmel, die die ganze Bühne füllt« (P, 23).²⁷ Das Erstaunliche ist nun aber, dass selbst hier eine Divergenz der Blicke inszeniert wird. Denn wie der Nebentext ausdrücklich bemerkt, bleibt die Glorienerscheinung für Palestrina unsichtbar. Er sieht nicht, was der Zuschauer sieht.²⁸ Auch wenn es Pfitzner darum zu tun war, »eine äußerlich sichtbare, plastische Vision, die die innere symbolisiert« zu zeigen (III, 281), so scheinen Introspektion und Außenwahrnehmung dennoch nicht deckungsgleich zu sein. Und nicht nur das: Palestrina selbst wird von der Erscheinung verdunkelt und damit den Blicken des Zuschauers entzogen (P, 23).

Tatsächlich äußerte Pfitzner bereits vor der Entstehungszeit des *Palestrina* Zweifel an seinem Unternehmen, die Imagination des Künstlers mit der des Zuschauers zu vereinen. In der Einleitung der Schrift *Bühmentradition*, verfasst im Jahr 1905, musste Pfitzner einräumen, dass »das Verständnis, das von Kopf zu Kopf geht«, eine »große Seltenheit« sei. »Die Gedankenwelt in die Wirklichkeitswelt zu bringen ist ein beschwerlicher Transport, bei dem immer viel verloren geht.« (I, 9) Vergleicht man dies mit der Inspirationsszene in der vierten Szene des dritten Akts der *Meistersinger*, so zeigt sich abermals ein starker Kontrast. Denn dort schildert Walther in seinem Lied ja ein Bild, das nicht nur er, sondern auch die Zuschauer sehen können: Eva, die soeben überraschend in die Schusterstube eingetreten ist. Überhaupt zeichnen sich Walthers Lieder dadurch aus, dass sie immer auf das Bühnengeschehen bezogen und damit an den Blick des Kollektivs gebunden bleiben.²⁹

Pfitzner scheint in seinem *Palestrina* anders als Wagner in den *Meistersingern* nicht davon auszugehen, dass Künstler und Zuschauer dasselbe sehen können –

27 Auch Andreas Eichhorn, »Inszenierte Poetik. Zur Bilderwelt von Pfitzners *Palestrina*«, in: »...dass alles auch hätte anders kommen können.« *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt u. a., Mainz u. a. 2009, S. 43–57, hier S. 46 f., unterscheidet in Bezug auf den *Palestrina* ortsbezogene Räume von Räumen, die keinen sozialen Bezug zu einem Ort aufweisen.

28 Interessant ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Figurenrede und Nebentext. Die Worte Palestrinas zeigen an, dass er die auf der Bühne erscheinenden Bilder durchaus ahnt (P, 21–23). Dennoch bleiben Sprache und Bild getrennt, beide sind nicht deckungsgleich.

29 Dies zeigt auch Walthers Improvisation am Ende des ersten Akts, während der er spontan auf das Bühnengeschehen reagiert. Vgl. *SW* 28, S. 344–346 (Szene Schusterstube) sowie ebd., S. 301 f. (Walthers Improvisation).

gerade dieses Auseinanderfallen einer einheitlichen Perspektive gibt der Oper einen modernen Gehalt, den sie selbst jedoch zu kaschieren versucht. Dies wird auch in den Bildern deutlich, die in der Figurenrede entworfen werden:

»In dir, Pierluigi / Ist noch ein hellstes Licht; / Das erstrahlte noch nicht. / Ein letzter Ton noch fehlet / Zum klingenden Akkord; / Als der ertönt du dort. / Den Schlußstein zum Gebäude / Zu fügen sei bereit; / Das ist der Sinn der Zeit. / Wenn du dein ganzes Bild aufweist, / wenn dein' Gestalt vollkommen, / So, wie sie war entglommen / Von Anbeginn im Schöpfergeist: / Dann strahlst du hell, dann klingst du rein, / Pierluigi du, / An seiner schönen Ketten / Der letzte Stein.« (P, 20 f.)

Die Worte der Meister zeigen, dass im *Palestrina* der Prozess künstlerischer Produktion in erster Linie als das Vervollständigen eines Bildes gedacht wird. In *Zur Grundfrage der Operndichtung* bezeichnet Pfitzner mit Schopenhauer den Künstler als ein »Glied« und ein »Gefäß«; dieser füge das Kunstwerk nach und nach zusammen, weil er wisse, dass »alles aus einem Grund entsprungen« sei. So entstehe »ein organisches Ganzes und nur ein solches kann leben.« (II, 44 f.) Genau dies ist ja die poetische Funktion von Symbolen – wenn man dem Wortsinn vertraut, nach dem das griechische »symbállein« mit »zusammenfügen« übersetzt werden kann. Jedoch ist es fraglich, ob dieser Akt des Zusammenfügens im *Palestrina* noch eine kollektive Funktion erfüllt. »Gefäße du und ich; zerschlagen hier, / Doch Liebeshauch steigt aus den Scherben auf. / Zur Glorie will alles. Fühl' es doch, mein Freund!« (P, 54) Die Vollendung und Schließung der in der Gesellschaft zerbrochenen Symbole wird ins Jenseits verlagert und bleibt der Schöpferkraft Gottes vorbehalten. Dies beschreiben auch die letzten Worte Palestrinas: »Nun schmiede mich, den letzten Stein / An einem deiner tausend Ringe, / Du Gott – und ich will guter Dinge / und friedvoll sein.« (P, 56) Die Ganzwerdung der Bilder wird zwar für möglich gehalten, sie verbleibt jedoch in der Figurenrede und erfährt keine szenische Realisierung. Es ist eine individuelle Erfahrung, die der potenzierten Wahrnehmung des Künstlers zugehört und deren gemeinschaftsstiftende Kraft verbraucht erscheint. Die organische Bildsprache der Gesellschaft ist zerbrochen, innere und äußere Bilder konvergieren nicht, die Verbindung zwischen Kunst und Kollektiv wird getrennt.³⁰ Auch

30 Schon allein deshalb ist es fragwürdig, *Palestrina* als »Höhe- und Endpunkt« des romantischen »Kultes um die Kunstreligion« zu bezeichnen. Dies tut Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 98. Gleiches gilt für die These Tim Lörkes, dass in dieser Oper »einzig über die gewachsene Kultur eines organisch mit der Kunst verbundenen Volkskörpers« die »abgebrochene Verbindung« mit den »Wahrheiten, die den Menschen transzendieren« wiederhergestellt werden könne. Lörke, *Die Verteidigung der Kultur*, S. 109. Denn eben diese organische Verbindung

die Engelsvision am Ende des ersten Akts kann diese Kluft nicht schließen. Die Idee einer organisch-mythischen Gemeinschaftsstiftung durch Kunst, die Ighino zu Beginn beschwört – »wenn viele innig sich verbinden / In einem Ganzen aufzugehn« (P, 7) – wird durch die ambivalente Steuerung der visuellen Wahrnehmung grundsätzlich in Frage gestellt. Es geht in *Palestrina* also nicht einfach um die Darstellung der Dichotomie von Politik und Kunst, sondern um das Schwinden der gemeinschaftsstiftenden Kraft der Kunst, genauer gesagt: des Theaters.

V.

