

Hans Maier

Musik in Bayern 1886-1912

Die Prinzregentenzeit war eine kulturelle Blütezeit in Bayern. Spätere Betrachter wie Hermann Heimpel sprachen im Blick auf die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg sogar von einer bayerischen „Belle Époque“. Das gilt besonders für Architektur und bildende Kunst, für Wissenschaft und Technik, für das Theater, die Literatur, die Publizistik. Es gilt aber auch für die Musik, die im 19. Jahrhundert in Bayern gegenüber den anderen Künsten eher zurückgefallen war..

Prinzregent Luitpold, der Bayern von 1886 bis 1912 regierte, hatte ein besonderes Faible für die bildende Kunst – als Kind wurde er von Domenico Quaglio, dem Maler und Radierer, im Zeichnen und Malen unterrichtet. Gern machte er in seinem späteren Amt Atelierbesuche bei jungen, noch unbekanntem Künstlern. Die Verbindung zu den Musikern überließ er im allgemeinen seinem Neffen Prinz Ludwig Ferdinand, der – von Beruf Chirurg und Frauenarzt - wie viele Wittelsbacher auch ein guter Musiker war; er spielte als Geiger bei Opernaufführungen im Hoforchester mit und hinterließ eine Anzahl von Kompositionen.

Man hat Prinzregent Luitpold „den ersten wahrhaft konstitutionellen Herrscher Bayerns“ genannt (Robert Münster). Seine Liberalität wirkte in allen Kunstbereichen anregend und weckte neue Kräfte. Gern bat der Prinzregent Künstler zu Gesprächen an seine Tafel, er nahm an Opernaufführungen und Hofbällen teil. Sein volkstümliches Auftreten in

der Öffentlichkeit fand ein Echo nicht nur bei der breiten Bevölkerung, bei Bauern und Bürgern, sondern auch in Künstlerkreisen: die Münchner Malerfürsten wollten ihn porträtieren, Kompositionen wurden ihm gewidmet. Dirigenten wie Hermann Levi und Bruno Walter huldigten ihm mit Darbietungen des Hoforchesters. In einer friedvollen Zeit des wirtschaftlichen und technischen Aufschwungs blühten im Königreich Bayern die Künste. München *leuchtete* in dieser Zeit nicht nur in Architektur und Bildern; es *tönte* auch, nicht selten mit neuen Klängen - man denke nur an Richard Strauss, Hans Pfitzner, Max Reger, Gustav Mahler, deren künstlerische Entfaltung in die Zeit des Prinzregenten fiel.

I. Musik nach Richard Wagner

Es war die Zeit *nach Richard Wagner*. Der Meister, seit den Siebzigerjahren in Bayreuth wohnhaft, war am 13. Februar 1883 in Venedig gestorben. Dreieinhalb Jahre später, am 31. Juli 1886, folgte sein väterlicher Freund und Mitstreiter Franz Liszt ihm nach – drei Tage übrigens, nachdem Prinzregent Luitpold den Regierungseid als „des Königreichs Bayern Verweser“ (an Stelle seines geisteskranken jüngeren Bruders Otto I.) geleistet hatte. Beide Komponisten wurden in Bayreuth begraben: Wagner im Garten der Villa Wahnfried, Liszt auf dem städtischen Friedhof. Die beiden Anführer der „neudeutschen“ Richtung der Musik – so die zeitgenössische Formel für Liszt und Wagner – wurden auf bayerischem Boden bestattet.

Wagner, 1813 in Leipzig geboren, war schon 1833/34, als Zwanzigjähriger, kurze Zeit in Bayern tätig gewesen. Am Würzburger Theater hatte er den Opernchor geleitet. Eine dauerhafte Verbindung mit

Bayern wurde nicht daraus.. Sie kam erst Jahrzehnte später, 1864, zustande, und sie ging auf eine persönliche Initiative König Ludwigs II. zurück.

Ludwig hatte als junger Prinz 1861 erstmals den „Lohengrin“ gesehen. Seither gehörte er zu den Wagnerbegeisterten. Ihn faszinierte nicht nur der Musiker, sondern auch der Dichter, der Regisseur, der sendungsbewusste Künstler, der Planer und Schöpfer eines „Gesamtkunstwerks“. Wagner wurde für den jungen König so etwas wie eine Vaterfigur. So wundert es nicht, dass Ludwig, kaum dass er den Thron bestiegen hatte, die Gelegenheit ergriff, den seit Jahren unbehausten Künstler aus einer schweren Schuldenkrise, ja einer Lebenskrise zu befreien. Der König holte Wagner, der vor Gläubigern von Wien nach Stuttgart geflohen war, nach München, er bot ihm umfassende Möglichkeiten zu weiteren Schöpfungen und zu Aufführungen seiner Werke, er unterstützte ihn ideell und finanziell und nahm ihn gegenüber der überwiegend kritisch reagierenden Münchner Öffentlichkeit in Schutz. Obwohl es im Verhältnis zwischen Ludwig II. und Richard Wagner neben Zeiten der Hochstimmung auch Enttäuschungen und Krisen gab, zeigte der König für den egozentrischen Künstler immer wieder ein erstaunliches Verständnis. Es war die komplizierte, oft gefährdete, aber am Ende doch fruchtbare Allianz zwischen einem schöpferischen Geist und einem Monarchen – einzigartig im 19. Jahrhundert, in dem so viele Throne ihr Ende fanden und Könige eher stillhielten als regierten. Mit Recht konnte der König beim Tod Richard Wagners 1883 sagen: „Den Künstler, um welchen jetzt die ganze Welt trauert, habe ich zuerst erkannt, habe ich der Welt gerettet.“

