

Ferruccio Busonis *Doktor Faust*: Eine „Oper, die keine Oper“ ist

von

FRANK HENTSCHEL

Before its completion, Busoni once referred to one of his operas he was then composing, either *Arlecchino* or *Doktor Faust*, as an “opera (that won’t be an opera).” The article takes this phrase as a point of departure to gain insight into some of the aesthetic and poetic features of *Doktor Faust*. Rather than focusing on the history or theory of genre, attention is given to Busoni’s idea of opera, his dramaturgical intentions, his relationship to expressionism, and his use of independent forms.

In einem Brief vom 23. Juni 1915 ließ Ferruccio Busoni seine Freundin Edith Andreae wissen: „Die ‚Oper‘ (die keine Oper sein wird) wagte ich nicht anzupacken, in der Befürchtung, dass ein versagender Anlauf mir den letzten moralischen Halt zerstören möchte“ (EA, 17)¹. Dass sich diese Aussage auf *Doktor Faust* bezieht, ist immer wieder angenommen worden². Manches spricht dafür, wenigstens dagegen, doch war Busoni kompositorisch auch mit dem Einakter *Arlecchino* beschäftigt; das *Rondo Arlecchinesco* wurde im selben Brief erwähnt, und die Entstehung des Musiktheaterstücks taucht in dem Briefwechsel zwischen Juni 1915 und August 1916 regelmäßig auf. Das Libretto zu *Doktor Faust* hatte Busoni in Form eines ersten Entwurfs „wie in einem Fieber und in sechs Tagen“ „zwischen dem Ausbruche des Krieges und den Vorbereitungen zu einer Ozeanfahrt, gegen Ende 1914“ niedergeschrieben (MO, 35f.)³. Man kann darauf verzichten, die bloß hypothetischen Indizien abzuwägen, die sich für oder gegen die Annahme anführen ließen, bei der geplanten Oper, die keine Oper sein werde, handle es sich um *Doktor Faust*. Weder lässt sich die Frage definitiv beantworten, noch ist sie von besonderer Relevanz. Denn was die Interpretation der herrlich verqueren Formulierung angeht, so ließe sie sich mit gleichem Recht auf beide Werke beziehen. Und

¹ *Briefe Busonis an Edith Andreae*, hg. von Andreas Briner, Zürich 1976 (im Folgenden abgekürzt als „EA“).

² Andreas Briner, in: EA, S. 8; Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffes auf der europäischen Bühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 518.

³ Busoni, *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des „Doktor Faust“*, Wiesbaden 1926, 2. Auflage, ebd. 1967 (im Folgenden „MO“).

explizit zu *Doktor Faust* notierte Busoni einmal, er „habe sich der Bühne bemächtigt und mit den Traditionen der Oper gebrochen“⁴.

Eine Oper, die keine Oper ist, nennt Busoni also, sei es nun mittelbar oder unmittelbar, seinen *Doktor Faust* und suggeriert damit, sein Werk knüpfe an eine Tradition an, die es zugleich in Frage stellt. Diese Infragestellung ist nachdrücklich, denn sie ist dem Zitat gleich in doppelter Weise eingeschrieben: Das Wort „Oper“ wird in Anführungsstriche gesetzt, und ihm folgt in einer Klammerbemerkung überhaupt seine Negation. Aber indem Busoni sagt, die Oper sei eine Oper und sie sei eben doch keine, hebt er die Aussage gerade nicht auf, wie es streng logisch sein müsste, sondern impliziert Weiteres. Es bietet sich an, dieser planvoll paradoxen Formulierung nachzugehen, weil sie einen Schlüssel zu liefern scheint, der gleich mehrere Schlösser zu entriegeln vermag. Die Formulierung verweist auf ein Ringen mit der Gattung, auf den Wunsch, sich an die Gattung anzuschließen, sie aber zugleich in einer Weise fortzuführen, die nicht üblich ist. Doch zu einer Antwort auf die Frage, worauf Busoni mit der schillernden Formulierung zielte, lassen sich eben mehrere Anläufe nehmen, die alle zum Verständnis der Komposition und ihres ästhetischen Hintergrundes beitragen.

1. Übernatürlicher Ausweg aus der absurden Opernsituation

Als Franz Brendel sich im mittleren 19. Jahrhundert darzulegen bemühte, weshalb gesprochene Texte in der Oper eine „Kunstwidrigkeit“ darstellen, musste er in der Be-teuerung Zuflucht nehmen, es scheine „auf der Hand zu liegen. Jede ästhetisch gebildete Empfindung“ müsse „ohne weitere Reflexion eine solche Vermischung der heterogensten Mittel von der Hand weisen“. Das war gegen die Vermischung von Gesang und Rede auf der Opernbühne gerichtet. Brendel gab zwar zu, dass Operngesang immer „unwahr“ sei, doch lasse sich die Fantasie täuschen und erkenne die höhere Wahrheit, die darin liege, dass der Operngesang die Menschen „in eine Region versetze“, für die der Gesang das rechte Ausdrucksmittel sei⁵. Brendel vermied es auf diese Weise, die Natürlichkeit des Bühnengeschehens als Kriterium ins Spiel zu bringen, obwohl es unverkennbar im Hintergrund stand. Johann Christian Lobes Argumente waren demgegenüber geradliniger. „Die Kunst“ bleibe „Kunst“, meinte er unumwunden, und könne „niemals Wirklichkeit werden. Volle Naturwahrheit“ vernichte „die Kunst, und die Kunst“ müsse „uns die Wahrheit unter anderen Formen vorführen dürfen, als es die Natur unmittelbar tut. Kein Mensch“, fügte er dann unwiderleglich hinzu, singe „in der Wirklichkeit seinen Zorn, seine Verzweiflung. Jeder Gesang dieser Art auf der Bühne“ sei „also eine Unwahrheit“⁶.