Ich möchte vorschlagen, die Krise der kollektiven Bildwahrnehmung, von der *Palestrina* Zeugnis ablegt, als eine Krise des Illusionstheaters Wagnerscher Prägung zu begreifen. Dieses zeichnet sich durch eine paradoxe Struktur aus: Auf der einen Seite entwirft Wagner das Bayreuther Theater als ein ›Traumtheater‹. Er beharrt auf einer strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum, um die Illusionswirkung des Dargestellten auf keinen Fall zu gefährden.³¹ Auf der anderen Seite hält Wagner an den emanzipatorischen Ideen seiner Revolutionsschriften fest. Er konstruiert einen amphitheatralischen Zuschauerraum,³² um das Theater zu einem Ort festlicher und ritualisierter Gemeinschaftsbildung werden zu lassen. Die Zuschauer sind als Zuschauer zu passiver Rezeption verurteilt, sollen sich aber zugleich zum emanzipierten Kollektiv erheben. Diese ambivalente Konzeption führte bei der Konstruktion des Bayreuther Zuschauerraums zu erheblichen architektonischen Problemen: Wie konnten ein halbrunder Zuschauerraum und eine rechteckige Guckkastenbühne zusammengebracht werden? Diese Kombination war vor allem deshalb schwierig, weil die Zuschauer an den äußersten Rändern nichts sahen – in antiken Amphitheatern hatte sich dieses Problem nicht gestellt.

der Kunst mit dem Volkskörper erscheint in *Palestrina* als endgültig aufgehoben. Daran kann auch die Musik nichts ändern. Zwar ist es zutreffend, dass Ighinos Worte die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in kulturkonservativen Kreisen prominente Idee widerspiegeln, nach der die organische Volksgemeinschaft sich in erster Linie durch die Musik verwirklichen lasse (vgl. ebd., S. 103). Aber in *Palestrina* bleibt die Aufführung der Messe einem Expertenpublikum vorbehalten, die Masse bleibt davon ausgeschlossen (s. u.).

31 Besonders deutlich wird dies in der Schrift *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* aus dem Jahr 1873; SSD 9, S. 322–344, hier S. 337 f.

32 Genau genommen handelt es sich beim Bayreuther Zuschauerraum nicht um ein Amphitheater, weil die Bühne nicht von einem vollständigen Rund umschlossen wird. Die Konzeption lehnt sich eher an die römische *Cavea* an. Vgl. zu diesem Thema auch den Beitrag von Markus Kiesel in diesem Band.

Was die Verwirklichung von Wagners Bayreuther Theateridee erschwerte, war jenes »Paradox des Zuschauers«,³³ das Jacques Rancière als ein fundamentales Strukturelement der Theatergeschichte ausgemacht hat: den Gegensatz von *Schauen* und *Handeln* in der Rezeption von Theater. Aus ihm heraus entspinnt sich von Platon bis Guy Debord eine Theaterkritik, der zufolge bloßes Zuschauen nicht nur das Gegenteil wahrer Erkenntnis sei, sondern auch den Bürger vom Handeln abhalte. Diesem Paradox versuchte sich das Theater im Lauf der Geschichte zu entziehen, indem es entweder den Zuschauer durch das Darstellen einer Handlung (griechisch: *dráma*) zur Erkenntnis verhalf, ihn also *aufklärte*, oder die Trennung von Bühne und Publikum aufhob und so den Zuschauer in einen *Akteur* verwandelte. In beiden Fällen drückt sich ein Unbehagen daran aus, den Zuschauer im Status des passiven Voyeurs zu belassen.

Hier setzen auch die Forderungen der Theateravantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts an. In dieser Zeit war das Theater ein politischer Ort, zahlreiche Skandale belegen die Rolle, die es im öffentlichen Diskurs spielte. Die Passivität des Zuschauers im bürgerlichen Illusionstheater sah sich nun scharfer Kritik ausgesetzt. Diese wurde treffend zusammengefasst in jenem Spruch, der am 29. September 1922 während der Uraufführung von Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* im Zuschauerraum der Münchener Kammerspiele hing: »Glotzt nicht so romantisch!« Avantgardisten wie Adolphe Appia und Georg Fuchs leiteten aus dieser Kritik die Forderung ab, die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufzuheben. Der Zuschauer wurde als aktiver Rezipient der Aufführung konzipiert – unter Beibehaltung des amphitheatralischen Zuschauerraums und des Festcharakters des Theaters. 1902 entwarf Max Reinhardt den Plan eines »Festspielhauses [...] in der Form des Amphitheaters« mit dem »Schauspieler mitten im Publikum, und das Publikum selbst, Volk geworden, mit hineingezogen, selbst ein Teil der Handlung, des Stückes.«³⁴ Ideen, die er mit seinem Theater der 5000 in die Tat umsetzen wollte. Im Jahr 1908 eröffnete in München das von Max Littmann und Georg Fuchs entworfene Münchener Künstler-

33 Vgl. zum Folgenden Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 12–14. Rancière schlägt eine andere Lösung vor: Es gelte, den reflektierenden Zuschauer als emanzipierten Zuschauer zu begreifen: »Eine emanzipierte Gesellschaft ist eine Gemeinschaft von Erzählern und von Übersetzern.« (ebd., S. 33) Auch Patrick Primavesi betont, dass Zuschauen im Theater bedeute, »zugleich ausgeschlossen zu sein und teilzunehmen.« Im Gegensatz zur »religiösen Teilhabe, die als Bekräftigung einer Gemeinschaft« diene, schaffe Theater »eine Distanz zum Vorgeführten, auch wo es sich um Identifikation bemüht.« Primavesi, *Das andere Fest*, S. 23.

34 Zitiert nach Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1999, S. 275. Fischer-Lichte bemerkt hierzu: »Anstatt eine Einheit von Kunst und Leben herzustellen, schuf Reinhardts Theater ihre vollkommene Illusion« (ebd., S. 279). Die Aufhebung der Distanz zwischen Bühne und Zuschauer geschah also zum Zweck der Illusionssteigerung. Eine Überwindung dieser Distanz strebte auch Erwin Piscator an, allerdings aus einem anti-bürgerlichen Impuls heraus.

theater, dessen Proszenium in den amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraum hineinragte: Dadurch sollte die Einheit von Bühne und Zuschauerraum verwirklicht werden.³⁵ Auch im Musiktheater geriet das spätrömantische Illusionstheater in der Zeit des Ersten Weltkrieges in die Krise. Dies hat Jürgen Schläder anhand von Strawinskys Oper *Le Rossignol* gezeigt, die am 26. Mai 1914 in Paris uraufgeführt wurde. In dieser Inszenierung wurde das Bühnenbild so stark stilisiert, dass es als gemachtes Bild sichtbar blieb. Die Aufführung blieb als Theater erkennbar, Desillusionierung und Bruch mit der romantischen Operntradition waren das Ziel. An die Stelle der Identifikation des Zuschauers mit der Bühne tritt »die Herausforderung des Zuschauers zur kritischen Betrachtung«.³⁶ Eine Tendenz, die sich auch in anderen Musiktheaterwerken bemerkbar machte und zuvor theoretisch vorbereitet worden war. Bereits 1907 hatte Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* gefordert, dass der Zuschauer eine Operaufführung »niemals für die Wirklichkeit ansehen« soll. Er müsse »ungläubig« bleiben und »die halbe Arbeit« am Kunstwerk selbst verrichten.³⁷

35 Vgl. Max Littmann, *Das Münchener Künstlertheater*, München 1908.

36 Jürgen Schläder, »Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde«, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bembach, Stuttgart 2000, S. 50–74, hier S. 54. Schläder verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass der Wagnerismus vor dem Ersten Weltkrieg ein Problem gewesen sei, »an dem man sich in der theoretischen wie in der ästhetischen Debatte europaweit rieb« (ebd., S. 58). Auch betont er, dass sich die »Desillusionierung des romantischen Musiktheaters [...] seit dem Ersten Weltkrieg nicht nur in der dramaturgischen Gliederung einer Opernhandlung und im Funktionswandel der Musik, sondern auch im stilistischen Wandel der Bühnenbilder und Bühnenfiguren« vollzog (ebd., S. 56). Nicht zuletzt sei es die grausame Wirklichkeit des Krieges gewesen, die mit den Mitteln des spätrömantischen Illusionstheaters nicht mehr abzubilden gewesen sei, wie Schläder am Beispiel von Strawinskys *Histoire du Soldat* (1917) zeigt (ebd., S. 61).

