

Jeroen van Gessel · Die Praxis der Oper

Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik  
Herausgegeben von Rebecca Grotjahn  
Band 10

**Jeroen van Gessel**

# **Die Praxis der Oper**

Das Straßburger Stadttheater (1886–1944)

**Allitera Verlag**

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Dezember 2014  
Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH  
© 2014 Buch&media GmbH, München  
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-86906-713-1

# Inhalt

<b>1. Einleitung</b> .....	11
Das Quellenmaterial .....	12
Straßburg oder Strasbourg? Die bewegte Geschichte einer Region ..	17
Forschungsstand und Methode .....	24
<b>2. ERSTES INTERMEZZO</b>	
8. März 1891. Viktor Nessler: DIE ROSE VON STRASSBURG oder Die Bedeutung des Lokalkolorits (I) .....	37
<b>3. Das Gebäude</b> .....	55
Das Äußere und seine Bedeutung .....	55
Das Innere: Allgemeines .....	58
Feuersicherheit, Beleuchtung und Heizung .....	63
Das Bühnenhaus und seine technische Einrichtung .....	72
Fazit .....	76
<b>4. ZWEITES INTERMEZZO</b>	
5. April 1896. Bedrich Smetana: DALIBOR oder Der Direktor als künstlerischer Leiter .....	79
<b>5. Verwaltung</b> .....	89
Die Einführung der städtischen Theaterverwaltung .....	89
Bürgermeister, Theaterdirektoren und andere Obrigkeiten (I: 1886–1918) .....	92
Die Theaterkommission während der Amtszeit des Bürgermeisters Otto Back (1887–1906) .....	99
Die Theaterkommission während der Amtszeit des Bürgermeisters Rudolf Schwander (1906–1918) .....	104
Bürgermeister, Theaterdirektoren und andere Obrigkeiten (II: 1919–1939) .....	118
Die Theaterkommission in der Zwischenkriegszeit (1919–1939) ....	122

Die Theaterverwaltung in der NS-Zeit (1940–1944) . . . . .	132
Fazit . . . . .	140
<b>6. DRITTES INTERMEZZO</b>	
4. Mai 1913. Wilhelm Kienzl: DER KUHREIGEN oder Komponieren für den Spielplan . . . . .	144
<b>7. Finanzen</b> . . . . .	159
Kaiserzeit: Ausgaben (1886–1918) . . . . .	159
Kaiserzeit: Einnahmen (1886–1918) . . . . .	172
Zwischenkriegszeit: Ausgaben (1919–1939) . . . . .	191
Zwischenkriegszeit: Einnahmen (1919–1939) . . . . .	197
NS-Zeit: Ausgaben und Einnahmen (1940–1944) . . . . .	209
Fazit . . . . .	211
<b>8. VIERTES INTERMEZZO</b>	
11. Januar 1914. Richard Wagner: PARSIFAL oder Das Straßburger Stadttheater als Pfitzners Vorzeigebühne . . . . .	214
<b>9. Personen</b> . . . . .	245
Das Künstlerpersonal . . . . .	245
Rechte und Pflichten des Personals: Verträge und Theaterhausgesetz	246
Der Direktor und das Personal . . . . .	252
Die Arbeitsbedingungen des Künstlerpersonals:	
(I) Die Rollenverteilung . . . . .	262
Die Arbeitsbedingungen des Künstlerpersonals:	
(II) Frust und Streit . . . . .	271
Die Arbeitsbedingungen des Künstlerpersonals:	
(III) Stress und Gesundheit . . . . .	279
Personal und Publikum . . . . .	298
Publikum . . . . .	303
Die Zusammensetzung des Publikums . . . . .	305
Ein aktives Publikum . . . . .	316
Fazit . . . . .	325

10. FÜNFTES INTERMEZZO

26. März 1916. Max Bruch: DIE LORELEY  
oder Die deutschen Meisterwerke des idealen Opernrepertoires . . . . 330

11. Oper . . . . . 348

Repertoire und Spielplan: (I) Kaiserzeit . . . . . 348

Repertoire und Spielplan: (II) Zwischenkriegszeit . . . . . 365

Repertoire und Spielplan: (III) NS-Zeit . . . . . 377

Die Einrichtung der Opern . . . . . 380

(I) Änderungen im Text . . . . . 380

(II) Einlagen . . . . . 388

(III) Striche . . . . . 392

(IIIA) *Die Favoritin* als Beispiel . . . . . 392

(IIIB) Striche in Solosätzen . . . . . 394

(IIIC) Striche in Ensemblesätzen . . . . . 396

(IIID) Striche in Chorsätzen . . . . . 400

(IIIE) Der Strich und seine Konsequenzen . . . . . 401

Regie, Bühnenbild und Ausstattung: (I) Kaiserzeit . . . . . 410

(IA) Die Aufzeichnung der Regieanweisungen . . . . . 410

(IIB) Das Bühnenbild . . . . . 417

Regie, Bühnenbild und Ausstattung: (II) Zwischenkriegszeit . . . . . 425

Regie, Bühnenbild und Ausstattung: (III) NS-Zeit . . . . . 440

Die Aufführung . . . . . 442

(I) Bühneneffekte . . . . . 446

(II) Die musikalische Gestaltung . . . . . 454

(III) Das Singen . . . . . 468

Fazit . . . . . 481

12. SECHSTES INTERMEZZO

18. April 1929. Marie-Joseph Erb: L'HOMME DE FER  
oder Die Bedeutung des Lokalkolorits (II) . . . . . 486

<b>13. Presse</b> .....	498
Die Öffentlichkeitsarbeit des Theaters .....	498
Die Zeitungskritik .....	503
Das Selbstbild der Kritiker .....	513
Die Kritik und ihr Verhältnis zu Verwaltung, Personal und Publikum .....	514
Die Wertung des Repertoires in der Straßburger Kritik .....	526
Fazit .....	552
 <b>14. SIEBTES INTERMEZZO</b>	
20. Juni 1942. Leo Justinus Kauffmann: DIE GESCHICHTE VOM SCHÖNEN ANNERL oder Die Grenzen der künstlerischen Freiheit ...	556
 <b>15. Fazit</b> .....	568
 Quellen und Literatur .....	577
 Personen- und Werkregister .....	594
 Dank .....	611



## Abbildungen

1.	Werbung für den Film <i>Der Trompeter von Säkkingen</i> . . . .	53
2.	Ansichtskarte, gestempelt 24. Juni 1902. Blick nach dem Münster vom Kaiserplatz. Links von der Mitte das Theater . . . . .	57
3.	Ansichtskarte, gestempelt 9. Dezember 1916. Blick vom Theater auf den Broglieplatz mit der Statue des »Vater Rhein« . . . . .	59
4.	Werbung für Radiola . . . . .	201
5.	Werbung für Unic . . . . .	202
6–13.	Georg Daubner: Skizzen für die Bühnenbilder von <i>Parsifal</i> . . . . .	230–233
14–19.	Zeichnungen aus einem Album für das Künstlerfest, Frühling 1908 . . . . .	276–278
20.	Albert Borée, <i>Physiognomische Studien</i> . Tafel 16 . . . . .	416
21.	Arnold Bornhauser: Bühnenbild für <i>Mireille</i> . . . . .	436
22–23.	Arnold Bornhauser: Bühnenbilder für <i>Roméo et Juliette</i> . .	439
24–25.	Bühnenbilder für <i>Don Juan</i> und <i>Die Boheme</i> Sammlung Wilhelm Walter Dicks . . . . .	443
26.	Ansichtskarte, gestempelt 3. Oktober 1907. Der »Ysere Mann« . . . . .	492
27–30.	Fotos der Aufführung von <i>Die Geschichte vom schönen Annerl</i> . Sammlung Wilhelm Walter Dicks . . . . .	560–562
31.	Probe für <i>Die Geschichte vom schönen Annerl</i> . . . . .	562



## 8. VIERTES INTERMEZZO

11. Januar 1914

Richard Wagner: PARSIFAL

oder Das Strassburger Stadttheater als Pfitzners Vorzeigebühne

Mit der Straßburger Erstaufführung von *Parsifal* erreichte Hans Pfitzners Tätigkeit als Operndirektor seinen Kulminationspunkt, denn durch sie gelangte das Theater in den Ruf einer erstklassigen Wagnerbühne. Die Qualität des von Pfitzner szenisch und musikalisch geleiteten *Parsifal* blieb bis weit in die Zwischenkriegszeit hinein in Erinnerung.

Einen ersten Eindruck von Pfitzners künstlerischen Ideen hatte das Straßburger Publikum bereits am 25. September 1910 gewonnen, als seine Neuinszenierung des *Tannhäuser* über die Bühne ging, deren musikalische Leitung er dem von ihm an das Straßburger Stadttheater geholten Kapellmeister Hermann Büchel überlassen hatte. Insbesondere die Massenszenen, allem voran der Einzug der Gäste in die Wartburg, wurden von Pfitzner völlig neu gestaltet. Die Reaktion auf diese Aufführung war fast durchgängig positiv. So bemerkte ein Kritiker, auf dem Theaterzettel hätte eigentlich »*Tannhäuser* von Richard Wagner; eine Erstaufführung« stehen sollen, denn mit Pfitzner sei für dieses Repertoirestück »endlich das große Erwachen aus [dem] Dornröschenschlaf« gekommen, auf das das Straßburger Publikum so lange gewartet habe.<sup>1</sup> Ein anderer freute sich darüber, dass es jetzt endlich mit dem »schablonenhaften Arrangieren« ein Ende habe. In dieser Aufführung sei es Pfitzner, »der [als] Operndirektor, [...] Komponist, [...] Dramaturg in seiner dreifachen Autorität« Regie geführt habe, gelungen, »daß diese Arbeit *einheitlich*, sozusagen also auf *eine* Kraft gestellt war«.<sup>2</sup> Ein weiterer Rezensent erblickte in der Aufführung sogar den Beginn einer neuen Ära im Straßburger Theaterleben.<sup>3</sup>

Ganz einhellig war das Lob allerdings nicht. So wurde beanstandet, dass »die einziehenden Gäste [...] dem Landgrafen den demütigen Gruß der Orientalen: Verbeugung mit auf der Brust gekreuzten Armen, als ob sie ›Salem Alei-

<sup>1</sup> *Straßburger neue Zeitung*, 26. September 1910.

<sup>2</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 26. September 1910.

<sup>3</sup> *Straßburger Post*, 26. September 1910.

kum« sagten, darzubringen hatten«. <sup>4</sup> Stillosigkeiten in der Darstellung eben dieser Szene waren jedoch auch in den vorhergehenden Jahren wiederholt kritisiert worden, zum Beispiel nach der Aufführung des *Tannhäuser* zur Eröffnung der Spielzeit 1906–1907, als ein Kritiker meinte, dass der Landgraf sich »plumpe Vertraulichkeiten« seines Gefolges, wie das »auf die Schulter geklopft werden«, nicht gefallen lassen dürfe. <sup>5</sup> Zwei Saisons später stellte ein anderer Kritiker fest, dass der Einzug der Gäste anders inszeniert werden müsse, denn »wie die Sache jetzt gemacht wird, mit Hofknixen und Handküssen, weckt sie immer eine leise Heiterkeit«. <sup>6</sup>

Die Klagen über die früheren *Tannhäuser*-Aufführungen beschränkten sich jedoch keineswegs auf diese Szene. So wurde 1909 verlangt, dass im Pilgerchor der Eindruck vermieden werden müsse, die Pilger wollten ein Harmonium mit nach Rom schleppen. <sup>7</sup> Ebenso wenig schätzten die Kritiker, wie üblicherweise der Auftritt der Venus gestaltet wurde: auf einem Sofa liegend, das aus den Kulissen auf die Bühne geschoben wurde. <sup>8</sup> Man könne doch wenigstens eine Schleiergardine verwenden, damit dieser Auftritt weniger plump wirke. <sup>9</sup> Dass Venus nicht im Nebel verschwunden, sondern das Sofa stattdessen einfach wieder in die Kulissen gezogen worden sei, wurde ebenfalls gerügt, <sup>10</sup> genau wie die Lösung einige Jahre später, als sie auf ihrem Sofa aus der Versenkung erschien. <sup>11</sup>

Auch die Straßburger Inszenierungen anderer Wagneroperen hatten manches zu wünschen übrig gelassen. Im *Lohengrin* solle, so ein Rezensent, der Heerrufer nicht ins Publikum hinein singen, denn dort säßen die »Edlen von Brabant« nun einmal nicht. <sup>12</sup> Ungeschickte Aufstellungen hätten, so ein anderer Kritiker, dazu geführt, »daß einem großen Teil des Publikums die Aussicht nach dem Hintergrund der Bühne durch die Chordamen versperrt war, die sich allzusehr von ihrer imposanten Breitseite bewundern ließen«. <sup>13</sup> Und »[a]uch die den Kampfplatz abmessenden Edlen ließen ihre aristokratischen Allüren von hinten bewundern, und man könnte nicht sagen, daß sie von besonderer Schönheit waren«. Genauso unverständlich war, »daß man

<sup>4</sup> *Straßburger Bürgerzeitung*, 26. September 1910.