Die Zeit nach Wagner war eine Zeit der Übergänge. Die Spätromantik teilte sich in gegensätzliche Richtungen. In Wien lebten und wirkten

nebeneinander die künstlerischen Antipoden Johannes Brahms und Anton Bruckner – der erste nach Wagners Tod unstreitig der angesehenste deutsche Musiker, jedoch mit allmählich abnehmender Produktivität; der andere – im öffentlichen Bewusstsein der „neudeutschen Richtung“ zugerechnet – mit den letzten seiner „sinfonischen Riesenschlangen“ ringend; als Organist weithin anerkannt, als Komponist umstritten. 1885 hatte Hermann Levi Bruckners siebter Sinfonie in München zum Durchbruch verholfen – der Komponist hatte das Werk Ludwig II. gewidmet. Bruckners Arbeit an der achten und an der neunten Sinfonie fiel schon in die Prinzregentenzeit. Der Meister widmete seine letzte Sinfonie nicht dem bayerischen Prinzregenten, auch nicht dem österreichischen Kaiser, sondern – nach einer mündlichen Überlieferung – unmittelbar „dem lieben Gott“. Das Werk blieb unvollendet. Bruckner starb 1896, Brahms ein Jahr später. Außerhalb Deutschlands waren die bekanntesten und bedeutendsten Komponisten der Zeit der Russe Peter Tschaikowski (er starb 1896) und der Italiener Giuseppe Verdi (er starb 1901). Beide waren allgegenwärtig in Konzerten und auf der Bühne. Zunehmenden Einfluss im Konzertleben gewannen in diesen Jahren auch der Franzose César Franck, die Tschechen Friedrich Smetana und Anton Dvorak und der Norweger Edvard Grieg.

Wagners Nachwirkungen waren auch in Bayern breit und tief. Seit den Uraufführungen des Tristan (1865) und der Meistersinger (1868) am königlichen Hoftheater hatte sein Werk eine den Klassikern ähnliche Geltung gewonnen und bildete bald den Mittelpunkt der alljährlichen sommerlichen Festaufführungen in München – neben Mozart, später neben Verdi (dieser Kanon gilt bis heute!) Im 1901 eröffneten Münchner Prinzregententheater wurden bis 1908 nur Wagneropern gespielt. Thomas Mann hat in seiner Erzählung „Wälsungenblut“ anschaulich geschildert,

wie das Münchner Bürgertum in die Wagnerabende im Hoftheater strömte – ein Zeugnis für Wagners atmosphärische Präsenz in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Das betrifft nicht nur die Musik, es betrifft auch die Dichtungen Wagners, es betrifft seine Essayistik, seine oft bedenkliche Kulturphilosophie und -politik. Wagner hatte sich ja zeitlebens als „Wort- und Tondichter“ verstanden (so sein Eintrag im Bayreuther Adressbuch!); und wenn in seinem Werk Wort und Ton miteinander verschmolzen, so wirkte das auch in die Dichtung hinüber. Als erster Autor machte der Erzähler der „Buddenbrooks“ vom Instrument des Leitmotivs auch epischen Gebrauch, indem er seine Figuren mit immer wiederholten gleichen Charakterisierungen in die Romanhandlung einführte.

Auch die Komponisten kamen an Wagner nicht vorbei. Er war eine musikalische Übermacht, selbst in Ländern wie Frankreich und Italien. Man musste ihm entweder folgen – oder sich Stück um Stück von seiner sinfonischen Technik losreißen, wie später das Beispiel Debussy zeigte. Man stand vor Alternativen – oder glaubte doch, davor zu stehen: Sollte man „Komponist“ bleiben oder „Tondichter“ werden? Sollte man weiter auf die „Absolutheit“ der Musik vertrauen, auf ihre Eigenständigkeit und Unvertretbarkeit - oder beides als etwas Überwundenes bereitwillig aufgeben, um sich von Poesie und Bildern, Legenden und Heldenmythen, von Dichtung und bildender Kunst inspirieren zu lassen?