37 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916, S. 19 f. Zwar gab Busoni den Begriff des Gesamtkunstwerks nicht auf, verband diesen aber nicht mit der Theorie Richard Wagners, sondern mit Mozarts *Zauberflöte*. Im *Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des »Doktor Faustus«* enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper (1921) forderte Busoni, dass »aufgeräumt werden müsste mit aller herkömmlichen Theateroutine [...]. An das alte Mysterium wieder anknüpfen, sollte die Oper zu einer un-alltäglichen, halb-religiösen, erhebenden, dabei anregenden und unterhaltsamen Zeremonie sich gestalten.« Ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 319. Hierzu bemerkt Ulrich Schreiber treffend: »Sozialästhetisch führt die Aufgabe des Illusionismus bei Busoni auch zu einer Rückkoppelung der privaten Erfahrung des Theatergängers an den auf der Bühne entwickelten Mythos. Damit geht die Suggestion einer im Kollektiv erfahrenen Teilhabe an einer Art Herrschaftswissen verloren. Aus der gläubigen Gemeinde bei Wagner wird unter Verzicht auf die interne Verlaufslogik und den daraus entstehenden Ereignissog tendenziell eine Vielzahl von Individuen, die das Gebotene selbst in ihrer Fantasie zusammenfügen. Das einschüchternd illusionistische Gesamtkunstwerk verwandelt sich in die offene Form eines ›work in progress‹. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 400 f.

Die Avantgarde versuchte den emanzipatorischen Charakter von Wagners Theaterreform also zu retten, indem sie die Illusion von der Bühne verbannte. Hans Pfitzner, dem diese Theorien und die damit verbundene Bühnenpraxis bekannt waren, polemisierte bekanntlich heftig gegen Busonis Schrift. Stets hielt er an der Idee des Illusionstheaters fest, noch im Jahr 1942 schrieb er: »Wenn man die Frage stellt: was muß man dem Theater nehmen, um ihm das Leben zu nehmen, so antworte ich: die Illusion. Das eigentliche Wesen jeden Theaters ist die Illusion.« (IV, 23) Zugleich aber begriff er seinen *Palestrina* als »Festspiel«³⁸ und bestand darauf, dass die Uraufführung im Prinzregententheater stattfand – wurde dessen amphitheatralischer Zuschauerraum doch in expliziter Reminiszenz an das Bayreuther Festspielhaus gebaut. In diesem Zusammenhang ist es nun bemerkenswert, wie Pfitzner das Szenenbild des zweiten Akts entwirft. Dort sieht man eine »saalartige Vorhalle« im Palast des Fürstbischofs, in der sich die Teilnehmer des Konzils versammeln. Die Bänke und Stühle sind in zwei Halbkreisen angeordnet, die, wie Pfitzner im Nebentext festhält, »amphitheatralisch« aufsteigen (P, 25). Die Zuschauer der Uraufführung sollten also der ursprünglichen Konzeption zufolge den Zuschauerraum, in dem sie saßen, auf der Bühne gespiegelt finden³⁹ – ein ähnlicher Effekt wie bei Herbert Wernickes Inszenierung des *Rheingold* im Jahr 2002 im Münchener Nationaltheater, für die der Bayreuther Zuschauerraum auf der Bühne nachgebaut wurde.

Daraus lässt sich schließen, dass es im zweiten Akt des *Palestrina* auch um eine Reflexion der gesellschaftlichen Funktion von Theater geht. Die Beobachtung Tho-

38 »Und es ist kein Zweifel daran, daß ein Bühnenwerk wie dieses ein für allemal ganz anders dasteht, wenn das Prinzregententheater ihm von Anfang an sein Gepräge als besonderes Festspiel gibt.« Hans Pfitzner an Otto Fürstner, 8. Juni 1916, Pfitzner, *Briefe*, S. 236. Pfitzner nahm dafür sogar in Kauf, ein halbes Jahr länger auf die Uraufführung warten zu müssen. Die Tatsache, dass die Uraufführung des *Palestrina* im Rahmen einer Hans-Pfitzner-Woche stattfand, aus deren Anlass auch seine Opern *Der arme Heinrich* und *Die Rose vom Liebesgarten* zur Aufführungen kamen, unterstreicht den Festspielcharakter zusätzlich. Es sei in diesem Zusammenhang bemerkt, dass das Münchner Prinzregententheater im Jahr 1901 mit Wagners *Meistersingern* eröffnet wurde.

39 Die halbkreisförmige Anordnung der Sitze wurde bereits in Ludwig Kirchners Bühnenbildentwurf der Münchener Uraufführung, bei der Hans Pfitzner selbst Regie führte, zurückgenommen. Die Idee der aufsteigenden Sitzreihen wurde zwar beibehalten, diese wurden nun aber an den linken und rechten Bühnenrand gelegt. Vgl. hierzu die Abbildung des Bühnenbildes in *300 Jahre Oper in München*, hrsg. von Hermann Frieß, München 1953, S. 43 sowie die Abbildung eines Szenenentwurfs Kirchners in Ernst Bücken, *München als Musikstadt*, Leipzig [1923], S. 108 f. Ich danke Dr. Robert Braunmüller für den Hinweis auf diese Quellen. Pfitzner war mit der Uraufführung seines *Palestrina* vollauf zufrieden. Gleiches gilt für seinen Dirigenten Bruno Walter, von dem darüber hinaus eine bezeichnende Bemerkung hinsichtlich der Theatralität der Bühnenbilder der Uraufführung überliefert ist. Er nannte die Inszenierung der Engelsvision am Ende des ersten Akts ein »untheatralische[s] [...] Bild«. Zitiert nach *Hans Pfitzner. Münchener Dokumente/Bilder und Bildnisse*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Günther Weiß, Regensburg 1990, S. 63.

mas Manns, dass man es hier mit einer »Satire auf die Politik und zwar auf ihre unmittelbare dramatische Form, das Parlament zu tun habe«,⁴⁰ macht auch auf den Kopf gestellt noch Sinn. Es wird nicht nur die Politik als Theater entlarvt, sondern auch das Theater als Politik. »So laßt uns – das Stück zu Ende spielen« (P, 34), sagt der Kardinal von Lothringen vor Eröffnung der Sitzung. »In diesem Akt darf mit gutem Recht auf der Bühne Theater gespielt werden«, heißt es in dem Regiebuch zur Stuttgarter Erstaufführung der Oper, das auf die Spielleitung Pfitzners zurückgeht. »Das Zur-Schau-Tragen einer Gesinnung wird wichtiger als die Gesinnung selbst.«⁴¹ Es ist eine Reflexion des Theaters auf dem Theater, die zugleich eine tiefe Skepsis gegenüber dem Phänomen der Theatralität verrät. Ziel ist eine Kritik des Theaters als öffentlicher und demokratischer Raum, in dem die Interaktion von Bühne und Zuschauern ein bedrohliches Gewaltpotenzial entwickelt. Immer wieder werden im zweiten Akt die Redner von Einwüfen unterbrochen, bevor die Auseinandersetzungen dann am Schluss des Akts eskalieren. Im Vorwort des Bandes *Vom Musikalischen Drama* zählt Pfitzner das Theater zu jenen »Mächte[n] der Öffentlichkeit«, die den »babylonischen Turm« der zeitgenössischen Gesellschaft bauen.⁴²

Der Versuch des Kardinallegaten Morone, durch seine Eröffnungsrede »Friede« und »Einigkeit« herzustellen, ist unter solchen Bedingungen zum Scheitern verurteilt. Als er »mit echter Begeisterung« den »Heil'gen Geist« beschwört, wird er durch einen Zwischenruf des Bischofs von Budoja unterbrochen. Im Gegensatz zu den Gralsrittern des *Parsifal* ist diese Versammlung unfähig, ein religiös-theatrales Zeremoniell aufzuführen. Auch der Bildtransfer zwischen Redner und Publikum ist gestört. Als Morone mahnt, »der Windhauch schwellender Gelehrsamkeit« solle »Des Redeschiffleins allzuleichte Segel / Der Demut stillem Hafen nicht entführe[n]«, wirft der Bischof von Budoja ein: »Ein schönes Bild! Habt Ihr's verstanden?« (P, 39)

Der zweite Akt verrät auch ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber öffentlichen Räumen, in denen verhandelt und *gehandelt* wird. Es erstaunt, dass die zeitgenös-

40 Mann, *Betrachtungen*, S. 448. Manns Urteil wurde von der Pfitzner-Forschung oft übernommen, so zum Beispiel von Winkler, »Hans Sachs und Palestrina«, S. 123.