<sup>5</sup> *Straßburger Post*, 17. September 1906.

<sup>6</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 21. September 1908.

<sup>7</sup> *Freie Presse*, 17. September 1909.

<sup>8</sup> *Straßburger Bürgerzeitung*, 15. Januar 1895.

<sup>9</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 14. Oktober 1907.

<sup>10</sup> *Journal d'Alsace et de Lorraine*, 2. Oktober 1905.

<sup>11</sup> *Straßburger Post*, 21. September 1908.

<sup>12</sup> *Straßburger Post*, 8. Oktober 1906.

<sup>13</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 18. Oktober 1909.

fast ganz vorn an der Rampe einige Statisten dem Publikum die Kehrseite ihrer irdischen Existenz zuwenden läßt«. <sup>14</sup> In einer Aufführung von *Der fliegende Holländer* wurde das Fehlen des Sturms bemängelt – der Himmel habe ausgesehen wie »ein paar Lappen, die hintereinander aufgehängt« gewesen seien »wie die Wäsche zum Trocknen«, und das Schiff des Holländers »wie eine Nußschale, in der die Mannschaft nicht einmal stehend Platz hat«. <sup>15</sup> Den Rezensenten von *Tristan*-Aufführungen wiederum war unverständlich, wieso das Schiffspersonal in der Tracht neapolitanischer Fischer aufgetreten sei, dass Isolde zum Aufbewahren ihrer Getränke eine blecherne »Cakes-Dose« benutzte <sup>16</sup> und dass Marke ganz allein die Bühne betreten habe, obwohl es doch keinen König ohne Gefolge gebe. <sup>17</sup>

Mit ähnlichen Unzulänglichkeiten war das Straßburger Publikum auch beim *Ring* konfrontiert worden. Hier wurde beklagt, dass im *Rheingold* die Schwimmparade auffallend ungeschickt gelenkt worden seien, was zu dem Eindruck geführt habe, es sei den Rheintöchtern vollkommen egal gewesen, dass Alberich das Gold stahl. <sup>18</sup> Auch die Verwandlung Alberichs in eine Kröte war nicht ausreichend geprobt worden, denn der Darsteller sei erst hinter die ihn verbergende Kulisse gesprungen, nachdem sich die Dampf Wolke, die die Täuschung verbergen sollte, aufgelöst hatte. <sup>19</sup> Außerdem habe die Tatsache, dass die Kröte deutlich sichtbare menschliche Beine hatte, die Illusion gestört. Vier Jahre später waren die Kritiker kaum gnädiger. Die Burg Walhall sei »ein byzantinisch-romanischer Bau – aus der ›Riesenzeit!‹ gewesen, Fasolt habe schon tot auf der Bühne gelegen, ehe »er im Orchester erst totgeschlagen wurde«, und der Blitz sei merkwürdigerweise erst nach dem Donner gekommen. <sup>20</sup> Ebenso wurde über die deutlich sichtbare Lichtbirne im *Rheingold* gespottet, die nur wenig zur richtigen Stimmung beigetragen habe. <sup>21</sup> Dass »die jungen und würdigen Götter in der Positur zu einer Blitzlichtaufnahme« auf der Bühne gestanden hätten, sei exemplarisch für die veraltete Inszenierung gewesen. <sup>22</sup> In der *Walküre* fiel negativ auf, dass sich der tote Hunding am Ende des ersten Aktes vom Applaus habe aufwecken lassen, um zusammen mit Siegmund und

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> *Straßburger Post*, 6. November 1908.

<sup>16</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 16. Februar 1905; 2. April 1906.

<sup>17</sup> *Straßburger Post*, 14. Februar 1910.

<sup>18</sup> *Freie Presse*, 18. November 1906.

<sup>19</sup> *Straßburger Bürgerzeitung*, 17. November 1906.

<sup>20</sup> *Straßburger Post*, 10. Mai 1911.

<sup>21</sup> *Der Elsässer*, 10. Mai 1911.

<sup>22</sup> *Straßburger neue Zeitung*, 10. Mai 1911.

Sieglinde an der Rampe den Beifall in Empfang nehmen zu können.<sup>23</sup> Schließlich gab es auch noch, wie hier im *Rheingold*, das Theaterpech: »Gleich zu Beginn der Vorstellung rutschte im Vordergrund ein Deckstück ab und ließ die Kletternotbehelfe des Alberich sichtbar werden. Dann nahm Fafner beim Wegschleppen des Hortes die ganze untere Partie des Urwaldes mit in die Seitenkulissen hinein, Vorfälle, die eine störende und wenig erfreuliche Heiterkeit hervorriefen.«<sup>24</sup>

In der Ära Pfitzner wurde dann realisiert, dass der Regisseur des *Ring* gleichzeitig Kapellmeister war, genau wie es ein Kritiker bereits einige Jahre zuvor verlangt hatte. Denn nur so, schrieb die *Straßburger Post* im Februar 1907, könne es gelingen, »das Leben auf der Bühne mit dem Leben im Orchester in den vom Dichterkomponisten erheischten Einklang zu bringen.«<sup>25</sup> Entsprechend wurden Pfitzners Wagnerinszenierungen von der Straßburger Kritik gepriesen, wie etwa seine *Tristan*-Inszenierung: »Da ward kein Satz gesprochen vom Orchester, der nicht auf der Scene zur sichtbaren Form wurde, Gestalt annahm; keine Geste, die nicht im Orchester wiederhallte. Da sah man wieder, daß das Wesentliche der Gestaltung eines Musikdramas die Einheit von Regisseur und Kapellmeister ist.«<sup>26</sup>

Ähnliches galt für Pfitzners Darbietung der *Meistersinger*. Diese wurde als »ein großer Abend für unsere Oper« gepriesen. Durch Pfitzners Leistung sei »eine Meistersinger-Vorstellung erreicht worden, wie sie hier noch nicht da war, und wie sie in *künstlerisch-stilistischer* Beziehung sogar die *Bayreuther um soviel übertrifft*, als Hans Pfitzner an musikalischem »spezifischen Gewicht über Hans Richter steht!«<sup>27</sup> Konkreter wurde dies im *Elsässer* beschrieben: Das Tempo der Ouvertüre sei schneller als üblich gewesen, wodurch der Lustspielcharakter betont worden sei, ohne dass Pfitzner jedoch die Feinheiten aus dem Auge verloren habe: »Da kamen Mittelstimmen der Hörner und Fagotte heraus, die ich selbst in Straußens Interpretation nicht in solch beseeltem expressivo gehört habe. Man wundert sich, wie sich die Wagner-Dirigenten einen so entzückenden humoristischen Effekt wie den Triller der Baßtuba entgehen lassen konnten.«<sup>28</sup> Ohne auch nur eine Orchesterstimme untergehen zu lassen, habe Pfitzner in den Dialogszenen »die Verständlichkeit des Wortes durch äußerste Zurückhaltung in der Dynamik und im Zeitmaß« betont.

<sup>23</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 4. Januar 1906.

<sup>24</sup> *Straßburger Zeitung*, 17. Februar 1908. Siehe dazu auch *Straßburger neueste Nachrichten*, 17. Februar 1908, zitiert in Abendroth, *Hans Pfitzner*, S. 169–170.

<sup>25</sup> *Straßburger Post*, 27. Februar 1907.

<sup>26</sup> *Straßburger neue Zeitung*, 22. September 1911.

<sup>27</sup> *Straßburger Post*, 13. November 1911.

<sup>28</sup> *Der Elsässer*, 14. November 1911.

»Außerordentlich fein gelangen dem Orchester die Tonmalereien bei der Aufzählung der Weisen. Wie sinnvoll weiß Pfitzner den Staccato-Sechszehnteln vor dem Auftreten Pogners im Bühnenbild durch die Angst der Lehrbuben ihre Bedeutung zu geben!« Besonders gelungen war für den Kritiker das Bühnenbild im zweiten Akt. »An den Fenstern neugierige Frauen, die dem Treiben der Lehrbuben auf der Straße zusehen.<sup>29</sup> Allmählich ziehen sich die Bürgerinnen zur nächtlichen Ruhe zurück. Meister Nachtigall sitzt mit seiner Frau am Fenstertischchen und liest, bis er mit dieser Streit bekommt und nun auch zu Bett geht.« Auch dort habe sich gezeigt, wie detailliert Pfitzner arbeite, gleichzeitig aber nie den Blick für das Ganze verliere. Der Prügelszene habe Pfitzner mit seiner wohlbekanntenen »Virtuosität in der Belebung der Massenszenen« zu einer bisher ungekannten Wirkung verholfen. »Die Steigerung des Tumults im Bilde ist kaum auszudenken, und mehr Klang aus diesem gesanglich gar nicht so ernst gemeinten Scherz kaum herauszubringen.« Das Fazit: »Bühnenbilder von solcher Abwechslung und Farbenfreudigkeit haben wir hier noch nicht gesehen. Dabei alles von einer ungesuchten Originalität, die auf den ersten Blick einleuchtet.«<sup>30</sup>

Anders als während seiner vorherigen Engagements konnte Pfitzner in Straßburg seine Ideen zur Inszenierung endlich umsetzen. Als »unbezahlter Hilfskapellmeister« habe er in Mainz die Darsteller des Lohengrin und Telramund dazu zu bewegen versucht, ihr Duell gemäß Wagners Anleitung durchzuführen, doch hätten sich die Darsteller auf »die rohe Gewalt« eines realistischen Schwertkampfes nicht einlassen wollen, sodass Telramund bei der Aufführung »unter dem anmutig aufgehobenen Schwert des schönen Helden mit schuldbehaftetem Zittern auf den geduldigen Bühnenboden« zusammengesunken sei.<sup>31</sup> So ähnlich dürfte bis zu Pfitzners Antritt auch in Straßburg »gekämpft« worden sein. Zumindest ergibt sich dies aus der Aufforderung eines Kritikers, dass Wagners Anweisung, das »Niederstrecken [Telramunds] mit weit ausgeholtem Streiche« – auch wenn man diese in Bayreuth ebenfalls ignoriere – unbedingt zu beachten sei, da dies »der musikalischen Ausmalung« in der Partitur entspreche.<sup>32</sup> Da sowohl die Presse als auch das Publikum auf eine Inszenierungspraxis Wert legten, die genau umsetzte, was in der Musik vorgegeben wurde, konnten Pfitzners akribische Einstudierungen der beliebten Wagner-Werke lebhaften Zuspruch finden.

Als im Jahr 1909 Pfitzners Ernennung zum Operndirektor bekannt gegeben

<sup>29</sup> Ebenda. Siehe dazu auch Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 287.

<sup>30</sup> *Der Elsässer*, 14. November 1911.

<sup>31</sup> Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 51–52.