Das zog auch strukturelle Entscheidungen nach sich: Ein „Tondichter“ konnte nicht mehr einfach Sinfonien, Sonaten, Fugen schreiben. Überlieferte Formen – beethovensche, gar bachsche – galten nicht mehr für ihn. Umgekehrt: Wer doch noch Sinfonien (und nicht „sinfonische Dichtungen“) zu komponieren wagte, der musste die formalen Errungenschaften der Neuerer übernehmen, er musste sich an den von Wagner, Liszt, Berlioz

gewonnenen harmonischen Künsten, an der neuen Chromatik, an den differenzierten Klangfarben, am Klangrausch immer instrumentenreicherer Orchester, immer größerer Chöre messen lassen. Die Wagnersche Tendenz zum Großen und Größeren, zum orchestralen Gigantismus setzte sich auch in den nach-wagnerschen Generationen fort – man spürt sie, fast dreißig Jahre später, noch in der „Sinfonie der Tausend“ (1910) Gustav Mahlers mit ihrem Orchester-Pomp und ihren Riesenchören.

II. Die Münchner Schule

Wie es nach Wagner musikalisch weitergehen sollte (und konnte) – darüber entbrannten heftige Diskussionen unter Musikern und Musikgelehrten. Wie so oft behielt nicht das Entweder-Oder das letzte Wort, Kompromisse spielten sich ein.

Die „Münchner Schule“, jener Komponistenkreis also, der sich seit 1890 um den Südtiroler Ludwig Thuille in München herauszubilden begann, übernahm zwar die Ausdrucksart der „Neudeutschen“, bekannte sich ganz allgemein zum „Fortschritt“, sah in der Zeit nach dem Tristanakkord eine „neue Zeit“ schlechthin und glaubte zumindest am Anfang, dass es außerhalb der Oper, der sinfonischen Dichtung und allenfalls dem Lied in Zukunft kaum noch etwas zu komponieren gebe. Aber die Traditionsfeindlichkeit der Münchner scheint ein bald überwundener Anfangs-Affekt gewesen zu sein – vielleicht mehr Rhetorik als Realität. Starke klassizistische Komponenten, wie sie für das bayerische Musikleben im 19. Jahrhundert typisch waren, blieben auch in der

Münchener Schule erhalten. Man hielt sich im Rahmen einer – wenn auch chromatisch erweiterten – Tonalität, legte Wert auf eine solide handwerkliche Schulung der Kompositionsschüler (auch anhand alter Formen), machte sie frühzeitig bekannt mit der Theorie. Thuille schuf gemeinsam mit seinem Freund, dem Musikkritiker Rudolf Louis, ein Lehrbuch der Harmonielehre, das ein Standardwerk wurde und zehn Auflagen erlebte (es erschien nach seinem Tod). Späteren Betrachtern erschien die Münchener Schule in vieler Hinsicht durchaus Brahms und der Brahms-Tradition verwandt (obwohl man den Namen, wie behauptet wird, dort nicht nennen durfte!). Auch die späteren Ausläufer der Münchener Schule – , Max Schillings, Walter Courvoisier, Hermann Abendroth, Rudi Stephan, Julius Weismann, Walter Braunfels – waren keine radikalen Neuerer, schon gar nicht Anhänger eines absoluten Ausdrucks jenseits aller Form.

Diese Einbettung in der Tradition wird noch deutlicher, wenn man neben Thuille den zweiten wichtigen Namen der Münchener Schule nennt (obwohl er erst nachträglich in diesen Komponistenkreis „eingemeindet“ wurde!): Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901). Der aus Vaduz stammende Komponist hatte München früh zu seiner Wahlheimat gemacht. Nach Orgelämtern an Münchner Kirchen und einem Wirken als Solorepetitor an der Hofoper lehrte er seit 1867 an der von Richard Wagner und Hans von Bülow reformierten, nunmehr königlichen Musikschule Orgel und Kontrapunkt. Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari und Ludwig Thuille selbst zählten zu seinen Schülern. In der Vermittlung soliden kontrapunktisch orientierten Komponierens war Rheinberger der unbestrittene, allseits anerkannte Meister. Über viele Jahre, fast ein halbes Jahrhundert hin bildete er den ruhenden Pol in der Münchner Komponistenerziehung – ein Altmeister neben den vielen

jugendlichen Neuerern. Noch 1899 erlebte ihn der vierzehnjährige Wilhelm Furtwängler als einen wichtigen und interessanten Pädagogen, von dem man vieles lernen konnte - freilich manchmal auch als brummigen alten Mann.

An dieser Stelle muss ein Wort über die bayerische Kirchenmusik der zweiten Jahrhunderthälfte gesagt werden, zu deren neuer Blüte Joseph Rheinberger mit seinen geistlichen Werken nicht unwesentlich beigetragen hat. Die Kirchenmusik hatte durch die Säkularisierung der geistlichen Stifte und Klöster zu Anfang des Jahrhunderts großen Schaden erlitten. Zahlreiche Chöre, Orgeln, Instrumentalgruppen waren verschwunden, alte Überlieferungen rissen ab. Der Neuaufbau ging mit Kaspar Ett, Johann Kaspar Aiblinger und Michael Hauber von der Residenzstadt München aus, verlagerte sich aber später immer mehr nach Regensburg, das von den Münchner Kämpfen um Wagner verschont geblieben war, wo also kein Wagnerstreit, kein Opernstreit die Kreise der Kirchenmusiker störte.