41 Otto Erhardt, *Die Inszenierung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«*. *Vollständiges Regiebuch in Übereinstimmung mit der Spielleitung des Dichterkomponisten*, Berlin [1922], S. 39. Otto Erhardt war einer der wenigen Regisseure, die Pfitzner schätzte. Das in diesen Zeilen des Regiebuchs deutlich werdende Misstrauen gegenüber der Zur-Schau-Stellung von Gesinnungen drückt sich auch in der Beschreibung der Figuren aus. Der Kardinallegat Novagerio wird als »der eigentliche Leiter des Spiels« bezeichnet. »Er spielt, je nach Bedürfnis, den Weltmann oder Diplomaten.« Nicht nur die Politik wird als Schauspiel begriffen, sondern auch der Politiker als Schauspieler und Regisseur (ebd., S. 40).

42 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, München und Leipzig 1915, S. 8.

sischen Kritiken diesen Akt als undramatisch empfanden,⁴³ ist er doch der einzige Ort in dieser Oper, in dem Drama, also Handlung, stattfindet. Damit konterkariert er den ersten und dritten Akt, die den Rückzug eines Künstlers ins Private und in dessen vollständige Passivität schildern. Palestrina verliert sich in Träumen und Visionen und weigert sich, aktiv ins Geschehen einzugreifen. Was hier auseinanderfällt, ist der Zusammenhang von Schauen und Handeln und in der Folge auch der Zusammenhang von Produktion und Aufführung. Beides wird in den *Meistersingern* noch zusammengedacht: Hans Sachs wird nicht nur durch seinen hell- und weitsichtigen Blick gekennzeichnet, sondern scheut sich auch nicht, die Handlung zu lenken. Walther wird als ein Improvisator geschildert, der sein Preislied schafft, während er es aufführt.⁴⁴ Palestrina dagegen kümmert sich nicht um die Aufführung seiner Messe. Diese bleibt sowohl für ihn als auch für den Zuschauer der Oper ungesehen und ungehört. Wie man erfährt, wird sie im »goldnen Palast vor Prälaten und Papst« (P, 51) aufgeführt, vor einem elitären Publikum also. Den Kardinälen habe das Werk »behagt«, wie der päpstliche Kapellsänger vermeldet, eine Wirkung, die er auf den Vortrag zurückführt: »Man hörte die Worte genau heraus.« (P, 53)⁴⁵ Tatsächlich scheint es, als ob der einzelne Hörer – als kunstsinniger Experte konzipiert – die in der Messe entworfenen Bilder verstehen könne. Der Papst spricht von den »Engel[n] der Höhe«, Borromeo lobt »der Messe süßes Licht«.⁴⁶ In dieser Szene stehen er und Palestrina für einen kurzen Moment »Auge in Auge« (P, 54) – es ist der einzige Moment der Oper, in dem der Blick des Künstlers und der des Rezipienten konvergieren. Dies ändert aber nichts daran, dass das Volk an der Aufführung nicht teilnimmt. Es jubelt Palestrina von der Straße aus zu, obwohl es die Messe gar nicht

43 Zusammengefasst findet sich die Diskussion bei Eichhorn, »Inszenierte Poetik«, S. 44. Eichhorn geht auch auf die Reaktionen Paul Bekkers und Theodor W. Adornos ein, wobei letzterer in erster Linie an der musikalischen Qualität Kritik übte.

44 Was nicht heißt, dass Walthers Preislied im Sinne einer naiven Genie-Ästhetik unmittelbar aus dem Augenblick heraus entsteht. Wagner schildert den künstlerischen Produktionsprozess in den *Meistersingern* vielmehr als *work in progress* und entwirft damit eine deutlich komplexere Inventionstheorie als Pfitzner in *Palestrina*. Gleichwohl wird Walther als Improvisator geschildert, der im Augenblick der Aufführung den Text des Liedes situationsbedingt verändert und vom vorgesehenen Skript abweicht.

45 An dieser Stelle nähert sich Pfitzners Oper dem Schluss der *Meistersinger* an. Dort kommentiert das Volk Walthers Lied mit den Worten: »Was doch recht Wort und Vortrag macht«. *SW* 28, S. 366. Auch hier gilt also die Präzision der Aufführung als Voraussetzung für die gelungene Rezeption des Kunstwerkes.

46 Pfitzner geht davon aus, dass die Kunst nur von wenig Auserwählten genossen werden kann. In *Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen* (1914) schreibt Pfitzner, man müsse in dem »Gral« von Wagners *Parsifal* die »Kunst« erblicken, allerdings eine Kunst, »welche für profane Blicke unsichtbar und profanen Schritten ewig unnahbar ist«. Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 253.

gehört hat. Das Volk der *Meistersinger* ist in *Palestrina* zur Masse herabgesunken. Diese ist nicht nur klar von der Elite geschieden und vom Kunstgenuss ausgeschlossen, sondern dringt am Ende des zweiten Akts auch als Bedrohung in den öffentlichen Raum. Einige Diener brechen einen Streit vom Zaun, der in Gewalt mündet: »Allerlei Lumpenpack hat sich von der Straße her angesammelt und dringt jetzt mit den Spaniern zusammen tiefer in den Saal.« (P, 49)

VI.

Das Eindringen der Masse in den theatralen Versammlungsraum steht zugleich für das Eindringen der Moderne in Pfitzners Musiktheater. Richard Wagner entwirft in den *Meistersingern* noch den Idealtypus einer ästhetischen Gemeinschaft, in der der Blick des Künstlers mit dem Blick des Kollektivs konvergiert. Davon ist in *Palestrina* nicht viel geblieben. Und das, obwohl Pfitzner in seinen ästhetischen Schriften jene modernen Wahrnehmungsstrukturen verwarf, die zur Zersplitterung der Bilder und der Vervielfältigung der Blicke führen. Sein Denken zielt gerade darauf, die Vision des Künstlers vor dem individuellen Blick des Regisseurs zu schützen und für den Zuschauer unmittelbar verständlich zu halten. Individualisierte und damit auch differente Wahrnehmungsweisen galt es deshalb aus der Theaterpraxis zu verbannen. Doch *Palestrina* zeugt davon, dass dieses Unternehmen für das Theater des Jahres 1917 problematisch geworden war. Die Tatsache, dass der Oper seit ihrer Uraufführung ein jahrzehntelanger Publikumserfolg in Deutschland beschieden war, darf als Ironie der Geschichte vermerkt werden.

Beruhet nun aber die Wahrnehmungskrise, die *Palestrina* eingeschrieben ist, ausschließlich auf einer konservativ-romantischen Modernekritik?⁴⁷ Oder hat sie auch mit den sozial- und mediengeschichtlichen Veränderungen ihrer Entstehungszeit zu tun? Es war Walter Benjamin, der in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) darauf hingewiesen hat, dass sich »mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer

47 Diese fasst Tim Lörke wie folgt zusammen: »Damit schießt das ganze Spektrum der konservativen Moderne- und Kulturkritik in Pfitzners Oper zusammen: Die Aufklärung, die den Zusammenbruch eines einheitlichen Weltbildes mit gültig-verpflichtenden Normen und Werten verursacht; der Verlust wirklich schöpferischer Eigenschaften des Künstlers, die durch Technik und die Verpflichtung auf den Markt zu einem oberflächlichen Virtuosenentum reduziert werden.«. Lörke, *Die Verteidigung der Kultur*, S. 109.