<sup>32</sup> *Straßburger Post*, 25. Februar 1910.

wurde, war allerdings kaum abzusehen, dass er aus dem Straßburger Stadttheater eine Vorzeigebühne für Wagneraufführungen machen würde. Nach den Worten des Psychiaters Robert Wollenberg, der in Straßburg zu Pfitzners Freundeskreis gehörte, war Pfitzner »erbittert über die Nichtbeachtung seines Schaffens [aus Berlin] nach Straßburg gekommen«. <sup>33</sup> Zweifellos hätte Pfitzner lieber an einer größeren Bühne gearbeitet. So fragte er noch einige Monate, bevor er die Stelle als Operndirektor in Straßburg antreten sollte, bei Alma Mahler an, wie es um seine Chancen als Nachfolger von Mahler in Wien stehe. <sup>34</sup> Im Oktober 1910 erklärte er gegenüber Max Brockhaus, dass ihm in Straßburg vieles nicht passe und er jederzeit von dort fortgehen könne. <sup>35</sup>

Dass Pfitzner sich in Straßburg nicht nur mit den »antimusikalischen Angelegenheiten« des Konservatoriums beschäftigen musste, <sup>36</sup> sondern auch die Chance bekam, im Stadttheater tätig zu werden, geht wohl auf entsprechende Forderungen Pfitzners zurück. <sup>37</sup> Wollenberg erwähnt, dass Pfitzner bereits bei den Verhandlungen mit Schwander eine »leitende Tätigkeit« am Theater in Aussicht gestellt worden sei. <sup>38</sup> Aber nicht nur Schwanders geschicktes Agieren war Voraussetzung dafür, sondern auch das gute Verhältnis, das dieser zu Wilhelmi entwickelt hatte. Beide diskutierten spätestens am Anfang des Jahres 1908 bereits über eine eventuelle Tätigkeit Pfitzners am Stadttheater. Dabei lehnte Wilhelmi zunächst Pfitzners Forderung nach einer Kapellmeisterstelle mit stark erweiterten Befugnissen ab:

Je mehr ich mir nun unsre gestrige ausführliche Unterredung durch den Kopf gehen lasse, umso mehr festigt sich in mir die Überzeugung, daß Ihre Forderung betreffs Ihres Verhältnisses zum Opernregisseur undurchführbar ist, die Autorität dieser Herren ist dadurch, daß Sie vom Pult aus seine künstlerischen Maßnahmen nicht nur beanstanden, sondern ohne Weiteres verbieten können, ohne dem Herrn auch nur die Berufung an den Leiter des Theaters einzuräumen, von vorn herein ganz ausgeschlossen. Es würde seine *künstlerische* Stellung zu der eines Vollziehungsbeamten herabgesetzt, wenn Sie als dirigierender Kapellmeister das letzte Wort in *seinem* Ressort haben sollten. Es ist meines Erachtens ganz ausgeschlossen,

<sup>33</sup> Wollenberg, *Erinnerungen eines alten Psychiaters*, S. 122.

<sup>34</sup> Pfitzner, *Briefe*, Bd. 1, S. 161–162 (Pfitzner an Alma Mahler, 29. April 1910); Bd. 2, S. 178 (Pfitzner an Alma Mahler, [Dezember 1910/Januar 1911]).

<sup>35</sup> Abendroth, *Hans Pfitzner*, S. 171; Pfitzner, *Briefe*, Bd. 2, S. 190–191 (Pfitzner an Max Brockhaus, 26. Oktober 1910).

<sup>36</sup> Abendroth, *Hans Pfitzner*, S. 155.

<sup>37</sup> Siehe Kapitel 5, S. 105.

<sup>38</sup> Wollenberg, *Erinnerungen eines alten Psychiaters*, S. 117.



daß wir einen wirklich fähigen Regisseur mit gesunden, *eigenen* Ansichten und selbständigen künstlerischen Absichten unter solchen Umständen auf die Dauer halten oder ihn überhaupt hierher bekommen können.<sup>39</sup>

Wilhelmi schlug dagegen vor, dass Pfitzner stattdessen vollkommen selbstständig arbeiten solle. Dabei erschien es Wilhelmi illusorisch, im Fall etwaiger Differenzen selbst als Schiedsrichter aufzutreten. Seine Autorität als Theaterdirektor würde in Bezug auf Pfitzner reine Formsache sein:

Formell vorbehalten muß diese Instanz [des Theaterdirektors] in allen Fragen des Theaters aber bleiben. Wirklich nur formell! Sie haben mich vielleicht schon genügend kennen gelernt um zu wissen, daß ich niemals Redensarten mache. Wenn ich also den Gedanken Ihrer Thätigkeit am hiesigen Theater sogleich mit Begeisterung aufgenommen habe, wenn ich Ihnen mehrfach versicherte, daß ich Ihr Wirken bei der Straßburger Oper für ein großes Glück für das Institut halte und entzückt sein würde, Sie als künstlerischen Berather und Mitarbeiter zu bekommen, so können Sie mir das Wort für Wort, Silbe für Silbe glauben [und] sich dann selbst sagen, daß ich Ihnen in allen Kunstfragen der Oper den weitgehendsten Einfluß und ein entschiedenes Übergewicht einräumen werde. Wir werden ausgezeichnet mit einander auskommen, das ist meine feste und freudige Überzeugung.<sup>40</sup>

So ebnete Wilhelmi Pfitzner den Weg für die neu eingerichtete Stelle eines in allen künstlerischen Fragen eigenständigen Operndirektors, der größere Befugnisse hatte, als Pfitzner ursprünglich verlangt haben mag.

In der Gewissheit, Wilhelms volle Unterstützung zu genießen, konnte Pfitzner bei den Einstellungsverhandlungen auf größtmöglicher Selbstständigkeit beharren, was auch aus den Entwürfen zu seiner Dienstanweisung hervorgeht.<sup>41</sup> Dort legen die beiden ersten Artikel das Verhältnis zwischen dem Intendanten und dem Operndirektor fest. Während der Erstgenannte die Oberleitung über das gesamte Personal haben sollte, wurden laut Paragraph 2 »unbeschadet der Rechte des Intendanten« die Kapellmeister, das Orchester und das Opernpersonal einschließlich des Bühnenpersonals dem Operndirektor unterstellt. Auf Wunsch Pfitznerns wurde außerdem hinzugefügt, dass

<sup>39</sup> Wilhelmi an Pfitzner, 27. Februar 1908; ÖNB, F68Pfitzner.3531/1.

<sup>40</sup> Ebenda.

<sup>41</sup> Vorhanden sind eine Skizze von Regierungsrat Ferdinand Timme (8. Juni 1908), ein darauf basierender Entwurf (21. Februar 1910), ein Brief von Pfitzner an Timme (17. März 1910) mit Änderungsvorschlägen und eine undatierte Fassung, in der Pfitznerns Wünsche teilweise verarbeitet sind. Die folgenden Zitate stammen aus der letztgenannten Fassung. Alle Dokumente werden aufbewahrt in AMS 180MW71.

darunter auch die Opernregisseure fielen. Der dritte Paragraf bestimmte, dass Pfitzner »in allen die Oper betreffenden, *künstlerischen* Fragen (Besetzung der Rollen, Vorschläge für Engagements, Bestimmung des Kapellmeisters etc.)« allein zu entscheiden habe. Nur bei Fragen, die die Finanzen oder die Theateradministration berührten, sei die Zustimmung des Intendanten erforderlich. Nicht durchsetzen konnte sich Pfitzner zwar mit seinem Ansinnen, dass ihm zu Beginn jeder Spielzeit baldmöglichst »die Summe, welche für die Ausstattung von Opernwerken verfügbar ist«, mitzuteilen sei und er über deren Verwendung frei entscheiden könne. Schwander versicherte Pfitzner jedoch, dass die Intendanz an Pfitznerns Vorschläge zur Verwendung des Budgets »gebunden« sein würde.<sup>42</sup>

Schon in den Spielzeiten 1908–1909 und 1909–1910 hatte Pfitzner als inoffizieller Berater in Repertoirefragen fungiert. So fragte ihn Wilhelmi während der Vorbereitungen für die Saison 1908–1909, ob er Vorschläge für Novitäten machen könne, und versicherte ihm, dass er sich um eine ausgezeichnete Aufführung seiner Werke bemühen wolle.<sup>43</sup> So wurde am 5. Dezember 1908 *Das Christelflein* als erstes Werk Pfitznerns im Straßburger Stadttheater gebracht.<sup>44</sup> Im Anlauf zur nächsten Saison diskutierten die beiden wiederholt die Inszenierung von *Der arme Heinrich*, doch obwohl Wilhelmi auf Pfitznerns Wünsche für die Besetzung der Hauptrollen einging,<sup>45</sup> entschied sich Pfitzner für eine Verschiebung auf die Spielzeit 1910–1911, um sein Werk selbst leiten zu können. Auch nachdem Pfitzner seine Stelle als Operndirektor angetreten hatte, verstand es Wilhelmi, gute Beziehungen zu Pfitzner zu pflegen. So gratulierte er ihm nach den von diesem geleiteten Aufführungen von *Der arme Heinrich* in Stuttgart gleich mehrfach: »Zunächst möchte ich Ihnen für Ihre liebenswürdigen telegraphischen und brieflichen Glückwünsche zur Aufführung meines ›Armen Heinrich‹ herzlichst danken. Ich werde mir gestatten, Ihnen meinen Dank in den nächsten Tagen noch persönlich auszudrücken.«<sup>46</sup>

Pfitzner war allerdings auf Wilhelmis Unterstützung angewiesen, schon weil seine Probenarbeit länger war als üblich, aber auch, weil er das Personal stärker in Anspruch nahm, da er seine Inszenierungen grundsätzlich mit Doppelbesetzungen der wichtigen Rollen einstudierte. Aus diesem Grund musste ein Großteil des Opernpersonals bei vielen Proben anwesend sein, wie Pfitzner später in *Werk und Wiedergabe* beschreibt:

<sup>42</sup> Schwander an Pfitzner, 12. April 1910; AMS 180MW71.

<sup>43</sup> Wilhelmi an Pfitzner, 25. Juli 1908; ÖNB, F68Pfitzner.3531/3.

<sup>44</sup> Wilhelmi an Pfitzner, 6. Dezember 1908; ÖNB, F68Pfitzner.3531/4.

<sup>45</sup> Wilhelmi an Pfitzner, 17. Mai 1909; 11. Juni 1909; ÖNB, F68Pfitzner.3531/7, 9.

<sup>46</sup> Pfitzner an Wilhelmi, 8. Dezember 1910; AMS 180MW78. Siehe auch Abendroth, *Hans Pfitzner*, S. 172.

Als ich in Straßburg Operndirektor war, hielt ich es immer so, daß die Opern, die ich dirigierte und deren Spielleitung und Inszenierung ich in den allermeisten Fällen gleichzeitig innehatte, zugleich ein Kapellmeister (und auch ein Spielleiter) mit einstudierte. Stand ich nun bei einer Orchesterprobe auf der Bühne und leitete das Spiel, so saß der Kapellmeister am Pult; saß ich am Pult, so war der Kapellmeister stets zugegen, und auf der Bühne wirkte der Spielleiter, der mich vertrat, so daß keine Probe ohne meine Überwachung des Ganzen vor sich ging. So konnte ich auch, wenn ich nicht selbst dirigierte, mit Ruhe dem mich vertretenden Kapellmeister den Stab übergeben, und wußte, daß die Aufführung in *meinem* Sinne vor sich ging.<sup>47</sup>

Dieses Vorgehen mag erklären, warum Pfitzners Regieklavierauszüge nur vergleichsweise wenige Eintragungen enthalten.<sup>48</sup> Statt ein ausführliches Regiebuch vorzulegen, zeigte Pfitzner dem anwesenden Personal selbst, wie eine bestimmte Szene darzustellen sei.

Eben dieses Vorgehen erlaubte es Pfitzner, während einer Aufführung der *Meistersinger* am 26. Januar 1913 im letzten Akt die Rolle des Beckmesser zu übernehmen, als der Sänger Clemens Schaarschmidt wegen Heiserkeit seine Rolle nicht weitersingen konnte<sup>49</sup> – Pfitzners Erinnerungen zufolge hatte er zu viel Federweißen getrunken.<sup>50</sup> (Dass, wie bereits in der Einleitung hervorgehoben wurde, Memoiren nicht immer zuverlässige Quellen sind, zeigt sich auch hier, denn so kann sich die Geschichte kaum zugetragen haben – im Januar gibt es keinen Federweißen. So bestätigt sie vor allem, dass der Alkoholkonsum des Künstlerpersonals den Bühnenbetrieb hin und wieder beeinträchtigte, worauf an anderer Stelle dieser Arbeit weiter eingegangen wird.<sup>51</sup>) Fragwürdig ist auch, ob Pfitzners Auftritt tatsächlich so schlecht ankam, wie er selber es beschreibt. Ihm zufolge hätten sich nicht nur die mitwirkenden Konservatoriumsschüler darüber gefreut, miterleben zu können, wie ihr Meister sich »gehörig blamieren würde«, auch Wilhelmi habe ein bedenkliches Gesicht gemacht und Pfitzners Handlungsweise als unpassend für einen städtischen Beamten in hoher Stellung beanstandet. In den nächsten Tagen sei er in Straßburg als

<sup>47</sup> Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 158–159.