⁴ Zit. nach Susanne Fontaine, *Busonis „Doktor Faust“ und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel u. a. 1998, S. 64.

⁵ *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, 3. umgearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig 1860, S. 397.

⁶ *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler für Freunde und Kenner von einem Wohlbekannten*, Bd. 1, Leipzig 1852, S. 31.

So unverhohlen ausgesprochen, war das damals eine ungewöhnliche Ansicht. Sie wurde in einer Zeit geäußert, in der die meisten deutschen Musikhistoriker in der durch Christoph Willibald Gluck wieder eingeführten dramatischen Wahrheit der Oper einen Fortschritt zum Besseren erblickten. Es soll hier nicht suggeriert werden, Busoni knüpfte an diese Diskussion direkt an. Wohl aber positionierte er sich dezidiert in Bezug auf diese ästhetische Problematik. „Was anderes kann und soll die Oper sein als etwas Unnatürliches?“, fragte er rhetorisch (MO, 24). Die Irritation über das Verhältnis von Wahrheit und Bühnengesang kann in jeder Hinsicht als Impuls von Busonis Opernästhetik gewertet werden. Denn an der künstlerischen Verwendbarkeit des Bühnengesangs zu zweifeln, ist für die Komposition einer Oper kein geringer Störfaktor: Jener Zweifel legt nahe, bei der Oper handle es sich um ein Unding. „Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung“, sah Busoni ein und umschrieb die Arbeit des Opernkomponisten als Auseinandersetzung mit diesem Problem: „Aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt sein müssen, auf dass eine Unmöglichkeit die andere stütze und so beide möglich und annehmbar werden“ (ÄT, 20)⁷. Dem Unwahren fügte Busoni schließlich noch das Scherzhafte hinzu und sah das Ziel der Oper entsprechend darin, eine „Scheinwelt“ zu schaffen, „die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert“ (ÄT, 21)⁸. Die Unwahrscheinlichkeit oder Lächerlichkeit einer jeden Opernsituation sollte also dadurch aufgefangen werden, dass die Handlung selbst unwahrscheinlich – wie im *Doktor Faust* – oder lächerlich sei – wie im *Arlecchino*. Dem Realismus stand Busoni entsprechend kritisch gegenüber: „Schon deshalb, und weil er von vornherein dieses wichtigste Prinzip ignoriert, sehe ich den so genannten italienischen Verismus für die musikalische Bühne als unhaltbar an“ (ÄT, 20).

Busoni bestimmte die Funktion der Musik einer Oper ganz von dieser Wahrscheinlichkeitsproblematik her. Wo Musik auf der Bühne unerlässlich sei, schien ihm nicht schwer zu bestimmen. „Die präzise Antwort“, erklärte er, gäbe „diese Auskunft: ‚bei Tänzen, bei Märschen, bei Liedern und – beim Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung‘“⁹. Es ist bemerkenswert, dass in Christopher Marlowes früher Faust-Tragödie von ca. 1590 an vier Stellen Musik vorgeschrieben wird, mit denen Busoni zufrieden gewesen sein dürfte. Zweimal ertönen Fanfaren, erst als Ankündigung des Banketts am päpstlichen Hofe, dann als Signal beim Eintritt des Kaisers¹⁰. Es handelt sich also um Musik, die man der Bühnenhandlung zurechnen kann und die daher im Sinne

⁷ *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, zweite, erweiterte Ausgabe, Leipzig 1916 (im Folgenden „ÄT“); vgl. MO, S. 32.

⁸ Siehe dazu Claudia Feldhege, *Ferruccio Busoni als Librettist*, Anif und Salzburg 1996 (Wort und Musik 29), S. 40–128.

⁹ ÄT, S. 20.

¹⁰ Christopher Marlowe, *Doctor Faustus* (B-Text), hg. von David Bevington und Eric Rasmussen, Oxford 1995, S. 214 bzw. 222.

Busonis als unerlässlich gelten mag. Die beiden anderen Stellen markieren das Unwahrscheinliche und Zaubhafte. Nachdem Faust sich bereit erklärt hat, mit Hilfe von Mephistopheles Helena erscheinen zu lassen, fordert er die Anwesenden auf, schweigend zu sein, „for danger is in words“¹¹. Mehr noch hätte Busoni die Übersetzung Wilhelm Müllers zugesagt: „Schweig still jetzt, denn den Zauber hemmt das Wort“¹². Es ertönt Musik, und Mephistopheles führt Helena über die Szene. Am Schluss der Tragödie, als der Gute und der Böse Engel nochmals erscheinen, um Fausts Ende zu kommentieren, wird der sich herabsenkende Himmelsthron mit Musik untermalt¹³. Es sind Erscheinungen, denen der sprachliche Kommentar, wie Busoni sagen würde, unverträglich wäre; die Musik schafft der übernatürlichen Handlung Raum, ohne Leere zu erzeugen.