Sinneswahrnehmung«⁴⁸ ändert. Benjamin bezog sich dabei bekanntlich in erster Linie auf die Möglichkeit der Reproduktion, die seiner Theorie zufolge »die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste« und damit den »Schein ihrer Autonomie« zum Verlöschen brachte.⁴⁹ Von Walter Benjamins Diagnose ist auch der Konflikt zwischen Werk und Wiedergabe, zwischen künstlerischer Vision und kollektiver Wahrnehmung betroffen, der in Pfitzners *Palestrina* sein paradoxes Spiel entfaltet. Auch wenn das Phänomen der technischen Reproduktion von Kunst in dieser Oper nicht verhandelt wird, so gibt Benjamins Theorie doch einen Hinweis darauf, dass das Modell einer kultisch-ästhetischen Gemeinschaftsstiftung durch die technischen Veränderungen der Moderne unterlaufen wurde. Das Kunstwerk wird laut Benjamin »zum ersten Mal in der Geschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual«⁵⁰ befreit. Schon zu Zeiten der Industrialisierung und des Positivismus musste Wagners Festspielidee utopisch wirken. In den Zeiten der Massenmedien und des Kinos wurde dann die Wahrnehmungspraxis, auf der sie gründen sollte, endgültig obsolet: die Schaffung eines Kollektivs durch geteilte, *unmittelbar-sinnliche Anschauung*. Denn was das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduktion verliert, ist laut Benjamin sein »Hier und Jetzt«.⁵¹ Rezipiert wird nicht mehr ein Bild, sondern ein »Abbild«, »die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten«, unterscheidet sich »vom Bilde«.⁵² Es ging also genau jene magische Unmittelbarkeit verloren, die Pfitzner der Wirkung von Bildern zusprach.

Der von Benjamin konstatierte Verlust der »Aura«⁵³ des Kunstwerks in der Moderne lässt das in Wagners Schlusstableaus beschworene Kunsterlebnis fragwürdig erscheinen. Auch, weil in der Folge der medienhistorischen Veränderungen eine neue Art der Rezeption in die soziale Praxis drang. Benjamin erklärt dies mit »der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben«. Denn es sei »ein leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen«, sich »die Dinge räumlich und menschlich »näherzubringen«. Damit einher gehe die »Überwindung des Einmaligen« durch Reproduktion.⁵⁴ An die Stelle des »einmaligen Vorkommens« des

48 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2010, S. 18.

49 Ebd., S. 33.

50 Ebd., S. 23 f.

51 Ebd., S. 13.

52 Ebd., S. 20.

53 Ebd., S. 16. Den Versuch, Wagners Theaterästhetik mit Benjamins Begriff der Aura zu lesen, unternimmt Sven Friedrich, *Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen 1996.

54 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 19 f.

Kunstwerks tritt »sein massenweises.«⁵⁵ Indem Bilder technisch vervielfältigt werden, wird ihre Rezeption zugleich privatisiert und individualisiert.

Der Siegeszug der Massenmedien setzte nach Wagners Tod ein, in den 1880er-Jahren wurden die ersten Fotos in Zeitschriften gedruckt, zugleich vervielfachte sich die Zahl der Zeitungen. Öldrucke wurden für das bürgerliche Wohnzimmer hergestellt, der Kunstgeschmack wurde demokratisiert.⁵⁶ Gemälde, die den kollektiven Blick auf den Herrschenden noch emphatisch als gemeinschaftsstiftendes Ereignis inszeniert hatten – man denke an Adolph Menzels *Die Krönung Wilhelm I.* (1861) oder Anton von Werners *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches* (1877) – wurden durch diese Medienrevolution konterkariert. Zudem wurde die Wahrnehmung von Bildern im Theater durch den Film in Frage gestellt, jenem Medium, das Benjamin als »machtvollste[n] Agent« der »Massenbewegung unserer Tage« bezeichnete.⁵⁷ Im Jahr 1914, drei Jahre vor der Uraufführung des *Palestrina*, zählte man in Deutschland 2450 Kinos, in denen sich das Publikum durch Wochenschauen über das Weltgeschehen informierte – Wagners von der griechischen Kultur inspirierte Utopie einer Gemeinschaftsbildung durch ein kollektives und einmaliges Theaterereignis war unter diesen Bedingungen nur schwer vorstellbar. Es war der Film, der nun die Ästhetisierung der Politik bestimmte. Und selbst wenn Leni Riefenstahl in ihrem Propagandawerk *Triumph des Willens* (1935) den Blick des Volks auf den Führer noch einmal eindrücklich in Szene setzte und dabei auf Elemente der romantischen Darstellung Nürnbergs und Versatzstücke aus Wagners *Meistersingern* zurückgriff, so geschah dieser Versuch der Gemeinschaftsstiftung im Medium des Films und seinen durch und durch modernen Darstellungs- und Rezeptionsweisen.

Dass Hans Pfitzner seine grundlegenden ästhetischen Ideen durch moderne Technik und Medien bedroht sah, verwundert nicht. Seine gegen Busoni vorgetragene Polemik *Futuristengefahr* fällt in das Jahr der Uraufführung des *Palestrina*. Diese Schrift zeichnet sich nicht zuletzt durch ihre grundlegende Skepsis gegenüber den Einsatz von moderner Reproduktions- und Wiedergabetechnik wie der von Busoni beschworenen Elektroakustik aus.⁵⁸ Auch im Film erblickte Pfitzner eine Gefahr

55 Ebd., S. 16.

56 Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918. Band 2.1: Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990, S. 693–695. Es ist ein bemerkenswerter historischer Zufall, dass die vollständige Entauratisierung von Wagners Kunst in diese Epoche fällt: 1913 verloren die Bayreuther Festspiele das alleinige Aufführungsrecht des *Parsifal*, Wagners »Bühnenweihfestspiel« konnte nun in sämtlichen Opernhäusern der Welt auf die Bühne gebracht werden. Es verlor seinen Kultort und damit auch seinen Ritualcharakter.

57 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 17.

58 Zu Pfitznerns in *Futuristengefahr* vorgetragenen Polemik gegen den von Busoni beschworenen »elektrischen Riesenapparat«, der wie ein »Maschinenraum« aussehe und »alle Instrumente und alle Tonsysteme

für seine Ästhetik. Seiner Theorie zufolge mussten die »Augenkünste« unmittelbar sinnlich und auf einmal zu erfassen sein. In *Werk und Wiedergabe* schreibt er, in »Bildhauerei« und »Malerei« sei der »Begriff der Wiedergabe ganz ausgeschaltet. Hier ist das Werk ganz Sinnlichkeit [...]; das fertige Kunstwerk erscheint vor dem betrachtenden Auge und lässt keinen Raum für eine Vermittlung irgendwelcher Art.« Die »Reproduktion eines Gemäldes oder dergl.« nimmt er von dieser Theorie ausdrücklich aus (III, 3). Ebenso den Film, dessen Fähigkeit zur Vervielfältigung und Dynamisierung der Bilder er misstraut. Er sei eine »Aufeinanderfolge von tausend ruhenden Einzelbildern«, die mit dem »Wesen« der Augenkunst »nicht zu tun hat« (III, 7). Später sollte Pfitzner diese Kritik des Kinos noch verschärfen. Im Jahr 1942 stellte er in *Die Oper* fest: »Alles, was zur Oper gehört, ist also heute im *Wettlauf mit dem Kino* begriffen – so hart das auch klingt.« Pfitzner schreibt der modernen Wahrnehmungspraxis des Kinos nun den Verlust der einheitlichen künstlerischen Konzeption zu, der auch vor der Musik nicht haltmache. Der »heute modische Opernstil« zeichne sich dadurch aus, dass die Interpreten »die melodischen Bögen zerreißen und zerstückeln« und die Musik so behandeln würden, »als handle es sich um instrumentale Farbenklexe des modernen Über-Kino-Stiles.« (IV, 104)

Von diesem Punkt ausgehend ließe sich nun die Frage stellen, wie sich das Verhältnis von künstlerischer Vision und öffentlichem Blick in den Künstleroper des frühen 20. Jahrhunderts gestaltete. Wurden hier die Veränderungen der Moderne produktiv aufgenommen – wie von der Avantgarde gefordert – oder herrschte wie bei Pfitzner resignativer Rückzug? Wurde das romantisch-wagnerische Modell der Gemeinschaftsstiftung beibehalten, obwohl es anachronistisch geworden war? *Palestrina* steht ja in einer Reihe von Werken des Musiktheaters, die sich explizit mit dem Thema der Kunstproduktion beschäftigen. Genannt seien hier Leoš Janáčeks Oper *Osud*, die 1907 fertiggestellt wurde und Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang*, die 1912 zur Uraufführung kam, aber auch Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* (UA 1924) und Paul Hindemiths *Mathis der Maler* (UA 1938).⁵⁹ Obwohl letztgenanntes Werk einer völlig anderen Ästhetik als Pfitzners *Palestrina* verpflichtet ist, könnte es im Hinblick auf die hier aufgeworfene Fragestellung aufschlussreich sein.⁶⁰ Hinde-

me zugleich« ersetze, siehe I, 217–219. Auf Pfitzners Kritik der Elektroakustik verweist Siegfried Mattl, »Meta-Politics and the Avantgarde«, in: *Musical Quarterly* 85 (2001), S. 189 f. Mattl betont ebenfalls, dass sich Pfitzners *Palestrina* als eine Reaktion auf diese medienhistorischen Veränderungen lesen lässt.