In den siebziger und achtziger Jahren entwickelte sich eine Rivalität zwischen dem 1868 konstituierten „Allgemeinen deutschen Caecilienverein“, der den Königsweg für die Erneuerung der Kirchenmusik in einer Anlehnung an die Altklassik, in einem erneuerten Palestrinastil, sah, und jenen Kräften, die auf die Verbindung zur zeitgenössischen Musik nicht verzichten wollten, die nicht bereit waren, sich in ein geistliches Getto zurückzuziehen. Rheinberger stand hier auf der Seite der Modernen, er wurde zum Antipoden der Cäcilianer – und er erfreute sich dabei der Unterstützung des Bayerischen Kultusministeriums mit seinem legendären Musikreferenten Karl Franz Emil von Schafhäutl. Seltsame Paradoxie: Während der Cäcilianismus mit Nachdruck die „Reinigung“ der Musik

betrieb, dabei auch Erfolge erzielte, aber im Lauf der Zeit immer mehr ins Restaurative, Epigonale abglitt, schufen andere wie Liszt, Bruckner, Rheinberger beachtliche Werke einer ebenso frommen wie zeitgerechten Kirchenmusik – mussten sich aber wegen ihrer Nähe zu moderner Harmonik und Dynamik oft genug von Seiten der offiziellen Cäcilianer kleinliche Zensuren gefallen lassen.

Auf evangelischer Seite gab es solche heftigen Ausschläge nicht. Freilich ist auch nicht allzuviel aus dieser Zeit in dauerhafter Erinnerung geblieben. Eine Ausnahme bildet der Erlanger Universitätsmusikdirektor Johann Georg Herzog mit seinen soliden und noblen Orgelwerken; sie bilden ein – freilich bescheideneres - Gegenstück zu Rheinbergers Schöpfungen für Orgel. Auch die evangelische Seite sträubte sich lange – wie die Katholiken – gegen den Gebrauch von Instrumenten (außerhalb der Orgel) in der Kirche; da und dort, so in Nördlingen, Rothenburg, Augsburg, kam es sogar zur Erneuerung der längst vergangenen Kantatentradition. Auch erste Anzeichen der Orgelbewegung machen sich in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bemerkbar – sie stehen in Zusammenhang mit der nun in breiter Front einsetzenden Bach-Renaissance. In Nürnberg und München wurden Bachvereinigungen gegründet. Erste Wege zu einer historischen Aufführungspraxis wurden beschritten. Einzelne Werke Bachs erschienen schon in der Ära des Dirigenten Felix Mottl (1904-1911) auf den Münchner Konzertprogrammen, freilich meist in Form von Bearbeitungen. Die Matthäus-Passion wurde regelmäßig zur Fastenzeit von der Musikalischen Akademie aufgeführt. „Die längerfristige Pflege des Bachschen Werkes begann mit der Münchner Bach-Vereinigung, fortgesetzt 1917 vom Münchner Bach-Verein“ (Robert Münster).

III. Aufbrüche und „Ausbrecher“

Aber nun muss endlich – nach der Vergegenwärtigung der Nach-Wagner-Zeit und dem Blick auf die „Münchener Schule“ – von den neuen Aufbrüchen die Rede sein, die Bayern, und speziell München, um die Jahrhundertwende in den Mittelpunkt der musikalischen, ja der musikgeschichtlichen Entwicklung rückten. Diesen Aufbrüchen – und den sie repräsentierenden und vorantreibenden „Ausbrechern“ – soll der dritte und abschließende Teil meiner Ausführungen gewidmet sein.

Es waren vier „Ausbrecher“, die der Musik der Prinzregentenzeit Glanz und Beachtung verschafften, indem sie Neues, noch nie Gehörtes boten: Strauss, Pfitzner, Reger, Mahler.

1. An der Spitze stand Richard Strauss. Er war durch seinen Vater, den angesehenen Hornisten Franz Strauss, streng im Geist der klassisch-romantischen Tradition erzogen worden – in klarer Ablehnung des von den „Neudeutschen“ repräsentierten musikalischen „Fortschritts“. Doch das Studium der Tristan-Partitur belehrte ihn früh eines anderen, machte den jungen Mann schon im Alter von siebzehn Jahren nach eigenem Bekenntnis zum Wagnerianer, sogar zum „Vollwagnerianer“ – und dies, wie es scheint, auf Lebenszeit.