In diesem Sinne hatte Busoni schon 1902 an eine Alladin-Oper gedacht, die keine Oper sein sollte. An seine Frau hatte er geschrieben, er wolle den „Alladin von Oehlschlager nicht als Oper, sondern als ein Gesamtwerk von Schauspiel, Musik, Tanz, Zauberei – womöglich in einen Abend zusammengestrichen –“ komponieren. Und er nannte dies seine „alte Idee des Theaterstücks mit Musik, *wo sie nötig ist*“ (BF, 53)¹⁴. Der „bunte Wechsel von Passion und Spiel, von Realem und Irrealem, von Alltäglichkeit und exotischer Phantastik“ reizte Busoni auch an Carlo Gozzis „chinesischem Theatermärchen“ *Turandot* (EM, 173)¹⁵. Natürlich war *Doktor Faust* von Anfang an mehr als Oper denn als Theaterstück mit Musik geplant. Doch von der Idee des Zaubhaften war auch die Suche nach einem geeigneten Opernstoff für dieses ausdrückliche Hauptwerk geleitet. Busoni dachte an Zarathustra, Cagliostro, Merlin, Don Juan (MO, 33-35) und Dantes „Göttliche Komödie“ (BF, 271f.). Nur die Gestalt Leonardo da Vincis, mit der sich Busoni ebenfalls länger befasste¹⁶, war nicht an das Unwahrscheinliche geknüpft, sollte aber entsprechend umgestaltet werden. „Kein *historischer* Leonardo“, betonte er gegenüber Gabriele d’Annunzio, „sondern ein symbolischer. Das Mystische müsste hinzukommen“ (BF, 278). Im Prolog zum *Doktor Faust* fasst der Komponist seine Motivation bei der Suche nach einem Stoff in Versen nochmals zusammen:

Die Bühne zeigt vom Leben die Gebärde,
 Unehtheit steht auf ihrer Stirn geprägt;
 auf dass sie nicht zum Spiegel-Zerrbild werde,
 als Zauberspiegel wirk’ sie schön und echt;
 gebt zu, dass sie das Wahre nur entwerfe,
 dem Unglaubhaften wird sie erst gerecht:
 und wenn ihr sie, als Wirklichkeit, belachtet,
 zwingt sie zum Ernst, als reines Spiel betrachtet.

¹¹ Ebd., S. 236.

¹² Text zitiert nach der Ausgabe in der Quellensammlung *Faust*, Bd. 1, hg. von Margret Dietrich, München und Wien 1970, S. 102.

¹³ Marlowe, *Doctor Faustus* (wie Anm. 10), S. 242.

¹⁴ *Briefe an seine Frau*, hg. von F. Schnapp, Leipzig 1935 (im Folgenden „BF“).

¹⁵ *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922 (Max Hesses Handbücher 76) (im Folgenden „EM“).

¹⁶ Fontaine, *Busonis „Doktor Faust“* (wie Anm. 4), S. 53-60.

In dieser Form allein ruft sie nach Tönen,
Musik steht dem Gemeinen abgewandt;
ihr Körper ist die Luft, ihr Klingen Sehnen,
sie schwebt... Das Wunder ist ihr Heimatland.
Denn hielt ich Umschau unter allen jenen,
die mit dem Wunder wirkten, Hand in Hand:
Ob gut, ob böse, ob verdammt, ob selig,
sie ziehn mich an mit Macht unwiderstehlich¹⁷.

Sehr romantisch ist Busonis Musikverständnis in dieser Hinsicht zu nennen. „Ich verpreche mir vom ‚Zauberkinde‘ Musik noch das Ungeahnte, nach dem meine Sehnsucht geht: das Allmenschliche und das Übermenschliche“, schrieb er an anderer Stelle (EM, 249). Was Busoni von seinen romantischen Vorgängern in ästhetischer Hinsicht unterscheidet, ist der Auslöser, der ihn zum Wunderbaren führte: das Problem mit der Oper, das Problem mit Gesang auf der Bühne. Denn als solches, nicht als Selbstverständlichkeit oder hingenommene Konvention, hat er den Bühnengesang von Anfang an erfahren. Die Hinwendung zum Wunderbaren erschien dem Komponisten, neben dem Komischen, als Möglichkeit, aus einem ästhetischen Konflikt „mit Anstand hervorzugehen“. Deshalb ist *Doktor Faust* eine Oper, die keine Oper ist.

2. Mehr als Illusionismus

Busonis Oper ist auch deshalb eine Oper und keine Oper, weil sie ein Puppenspiel ist, nur dass die Puppen echte Menschen sind. Mit den Worten: „So stellt mein Spiel sich wohl lebendig dar, / doch bleibt sein Puppenursprung offenbar“, beschließt Busoni den Prolog der Oper¹⁸. Er zielt damit auf zweierlei: zunächst auf das von Karl Simrock edierte Puppenspiel *Faust*, das ihm eine der wichtigsten Textvorlagen war, um Goethe aus dem Wege zu gehen: „Also belehrt erkannt‘ ich meine Ziele / und wandte mich zurück – zum Puppenspiel“¹⁹. Aber für diese Rückwendung gab es noch eine andere, wesentlichere Motivation: Busoni sah in der *Commedia dell'Arte* und im Marionettentheater einen Ausweg aus dem auf Illusion aufbauenden Konzept der Oper. Über den Einakter, dessen Entstehung zeitlich ziemlich genau mit dem ersten Entwurf des *Faust-Librettos* zusammenfiel, berichtete er:

Die Idee zum „Arlecchino“ gab mir die meisterhafte Darstellung eines italienischen Schauspielers (Piccello, wenn ich mich recht erinnere), der die alte *Commedia dell'Arte* wieder einzuführen versuchte und in dieser die Rolle meines Helden überlegen sprach und spielte. Um die nämliche Zeit lernte ich das römische Marionetten-Theater kennen, dessen Vorführung einer kleinen komischen Oper des zwanzigjährigen Rossini („Die Reisetasche oder Gelegenheit macht den Dieb“) mir einen ergreifenden Eindruck hinterließ (EM, 299).