59 Zur Kontextualisierung des *Palestrina* vor dem Hintergrund dieser Opern vgl. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 86. Zu allgemeinen Tendenzen in der Oper zwischen 1890 und 1930, insbesondere im Hinblick auf die Wagner-Rezeption, vgl. Jens Malte Fischer, *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien 2013, S. 204–258.

60 Zum Vergleich beider Werke siehe Giseler Schubert, »Palestrina und Mathis der Maler. Zum

miths Oper spielt im 16. Jahrhundert und thematisiert das Verhältnis von Kunst und Politik. Zwar greift Mathis anders als Palestrina aktiv in das Geschehen ein, aber auch sein Kunstwerk entsteht in einer Traumvision. In dieser erscheint der heilige Paulus in Gestalt Kardinals Albrecht und ruft Mathis dazu auf, wieder seiner Kunst nachzugehen. In seinen Worten greift Albrecht jenen Konnex von Künstler und Volk, Anschauung und Handlung auf, an dessen Verwirklichung in *Palestrina* nicht zu denken ist. Der Künstler schafft seine Bilder aus dem Mutterboden des Volkes:

»Du bist zum Bilden übermenschlich / Begabt. Undankbar warst Du, untreu, als du dreist / Göttliche Gabe verleugnetest. Dem Volke entzogst / Du dich, als du zu ihm gingst, deiner Sendung entsagtest. / Kehre zurück zu beidem: Alles was du schaffst, sei / Opfer dem Herrn, so wird in jedem Werke er wirksam / Sein. [...] Im eigensten Können, wirst du gebunden und frei / Ein starker Baum im Mutterboden stehen. Stumm, / Groß, ein Teil des Volkes, Volk selbst. [...] Was Du gesucht, / Gelitten, deinem Wirken gebe es den Segen / Der Unsterblichkeit. Geh hin und bilde.«⁶¹

VII.

München, 1. Juni 1918. Die *Münchener Neuesten Nachrichten* publizieren einen *Aufruf zur Gründung des Hans-Pfitzner-Vereins für Deutsche Tonkunst*. Der Autor: Thomas Mann. Von einem »Bund« ist darin die Rede, der »nicht nur im Geistigen, sondern ausdrücklich bis ins Praktische und Reale« wirken wolle. Der Name seines Patrons sei »ein Symbol«. Pfitzner sei ein »nationaler Meister«, durch den sich »die Masse

Vergleich zweier Künstleroperen«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater*, S. 141–154. Schubert weist darauf hin, dass Hindemith mit *Palestrina* »so gut wie wohl kein anderer Komponist seiner Generation« vertraut war. Mit großer Wahrscheinlichkeit wirkte er als Konzertmeister bei der Frankfurter Erstaufführung am 17. Februar 1923 mit. Auch Pfitzner kannte Hindemiths Oper, er besuchte die Generalprobe in München (ebd., S. 147 f.). Ein inhaltlicher Vergleich findet sich auch bei Ulrich Weisstein, »Die letzte Häutung. Two German Künstleroperen of the Twentieth Century: Hans Pfitzner's *Palestrina* and Paul Hindemith's *Mathis der Maler*«, in: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, hrsg. von Claus Reschke und Howard Pollack, München 1992, S. 193–236. Auf den sozialgeschichtlichen Kontext des Verhältnisses von Künstler, Politik und Gesellschaft im Hinblick auf beide Opern geht ein: Claire Taylor-Jay, *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist*, Aldershot 2004, S. 35–90 und S. 143–192.

61 Paul Hindemith, *Mathis der Maler. Textbuch*, Mainz 1935, S. 74.

zum Volk« erheben könne.⁶² Über ein Jahr später hält Thomas Mann im Münchener Restaurant Preysing-Palais die Tischrede zum 50. Geburtstag Hans Pfitzners.⁶³ In ihr bilden die Reminiszenzen an die *Meistersinger* abermals die Grundlage für die politische Indienstnahme von Pfitzners Kunst. Mann nimmt Bezug auf die Schlussverse der *Meistersinger*. Deutschlands Wirklichkeit drohe in »Dunst« zu vergehen, man sei deshalb allein auf die Kunst verwiesen. Die Rede ruft auch die politische Ästhetik der *Meistersinger* auf, in der die träumerische Introspektion eine kollektive Außenwirkung entfaltet. »Romantik und Revolutionarismus« seien keine »organischen Gegensätze«, so Mann. Wer der »träumerischen Rückwärtsgewandtheit« der Kunst huldige, begeben sich in Wahrheit »nach innen«, in »die Tiefe der nationalen Seele«. Eine solche Kunst sei die »lebensunmittelbarste, die Nation wird ihr lauschen, und echter Ruhm wird um sie sein.«⁶⁴

Emphatisch beschwört Thomas Mann am Ende des Krieges und wenige Wochen nach Niederschlagung der Münchener Räterepublik noch einmal jenen Traum einer romantisch-nationalen Kunst, der in *Palestrina* bereits ausgeträumt scheint. Erst Jahrzehnte später stellte er im *Doktor Faustus* eine differenzierte und dialektische Kritik von Pfitzners Ästhetik zur Diskussion. Das Gespräch Leverkühns mit dem Teufel lässt sich, wie Hans-Rudolf Veget gezeigt hat, als Kritik von Pfitzners Einfallstheorie lesen.⁶⁵ Es ist eben dieser Teufel, der ein naives Verständnis künstlerischer Einfälle einer kritischen Analyse unterzieht. Und mehr noch: Er hinterfragt mit den Worten Adornos die »Werke im großen-ganzen« und »den Scheincharakter des bürgerlichen Kunstwerks«, an dessen »Schwindel« auch die Musik teilhabe, »obgleich sie kein Bild macht.«⁶⁶ Diese

62 Mann, *Essays II, 1914–1926* (= Frankfurter Ausgabe 15.1), S. 218 f. Der Hans-Pfitzner-Verein für Deutsche Tonkunst wurde Ende Mai 1918 in München gegründet und spielte eine wichtige Rolle im Musikleben der Stadt.

63 Pfitzners 50. Geburtstag am 5. Mai 1919 wurde wegen der Revolution erst am 18. Juni 1919 gefeiert. Im Preysing-Palais waren »außer Pfitzner mit Frau und Sohn auch Bruno Walter und die Vorstandsmitglieder des Pfitzner-Vereins anwesend«. Mann, *Essays II, 1914–1926*, Kommentar von Hermann Kurze (= Frankfurter Ausgabe 15.2), S. 153. Die Rede wurde gedruckt in den *Süddeutschen Monatsheften* 17 (1919), Heft 1, S. 17–20. Darin findet sich eine redaktionelle Mitteilung vorangestellt: »Eine vorher überreichte, von Friedrich von Thiersch gezeichnete Adresse des Pfitznervereins, auf die Thomas Mann an einer Stelle Bezug nimmt, huldigte dem lange verkannten, endlich erkannten deutschen Meister.« Mann, *Essays II*, Kommentar, S. 154.