<sup>48</sup> Siehe dazu Zorn, *Hans Pfitzner als Opernregisseur*, S. 80–90, 124–143. Außerdem hat Reinhard Wiesend nachgewiesen, dass Pfitzner wiederholt seine Regieanweisungen revidiert hat. Wiesend, »Der Wunsch nach szenischer Werktreue«, S. 39–54.

<sup>49</sup> Abendroth, *Hans Pfitzner*, S. 190.

<sup>50</sup> Abendroth, *Hans Pfitzner. Reden, Schriften, Briefe*, S. 278–282.

<sup>51</sup> Siehe dazu Kapitel 9, S. 286f.

jemand, der einen »faux pas« begangen habe, angeschaut worden.<sup>52</sup> Vielleicht ist dieser negative Tonfall dadurch begründet, dass Pfitzner seine Darstellung erst 1949, in der erbitterteren Stimmung der Nachkriegszeit, diktierte. Laut Josef Foerster machte sein Auftritt auf seine Schüler und Freunde allerdings einen tiefen Eindruck.<sup>53</sup>

Pfitzner stand nicht nur in den *Meistersingern* auf der Bühne, auch im *Tannhäuser* spielte er einmal im Chor als Ritter mit.<sup>54</sup> Damit setzte er um, was er in *Werk und Wiedergabe* als Eigenschaft jedes wirklich guten Darstellers bezeichnet, nämlich die Bereitschaft, jede Rolle, so klein sie auch sei, ernst zu nehmen und »mit Genuß und wahrer Hingabe« zu spielen.<sup>55</sup> Genau dieser Grundgedanke lag auch seinem Vorhaben zugrunde, jede Rolle doppelt zu besetzen. Dabei war ihm nicht nur wichtig, dass das von ihm einstudierte Werk immer auf identische Weise aufgeführt wurde, sondern auch, dass Opernsänger sich auf verschiedene Aufgaben einlassen sollten, statt bestimmte Rollen quasi als ihr Eigentum zu betrachten.

In einem am Ende der Spielzeit 1910–1911 an Schwander gerichteten Schreiben setzte Pfitzner die Gründe für seine Arbeitsweise auseinander. Sein Ziel sei es, die besten Werke des deutschen Repertoires in Aufführungen von ausgezeichneter Qualität zu bringen, wozu Doppelbesetzungen und Proben nötig seien, an denen die Gesamtheit der Aufführenden teilnahmen. Gelingen es, in jedem Werk »Musik, Wort, Geste, Bild zu einem Organismus« zu verschmelzen, dann habe dies zudem einen positiven Einfluss auf die »im Ganzen mitgezogen[en]« Einzelleistungen.<sup>56</sup> Ein Bestand guter Inszenierungen bedeutender Werke, die man öfter aufführen könne als die bisher üblichen drei bis vier Male, würde überdies die Gelegenheit bieten, dass man mehr neue Produktionen vorbereiten könne. Die Gefahr von Monotonie im Repertoire sah er dabei nicht: »[E]s gibt ja genug Publikumsopern, die, einer feineren Herausarbeitung in sich keine Möglichkeit bietend, einer gewissen Quantität des Publikums vorgeworfen werden können, als da sind: Mignon, Bajazzo, Margarete etc. etc.«<sup>57</sup>

»Non multa, sed multum«, so brachte ein Kritiker Pfitzners Devise auf den Punkt.<sup>58</sup> Entgegen der bisherigen Praxis, bis zu vierzig verschiedene Opern pro Saison zu bringen, wurden nun weniger Werke gespielt, diese jedoch in besse-

<sup>52</sup> Abendroth, *Hans Pfitzner. Reden, Schriften, Briefe*, S. 278–282.

<sup>53</sup> Foerster, *Der Pilger*, S. 441.

<sup>54</sup> Abendroth, *Hans Pfitzner*, S. 190. *Straßburger neue Zeitung*, 30. Oktober 1912.

<sup>55</sup> Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 54.

<sup>56</sup> Pfitzner an Schwander, 25. April 1911; AMS 180MW71. Teilweise zitiert in: Honneger, »Hans Pfitzners Programme in Strassburg II: Opern«, S. 91–118.

<sup>57</sup> Pfitzner an Schwander, 25. April 1911; AMS 180MW71.

<sup>58</sup> *Straßburger Post*, 8. Januar 1912.

ren Aufführungen, die mehr Publikum anziehen sollten. Dabei konzentrierte sich die Regietätigkeit Pfitzners auf Werke, die schon seit Jahrzehnten einen prominenten Teil des Straßburger Repertoires ausgemacht hatten. Die in den bisherigen Intermezzo-Kapiteln besprochenen Inszenierungen von Novitäten hatten im Vergleich hierzu einen viel geringeren Nachhall. Nicht nur konnten sich diese Stücke nicht auf Dauer im Repertoire behaupten, überdies fehlten dem Publikum Vergleichsmöglichkeiten mit bisherigen Aufführungen, wogegen sich Pfitzners Neueinstudierungen deutlich von der bisherigen Straßburger Aufführungspraxis abhoben.

Widerstand gegen Pfitzners Vorgehen kam zunächst von den Sängern. Zum einen befürchteten diejenigen, die nicht in den ersten Aufführungen mitwirkten, dass Publikum und Presse sie als zweite – und damit schlechtere – Besetzung betrachten würden. Zum anderen war es den Mitgliedern des Solopersonals aus wirtschaftlichen Gründen äußerst wichtig, möglichst häufig aufzutreten.<sup>59</sup>

Auch Pfitzners Entschluss, weniger, aber dafür besser vorbereitete Werke zu bringen, geriet in die Kritik. So sehr etwa die Presse seine *Holländer*-Inszenierung lobte, gab es doch Beschwerden über deren zahlreiche Wiederholungen.<sup>60</sup> Ein Kritiker stellte anlässlich Pfitzners *Lohengrin*-Inszenierung fest, dass er schon seit einem Monat nicht mehr im Theater gewesen sei, weil es in dieser Zeit nur Wiederholungen gegeben habe.<sup>61</sup>

Schließlich wurde Pfitzner von der Presse auch vorgeworfen, mit seinen detaillierten Anweisungen die individuelle künstlerische Gestaltung der Sänger zu stark zu unterdrücken.<sup>62</sup> Solche Behauptungen mögen der Grund für die Bemerkung Pfitzners in *Werk und Wiedergabe* gewesen sein, es sei die Aufgabe des Darstellers, »mit dem Werk eins zu werden, mit der Rolle, die ihm als Aufgabe gestellt ist, sich *möglichst* zu decken«. <sup>63</sup> Zugleich betonte er, dass damit keineswegs die Persönlichkeit des Darstellers unterzugehen drohe. Im Gegenteil: »Wer [...] eine starke Individualität sein eigen nennt, der weiß oder fühlt wenigstens, daß sie nicht verloren gehen *kann*, und jede Leistung durchdringt, wie ein unsichtbarer Stoff; und daß diese Durchdringung von mehr Kraft zeugt und echtere Wirkung hinterläßt, als von außen an das Werk angepappte Äußerlichkeiten, die jeder nachmachen kann.«<sup>64</sup>

<sup>59</sup> Siehe Kapitel 7, S. 166.

<sup>60</sup> Siehe z.B. *Freie Presse*, 23. September 1912.

<sup>61</sup> *Straßburger Post*, 16. Dezember 1912.

<sup>62</sup> Siehe z.B. *Freie Presse*, 13. November 1911; *Journal d'Alsace et de Lorraine*, 13. November 1911.

<sup>63</sup> Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 28–29.

<sup>64</sup> Ebenda.

Gravierender war, dass Pfitzners Arbeitsweise von seinem Arbeitgeber bald nicht mehr gebilligt wurde. Ausgerechnet Schwander, der ihn bis dahin immer gefördert hatte, führte im November 1912 in einer Sitzung der Theaterkommission – bei der Pfitzner übrigens nicht anwesend war – aus, dass »in der Organisation und Leitung des Stadttheaters [...] Mängel vorhanden seien«. <sup>65</sup> Es seien mehr Kapellmeister, Opernregisseure und Sänger engagiert als nötig. Die Zusammenstellung des Repertoires und des Spielplans entbehre der Abwechslung. Die Operette werde vernachlässigt und das Alternieren der Sänger schade dem Theaterbetrieb. Zum Schluss stellte Schwander fest, dass Wilhelmi die Fähigkeit abgehe, die notwendigen Verbesserungen durchzuführen. Auffällig ist, dass sich diese Bemerkungen sämtlich gegen Pfitzners Vorstellungen von einem erstklassigen Opernbetrieb richteten, die er und die Kommission zwei Jahre vorher noch gebilligt hatten. Pfitzner hielt nichts von einer intensiveren Pflege der Operette, wie er einige Jahre später vor einem Ausschuss des Gemeinderats erneut betonte: »Wenn es nach mir ginge, würde die Operette nicht einen so grossen Raum im Spielplan einnehmen, wie sie einnimmt. Es würde auch nicht möglich sein, dass am Sonntag ›Parsifal‹ und am Montag ›Das Musikantenmädels‹ gegeben wird.« <sup>66</sup>

Der von Schwander initiierte Wechsel in der Führung des Theaters – der Rücktritt Wilhelmis und die Anstellung von Anton Otto – führte nicht nur dazu, dass Pfitzner Anfang 1913 seinen wichtigsten und treuesten Gefährten am Straßburger Stadttheater verlor. Auch verschärfte sich dadurch das Konfliktpotential. <sup>67</sup> Dies sah auch die Presse so, wenn sie die Bekanntgabe der vorgenommenen Änderung in der Theaterleitung mit der Bemerkung kommentierte, dass das Problem in der Doppelleitung des Theaters liege und durch die Ernennung des neuen Direktors nicht gelöst sei. <sup>68</sup>

In einer 1918 verfassten Denkschrift über seine Tätigkeit als Direktor des Stadttheaters führte Otto aus, dass die Kontroversen um Pfitzner bereits bestanden, als er sich noch auf seine zukünftige Position vorbereitete:

Am 19. Dez. 1912 hatte ich mich für diese Stellung gemeldet und in den Weihnachtstagen auf Anraten des Bürgermeisters Besuch bei den Kommissionsmitgliedern gemacht. Auffallend war mir, dass mit ganz wenig Ausnahmen die meisten Gemeinderäte mit der Tätigkeit des Operndirek-

<sup>65</sup> Sitzung der Theaterkommission, 22. November 1912; AMS 180MW26.

<sup>66</sup> Sitzung der vier Hauptkommissionen, 11. Mai 1914; AMS 180MW70. Pfitzner spielt hier auf die Aufführungen von *Parsifal* am Sonntag, dem 12. April 1914 und des *Musikantenmädels* am Montag, dem 13. April 1914 an.

<sup>67</sup> Siehe Kapitel 5, S. 109f., 114.

<sup>68</sup> *Straßburger neue Zeitung*, 22. Dezember 1912; *Freie Presse*, 24. Dezember 1912.

tors Pfitzner nicht zufrieden waren, mich vor ihm warnten, sogar sagten, dass der Gemeinderat entschlossen sei, Pfitzners Vertrag als Operndirektor nicht wieder zu erneuern. Der Dualismus in der Leitung habe sich nicht bewährt, Pfitzner führe eine Günstlingswirtschaft und arbeite viel zu teuer.