Sein „wagnerischstes“ Werk freilich, die Oper „Guntram“, wurde ein Misserfolg. So wandte sich Strauss der Tondichtung zu mit einer Reihe rasch berühmt gewordener Werke: „Aus Italien“, „Macbeth“, „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“, „Ein Heldenleben“, „Sinfonia Domestica“. Mit ihnen

eroberte er als jugendlicher Held – und gefeierter Dirigent – die Tonsäle der Jahrhundertwende. Die ersten vierzig Jahre seines Lebens gehörten auf diese Weise ganz der Tondichtung neben dem Lied und der Kammermusik; erst mit „Salome“ (1904) wurde Strauss erneut zum Opernkomponisten und blieb es fast bis zum Ende seines 85jährigen Lebens.

Strauss war der einzige deutsche Musiker, den Claude Debussy, der andere große Eigenwillige dieser Zeit, zeitlebens neidlos anerkannte. Ich zitiere ihn (er hat den Dirigenten im Blick!): „Richard Strauss hat weder eine verrückte Locke, noch epileptische Gesten. Er ist groß und hat die freimütige und entschlossene Haltung jener großen Eroberer, die den Wilden mit einem Lächeln auf den Lippen begegnen... Seine Stirn verrät gleichwohl den Musiker, aber seine Augen und seine Bewegungen sind die eines ‚Übermenschen‘, wie Nietzsche sagen würde, der sein Zuchtmeister gewesen sein muss. Von ihm hat er wohl jene noble Verachtung der Sentimentalität gelernt und jene Auffassung, dass die Musik nicht ewig unsere Nächte erhellen, sondern die Sonne ersetzen soll...

Ich versichere Ihnen, dass es keine Mittel gibt, um sich der Herrschaft dieses Mannes zu entziehen.“

Den „Till Eulenspiegel“ hört Debussy unter Nikisch. „Eine Stunde neuer Musik bei den Verrückten: die Klarinetten vollführen verzweifelte Sturzflüge, die Trompeten sind immer ‚gestopft‘, und die Hörner beeilen sich um einer dauernden Heiserkeit zuvorzukommen, ihnen höflich zu erwidern: Gesundheit!...Das alles hindert keineswegs, dass das Stück in mancher Hinsicht genial ist vor allem durch die phantastische Virtuosität der Orchesterbehandlung und durch jene turbulente Bewegung, die einen

vom ersten bis zum letzten Takt in Spannung hält.“ – Zum „Heldenleben“ bemerkt er: „Strauss hat eine höchst persönliche Art des musikalischen Aufbaus. Es ist wohl nicht mehr die strenge Architektonik eines Bach oder Beethoven, sondern vielmehr ein Aufbau in rhythmisierten Klangfarben. Strauss kombiniert die entferntesten Tonarten mit einer kaltblütigen Unerschrockenheit und fragt nicht danach, ob sie befremdend wirken, sondern nur, ob sie eine neuartige und frappierende Wirkung hervorrufen...Noch einmal: das ist ein Bilderbuch, vielleicht sogar ein Kino – aber man muss zugestehen, dass der Mann, der ein solches Werk mit solcher Konsequenz aufzubauen versteht, sehr nahe am Genie ist“ (Strobel 148 ff).

Bis heute scheiden sich die Geister an Strauss, dem Opernkomponisten - genauer an seiner musikalischen „Kehre“. Sie ist in der Tat auffällig genug: zuerst Wagner-Nachfolge und kühner Vorstoß in die Atonalität bis zur „Elektra“, dann, mit dem „Rosenkavalier“ das große Einlenken in traditionelle Hörgewohnheiten. Aber ist es wirklich eine Kehre? Hat man das Werk des frühen Strauss im Ohr, so wundert man sich, dass hier je eine potentielle Nähe zur Schönberg-Schule vermutet werden konnte, so lebhaft-prall, burlesk und drastisch äußert sich hier das fin de siècle. Und angesichts bestrickend „schöner Stellen“ selbst in der harmonischen Wildnis von „Salome“ und „Elektra“ ist der Verdacht begründet, dass der zugleich Feinnervige und Nervenlose die subtile Psychologie Wildes und Hofmannsthals nur als taktilen Reiz benutzt hat – eigener Unverwüstlichkeit zum Gegengewicht.

Nein, von einer bewussten Wendung, einer Abkehr von musikalischen Idealen der Frühzeit kann nicht die Rede sein. Eher schon davon, dass Strauss mit dem „Rosenkavalier, mehr noch mit der „Ariadne“, etwas

abstreifte, was er Hofmannsthal gegenüber als Beengung, als „Wagnerschen Musikpanzer“ bezeichnet hat. Zunehmend folgte der Wagnerianer und Nietzscheaner in seinem späteren Werk anderen, luziden Geistern: Couperin, Rameau und Mozart. Populäre Sangbarkeit und intellektuelles Raffinement begegnen sich in seiner Kunst. Französische Artistik verbindet sich mit der gelassenen, leise melancholischen Herbststimmung des Wiener Musikreichs - jenes Reichs, in dem sich Strauss, der in der Jugend von seiner Vaterstadt zurückgewiesen wurde, als Erwachsener und als alter Mann ein dauerhaftes Bürgerrecht erwarb.