64 Mann, *Essays II*, S. 251 u. 253 f. Die hier evozierte Verbindung von Romantik und Revolution könnte bereits eine Distanz zwischen Manns und Pfitzners politischen Ansichten anzeigen, die dann im späteren Verhältnis der beiden zum Tragen kam.

65 Hans-Rudolf Veget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006, S. 228–237. Wie Veget festhält, ist das Teufelsgespräch »gewiss nicht zufällig in dem italienischen Gebirgsort Palestrina angesiedelt«. Ebd., S. 234.

66 Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (= Frankfurter Ausgabe 10.1), S. 352.

auf die Kompositionspraxis zielenden Worte lassen sich auch auf Pfitzners Konzeption des Illusionstheaters übertragen. Die Idee eines aus der künstlerischen Vision geborenen, organischen Kunstwerks verfällt nun der Kritik. Es stellt sich allerdings die Frage, ob nicht schon *Palestrina* selbst von solch teuflischer Dialektik durchdrungen ist: eine Oper, die sich der Ästhetik von Wagners Illusionstheater verschreibt und sich doch insgeheim von ihr verabschiedet.

Bibliografie

Quellen

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2010
- Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916
- Ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922
- Erhardt, Otto, *Die Inszenierung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«*. Vollständiges Regiebuch in Übereinstimmung mit der Spielleitung des Dichterkomponisten, Berlin [1922]
- Hindemith, Paul, *Mathis der Maler. Textbuch*, Mainz 1935
- Littmann, Max, *Das Münchener Künstlertheater*, München 1908
- Mann, Thomas, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. von Heinrich Detering u. a., Frankfurt am Main 2002 ff.
- Pfitzner, Hans: *Vom musikalischen Drama*, München und Leipzig 1915
- Ders., *Gesammelte Schriften*, 4 Bände, Augsburg 1926–1929 u. Tutzing 1987
- Ders., *Palestrina. Musikalische Legende in drei Akten*, Mainz u. a. 1951
- Ders., *Briefe*, Tutzing 1991

Forschungsliteratur

- Bermbach, Udo, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart, Weimar 2004
- Ders., *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart 2011
- Bücken, Ernst, *München als Musikstadt*, Leipzig [1923]
- Busch-Salmen, Gabriele; Weiß, Günther (Hrsg.), *Hans Pfitzner. Münchener Dokumente / Bilder und Bildnisse*, Regensburg 1990
- Dörner, Andreas, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos*, Opladen 1995
- Eichhorn, Andreas, »Inszenierte Poetik. Zur Bilderwelt von Pfitzners *Palestrina*«, in: »...dass alles auch hätte anders kommen können.« *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt u. a., Mainz u. a. 2009, S. 43–57
- Fischer, Jens Malte, *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien 2013
- Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1999

- Frank, Manfred, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1982
- Friedrich, Sven, *Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen 1996
- Frieß, Hermann (Hrsg.), *300 Jahre Oper in München*, München 1953
- Glasenapp*
- Henze-Döhring, Sabine, »Werk und Wiedergabe«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schloss Thurnau 1999*, hrsg. von Wolfgang Osthoff u. a., Tutzing 2008, S. 265–277
- Jürgens, Birgit, »Deutsche Musik« – das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner, Hildesheim 2009
- Lörke, Tim, *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Würzburg 2010
- Mattl, Siegfried, »Meta-Politics and the Avantgarde«, in: *Musical Quarterly* 85 (2001), S. 184–193
- Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte 1866–1918. Band 2.1: Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990
- Petzet*
- Primavesi, Patrick, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt am Main 2008
- Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009
- Scheideler, Ulrich, »Einfall – Material – Geschichte. Zur Bedeutung dieser Kategorien im Musikdenken Pfitzners und Schönbergs um 1910«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart und Weimar 2001, S. 159–188
- Schläder, Jürgen, »Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde«, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart 2000, S. 50–74
- Schreiber, Ulrich, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*. 3 Bände in 5 Teilbänden, Kassel 1988–2006
- Schubert, Giselher, »Palestrina und Mathis der Maler. Zum Vergleich zweier Künstleropern«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schloss Thurnau 1999*, hrsg. von Wolfgang Osthoff u. a., Tutzing 2008, S. 141–154
- Taylor-Jay, Claire, *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek, and Hindemith. Politics and the ideology of the artist*, Aldershot u. a. 2004
- Vaget, Hans-Rudolf, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006
- Weisstein, Ulrich, »Die letzte Häutung. Two German Künstleropern of the Twentieth Century: Hans Pfitzner's Palestrina and Paul Hindemith's Mathis der Maler«, in: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, hrsg. von Claus Reschke und Howard Pollack, München 1992, S. 193–236
- Winkler, Gerhard J., »Hans Sachs und Palestrina. Pfitzners ›Zurücknahme‹ der ›Meistersinger‹«, in: *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Ulrich Müller u. a. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 129), Stuttgart 1984, S. 107–130

Autoren

Klaus Aringer ist seit 2005 Universitätsprofessor für Musikgeschichte und seit 2008 Vorstand des Instituts Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992, Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Er ist seit 2007 Vizepräsident der Johann Joseph Fux-Gesellschaft und gehört seit 2006 der Jury zur Vergabe der Forschungspreise des Landes Steiermark an. Seine Vorträge und Publikationen reichen von der Musik des Mittelalters bis in das 20. Jahrhundert; Schwerpunkte bilden die Wiener Klassiker, die Geschichte der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie aufführungspraktische Fragen.

Sebastian Bolz, geb. 1987, studierte zunächst Kulturwissenschaften in Hildesheim, später Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in München als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Dort schloss er sein Studium im Jahr 2012 mit einer Arbeit zu Antonín Dvořáks letzter Oper *Armida* ab. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation zum Chor in der deutschen Oper um 1900. Seit 2009 ist er am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, seit 2012 zudem bei der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* tätig.

Robert Braunmüller, geb. 1960 in München, studierte Theaterwissenschaft, Kommunikationswissenschaft und Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität. Im Winter 1984/85 war er Regieassistent von Joachim Herz bei dessen Inszenierungen des *Freischütz* und des *Rosenkavalier* anlässlich der Wiedereröffnung der Semperoper in Dresden. 1997 erschien *Tradition mit Zukunft: 100 Jahre Prinzregententheater in München* (mit Jürgen Schläder), 2002 seine Dissertation *Oper als Drama: Walter Felsensteins realistisches Musiktheater*. Ab 2004 war er Redakteur im Kulturteil der Münchner *Abendzeitung*, 2013 kuratierte

er mit Birgit Pargner die Ausstellung *Von der Welt Anfang und Ende* zur Münchner Aufführungsgeschichte von Wagners *Ring* im Deutschen Theatermuseum.

Bernd Edelmann, geb. 1947, studierte zunächst Rechts- und Wirtschaftswissenschaften in München und Tübingen und wurde 1973/74 Assistent am Institut für Öffentliches Recht der Universität München (Assessorexamen 1977). Während der juristischen Referendarzeit begann er das Studium der Musikwissenschaft, mittellateinischen Philologie und Philosophie in München und Wien. Promotion 1985 mit dem Thema *Händel-Stil in Haydns Spätwerk*. Von 1982 bis 2012 Dozent für Musiktheorie und Musikgeschichte am musikwissenschaftlichen Institut der Universität München. Gastdozent an den Universitäten Augsburg und Innsbruck sowie an der Venice International University. Daneben ist er auch als Sachverständiger in musikalischen Plagiatssachen tätig. Hauptarbeitsgebiete sind die Musik des 16. Jahrhunderts, Händel, die Wiener Klassiker, Richard Strauss und die sogenannte Münchner Schule, die Musikgeschichte Münchens, Skizzenforschung und Kompositionsprozess, musikalische Semantik.