¹⁷ *Doktor Faust, Dichtung und Musik von Ferruccio Busoni*, ergänzt und hg. von Philipp Jarnach (Klavierauszug), Leipzig 1926, S. 12.

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Ebd.

In einem anderen Brief an die bereits erwähnte Edith Andreae nannte er *Arlecchino* daher ein „theatralisches Capriccio“ und fügte in einer Klammer als Alternativen die Bezeichnungen „Intermezzo, Marionetten-Stück, Groteske, Schau-Spiel“ hinzu (EA, 25). Diese Betitelungen heben in Übereinstimmung mit Busonis Opernästhetik einerseits das Komische hervor, andererseits betonen sie das Gespielte, Dargestellte der Handlung. Obwohl es sich um einen Einakter mit schauspielenden Sängern handelt, nennt es Busoni – an Edward Gordon Craigs Aufsatz über den *Schauspieler und die Über-Marionette* von 1908 erinnernd – ein Marionetten-Stück; und mit dem Begriff des Schau-Spiels wird der anti-illusionistische Aspekt hervorgehoben. Das Gespielte soll als solches auch erscheinen. „Der Darsteller ‚spiele‘ – er erlebe nicht“, forderte Busoni im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, und Gleiches verlangte er vom Zuschauer: Er „bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken“ (ÄT, 21). Der Prolog von *Arlecchino* nimmt hierauf Bezug:

Ein Schauspiel ist's für Kinder nicht, noch Götter,
Es wendet sich an menschlichen Verstand;
Deute es drum nicht völlig à la lettre,
Nur scheinbar liegt der Sinn offen zur Hand²⁰.

Es überrascht vor diesem Hintergrund nicht, dass Busoni von einem „fingierten Jahrmarktstück“ Igor Strawinskys angetan war: „Sehr gelungen und anregend“, nannte er es, „ein ‚Gesamtkunstwerk‘ im Kleinen“ (EA, 45). Es handelte sich um *L'Histoire du soldat*²¹. Busoni erwähnte dies in einem Brief, den er kurz vor seinem Tode verfasste. Doch schon in seinen autobiografischen Skizzen von 1909 erinnerte sich Busoni an den Besuch eines „Teatro meccanico“, der in sein sechstes Lebensjahr fiel. Man führte dort „Szenen auf, von Puppen gespielt, die sich durch einen inneren Mechanismus ohne Hilfe von sichtbaren Drähten bewegten“ (WE, 89)²². Und in einem Brief an seine Frau aus dem Jahr 1900 schien er von einem Varietéstück mit Puppen fasziniert. „Auf der Bühne“ so berichtete er, „war ein Theater im Kleinen und auf diesem wurde eine ganze Variétévorstellung (soweit sie mimisch, das ist ohne Worte und Gesang, darzustellen ist) von mechanischen Puppen dargestellt“ (BF, 31).

Schon 1915 bezog sich Busoni mit dem Begriff „Puppenspiel“ auf seine eigene in Entstehung begriffene Faust-Oper (BF, 321). In der Tat folgte die Gestaltung des Werks solchen Idealen. Nach der „Symphonia“ öffnet sich der Vorhang, doch sichtbar wird kein Bühnenbild, sondern der „Dichter“, hinter dem sich ein weiterer Vorhang befindet. Das eigentliche Bühnenbild wird vorenthalten, damit sich der Dichter in einer Art Prolog an die Zuschauer wenden kann. Die Illusionierung des Zuschauers wird vereitelt, indem der, wenn auch nur fiktive, Urheber des Werks auftritt und über die Entstehung berichtet. Nachdrücklich wird so die Bühnensituation unterstrichen. Ebenso wird

²⁰ *Arlecchino. Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge*, Klavierauszug von Philipp Jarnach, Leipzig u. a. 1917, S. 1.

²¹ Antony Beaumont, in: *Ferruccio Busoni, Selected Letters*, London 1987, hg. von dems., S. 378.

²² *Wesen und Einheit der Musik*, Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann, Berlin-Halensee und Wunsiedel 1956 (im Folgenden „WE“).

die Komposition von einem Epilog beschlossen, der ebenfalls von dem Dichter gesprochen wird.

„Dass eine Schranke (Distanz) zwischen dem Publikum und dem großen Kunstwerk aufgerichtet werden muss“, stand für Busoni „fest“ (SG, 21)²³, denn nur so könne die Kunst den Verstand erreichen, dessen rezeptionsästhetische Rolle Busoni wichtig war. Der Zuschauer habe bei der Betrachtung einer Oper gleichzeitig „zu schauen, zu denken und zu hören“ (MO, 27). Prolog und Epilog der Oper dienen als eine solche Schranke; selbstreflexiv verweist das Werk auf seinen Charakter als Artefakt und erinnert den Zuschauer an seine Position im Theater. Andere Elemente der Oper helfen, die Distanz zwischen Spiel und Publikum aufrechtzuerhalten. So ist die Handlung ins späte Mittelalter verlegt. Die Zeit, die Busoni für die Handlung auswählte, durfte nicht so weit zurückreichen, „dass die Teilnahme an ihr durch Entfernung litte, nicht so nahe gerückt sein, dass die für die Wirkung unerlässliche ‚Distanz‘ zu kurz bemessen wäre. Darum“, erläuterte er, „entschied ich mich für jenes Mittelalter, das die anbrechende Renaissance zu erhellen beginnt“ (MO, 33). So weit sollte die Distanzierung also nicht getrieben werden, dass sie in Teilnahmslosigkeit umzuschlagen drohte, wohl aber groß genug sein, um ungebrochene Illusion zu verhindern. Und auch die Textgestaltung trägt dazu bei: In Entsprechung zur holzschnittartigen Charakterzeichnung im Puppen- oder Marionettentheater wird auf feine Charakterisierungen ebenso wie auf längere Monologe verzichtet. Noch kurz vor dem ersten Entwurf des Librettos trug sich Busoni mit dem Gedanken, nach dem Vorbild von Simrock's Puppenspiel, „Casperle-Intermezzi vor dem Vorhang, ohne Musik“ zu integrieren²⁴.