Bei meinem Amtsantritt erteilte mir der Bürgermeister keinerlei Instruktion, er sagte nur »auf Ihre künstlerische Tätigkeit lege ich weniger Wert, ich brauche Sie als *Diplomaten*.« Meine Frage wie ich das verstehen sollte wurde dahin beschieden »das werden sie bald sehen.« Ich sah allerdings sehr bald, dass es sich darum handelte, Herrn Pfitzner zu stützen. Das nahm ich mir mit bestem Willen vor, fand aber dabei von Pfitzners Seite kein Entgegenkommen. Und zwar von vornherein: am 1. März war ich auf das Intendantenbüro bestellt, dort wollte mich der Beigeordnete Timme den beschiedenen Herrn Kapellmeistern, Regisseuren und Betriebsvorständen vorstellen – alle waren da, nur Herr Pfitzner nicht. Am folgenden Tage, Sonntag, den 2. März, fuhr ich mit einem Auto um 12 Uhr vor Pfitzners Wohnung vor, gab dem öffnenden Dienstmädchen meine Karte und bat mich zu melden, erhielt aber die Antwort: die Herrschaften empfangen nicht. Ich lernte also Herrn Pfitzner im Theater kennen, sprach ihm meine Freude aus mit ihm zusammen arbeiten zu können und bat ihn, in jeder Weise über mich zu verfügen.<sup>69</sup>

Im Vorlauf der Saison 1913–1914 habe er dann feststellen müssen, dass Pfitzners Arbeitsweise untauglich gewesen sei. Auch die Vorbereitungen für *Parsifal* spielten hier eine Rolle:

Ich sorgte noch im Mai 1913 dafür, dass ein Spielplan für die neue Spielzeit noch vor Schluss der ablaufenden Spielzeit festgesetzt wurde, auch die Bühnenproben für die ersten Wochen waren bestimmt. Nun begannen die Ferien – jeder Regisseur, jeder Kapellmeister wusste, welche Vorbereitungen für den Winter er zu treffen hatte. Am 16. August begannen die alljährlichen Chorproben. Der Chordirektor Dietsch kam in mein Büro und fragte: »Herr Intendant, was soll der Chor probieren?« [»]Ja hat denn der Herr Operndirektor Ihnen keine Weisung gegeben[?]« »Nein, ich weiss nichts.« Herr Pfitzner war in Hohwald in der Sommerfrische. Ich ordnete also an, dass die alten Opern, die auf dem Spielplan standen, durchgenommen werden sollten, daneben aber die ersten von Herrn Pfitzner aufgestellten Neueinstudierungen »Glöckchen des Eremiten«, »Schmuck der Madonna«, »Orpheus« und die Operette »Hoheit tanzt Walzer« vom Chor zu

<sup>69</sup> Denkschrift Otto, [Januar 1918]; AMS 180MW164.

studieren seien. Diese Proben wurden 8 Tage lang fortgesetzt, dann traf ein Brief Pfitzners ein, der anordnete, dass alles liegen bleiben solle, der Chor solle nur Parsifal üben, dessen Aufführung für das Freiwerden des Werkes im Januar 1914 geplant war. Jetzt sang der Chor 14 Tage lang Parsifal, dann rückte die Spielzeit ganz nahe und nun musste notgedrungen Hals über Kopf für die nächsten Aufführungen gesorgt werden. Die Folge war, dass nicht nur 3 kostbare Wochen verloren waren, (denn bis zum Januar hatte der Chor den Parsifal wieder vergessen) sondern die im Mai festgelegten Aufführungstermine konnten nicht eingehalten werden, alles wurde hinausgeschoben, alte abgespielte Repertoireoperen traten an die Stelle des neuen. So ging es mit dem Chor; mit den Solisten war es nicht anders. Fräulein [Agnes] Hermann z. Beispiel erhielt die von Pfitzner wesentlich umgearbeitete Partie des Orpheus erst so spät, dass sie erklärte, in der kurzen Zeit nicht umlernen zu können. Was nun geben? Pfitzner schlug »Undine« vor und verließ das Büro. Der damalige Theatersekretär Götz sagte mir: »Herr Intendant das geht nicht, die Undine ist in voriger Spielzeit dreimal durch das Abonnement gegangen, kommt die Oper jetzt zu Beginn der Spielzeit wieder heraus, so schimpfen die Abonnenten und die Presse über Sie, geben Sie doch lieber die Operette ›Hoheit tanzt Walzer‹, der Dirigent und der Regisseur haben erklärt, dass sie bis zu dem Tage das Werk fertig stellen könnten.« Ich war damit einverstanden, ordnete aber an, dass Herr Pfitzner sofort telephonisch zu benachrichtigen sei und sein Einverständnis geben müsse. Am Nachmittag klingelte es an meinem Privattelefon, Pfitzner ruft an: »haben Sie angeordnet, dass die Undine vom Spielplan abgesetzt wird?« Ich beginne: ja – und will nun eine Auseinandersetzung herbeiführen, da ruft er »Schluss« und hängt ab. Am Abend in der Vorstellung erhalte ich eine Mitteilung des Bürgermeisters, dass Pfitzner um seine sofortige Entlassung gebeten habe. Am nächsten Morgen stand's in allen Blättern: Wegen Differenzen mit dem neuen Intendanten wolle Pfitzner gehen. Das war am 19. September 1913, die Spielzeit hatte am 16. begonnen.<sup>70</sup>

Bei der Bewertung dieses Dokuments sollte allerdings nicht außer Acht gelassen werden, dass es von Otto als Vorbereitung seiner Klage verfasst wurde, die er gegen die Stadtverwaltung anzustrengen gedachte, als diese ihm eine Verlängerung seines Vertrages, die ihm seiner Meinung nach versprochen worden war, verweigerte.<sup>71</sup> Zudem zeigt sich hier erneut, dass Erinnerungen und Memoiren häufig keine zuverlässigen Quellen sind, vor allem, was Details be-

<sup>70</sup> Ebenda.

<sup>71</sup> Siehe Kapitel 5, S. 115f.



trifft. Pfitzner hatte die Partie des Orpheus keineswegs, wie Otto es ausdrückt, »wesentlich« umgearbeitet, sondern lediglich die italienische Fassung in die nach der französischen Fassung eingerichteten Klavierauszüge eintragen lassen. Auch die angebliche Zahl der Aufführungen der *Undine* war zu hoch – sie wurde in der Saison 1912–1913 neun Mal gespielt, zuletzt am 4. Januar 1913, und nicht zwölf Mal, wie Ottos Formulierung suggeriert. Doch selbst wenn der Anlass hierfür von Otto somit nicht ganz richtig dargestellt wurde, reichte Pfitzner tatsächlich im September 1913 ein Demissionsgesuch ein, das er jedoch nach Vermittlung Schwanders wieder zurücknahm.

Dass Pfitzner darauf bestand, *Parsifal* besonders intensiv zu proben, ist durchaus nachvollziehbar. Er hatte im April 1913 bei der Theaterkommission vorgeschlagen, dieses Werk in Straßburg zu bringen. Hierauf reagierte die Kommission in gewohnter Weise zunächst ablehnend. Sie wollte die Entscheidung wegen der erwarteten Kosten aufschieben, stimmte jedoch kurz darauf Pfitzners Antrag zu.<sup>72</sup> Für die Aufführung wurde ein zusätzlicher Kredit von 25.000 Mark benötigt, was zu einer längeren Debatte im Gemeinderat führte. Dabei gestand Schwander ein, dass es sich beim *Parsifal* nicht um ein Werk handele, »das auf die Dauer Kasse machen wird«, doch sei diese Oper ein Werk, »an dem unser Theater nicht vorbeigehen kann«.<sup>73</sup> Es werde jetzt von den Abonnenten verlangt und daher sei es sinnlos, es erst in einigen Jahren zu bringen, weil dann die Einnahmen zweifellos geringer ausfallen würden. Außerdem hätten die konkurrierenden Theater in Freiburg, Mannheim und Karlsruhe bereits Aufführungen des *Parsifal* in der Spielzeit 1913–1914 beschlossen und es würde dem Ansehen des Straßburger Stadttheaters erheblich schaden, wenn *Parsifal* hier nicht gebracht würde. Schließlich bestehe in Musikkreisen auch außerhalb von Straßburg ein lebhaftes Interesse an einer Inszenierung dieses Werks durch Pfitzner. In der weiteren Debatte betonte ein Ratsmitglied, warum Straßburg in einer besonderen Pflicht stehe, den *Parsifal* zu bringen:

Wir dürfen aber auch aus einer gewissen Kulturpflicht in Straßburg den »Parsifal« nicht unaufgeführt lassen. Wir stehen hier auf einem Boden, wo zwei große Kulturen in Wettbewerb und Reibung sind. Es erwächst daraus für uns die Verpflichtung, das Bedeutendste, was von beiden Seiten geschaffen wird, hier zur Aufführung und zur Kenntnis des Publikums zu bringen.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Sitzung der Theaterkommission, 9. April 1913; AMS 180MW26.

<sup>73</sup> Versammlung des Gemeinderats, 2. Juli 1913; *Verhandlungen des Gemeinderats der Stadt Straßburg im Jahre 1913* (Straßburg: Elsässische Drückerei, 1914), S. 405–410, hier S. 407.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 409.

Wie keine andere Stadt in Deutschland sei Straßburg also gehalten, zwischen der deutschen und der französischen Kultur zu vermitteln. So bewilligte der Rat die Extraausgabe, auch wenn der nächste Punkt auf der Tagesordnung die »Vermehrung der eigenen Einnahmen des Stadttheaters« war – ein Antrag an den Gemeinderat, angesichts der außerordentlichen Steigerung der Ausgaben für das Stadttheater einer Erhöhung der Garderobengebühren und der Eintrittspreise zuzustimmen.<sup>75</sup>

Als die Entscheidung gefallen war, konnte der Theatermaler Georg Daubner gleich nach Ende der Spielzeit 1912–1913 mit der Arbeit für *Parsifal* beginnen. Seine Zusammenarbeit mit Pfitzner belegt, wie gründlich sich dieser um eine einheitliche Inszenierung des Werks bemühte. Wie Daubner sich später erinnerte, beschrieb Pfitzner ihm im Allgemeinen, wie die Dekors auszusehen hätten, und spielte dazu Auszüge aus der Musik, um die gewünschte Stimmung des Bühnenbilds möglichst eindringlich zu veranschaulichen. Eine solch enge Zusammenarbeit habe er nur mit Pfitzner erlebt.<sup>76</sup> Die Ergebnisse blieben in Form von Skizzen aufbewahrt; leider fehlt jedoch Daubners Version der Gralsburg. Erhalten sind dagegen der Entwurf zur Eröffnung des ersten Aktes (6), zwei weitere Studien (7, 8) für die Verwandlung, Klingsors Turm (9), der Zaubergarten (10, 11), die Einöde (12) und das erste Bild des letzten Aktes (13).

Insgesamt zeichnen sich Daubners Entwürfe durch Sparsamkeit und große Flächen mit einheitlichem Farbenprofil aus, die im Vergleich mit der Bayreuther Inszenierung ein ruhigeres Bühnenbild entstehen lassen.<sup>77</sup> Zweifellos befanden sich während der Aufführungen noch zusätzliche Requisiten auf der Bühne, doch geht aus Zeitungskritiken hervor, dass dies nur in beschränktem Maß der Fall war. Anders als jener in Bayreuth wurde Daubners Klingsorturm nicht mit verschiedenen Zauberattributen ausgestattet, sodass er primär durch sein düsteres Aussehen imponierte.<sup>78</sup> Die beiden Fassungen des Zaubergartens unterscheiden sich vor allem in der Fülle des Blumenschmucks. Möglicherweise hat Daubner die Version mit der reicheren Blumenpracht (10) gezeichnet, um den Effekt der bei dieser Szene verwendeten Schleiergardine, durch die die Bühne nur noch verschwommen wahrgenommen werden konnte, auszugleichen. Erstaunlich ist die Darstellung der Einöde, die in Straßburg ein eigenes Bühnenbild war – anders als in Bayreuth konnte man die Blumen aus technischen Gründen nicht einfach

<sup>75</sup> Ebenda, S. 410–416.

<sup>76</sup> Spahn, »Zur Berliner Pfitzner-Woche. Straßburger Erinnerungen«, S. 239–241.

<sup>77</sup> Siehe dazu Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, Abbildung 42–47.

<sup>78</sup> *Straßburger Post*, 12. Januar 1914.



Abbildung 6: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. »Im Gebiete des Grales« (1. Aufzug).  
Abbildung 7: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. Verwandlungsbild 1: Wald.





Abbildung 8: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. Verwandlungsbild 2: Vor der Gralsburg.  
Abbildung 9: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. »Klingsors Zauberschloss«.





Abbildung 10: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. Zaubergarten (a).  
Abbildung 11: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. Zaubergarten (b).





Abbildung 12: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. Einöde.

Abbildung 13: Georg Daubner: Entwurf für *Parsifal*. »Im Gebiete des Grales« (3. Aufzug).



verschwinden lassen. Daher besteht sie in Straßburg nicht, wie in Bayreuth, aus der gleichen Szene ohne Blumenpracht, sondern aus einer leeren Wüste, wodurch der Kontrast zum vorhergehenden Bühnenbild umso drastischer ausfällt.