Hans-Joachim Hinrichsen, geb. 1952, studierte Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin (Promotion 1992, Habilitation 1998). Seit 1999 ist er ordentl. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist Mitglied der Academia Europaea (seit 2008) und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (seit 2009). Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte liegen in der Musikgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts, der Geschichte der Musikästhetik sowie der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Jüngste Buchpublikationen: *Bruckner-Handbuch* (Hrsg., Stuttgart und Kassel 2010); *Franz Schubert* (München 2011); *Beethoven. Die Klaviersonaten* (Kassel 2013).

Markus Kiesel ist Künstlerischer Leiter der Essener Philharmoniker sowie Lehrbeauftragter für Kulturmanagement, Kunstrecht und Musiktheaterorganisation in Bayreuth, Heidelberg, München und Zürich. Er hat den Text- / Bildband *Das Richard-Wagner-Festspielhaus Bayreuth* (Köln 2007) herausgegeben und ist Autor des Textes »Das Festspielhaus Bayreuth« im *Wagner-Handbuch*, herausgegeben von Laurenz Lütteken (Kassel u. a. 2012).

Ulrich Konrad, geb. 1957, studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte an den Universitäten Bonn und Wien. 1983 Promotion, dann Assistent an der Universität Göttingen. 1991 Habilitation, 1993 Professor

für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg, seit 1996 Ordinarius am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts, besonders zu Wolfgang Amadé Mozart, Robert Schumann, Richard Wagner und Richard Strauss. 2001 erhielt er den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Er ist Mitglied der Leitungsgremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaft Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea und der Leopoldina, Initiator und Leiter des Editionsvorhabens *Richard Wagner Schriften (RWS)*. *Historisch-kritische Gesamtausgabe* im Rahmen des Akademienprogramms.

Robert Maschka ist Musikschriftsteller und lebt in Frankfurt am Main. Er studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte. Maschka ist Mitautor des *Handbuchs der Oper* (mit Rudolf Kloiber und Wulf Konold), verfasste das *Fidelio*-Kapitel im *Beethoven-Handbuch* (Stuttgart und Weimar 2009) und veröffentlichte gemeinsam mit Silke Leopold das Lexikon *Who's who in der Oper*. Er schrieb das kleine Compendium *Wagners Ring kurz und bündig* und die Bände über *Fidelio* und *Tristan und Isolde* in der Reihe *Opernführer kompakt* (Bärenreiter/Henschel). Maschka ist außerdem als Autor zahlreicher Musikkritiken, Booklets für CDs, Texte für Programmhefte renommierter Orchester, Konzertreihen, Musikfestivals und Opernhäuser bekannt.

Harmut Schick, 1960 in Herrenberg geboren, studierte 1981–89 Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie an den Universitäten Tübingen und Heidelberg. Nach der Promotion bei Ludwig Finscher in Heidelberg mit *Studien zu Dvořáks Streichquartetten* (Laaber 1990) war er 1989–96 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Tübingen, wo er sich 1996 mit der Schrift *Musikalische Einheit im italienischen Madrigal von Rore bis Monteverdi* (Tutzing 1998) habilitierte. Anschließend war er Redakteur der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* und Hochschuldozent an der Universität Tübingen; Professurvertretungen in Trossingen, Bern und München. Seit 2001 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Vorsitzender der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, seit 2011 Leiter des Projekts *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Jürgen Schläder war von 1987 bis 2014 Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Musiktheater an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Nach dem Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum wurde er 1978 in Musikwissenschaft mit der Dissertation *Undine auf dem Musiktheater* (Bonn 1979) promoviert. 1986 erfolgte die Habilitation mit einer Studie über das Opernduett (Tübingen 1995). Von Jürgen Schläder liegen zahlreiche Einzelstudien zur Operngeschichte zwischen 1600 und der Gegenwart, zur Inszenierungsanalyse und Theorie und Ästhetik des Theaters. Buchveröffentlichungen u. a. über das Nationaltheater München und die Bayerische Staatsoper, das Münchner Prinzregententheater, Giacomo Meyerbeer sowie zum zeitgenössischen Regietheater (*OperMachtTheaterBilder*, Berlin 2006), zu ästhetischen Entwürfen im Neuesten Musiktheater (*Das Experiment der Grenze*, Berlin 2009) und zu medialen Wechselwirkungen im experimentellen Gegenwartstheater (*PerformingInterMediality*, Leipzig 2010) vor.

Manfred Hermann Schmid wurde 1947 in Ottobeuren geboren und wuchs in Augsburg auf. Er studierte zunächst Violine am dortigen Konservatorium, dann Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg, Freiburg und München bei Gerhard Croll, Hans H. Eggebrecht und Thrasybulos Georgiades, dessen letzter Doktorand er wurde (Dr. phil. 1975). 1975 bis 1979 war er wissenschaftlicher Assistent an der Universität München, wo er sich 1980 habilitierte. 1979 bis 1986 leitete er das Münchner Musikinstrumentenmuseums. Von 1986 bis 2012 war er Ordinarius für Musikwissenschaft in Tübingen, mit einer Unterbrechung zum Wintersemester 1992/93 für eine Gastprofessur an der Universität Salzburg.

Martin Schneider ist Postdoktorand im Projekt *Bühne und Bürgertum* der Deutschen Forschungsgemeinschaft. *Das Hamburger Stadttheater 1770–1850*. Nach dem Studium der Neueren Deutschen Literatur, Musikwissenschaft und Politikwissenschaft an der LMU München (M. A. 2005) war er von 2007 bis 2010 Lektor am Institut d'Études Politiques de Paris des Deutschen Akademischen Auslandsdienstes. 2011 wurde er an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit der Arbeit *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners* (Berlin u. a. 2013) promoviert. Von 2008 bis 2012 war er Mitglied des DFG-Netzwerks *Improvisation und Invention*. Forschungsschwerpunkte sind Theater und Musiktheater, literarische Anthropologie, Intermedialität sowie die Ästhetik des Unvorhergesehenen (Einfall, Improvisation, Ereignis).

Katharina Weigand, geboren in Würzburg, studierte an der dortigen Julius-Maximilians-Universität Geschichte und Germanistik. Sie wurde 1995 mit der Dissertati-

on *Österreich, die Westmächte und das europäische Staatensystem nach dem Krimkrieg (1856–1859)* (erschienen Husum 1997) promoviert. 1995 nahm Weigand als wissenschaftliche Assistentin ihre Tätigkeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München auf; 1999 wurde sie zur Akademische Rätin, 2008 zur Akad. Oberrätin ernannt. Ihre Lehrveranstaltungen behandeln Themen der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, der Didaktik der Geschichte und der bayerischen Landesgeschichte. Auch ihre zahlreichen Veröffentlichungen kreisen um diese Schwerpunkte. Eines ihrer Spezialgebiete ist die Stellung der Monarchie im 19. Jahrhundert. Außerdem ist sie häufig als Beraterin und / oder Interviewpartnerin für Zeitungen, Hörfunk und Fernsehen tätig.

Sebastian Werr studierte Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin und in Mailand. Neben der Promotion (2001) und Habilitation (2008) an der Universität Bayreuth war er dort auch in Forschung und Lehre eingebunden. Nach Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität München und der Hochschule der Künste Bern bekleidete er jüngst eine Vertretungsprofessur an der Universität Regensburg. Zuletzt erschienen: *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof, 1680–1745* (Köln 2010), *Geschichte des Fagotts* (Augsburg 2011) und *Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik* (Köln 2014).

Günter Zöller, geb. 1954, wurde nach Studien der Philosophie, Romanistik, Komparatistik und Kunstgeschichte an der Universität Bonn sowie an der Ecole normale supérieure, Paris, und der Brown University, Providence, USA 1982 in Bonn promoviert. Nach 15-jähriger Lehrtätigkeit in den USA ist er seit 1999 Professor für Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Er nahm Gastprofessuren u. a. an der Princeton University, der Emory University, der Seoul National University, der McGill University, der Chinese University of Hong Kong und der Alma Mater Studiorum Università di Bologna wahr. Günter Zöller ist Autor von über 300 Buch- und Aufsatzpublikationen zur Philosophie Kants und des Deutschen Idealismus sowie zur Musikphilosophie und politischen Philosophie in 16 Sprachen weltweit.