Die anti-illusionistischen Elemente in Busonis Operntheorie vermögen eine Brücke zum epischen Theater Bertolt Brechts zu schlagen²⁵, der allerdings erst in Busonis Sterbejahr nach Berlin übersiedelt ist. Kurt Weill, der Kompositionsschüler Busonis, sollte kurz darauf zum Partner Brechts werden. 1928 feierten sie ihren großen Erfolg mit der *Dreigroschenoper*. Indes kann eine Überbetonung des Anti-Illusionismus bei Busoni auch auf Abwege führen. Denn verglichen mit anderen Opernkompositionen jener Zeit²⁶, etwa Prokofieffs *L'Amour de trois oranges* (1919), Strawinskys *Oedipus Rex* (1927) oder Milhauds *Opéras-minutes* (1927) und eben Brechts und Weills *Dreigroschenoper* (1928) und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1927/1930), sind bei Busoni die Mittel der Verfremdung eher marginaler Natur. In einer gewissen Weise werden die Zuschauer nach dem Prolog des Dichters in die Opernwelt entlassen und ihr erst wieder

²³ *Fünfundzwanzig Busoni-Briefe*, hg. von Gisella Selden-Goth, Wien u. a. 1937 (im Folgenden „SG“).

²⁴ Zit. nach Fontaine, *Busonis „Doktor Faust“* (wie Anm. 4), S. 63.

²⁵ Siehe dazu Joachim Lucchesi, *Versuch eines Vergleichs. Kurt Weill als Mittler zwischen Brecht und Busoni*, in: *Musik und Gesellschaft* 40, 1990, S. 132-134.

²⁶ Siehe z. B. Jürgen Maehder, *Nichtlineare Dramaturgie. Zur Erzählhaltung im Musiktheater der zwanziger Jahre*, in: Alban Bergs *„Wozzeck“ und die zwanziger Jahre*, hg. von Peter Csobádi u. a., Anif und Salzburg 1999, S. 437-457; Wolfgang Dömling, *Stilisierung und Spiel. Über Igor Strawinskys Bühnenwerke und ihren Zusammenhang mit dem Theaterkonzept W. E. Meyerholds*, in: *Maske und Kothurn* 28, 1982, S. 18-34.

am Ende durch den Epilog entrissen. In der Zwischenzeit kann sich die Illusion durchaus frei entfalten. Deshalb sollte man auch nicht überlesen, dass Busoni das späte Mittelalter als Zeit des Geschehens nicht nur ausgewählt hatte, um Distanz zu schaffen, sondern auch, um die Distanz nicht zu groß werden zu lassen.

Selbst mechanische Puppenspiele standen für Busoni nicht im Widerspruch zu illusionistischen Verfahren. Denn in Bezug auf das bereits erwähnte Kölner Variététheater mit dem mechanischen Puppenspiel berichtete er auch, man hätte „sich in diese kleine, aber täuschend wahre Welt so hineingelegt, dass – als eine Dame erschien, die das ganze leitete oder der das ganze gehörte – dieselbe“ ihm „wie eine phantastische Riesin vorkam“ (BF, 32). Busoni spielte hier hoffmanesk mit der Verkehrung von realer und fantastischer Welt, doch die Idee, sich in die Puppenwelt hineinzuleben, war ihm offenbar weder fremd noch unlieb. Umgekehrt war es eine Kritik, als Busoni die Menschen in d'Annunzios Tragödie *Francesca da Rimini* „etwas puppenhaft und costümstockähnlich“ nannte, womit er sich offenbar mehr auf die Charakterzeichnung als die Schauspieler bezog (BF, 54). Zwar lehnte Busoni naturalistisches Theater ab. Schon der Zuschauerraum sollte das Publikum „auf Pomp und Unwahrheit vorbereiten“, schrieb er, fuhr jedoch fort, „das Theater ist richtig, wenn es einen Gegensatz zum Leben bietet: Das gibt, was das Leben nicht hat“ (BF, 265). Man kann vor diesem Hintergrund statt von Anti-Illusionismus auch im Gegenteil von einem überspitzten Illusionismus sprechen. Busoni zielt durchaus auch auf eine Entführung der Zuschauer in eine imaginäre, zauberhafte Welt ab.

Das Unwahrscheinliche verträgt sich offenbar mit der Illusion, wie sie von vielen Kunstformen angestrebt wird. Von antiken Mythen über Volksmärchen und die fantastische Literatur E. T. A. Hoffmanns, die Busoni sehr schätzte, bis hin zum modernen Horrorfilm reichen die Genres, die die menschliche Hingabe an Illusion trotz ihres wunderbaren Gehalts ausnutzen. Offenbar besitzen Menschen die Fähigkeit und den Willen, sich auf mögliche Welten einzulassen, die zum Teil nach anderen logischen Gesetzen funktionieren als die Realität. Im kulturhistorischen Umfeld, in dem Busoni seinen *Doktor Faust* schrieb, entstanden Klassiker des frühen fantastischen Films, Robert Weines *Cabinet des Dr. Caligari* 1919, Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* 1922 und Fritz Langs *Metropolis* 1927.