2. Auch Hans Pfitzner, 1869 in Moskau geboren, nach 1908 als Konservatoriumsdirektor und Opernintendant in Straßburg berühmt geworden, war in seiner Jugend ein Neutöner, ein „Ausbrecher“ aus alten Hörgewohnheiten und traditionellen Kompositionsmethoden – so seltsam und überüberraschend das in den Ohren der Gegenwart klingen mag, in der dieser Komponist als ein verspäteten Romantiker gilt. Auch Pfitzner suchte, wie Strauss, den Ausweg aus dem „Wagnerschen Musikpanzer“ – freilich ging sein Streben in eine andere Richtung als das des fünf Jahre Älteren, dessen Gelassenheit, Sicherheit und spielerischer Sinn ihm zeitlebens unerreichbar war und schmerzlich abging.

Pfitzner suchte die Zukunft der Musik nicht in Anlehnungen an die Poesie, in farbenfrohen Bildern und Geschichten, im Erzählen, in einer Dichtung, die in Tönen sprach - er suchte sie in einer energischen Neubesinnung auf das Eigene, das „Absolute“ der Musik. So empfand es Alexander Berrsché, der bedeutende Musikkritiker und Essayist, der über die Erstaufführung der „Rose vom Liebesgarten“, Pfitzners zweiter Oper, in München 1904, in einem späteren Rückblick das Folgende schrieb: „Die Pfitzner-Gemeinde war damals so groß, dass sie in einem einzigen Auto

zur Premiere hätte fahren können (wobei die Reger-Gemeinde zur Not noch neben dem Chauffeur Platz gefunden hätte)... Was aber uns wenigen, die wir mit offenen Ohren und Herzen zugehört hatten, dieser Abend gewesen ist, lässt sich kaum beschreiben. Uns, die wir durch Geburt und Kinderstube aus den Bereichen der absoluten Musik herkommen und vor dem Wagnerschen Naturalismus mit seiner Technik der Motivwiederholungen und Steigerungsrückungen eine schüchterne und kaum ausgesprochene Opposition nie losgeworden waren, uns hatte Pfitzners Tonsprache wie ein unwahrscheinlicher, herzbewegender Traum ergriffen. Was für die Mehrheit neu und unverständlich war, die Zusammenfassung der heterogensten dramatischen Vorgänge unter einen einzigen melodischen Bogen, war uns ein ewiges, unverrückbares Ideal, auf dessen Erfüllung wir gerade gewartet hatten. Uns war zu Mute wie Irrenden, die plötzlich heimgefunden haben, und wir waren uns bewusst, für immer der Kunst dieses Meisters zu gehören. Er war für uns das, was er nach Jahrzehnten seinen Palestrina nennen ließ, der Retter der Musik. Die absolute Musik war wieder eingezogen in die Oper, sie sang ihre weiten, tiefatmenden Melodien, sie fügte und verband ganze Akte zur Einheitlichkeit eines Liedes.“

Sehen wir über das Pathos dieser Worte hinweg, halten wir uns an den Kern: Tatsächlich war Hans Pfitzner unter den vier bedeutenden Wagner-Nachfolgern in den Jahren der Prinzregentenzeit der einzige, der noch einmal ohne Wenn und Aber absolute Musik zu schaffen wagte, der also dem Wagnerschen „Mehr als Musik!“ - einer in der Tat verräterischen Devise! - ein entschlossenes „Nichts als Musik!“ entgegensetzte. Sein Werk wird nicht durch Beziehungen zur Dichtung und bühnenbildliche Erscheinung zusammengehalten (wie bei Strauss) – es will aber auch nicht überlieferte Formen neubeleben und mit moderner Harmonik erfüllen (wie

bei Reger) – es nimmt auch Abschied vom Riesenhaften, Monumentalen, Eindrücklich-Belehrenden der Wagner-Zeit (das bei Mahler nachklingt). Pfitzners Musik folgt nur ihrem eigenen Gesetz, sie ist eine autonome Kunst – gänzlich unabhängig von anderen Künsten.

Es gehört zur Paradoxie der Wirkung dieses Künstlers, dass er – eben weil er „reine Musik“ schrieb – zum Idol derer wurde, die Reinheit, Unverfälschtheit, Eigenheit auch in anderen Bereichen des Lebens verlangten. Thomas Mann in seinen „Betrachtungen eines Unpolitischen“ sah in Pfitzners Kunst nicht nur einen späten Höhepunkt der Musik – er sah in ihr auch etwas unverkennbar Deutsches, einen Ausdruck der Einsamkeit und Größe der Nation. Musste sich nicht auch das Deutsche – ähnlich wie die nach-wagnersche Musik - gegen einen alles verschmelzenden Internationalismus wehren? Kam der Musik – als der „deutschen Kunst“ schlechthin – darin nicht eine symbolische Rolle zu?