Während Daubner an den Dekors arbeitete, wurde im Theater geprobt. Die Erinnerungen von Czesław Marek, der seit 1913 bei Pfitzner Kompositionsunterricht nahm, vermitteln einen guten Eindruck von dieser Arbeit. Vom 20. Dezember 1913 bis zum 11. Januar 1914, dem Tag der Erstaufführung, probte Marek täglich mit dem Ensemble oder mit einzelnen Sängern. Bei den Ensembleproben führte Pfitzner ausschließlich Regie und beschränkte seine musikalischen Hinweise darauf, Marek gelegentlich das gewünschte Tempo anzugeben. »Als Regisseur«, so Marek, »war Pfitzner, der auch schauspielerisch außergewöhnlich begabt war, ebenso hervorragend wie als Dirigent.«<sup>79</sup>

Trotz der für den Straßburger Bühnenbetrieb ungewöhnlich langen Probenzeit dürfte die Produktion des *Parsifal* nicht so sehr auf dem Spielplan gelandet haben wie Pfitzners frühere Wagner-Aufführungen, da jetzt nicht mehr mit Doppelbesetzungen gearbeitet wurde. Pfitzner hatte am Ende der Saison 1912–1913 in einer Kommissionssitzung nachgefragt, wie er das Verbot des Alternierens zu verstehen habe. Zur Antwort erhielt er, »daß eine *prinzipielle* Doppelbesetzung von Rollen nicht mehr stattfinden solle, d. h. daß bei Einstudierung von neuen Opern Rollen von vornherein nicht mehr doppelt ausgegeben werden sollen.«<sup>80</sup>

Dies bedeutete, dass Pfitzner jetzt von vornherein über die Verteilung der Rollen entscheiden musste, was wiederum zur Folge hatte, dass die Sänger sich mit aller Kraft darum bemühten, die Rolle ihrer Wahl zu bekommen. Umstritten war Pfitzners Entscheidung, dem Tenor Max Hofmüller den Parsifal zuzuteilen. Hofmüller gehörte zu den Sängern, die auf Initiative Pfitzners in Straßburg engagiert worden waren. Er verstand sich in erster Linie als lyrischer Tenor mit der Ambition, sich in Straßburg zum Helden Tenor weiterzuentwickeln.<sup>81</sup> Die Kommission war jedoch der Ansicht, Hofmüller sei zwar ein ausgezeichnete »Spieltenor«, eigne sich aber nicht für schwere Wagnerrollen.<sup>82</sup> Auch beim Publikum war er schon einige Zeit zuvor auf Ablehnung gestoßen. So beklagte sich Ende 1911 ein Georg Wüths in einem Schreiben an die Theaterkommission darüber, dass Hofmüller in Pfitzners *Meistersinger-*

<sup>79</sup> Walton, *Czesław Marek*, S. 98.

<sup>80</sup> Sitzung der Theaterkommission, 10. Mai 1913; AMS 180MW26.

<sup>81</sup> Hofmüller an Schwander, 7. Dezember 1913; AMS 180MW98.

<sup>82</sup> Sitzung der Theaterkommission, 2. Dezember 1913; AMS 180MW26. Siehe auch Kapitel 9, S. 266f.

Inszenierung statt des bisherigen Heldenentors Theodor Wilke die Rolle des Stolzing gesungen hatte. Hofmüller sei hierfür ein »Fehlgriff«, denn Stolzing, der doch »eine jugendlich strahlende Erscheinung sein« solle, habe jetzt eine »Duldermiene« bekommen. Wüths drängte daher darauf, dass »im Interesse aller Kunstfreunde [...] die betreffende Rolle bei der dritten Aufführung in die bewährten Hände unseres ersten, so hochgeschätzten Heldenentors Herrn Wilke gelegt wird.«<sup>83</sup> Als bekannt wurde, dass Hofmüller auch die Rolle des Parsifal übernehmen würde, trafen erneut Leserbriefe ein.<sup>84</sup> Auf diese Zuschriften reagierte Schwander: »Hofmüller ist keine Kraft zweiten Ranges, sondern eine Kraft ersten Ranges, die für Parsifal sehr gut passt.«<sup>85</sup> Hiermit wandte er sich auch gegen Otto, der schon einige Monate vorher die Unbeliebtheit Hofmüllers beim Publikum angesprochen hatte: »Es laufen im Büro, bei der Kasse, beim Hausmeister täglich Anfragen ein, warum Herr Hofmüller und nicht Herr Bischoff den Lohengrin singt. In der Kasse selbst macht sich diese Besetzung sehr bemerkbar.«<sup>86</sup> Dass Hofmüller anstelle von Bischoff den Parsifal singen solle, konnte Otto nur wegen Hofmüllers etwas vorteilhafterer Figur nachvollziehen, denn Bischoff habe eine »warme, weiche Stimme, die ihn gerade für den Parsifal prädestiniert.«<sup>87</sup>

Auch Pfitzner war von Bischoffs Stimme durchaus angetan, wie er nach dessen Probegastspiel, das am 26. Februar 1913 stattgefunden hatte, anmerkte, weshalb er »in Anbetracht der geringen Auswahl, nicht gegen ein Engagement« Bischoffs sei. Doch da dessen Spiel »arg in provinziellen Unmanieren jeder Art befangen und ohne künstlerische Zucht und Kultur« sei, solle in Bischoffs Vertrag eine Kündigungsklausel nach dem ersten Vertragsjahr aufgenommen werden.<sup>88</sup> Stattdessen erhielt Bischoff einen sechsjährigen Vertrag mit einer Gage von 16.000 Mark, die jährlich um 800 Mark erhöht werden sollte.<sup>89</sup> Es mag sein, dass Hofmüller stimmlich kaum mit Bischoff konkurrieren konnte, doch war er schauspielerisch begabter – er machte nach dem Krieg Karriere als Opernregisseur<sup>90</sup> –, weshalb ihn Pfitzner dem, wie Marek sich erinnerte, »wenig intelligenten, aber eingebildeten« Bischoff vorzog.<sup>91</sup> Angesichts der

<sup>83</sup> Georg Wüths an die Theaterkommission, [Dezember 1911]; AMS 180MW15.

<sup>84</sup> *Straßburger Bürgerzeitung*, 13., 17., 19. Dezember 1913.

<sup>85</sup> Aktennotiz, 19. Dezember 1913; AMS 180MW71.

<sup>86</sup> Otto an die Theaterkommission, 18. Oktober 1913; AMS 180MW99.

<sup>87</sup> Ebenda.

<sup>88</sup> Pfitzner an die Theaterkommission, 27. Februar 1913; AMS 180MW102.

<sup>89</sup> Sitzung der Theaterkommission, 1. März 1913; AMS 180MW26.

<sup>90</sup> Siehe dazu Schwandt, »Hofmüller und der Nazi aus Weimar (1928–1944)«, S. 255–306.

<sup>91</sup> Walton, *Cesław Marek*, S. 101.



vielen Eingaben des Publikums entschied die Kommission, die Pftzner einige Monate zuvor das Alternieren ausdrücklich verboten hatte, dass sich Hofmüller und Bischoff in der Rolle des Parsifal abwechseln sollten.<sup>92</sup> Abgelehnt wurde dagegen das Gesuch des Baritons Schützendorf, der statt der Rolle des Klingsor lieber die des Amfortas gesungen hätte und zur Begründung auf die Praxis an anderen Theatern hinwies: »Alle Bühnen besetzen den Amfortas im Parsifal mit dem lyrischen Bariton, hier muß ich die Baßpartie des Klingsor singen.«<sup>93</sup>

Vor der ersten *Parsifal*-Vorstellung gab das Theaterbüro in kurzen Abständen immer wieder neue Pressemitteilungen zum Kartenverkauf heraus. Am 30. Dezember wurde bekannt gegeben, dass diese Vorstellung am 11. Januar stattfinden würde. Zugleich wurden die Kartenpreise bekannt gegeben, die außerordentlich hoch waren: Die besten Plätze kosteten 20 Mark – mehr als je zuvor bei einer Straßburger Theatervorstellung, an der keine prominenten Gäste teilnahmen. Auch über das Prozedere für den Kartenverkauf wurde informiert: Karten für den ersten und zweiten Rang konnten ab sofort brieflich bestellt werden, die Verarbeitung der Bestellungen werde in der Reihenfolge des Posteingangs stattfinden. Ab dem 5. Januar um 10.00 Uhr könne das Publikum dann an der Kasse Karten für den dritten und vierten Rang erwerben.<sup>94</sup> Schon am 3. Januar teilte das Theaterbüro dann mit, dass der erste und zweite Rang ausverkauft seien und man keine Bestellungen mehr entgegennehmen könne.<sup>95</sup> In einer weiteren Erklärung am Vortag der Aufführung wurde dem Publikum ans Herz gelegt, rechtzeitig zu kommen und dem »weihevollen« Charakter des Werks entsprechend erst beim Schluss des letzten Aktes zu applaudieren.<sup>96</sup>

Die Verfahrensweise beim Kartenverkauf hatte zum Ziel, den Schwarzmarkt zu erschweren, denn bei Vorstellungen mit exklusivem Charakter war es in der Vergangenheit wiederholt zu Unregelmäßigkeiten gekommen. Weil die besten Plätze für die ersten Vorstellungen nur per Brief bestellt werden konnten, verlief der Verkauf zunächst auch problemlos, doch als bei späteren Vorstellungen Karten nur direkt an der Kasse erworben werden konnten, änderte sich dies sofort. In der Theaterkommission wurde im März 1914 etwa berichtet: »So habe eine Frau eine Anzahl Männer engagiert, die vor Beginn des Kartenver-

<sup>92</sup> Sitzung der Theaterkommission, 30. Dezember 1913; AMS 180MW26.

<sup>93</sup> Schützendorf an Schwander, 3. Januar 1914; AMS 180MW165. Nach Kloiber sind allerdings beide Rollen Baritonpartien. Kloiber, *Handbuch der Oper*, Bd. 2, S. 968.

<sup>94</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 30. Dezember 1913.

<sup>95</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 3. Januar 1914.

<sup>96</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 10. Januar 1914.

kaufs die ganze Nacht unter gegenseitiger Ablösung vor der Kasse warteten. Sie holten dann jeder 6 Billetts, die von der Frau mit einem Aufschlag von 1M pro Karte weiter abgesetzt würden.«<sup>97</sup> Daraufhin beschloss die Kommission, dass Karten für die besseren Plätze in Zukunft wieder ausschließlich per Brief bestellt werden könnten.

Falls die Theaterleitung vorgehabt hatte, mit der Fülle der Pressemitteilungen der Öffentlichkeit zu demonstrieren, wie geschäftstüchtig sie war – und dass sie sich vor allem damit beschäftigte, einen ordentlichen Ablauf der Vorstellungen sicherzustellen –, so wurde dieses Bemühen durch eine Reihe von Veröffentlichungen konterkariert, in denen es um den Kompetenzstreit zwischen Otto und Pfitzner ging. Am Beginn dieser Kontroverse stand das oben erwähnte Demissionsgesuch Pfitzners am Beginn der Spielzeit 1913–1914, das später wieder zurückgezogen wurde. Drei Monate später, am Freitag, dem 12. Dezember 1913, stieß eine Vorstellung von *Martha* auf heftige Kritik in der Presse. Das Publikum hätte nach den vielen Wiederholungen der letzten Zeit eine etwas interessantere Wahl erwarten können. Außerdem seien die männlichen Hauptrollen von Anfängern gesungen worden, obwohl es erfahrene Kräfte gebe, die ausgerechnet diese Partien zu ihren Glanzleistungen rechnen könnten.<sup>98</sup> Die Situation eskalierte, als ein Kritiker fragte, ob es denn niemanden gebe, der dem eintönigen Spielplan und den erratischen Rollenbesetzungen ein Ende setzen könne: »Wo steckt denn eigentlich die Intendanz? Hat sie denn weder Amt noch Meinung? Es hieß doch wohl, sie solle eigentlich die Beherrscherin des *Ganzen* sein? Das kann jedoch kaum der Fall sein, denn wir spüren nichts davon, sonst müssten wir doch etwas wahrnehmen von dem Walten des Herrn *Otto*, der bekanntlich anderswo [...] gezeigt hat, daß er mit der Oper ebensogut Bescheid weiß, wie mit dem Schauspiel, das unter seinem Wirken schon jetzt nach so kurzer Zeit einen *tüchtigen* Aufschwung genommen hat?«<sup>99</sup> Das Bürgermeisteramt schickte Otto, der sich gerade in Berlin befand, diese Kritik umgehend nach.<sup>100</sup> Ob es von ihm eine Stellungnahme verlangte, ist unklar; zumindest erklärte Otto postwendend, dass auch nach dem Wechsel der Intendanz nicht diese, sondern Pfitzner für den Opernbetrieb zuständig sei und er daran nichts ändern könne.<sup>101</sup> Damit aber waren die Differenzen zwischen Otto und Pfitzner offengelegt. Als das Bürgermeisteramt

<sup>97</sup> Sitzung der Theaterkommission, 14. März 1914.