Wo in diesem Spannungsfeld Busonis *Doktor Faust* daher zu verorten ist, lässt sich nur schwer bestimmen, zumal die Grenze zwischen Illusionismus und seinem Gegenteil auch theoretisch sehr viel weniger eindeutig ist, als man bei oberflächlicher Betrachtung annehmen möchte. Dienen, so ließe sich etwa fragen, Aktualisierungen auf der Theaterbühne der Verfremdung, indem sie die Erwartung enttäuschen, oder dienen sie der Illusionssteigerung, indem sie die Handlung in die vertraute Gegenwart hineinholen? Und wenn sich Menschen gern der Illusion des Unglaublichen und sogar Unmöglichen hingeben, ist es offensichtlich, dass sich aus der Wahrscheinlichkeit der Bühnenhandlung nicht ohne weiteres Hinweise auf die illusionistische oder anti-illusionistische Wirkung gewinnen lassen. James Whales' Film *Frankenstein* von 1931 beginnt ebenso wie Busonis Oper mit einem Prolog vor einem schwarzen Vorhang,

doch diese anti-illusionistische Einführung ändert nichts daran, dass die Illusion unmittelbar nach diesem Prolog einsetzt.

Es gibt nur einen Namen eines Regisseurs, der in den Schriften und Briefen Busonis mehrfach auftaucht: Max Reinhardt. Und es ist erstaunlich, dass dieser Name fast überall, wo von Busonis theatertheoretischen Ideen die Rede ist, so gut wie keine Rolle spielt²⁷. Mit einer Unterbrechung von vier Jahren war Max Reinhardt von 1905 bis 1933 Direktor des Deutschen Theaters in Berlin. Er war ein Theaterreformer, doch gerade kein Anti-Illusionist. Sandra Nuy nennt ihn den „großen Illusionisten“²⁸, auch wenn diese Opposition eben eine merkwürdige Dichotomie impliziert. Reinhardt sah im Theater ein festliches Ereignis, für dessen Realisation er auf „Dichtung und Schauspielkunst, Malerei und Technik, Musik und Tanz“ als „gleichrangige Komponenten“ zurückgriff²⁹. Reinhardts Regieführung wurde – wie Busonis Überlegungen – von der Überzeugung gesteuert, die Bühne könne niemals authentische Nachahmung der Realität sein, und er bemühte sich, wie er sagte, um ein „Theater das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisere über sich selbst hinausführt in eine heitere und reine Luft der Schönheit“³⁰. Zu seiner erfolgreichen *Faust*-Inszenierung, bei der die berühmte Drehbühne Reinhardts genutzt wurde, bemerkte ein Kritiker, „das Dekorative grenzte an das äußerste, was eine Bühne an Schönheit und Wahrscheinlichkeit zu bieten vermag“³¹. Solche Überschreitung des Naturalistischen war es, die auch Busoni vorschwebte. Bis in Einzelheiten scheint er sich hier, einigen Unterschieden zum Trotz, mit den Vorstellungen Reinhardts getroffen zu haben. Schon 1906 äußerte Busoni den Plan, Tirso de Molinas *Don Juan* Max Reinhardt nicht allein vorzuschlagen, sondern sich selbst zugleich als Komponisten für die Bühnenmusik anzubieten (BF, 119). Am 27. Oktober 1911 wurde Carlo Gozzis *Turandot* mit Busonis Musik in der Regie Reinhardts aufgeführt³². Und 1915 schwebte Busoni eine Inszenierung seines *Arlecchino* durch diesen Regisseur vor: Das „Deutsche Theater“ schien ihm „das richtige Milieu“

²⁷ Susanne Fontaine, „La nuova Commedia dell'arte“. Busonis „Turandot“ und „Arlecchino“, in: ebd., S. 299-310; Tamara Levitz, *Teaching New Classicality: Busoni's Master Class in Composition*, Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 143-151; Sebastian Kämmerer, *Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Kurt Weill*, Salzburg 1990 (Wort und Musik 5), S. 73-102; Lucchesi, *Versuch eines Vergleichs* (wie Anm. 25); Hanns-Werner Heister, *Trennung der Elemente und Verfremdung*, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 177-198.

²⁸ „... Das Werk von der herrschenden Idee aus anzupacken...“. Der Regisseur Leopold Jessner: *Anmerkungen zum Berliner Theaterleben in den zwanziger Jahren*, in: Alban Bergs „Wozzeck“ (wie Anm. 26), S. 603-615, hier S. 609.

²⁹ Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz (Hg.), *Max Reinhardt. „Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...“*. Eine Dokumentation, München und Wien 1987, S. 7.

³⁰ *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt*, in: *Max Reinhardt in Berlin*, hg. von Knut Boeser und Renata Vatková, Berlin 1984, S. 7.

³¹ Zit. nach Fuhrich und Prossnitz, *Max Reinhardt* (wie Anm. 29), S. 71.

³² *Die Spielfläche Max Reinhardts 1905-1930*, hg. von Franz Horch, München 1930, S. 24.

dafür zu sein (EA, 20). Offenbar gab es 1916 Konkretisierungen dieses Plans, die allerdings auf Schwierigkeiten stießen (EA, 24).