Pfitzner, ein großer Komponist, doch politisch ein Kleingeist, ein Polterer und Polemiker, hat Thomas Mann für seine Huldigungen übel belohnt, als er 1933 seine Unterschrift unter das Pro-Wagner-Pamphlet setzte, das zum Anlass für Manns Emigration in die Schweiz und später nach den USA wurde. Der törichte Nationalismus des Komponisten, seine NS-Sympathien, sein Kampf gegen das „Antideutsche, in welcher Form es auch auftritt, als Atonalität, Internationalität, Amerikanismus, deutscher Pazifismus“ (Originalzitat!) – das alles steht heute einer unbefangenen Würdigung seiner Musik im Weg. Zurecht und auf Dauer? Man möchte wünschen, dass das ausgedehnte Gesamtwerk – und nicht nur eine einzelne Oper wie der „Palestrina“ – wieder dargeboten wird und dass die Musikwissenschaft sich der komplexen Figur dieses Komponisten annimmt – was bisher kaum geschah. Denn immerhin ist mit dem Namen

Pfitzner ein Abenteuer verbunden - das Abenteuer „absoluter Musik“ in der Nach-Wagner-Zeit, im 20. Jahrhundert. Diese Herausforderung sollte nicht einfach übergangen oder vergessen, sie sollte aufgegriffen und zur Diskussion gestellt werden.

3. Max Reger war wie Richard Strauss ein Bayer mit oberpfälzischen Wurzeln. 1873 in Brand bei Kemnath geboren, war er in Weiden aufgewachsen. Ursprünglich zum Lehrberuf bestimmt, entschloss er sich unter dem Eindruck einer Parsifal-Aufführung in Bayreuth, Musiker zu werden. Anders als Strauss und Pfitzner studierte und erprobte er die Musik nicht in Theatern und Orchestern, sondern am Klavier und an der Orgel. Ein Theoriestudium kam hinzu, der Lehrer war kein Geringerer als Hugo Riemann – bei ihm lernte Reger nicht nur die drei großen B (Bach, Beethoven, Brahms) gründlich kennen, er legte auch den Grund für ein enormes kompositionstechnisches Können. Kammermusik, Lieder und Chöre entstanden unter dem Einfluss klassischer Vorbilder – vor allem aber Orgelmusik. Früh fand Reger in Karl Straube, dem Leipziger Thomasorganisten und späteren Thomaskantor, einen verständnisvollen und einflussreichen Freund und Interpreten.

Reger drängte nach München – er hoffte im damaligen Mekka der Musik breitere Wirkungsmöglichkeiten zu finden, als sie sich in einer Kleinstadt boten. 1901 zog er in die bayerische Residenz- und Landeshauptstadt um. Doch seine Erwartungen wurden enttäuscht. Die Münchner Jahre (1901-1907) wurden für den aufstrebenden Komponisten, Pianisten und Dirigenten eine wahre Kampfzeit. Die Auseinandersetzungen wurden mit Härte geführt. Anhänger und Gegner Regers stritten sich, ja prügeln sich gelegentlich bei und nach Aufführungen. Die Kritik war gnadenlos. Die Münchner Schule um Thuille stand Reger feindlich gegenüber. Von der

Akademie der Tonkunst, wo er kurze Zeit Professor war, zog er sich, kollegiale Intrigen vermutend, rasch zurück.

Die polemischen Aufwallungen lagen nicht nur an Regers streitbarer Natur und seinem Sendungsbewusstsein – sie lagen daran, dass hier unversöhnliche Gegensätze aufeinanderprallten. Auf der einen Seite standen diejenigen, die sich von der absoluten Musik abgekehrt hatten, Musik nur als „Ausdruck“ gelten ließen und jede Bindung an überlieferte Formen ablehnten (sie hatten in der „Münchener Schule“ die Mehrheit!) - auf der anderen Seite meldete sich ein Komponist zu Wort, der herausfordernd „alte Musik“ schrieb, Präludien, Fugen, Sonaten, Variationen, Passacaglien, sie aber zugleich mit der kühnsten, dissonanzenreichsten Harmonik und Polyphonie füllte. Auf welcher Seite lag der Fortschritt? In Regers Augen gewiss nicht bei den „Fortschrittsphilistern“ und ihrer „homöopathischen Wagnerei“, wie er höhnisch schrieb - ihnen gab er keine Zukunft (und hat damit Recht behalten!). Er selbst dagegen, indem er klassischen Formen (und der Form überhaupt!) ein neues Recht erkämpfte, sah sich an der Spitze des Fortschritts: „Wir reiten unentwegt nach links.“

Erfolg hatte Reger durchaus – freilich meist außerhalb Bayerns. Zeitweise war er der – neben Strauss – meistaufgeführte zeitgenössische deutsche Komponist. Seine Konzertreisen führten ihn durch halb Europa. Sein Klavierspiel überzeugte, obwohl er kein Virtuose war. Doch sein Verhältnis zu München blieb eine unglückliche Liebe. Am 22. März 1907 zog Max Reger mit seiner Familie von der Isarstadt nach Leipzig um, wo er das Amt eines Kompositionslehrers am Konservatorium übernahm. In Leipzig ist er – erst 43 Jahre alt! – im Ersten Weltkrieg, am 11. Mai 1916, gestorben.