<sup>98</sup> *Straßburger Post*, 13. Dezember 1913; *Straßburger Bürgerzeitung*, 13. Dezember 1913; *Straßburger neue Zeitung*, 13. Dezember 1913; *Freie Presse*, 13. Dezember 1913.

<sup>99</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 13. Dezember 1913.

<sup>100</sup> Aktennotiz, 15. Dezember 1913; AMS 180MW71.

<sup>101</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 15. Dezember 1913.

wenige Tage später, am 19. Dezember, die folgende Pressemitteilung versandte, bestätigte es nur den Konflikt zwischen den beiden:

1. Der Operndirektor Herr Dr. Pfitzner hat nicht erst von Beginn dieser Spielzeit an, sondern seit Eintritt in sein Amt im Jahre 1910 die Oberleitung der Oper (Gestaltung des Spielplans, Besetzung der Rolle) inne.
2. Dieser Sachverhalt ist Herrn Intendanten Otto bereits bei seiner Bewerbung um die hiesige Stelle, vor seinem Amtsantritt amtlich bekannt gegeben worden.
3. Herr Dr. Pfitzner hat die aus seinem Amt sich ergebende Verantwortung auch stets allen Seiten gegenüber getragen; es war ihm dies um so leichter, als *nach Ansicht der verantwortlichen Stelle* unter seiner Leitung die Oper sich künstlerisch und *finanziell* in aufsteigender Linie entwickelt hat, sodass es im Interesse der Kunstpflege, wie der Steuerzahler nur dankbar begrüßt werden kann, wenn seine Kraft der Oper möglichst lange erhalten bleibt. *Diese Ansicht der verantwortlichen Stelle wird, wie viele Zuschriften an das Bürgermeisteramt beweisen, von einem grossen Teil der für Musik und Kunst interessierten Kreise geteilt.*<sup>102</sup>

An der Formulierung dieser Erklärung hatte sich Schwander maßgeblich beteiligt, indem er die im Zitat kursiv gesetzten Teile persönlich zum Konzept hinzufügte (und teilweise wieder entfernte) und im dritten Absatz das Wort »finanziell« unterstrich. Zu Recht betonte Schwander zwar, dass Pfitzner schon seit 1910 als Operndirektor mit besonderen Rechten tätig war, doch lassen sich die erwähnten positiven finanziellen Auswirkungen von Pfitzners Tätigkeit anhand der Spezialbudgets nicht bestätigen. Auch von den »vielen Zuschriften« fehlt im Theaterarchiv jede Spur. Anstatt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Operndirektor und Intendanten zu klären, bestätigte die Erklärung lediglich, dass am Theater eine Doppelleitung bestand, was auch in einer der ersten Reaktionen in der Presse betont wurde.<sup>103</sup> So stachelte das Bürgermeisteramt die öffentlichen Diskussionen nur noch weiter an, und rund um die Erstaufführung von *Parsifal*, die den Höhepunkt der Opernsaison bilden sollte, erschienen in den Lokalzeitungen vor allem Beiträge über die Krise am Stadttheater.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Pressemitteilung, 19. Dezember 1913; AMS 180MW71. Am 20. Dezember 1913 veröffentlicht in der *Freien Presse*, *Straßburger Post* und den *Straßburger neuesten Nachrichten*.

<sup>103</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 20. Dezember 1913.

<sup>104</sup> *Freie Presse*, 20. Dezember 1913; *Straßburger Post*, 20. Dezember 1913; *Straßburger neueste Nachrichten*, 22. Dezember 1913; *Straßburger Post*, 22. Dezember

Nach dieser ersten Vorstellung zeigte sich die Presse jedoch, wie auch schon bei früheren Pfitzner-Aufführungen, begeistert: »Der Eindruck war unbeschreiblich. Etwas ganz anderes als ein bloßes Theaterereignis hatte sich gestern Abend vollzogen. Das eine ganze Welt umfassende Mysterium hatte die letzten Tiefen unseres Gefühlslebens berührt.«<sup>105</sup> Dies wurde vor allem auf Pfitzners Arbeit zurückgeführt: »Das spezifisch Pfitznersche an den von Hans Pfitzner einstudierten Aufführungen ist die völlige Verschmelzung von Musik und Szene. In seiner Leitung sind diese beiden, um mit Hegel zu reden, wie in einer höheren Einheit aufgehoben.«<sup>106</sup> Gelobt wurde ebenfalls, dass er keine »Bayreuther Unsitten« übernommen hatte: »Daß er die Tempi im allgemeinen schneller nahm, als die Bayreuther Tradition, sodaß die Musik über eine halbe Stunde weniger Zeit in Anspruch nahm als dort«, könne man nur begrüßen, »da jene Ueberlieferung weniger auf Wagner selbst, als auf Mottl und Muck, zurückgeht«.<sup>107</sup> Die Freiheit, die Pfitzner sich in der Tempogestaltung genommen hatte, habe ein Echo in den Bühnenbildern von Daubner gefunden, die sich »stilistischer Spielereien« ferngehalten hätten: »Klingsors Schloß ist ebensowenig maurisch, als die Gralsburg romanisch. Aber der Eindruck, den Klingsors Behausung macht, ist vortrefflich dem Geist der Szene angepasst: schweres düsteres Mauerwerk, der Himmel nur in kleinem Ausschnitt sichtbar.«<sup>108</sup>

Nur die veraltete Bühnenmaschinerie wurde beanstandet: Im Stadttheater konnte Klingsors Burg nicht versinken und der Zaubergarten nicht hinaufsteigen. Als besonders geschickt lobte man dagegen die Lösung für die Verwandlung im ersten Akt: »Ein schwarzer Samtvorhang gleitet von links nach rechts über die Bühne; ist er verschwunden, so liegt das neue Bild vor uns, und Gurnemanz und Parsifal werden auf ihrer Wanderung sichtbar.«<sup>109</sup> Die anderen Verwandlungen auf offener Bühne seien jedoch nicht so perfekt gelöst worden. Die Einöde sei einfach vor dem Bild des Zaubergartens heruntergelassen worden und im dritten Akt habe sich Pfitzner offensichtlich in das Unvermeid-

1913; *Straßburger Bürgerzeitung*, 6. Januar 1914; *Straßburger neueste Nachrichten*, 7. Januar 1914; *Freie Presse*, 8. Januar 1914; *Der Elsässer*, 10. Januar 1914; *Straßburger Bürgerzeitung*, 13. Januar 1914.

<sup>105</sup> *Elsass-Lothringische Musikzeitung* 7 (1914), S. 61. Diese Kritik erschien auch in der *Straßburger neuen Zeitung*, 12. Januar 1914.

<sup>106</sup> *Straßburger neue Zeitung*, 12. Januar 1914.

<sup>107</sup> *Straßburger Post*, 12. Januar 1914. Siehe dazu auch Seedorf, »Ein treuer Diener seines Herrn – Richard Wagner und Felix Mottl«, S. 58.

<sup>108</sup> *Elsass-Lothringische Musikzeitung* 7 (1914), S. 63.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 62–63. Siehe auch *Der Elsässer*, 12. Januar 1914. Dieser Vorgang wurde zweimal wiederholt: Die Verwandlungsbilder (Abbildungen 7 und 8) dienten als Übergang zum Inneren der Gralsburg.

liche gefügt, indem er den Zwischenvorhang fallen gelassen habe – was bei der Uraufführung in Bayreuth manchmal aus technischen Gründen ebenfalls nötig gewesen war<sup>110</sup> –, während die Leinwand mit der Innenansicht der Gralsburg herabgesenkt wurde. Ein weiteres Problem bildeten die Glocken, für die es weder im Orchester- noch im Bühnenraum Platz gab. Sie wurden daher, wie Marek sich erinnerte, »auf dem Estrich über der Bühne« aufgestellt, wo er sie, zusammen mit einem anderen Assistenten, »mit Klöppeln« bearbeiten musste.<sup>111</sup> Dies war deswegen eine schwierige Aufgabe, weil er von der Musik kaum etwas hören und Pfitzner nicht sehen konnte. Ein zur Verständigung installiertes Blinklicht, das Pfitzner »von seinem Dirigentenplatz zur richtigen Zeit in Funktion hätte setzen sollen«, brachte kaum Besserung, weil er dies offenbar vergaß. »Mit dem Klavierauszug in der Hand rannte ich von einer Glocke zur anderen und gab dem Kollegen Schmidtgen dementsprechende Zeichen. Die Glocken waren auf Dachbalken in Abständen von mehr als zwei Meter aufgehängt. Die Strecke, welche wir bei dieser Arbeit ablaufen mußten, war also viele Meter lang.«<sup>112</sup>

Bei einer speziellen Vorstellung war auch ein entsprechendes Publikum anwesend, auf das die Presse ausgiebig einging. Während draußen alles weiß von Schnee gewesen sei, habe sich im Zuschauerraum eine wahre Farbenpracht entfaltet: »Die jungen und jüngsten Zuhörerinnen meist in Weiß oder Rosa, die reifere Frauenwelt in Kostümen von erlesenster Pracht und Vielartigkeit, und dazwischen die funkelnden Uniformen des Militärs und, in eigenartigem Gegensatz dazu, das vornehme Schwarz des Zivils.«<sup>113</sup> Nicht nur die Bekleidung, auch die gesellschaftliche Herkunft war erwähnenswert: »Da sah man die hohen und höchsten Offiziere mit Orden und Sternen und dort die bekanntesten Parlamentarier jeder Parteirichtung und Hochschullehrer aller Fakultäten und Grade. Die Künstlerwelt hatte ihre namhaftesten Vertreter entsendet, und aus den Kreisen der Schriftsteller und Schriftstellerinnen fehlte wohl keine bekannte Erscheinung.«<sup>114</sup>

Dies war zweifelsohne das Publikum, zu dem Pfitzner die besten Verbindungen hatte, denn er verkehrte regelmäßig in den Kreisen der Lehrer der Straßburger Universität. So lernte Robert Wollenberg Pfitzner im Haus des »Ophthalmologen Stillings« kennen.<sup>115</sup> Von Pfitznerns Verbindungen zu Künstlern und Schriftstellern zeugt auch seine Mitarbeit am Band *Der elsässische*

<sup>110</sup> Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, S. 321.

<sup>111</sup> Walton, *Cesław Marek*, S. 99–100.

<sup>112</sup> Ebenda.

<sup>113</sup> *Straßburger Post*, 12. Januar 1914.

<sup>114</sup> Ebenda.

<sup>115</sup> Wollenberg, *Erinnerungen eines alten Psychiaters*, S. 117.

*Garten*, einem Buch über Kunst und Kunstgewerbe aus dem Elsass.<sup>116</sup> Für diesen Teil des Publikums hielt er zwei Tage vor der Straßburger Erstaufführung von *Parsifal* einen Vortrag mit dem Titel »Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen«.<sup>117</sup> Dies war für Pfitzner ein ungewöhnliches Unternehmen. Zwar beeindruckte er seine Freunde und Bekannte wiederholt mit seinen genauen Kenntnissen der deutschen Literatur, aber mit der Literatur des Mittelalters hatte er sich nie ausführlich beschäftigt. Zudem sei dieser Vortrag keineswegs als Einführung zur bevorstehenden Aufführung aufzufassen. Jedes wahre Kunstwerk, so Pfitzner weiter, »hat seine eigenen Gesetze in sich selbst und ist nur durch sich selbst erklärbar«. Brauche »ein Kunstwerk zu seinem Verständnis anderweitigen Wissens, als in ihm selbst zu finden ist«, dann sei es schlicht »unvollkommen«.<sup>118</sup> Er wolle also weder wissenschaftliche Ansprüche erheben noch seiner Hörerschaft den *Parsifal* näher erläutern. Vielmehr dürfte es sich hier um eine Gegenleistung dafür gehandelt haben, dass ihm die Straßburger Universität 1912 die Ehrendoktorwürde verliehen hatte.<sup>119</sup>

Nachdem die ersten Vorstellungen für die Straßburger Elite über die Bühne gegangen waren, war es Zeit, die Preise etwas zu senken, um die Mittelschicht ins Theater zu locken. Die Kommission schlug außerdem vor, dass die weiteren Aufführungen des *Parsifal* an Samstagen stattfinden sollten, um die finanziell wichtigen Sonntagnachmittagsvorstellungen nicht zu verlieren.<sup>120</sup> Hiergegen protestierte Otto, wobei er Pfitzner, wie er ausdrücklich erwähnte, an seiner Seite fand.