Busonis *Turandot* fügte sich gut in das freilich vielseitige Programm Max Reinhardts ein. Denn musikalisches Märchentheater fand sich darin häufiger. 1910 hatte er beispielsweise *Sumrun* nach orientalischen Märchenmotiven von Friedrich Freksa und mit Musik von Victor Hollaender in den Kammerspielen auf die Bühne gebracht³³. Im selben Jahr inszenierte Reinhardt Nestroys „Zauberposse mit Gesang“ *Der böse Geist Lumpazivagabundus* mit der älteren Musik von Adolph Müller (1833)³⁴. 1911 gab es in den Kammerspielen ohne Angabe des Regisseurs eine Tanzpantomime von Ernst Matray mit Musik von Alexander László³⁵. Verbindungen zu Reinhardts Faust-Inszenierung sind leicht herzustellen: Beide Teile der Tragödie wurden ebenfalls mit Musik inszeniert. In *Faust I*, der seit dem 25. März 1909 auf dem Programm stand, wurde Musik von Felix Weingartner verwendet³⁶; für *Faust II* wurde auf Robert Schumanns Musik zurückgegriffen (15. März 1911)³⁷.

Überall ließe sich die Opulenz auch der Faust-Inszenierung nachweisen. Da gibt es beim Erscheinen des Erdgeistes beispielsweise eine rote Flamme, dann erdbebenartiges Grollen, das mit Eisenplatten oder einem elektrischen Ventilator erzeugt werden sollte³⁸. Und als Ausstattung für das Studierzimmer Fausts schrieb Reinhardt unter anderem „Bücher, Retorten, Tiegel, Gläser und Skelette“ vor³⁹. Ähnlich verlangte Busoni für Vorspiel I einen „hohen gotischen Raum, halb Bibliothek und halb alchemistische Küche“⁴⁰. In Vorspiel II werden ein strahlender Schlüssel, ein fahlgrünes, durch den Raum tanzendes Leuchten, Donner und dann die schwebenden Zungenflammen vorgeschrieben⁴¹. Auch die große Ballettsuite, die das erste Bild des Hauptspiels einleitet, hätte überaus viel Gelegenheiten zu üppigen Masseninszenierungen im Stil Reinhardts geboten. Und im weiteren Verlauf der Oper erscheinen faunartige Teufelchen, Faust verwandelt Tag in Nacht, lässt Sterne erscheinen, beschwört Geisterbilder herauf, und für die Epiphanie Helenas in der Wittenberger Schenke gibt Busoni ausführliche Regieanweisungen:

Mit dem Abgang Mephistopheles' – und während die Rauchsäule sich allmählich in festeren menschlichen Umrissen zusammenballt – sollte die Dekoration unmerklich in das visionäre Bild einer klassischen Landschaft (weißer Tempel auf entferntem Hügel, an dessen Fuß dunkle Bosquets. Südlicher

³³ Ebd., S. 21.

³⁴ Ebd., S. 22.

³⁵ Ebd., S. 36. Bei der Angabe „S. Laszlo“ handelt es sich vermutlich um einen Tippfehler. Laut Riemanns Musiklexikon, 11. Aufl., bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, hat der seit 1915 in Berlin lebende Alexander László Musik zu einer Tanzpantomime *Das Märchen* komponiert (Bd. 1, S. 1002).

³⁶ *Spielpläne* (wie Anm. 32), S. 17.

³⁷ Ebd., S. 22.

³⁸ Max Reinhardt, *Regiebuch zu Faust I*, Bd. 1, hg. von Wilfried Passow, München 1971, S. 46-48.

³⁹ Ebd., S. 36.

⁴⁰ Klavierauszug (wie Anm. 17), S. 13.

⁴¹ Ebd., S. 35, 36, 37, 40.

Nachthimmel, transparente Dunkelheit) übergehen, das später der Erscheinung Helenas als Hintergrund diene. Mit dem Verschwinden der Figur erlösche zugleich das Bild; die Realität der Schenkstube sei wieder hergestellt⁴².

Reinhardts und Busonis Vorstellungen von aufwändigen Inszenierungen überschritten sich hier durchaus mit einer Ästhetik, wie sie auch von vielen Filmen vertreten wurde. In Wilhelm Murnaus und Hans Kysers *Faust*-Verfilmung von 1926 findet sich eine Ausstattung, die durchaus an die Regieanweisungen Reinhardts und Busonis erinnert. Die ferne Vergangenheit, die Bücher und alchemistischen Experimente sowie die liebevoll gestalteten Dämonen nutzen die Tricktechnik und illusorische Kraft des neuen Mediums; und auch die höfischen Festlichkeiten wurden aufwändig inszeniert, auch wenn sie im Film – anders als bei Busoni – dramaturgisch nur eine Nebenrolle spielen⁴³. Der Film *Faust* war damit jedoch keine Ausnahme; ganz ähnliche Inszenierungen des Wunderbaren, Glanzvollen und Unheimlichen finden sich, wie angedeutet, in vielen Filmen der Zeit. Die Zusammenhänge zwischen Theater und Film konnten übrigens durchaus verschlungen sein: Emil Jannings, der in dem *Faust*-Film Mephistopheles darstellt, hatte 1916 an Reinhardts „Deutschem Theater“ Gustav Kadelburgs *Familie Schimek* inszeniert⁴⁴.