4. Wenigstens kurz noch soll von Gustav Mahler die Rede sein, der zwischen 1897 und 1911 fast jedes Jahr mit Orchesterkonzerten in München präsent war und als Dirigent fremder und eigener Werke wachsende Beachtung fand. Zeitweise erwog der aus Mähren stammende, in Wien lebende Künstler sogar die Übersiedelung nach München. Den Zeitgenossen galt Mahler übrigens vor allem als genialer, leidenschaftlicher, suggestiver Dirigent – seine Kompositionen wurden lange unterschätzt, viele sahen in ihnen nur „Kapellmeistermusik“. Sie eroberten die Welt erst lange nach Mahlers Tod – endgültig wohl erst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Reihe der Mahler-Auftritte in München begann mit einem Konzert am 24. März 1897 im Kaim-Saal mit Werken von Beethoven, Berlioz und Wagner. Sie endete mit der legendären Uraufführung der Achten Sinfonie am 12. und 13. September 1910 – der letzten Uraufführung, die er leitete, und einem Höhepunkt seiner Laufbahn, seiner öffentlichen Wahrnehmung und Anerkennung überhaupt. Mahlers Achte war die erste Sinfonie der Musikgeschichte, die vom Anfang bis zum Ende durchgesungen wurde. Den ersten Teil bildete das „Veni, creator spiritus“ des Hrabanus Maurus, den zweiten die Schlusszene von Goethes „Faust II“.

Unter den Zuhörern waren Richard Strauss, Max Reger, Arnold Schönberg – und, nicht zu vergessen, Thomas Mann. Er schickte dem Komponisten nach der Uraufführung seinen Roman „Königliche Hoheit“ – mit dem Bemerkten, das Buch müsse „federleicht wiegen in der Hand des Mannes, in dem sich, wie ich zu erkennen glaube, der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit verkörpert...“ Der Hauptfigur seiner Erzählung „Der Tod in Venedig“ verlieh der Dichter Züge des

Komponisten. Ein Sprung in die Gegenwart: In Luchino Viscontis Film „Tod in Venedig“ erklingt sinnvollerweise Musik aus Mahlers dritter, vierter und fünfter Sinfonie.

Von allen Musikern der Prinzregentenzeit, die wir betrachtet haben, ist Mahler gewiss der heute gegenwärtigste – wenngleich er seinen Weltruhm als Komponist nicht mehr selbst erlebt hat (er starb am 18. Mai 1912, acht Monate nach der Uraufführung seiner Achten Sinfonie in München). Heute ist Mahler dabei – legt man die Aufführungszahlen seiner Sinfonien zugrunde – , in den Konzertsälen Brahms und Bruckner, ja selbst Beethoven zu überholen. Er ist zum Sinfoniker der Gegenwart schlechthin geworden.

Die jähren Ausbrüche und Stimmungsumschwünge seiner Sinfonien, die klirrende Einsamkeit der Lieder, der gellend verfremdete Volkston, die immer wieder durchdringende Melancholie, aber auch das stets vorhandene stürmische Dennoch, die Aufschwünge, Steigerungen, Gipfelstürme – das alles spiegelt viel von der Seelenlage des modernen Menschen. Diese Musik, in der – ganz ohne literarische Vermittlung – Vögel pfeifen und Kuhglocken läuten, in der unheimliche Märsche und grausige Walzer erklingen, in welcher der Naturlaut und der Gassenhauer scheinbar unberührt neben dem Raffiniert-Artistischen, dem Künstlichen und Zerebralen steht – ist sie nicht das getreue Abbild einer Zeit, die technisch alles beherrscht und strahlend ihre Macht genießt – und zugleich jeden Augenblick den Absturz ins Chaos und das unwiderrufliche Ende aller Dinge fürchten muss?

Das führt schon über die Prinzregentenzeit hinaus. Sie liegt für den heutigen Betrachter weit zurück - vor den beiden Weltkriegen, vor den

Wandlungen und Umstürzen der Gegenwart. Aber sie bot mit ihrer Liberalität, ihrer friedlichen Weltoffenheit, ihrer wirtschaftlichen Prosperität eine Wiege für die neuen Künste. Sie war ein Stück „guter alter Zeit“ – und zugleich ein Schritt ins 20. Jahrhundert. Sie schuf Entfaltungsmöglichkeiten für die Musiker und die Musik, gab den Tönen neben den Bildern eine spezifische Öffentlichkeit. Musikgeschichtlich war sie von großer Bedeutung. Das reicht bis in die Gegenwart hinein.