Bei einer Spieldauer von 5 Stunden muss der Beginn der Vorstellung zumindestens in die frühen Abendstunden verlegt werden. Die besser situierten Leute haben den ersten Parsifal-Aufführungen bereits beigewohnt, sodass wir jetzt auf die Besucher aus den mittleren Bevölkerungsschichten Rücksicht nehmen müssen. Diese können sich m. E. an einem Werktag nicht freimachen, um das Theater zu besuchen, besonders nicht an einem Samstag, wo Kaufleute pp. sowieso mit dem Wochenabschluss länger als sonst zu tun haben. Zudem muss auch Rücksicht genommen werden auf die zahlreichen auswärtigen Besucher, die zweifelsohne eher geneigt sein werden, einer Parsifal-Vorstellung am Sonntage beizuwohnen statt in der Woche.<sup>121</sup>

<sup>116</sup> Lienhard, *Der elsässische Garten. Ein Buch von unsres Landes Art und Kunst*.

<sup>117</sup> Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 145–184. Eine Zusammenfassung erschien in den *Straßburger neuesten Nachrichten*, 10. Januar 1914.

<sup>118</sup> Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 145.

<sup>119</sup> Craig, *Scholarship and nation building*, S. 190.

<sup>120</sup> Sitzung der Theaterkommission, 7. Februar 1914; AMS 180MW26.

<sup>121</sup> Otto an die Theaterkommission, [Februar 1914]; AMS 180MW15.

Wie die Kassenrapporte eindeutig belegen, funktionierte diese Strategie ausgezeichnet. Einem weiteren Wunsch Pfitzners konnte jedoch nicht stattgegeben werden. Er hatte angeregt, am Karfreitag eine Vorstellung außer Abonnement zu geben, womit die Kommission sich zunächst einverstanden erklärte.<sup>122</sup> Einen Monat später stellte sie aber fest, »daß anscheinend die in Aussicht genommene Charfreitagsvorstellung des Parsifal eine starke Beunruhigung bei einem Teil der protestantischen Bevölkerung hervorgerufen habe«, und setzte die Aufführung ab.<sup>123</sup>

Wie Schwander im Gemeinderat vorausgesagt hatte, genossen die Straßburger *Parsifal*-Aufführungen auch im restlichen Deutschland große Aufmerksamkeit. So wurde die erste Vorstellung auch von vielen auswärtigen Kritikern besucht, die, ähnlich wie die lokale Presse, die Aufführung in ihren Rezensionen mit großem Lob bedachten.<sup>124</sup> Mit unverkennbarem Stolz brachte die *Straßburger Post* einige Tage später Auszüge aus diesen Kritiken.<sup>125</sup>

In einer anderen Hinsicht hatte sich Schwander allerdings verschätzt, wenn auch zu seinen Gunsten, denn die Kommission konnte feststellen, dass die *Parsifal*-Vorstellungen insgesamt eine Bruttoeinnahme von 38.157,30 Mark gebracht hatten. Hiervon seien nach dem Abzug der Armensteuer und der fehlenden Einnahmen wegen der ausgefallenen Sonntagnachmittagsvorstellungen 23.088,45 Mark übrig geblieben. Zusammen mit den Einnahmen aus den erhöhten Garderobengebühren sei damit die Mehrausgabe von 25.000 Mark vollständig ausgeglichen worden, was »mit Befriedigung« zur Kenntnis genommen werde.<sup>126</sup>

Insgesamt jedoch war die Spielzeit 1913–1914 für Pfitzner ein »annus horribilis«. Zum einen hatte er mit Wilhelmi seinen wichtigsten Förderer am Theater verloren, während er sich mit dessen Nachfolger überhaupt nicht verstand. Zum anderen hatte die vielfache Kritik von Presse und Publikum die Theaterkommission und Schwander dazu gebracht, die Umsetzung seiner Ideen zur Gestaltung des Opernbetriebs weitgehend zu unterbinden. Zudem war aus dieser Kritik eine Diskussion um seine Person geworden, was sich zum Ende der Spielzeit hin noch verstärken sollte.<sup>127</sup> Inmitten dieser für ihn schwierigen Situation gelang es Pfitzner jedoch, mit seiner *Parsifal*-Inszenierung das Straßburger Stadttheater als erstklassige Wagnerbühne zu präsentieren und gleichzeitig in ganz Deutschland auf seine Fähigkeiten als Regisseur und Dirigent

<sup>122</sup> Sitzung der Theaterkommission, 7. Februar 1914; AMS 180MW26.

<sup>123</sup> Sitzung der Theaterkommission, 4. März 1914; AMS 180MW26.

<sup>124</sup> *Straßburger Post*, 12. Januar 1914.

<sup>125</sup> *Straßburger Post*, 14. Januar 1914.

<sup>126</sup> Sitzung der Theaterkommission, 12. Mai 1914; AMS 180MW26.

<sup>127</sup> Siehe Kapitel 10, S. 343f.

aufmerksam zu machen – Fähigkeiten, die Presse und Publikum in Straßburg von Beginn seiner Tätigkeit als Operndirektor an einstimmig gepriesen hatten.

Es mag für Pfitzner kaum ein Trost gewesen sein, dass der Einfluss seiner *Parsifal*-Inszenierung, wie zu Beginn dieses Intermezzos bereits angesprochen wurde, in Straßburg bis zum Ende der Zwischenkriegszeit bemerkbar war. Das zeigte sich etwa, als das Werk dort in der Saison 1924–1925 zum ersten Mal nach dem Krieg gespielt wurde. Wie so oft in diesem Zeitraum wurde die mangelhafte Regie angeprangert:

Hatte die Gralsszene im ersten Akt eine theaternässig immerhin leidlich disziplinierte Haltung, wobei über den allzu paradehaft rhythmischen Schritt der Gralsritter zu streiten wäre, so wuchs sich die entscheidende Handlung im letzten Bild zu der schamlosesten Konfusion aus. Der Dirigent musste mit Getrampel, das das Parkett erschütterte, die Ritter in die Halle rufen. Sie kamen an, als wenn sie irgendwo den Gral gefeiert hätten. Die Sargträger Titurels hatten deutliche Labyrinthstörungen und drohten die Säulen zu stürzen. Auch schienen sie nicht zu wissen, wo der übrigens gar nicht eingesargte Leichnam abzusetzen sei. Von dem Wehruf, in den beim Anblick der Leiche »Alles« ausbrechen soll, hörte man nichts. Auch Amfortas auf dem Siechbett konnte sehr schwer seinen Platz finden, da die Leichenträger Titurels den Weg sperrten. Der Schrein musste sich so mühsam vor Unbill schützen. Die Ritterchöre: »Geleiten wir im bergenden Schrein« und: »Es birgt den Helden der Trauerschein« die total verwirrt schienen, sangen daneben, und das Chaos zwischen Orchester und Bühne wurde bedrohlich. Die ganze Szene steigerte sich zur grotesksten Ratlosigkeit fast sämtlicher Mitwirkenden. Rufe und Händegeklatsch des Regisseurs mischten sich wie so oft ein. Herr Bastide flickte vom Pult aus, was zu retten war. [...] Die Weihfestspielstimmung, die schon längst fraglich war, wurde im Lauf dieser Gipfelvorgänge endgültig zum Schwank.<sup>128</sup>

Dies alles sei umso schlimmer, als es in Straßburg schon weitaus bessere Aufführungen gegeben habe:

Als am 10. Januar 1914 der »Parsifal« nach Pfitzners umfassender Einstudierung zum ersten Mal über unsere Bühne ging, war wohl das ganze Haus von einer Weihfestspielstimmung gewaltig durchzittert. Alle Elsässer, die diesen beispiellosen, abgründigen und unsere Gefühlstiefen mächtig erschütternden Eindruck erleben durften, können sich jetzt 11 Jahre nachher der Erinnerung dieser Aufführung nicht erwehren. [...] Diejenigen unter

<sup>128</sup> *La république*, 2. Februar 1925.



den Mittätigen der letzten Aufführung, die schon damals im Dienst unseres Theaters standen – es sind wohl nur Wenige – werden wissen, und am Samstagabend erneut gefühlt haben, dass der »Parsifal« und der Name Pfitzners in Strassburg untrennbare Begriffe sind. Man hatte sich nun auch wenigstens in den Grundzügen der Regie, so etwa in dem Gedanken des gleitenden Samtvorhangs, bei der Wanderung Parsifals und Gurnemanz in der ganzen Verwandlungsmechanik völlig an die Vorarbeit von 1914 gehalten.<sup>129</sup>

Ähnlich urteilte der Kritiker der *Freien Presse*, nicht ohne zu betonen, dass er der Theaterleitung bei »dem wachsenden Kräfteverfall unseres Theaters« dringend von der Vorstellung abgeraten habe. Offensichtlich habe er dies zu Recht getan, denn die Regie habe insgesamt versagt und das wenige, das daran dennoch gut war, verdanke man dem Erbe Pfitzners:

Die Aufführung stützte sich als Gerüst – zum wenigstens als szenisches – auf jene unvergeßliche Erstaufführung Pfitzners vom 10. Januar 1914. Grundzüge der Regie, Verwandlungstechnik der Bilder, Dekorationen erhielt man unverändert. Pfitzners Kommentare, die wohl greifbar existierten, gaben wichtige Handhabe.<sup>130</sup>

Ein dritter Kritiker verwahrte sich gegen Aussagen wie die, dass man es als Bewohner einer Provinzstadt ohnehin begrüßen müsse, wenn dort überhaupt der *Parsifal* zur Aufführung gelange, denn in Straßburg »kennen wir den ›Parsifal‹ und das nur in einer künstlerisch fast vollendeten Wiedergabe«. <sup>131</sup>

So zeigte sich, dass trotz des Machtwechsels im Elsass die künstlerische Praxis Pfitzners, oder wenigstens die Erinnerung daran, gepflegt wurde. Und es gehört zu den Paradoxa der Straßburger Operngeschichte, dass, während in der NS-Zeit Ingolf Kuntze nur widerwillig einige Opern mit Dekors aus der Kaiserzeit herausbrachte, die Straßburger Kritiker bei den letzten *Parsifal*-Aufführungen der Zwischenkriegszeit im Jahre 1938 vehement dagegen protestierten, dass die Verwandlung im ersten Akt einfach ausgelassen und vom Eröffnungsbild direkt zum Inneren der Gralsburg hinübergegangen wurde.<sup>132</sup> Über dreißig Jahre nach der Straßburger Erstaufführung galt Pfitzners Inszenierung also noch immer als Maßstab, was vielleicht am besten belegt, dass es ihm, wie niemandem zuvor oder danach, gelang, aus dem Straßburger Stadttheater eine Vorzeigebühne für Wagners Werke zu machen.

<sup>129</sup> Ebenda.

<sup>130</sup> *Freie Presse*, 3. Februar 1925.

<sup>131</sup> *Straßburger neueste Nachrichten*, 3. Februar 1925.

<sup>132</sup> *La république*, 29. März 1938; *Journal d'Alsace et de Lorraine*, 10. April 1938.

## DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: [info@allitera.de](mailto:info@allitera.de)

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm  
unter:

[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

[www.facebook.com/AlliteraVerlag](http://www.facebook.com/AlliteraVerlag)

### Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München  
[info@allitera.de](mailto:info@allitera.de) • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de) • [www.facebook.de/AlliteraVerlag](http://www.facebook.de/AlliteraVerlag)