Busoni erträumte sich eine „Art Kunstausübung, bei welcher jeder Fall ein neuer, eine Ausnahme wäre“; die „Routine“ wandle „den Tempel der Kunst um in eine Fabrik“ (ÄT, 31)⁴⁵. Er wünschte sich eine Kunst ohne „Konventionen und Formeln“ (ÄT, 33). Auch von „bewährten Meistern“ verlangte Busoni daher, sie sollten „selten und nur dann zu Worte kommen, wenn sie Wichtiges und Neues mitzuteilen hätten“ (EM, 154). Entsprechend sollte auch die Opernaufführung etwas Besonderes, Seltenes und andachtsvoll Begangenes sein: „Die Eröffnung des Operntheaters sollte das Ereignis des Jahres sein; die Uraufführung eines Bühnenwerkes das Publikum mit jenem Schauer erfüllen, d[en] ich – und mit mir viele – aus der Kindheit und dem Momente kennen, bevor der erste Vorhang aufgezogen wird. Und man sollte schweigen, schweigen und gesammelt sein, nicht applaudieren und tags darauf nichts darüber schreiben“ (EM, 155f.). „Wohlfeiles Amusement“ gehörte, Busonis Auffassung nach, nicht auf die Opernbühne (MO, 15). Die Oper sollte an das „alte Mysterium“ anknüpfen und „zu einer unalltäglichen, halbreligiösen, erhebenden, dabei anregenden und unterhaltsamen Zeremonie sich gestalten“ (MO, 16). Daher schätze er Mozarts und Emanuel Schickaneders *Zauberflöte* so sehr: „Diese vereint in sich das Erzieherische, Spektakelhafte, Weihevoll- und Unterhaltsame“ (MO, 17)⁴⁶. Auch nach Reinhardts Auffassung sollte das

⁴² Ebd., S. 258.

⁴³ Wie Busoni verknüpfen auch Murnau und Kyser die Tradition des Puppenspiels mit goetheschen Elementen, gewichten aber umgekehrt. Während bei Busoni die Gretchen-Episode auf ein Minimum reduziert ist, beschränken Murnau und Kyser die Szene am Hof zu Parma auf eine kurze Begebenheit, die eine ähnliche Funktion einnimmt wie Auerbachs Keller bei Goethe.

⁴⁴ *Spielpläne* (wie Anm. 32), S. 35.

⁴⁵ Vgl. EM, S. 168, und BF, 79.

⁴⁶ Hier gibt es Überschneidungen mit Hugo von Hofmannsthals Opernästhetik. Siehe dazu Albrecht Riethmüller, *Komödie für Musik nach Wagner: „Der Rosenkavalier“*, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 4, 1996, Freiburg i. Br. 1997, S. 277-296, hier S. 289.

Theater „wieder zum festlichen Spiel werden, das seine eigentliche Bestimmung“ sei. „Farbe und Musik und Größe und Pracht und Heiterkeit“ sollten dazugehören⁴⁷.

Vielleicht also ist *Doktor Faust* eine Oper, ohne eine Oper zu sein, insofern die ungebrochene Operngestalt durch Verfremdung und Distanzierung gestört wird: keine Oper, sondern ein Puppenspiel als Oper, vor allem aber insofern sie durch den zeremoniellen Charakter und die Mittel fantastischer Illusionierung überhöht wird: keine Oper, sondern halbreligiöses Mysterium.

3. Keine Erotik

Wenn man an die Oper denkt, so liegt wenigstens näher, als an den Kampf der Geschlechter, an Liebe und Leidenschaft zu denken – an Eifersuchtsverbrechen, Liebesduette und Liebestode. In Charles Gounods, Jules Barbiers und Michel Carrés Faust-Oper, die nicht nur die erfolgreichste Vertonung dieses Stoffs, sondern eine der beliebtesten Opern überhaupt ist, steht die Liebesgeschichte zwischen Faust und Marguerite im Zentrum.

Eine Möglichkeit, sich einen Weg durch das Dickicht der zahlreichen Faust-Adaptionen zu bahnen, besteht darin, die jeweilige Gestaltung zentraler Angelpunkte der Handlungen miteinander zu vergleichen. Seit sich bei Lessing die Verdammung Fausts nur in dessen Traum abgespielt und seit sich Goethe im zweiten Teil der Tragödie für Faust eine opulente, merkwürdig mystisch-religiöse Rettung ausgedacht hat, stellt das Ende der Geschichte einen solchen Angelpunkt dar. Busoni hat sich gerade an ihm besonders abgemüht, obwohl die einfache lehrreiche, christliche, moralische Fausterszählung von ihrem Anfang her betrachtet eine Rettung Fausts überhaupt nicht hätte nahe legen können. Dass der Bösewicht zu verurteilen war, stand vom Abschluss des Paktes her fest. Die Konstellation, wie der Pakt entsteht, ist allerdings selbst zu einem der Angelpunkte der Stoffgestaltung geworden. In Louis Spohrs und Joseph Karl Bernards Oper ist der Pakt zu Beginn der Handlung bereits geschlossen; man erfährt nicht, wie es dazu kam. Bei Berlioz wird der Pakt erst gegen Ende des Handlungsverlaufs geschlossen. Mephistopheles weiß die Fäden so geschickt zu ziehen, dass Faust keine andere Wahl hat. Tatsächlich ist die Unterzeichnung des Paktes die einzige sympathische Regung dieses Faust, der von Berlioz als lethargischer, misanthropischer, tatenunfähiger, unpolitischer Intellektueller charakterisiert wird. Denn Faust lässt sich zur Unterschrift hinreißen, um Marguerite zu retten, auch wenn es dazu nicht mehr kommt, weil die Unterschrift den Teufel sogleich dazu berechtigt, Faust mit sich in die Hölle zu reißen. Busoni dagegen führt Faust nicht wie Berlioz als unwürdigen, sondern als schlechten Menschen ein, der überdies durch doppelte Ungeschicklichkeit zum Pakt gezwungen werden kann. Mephistopheles vermag Faust nur deshalb anzusprechen, weil dieser den Kreis verlassen hat, der ihn vor den Geistern schützen sollte⁴⁸. Als sich Faust eh-

⁴⁷ *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt* (wie Anm. 30), S. 8.

⁴⁸ Klavierauszug (wie Anm. 17), S. 55.

renhaft gegen einen Pakt zur Wehr setzt, erinnert Mephistopheles ihn an Gläubiger, Geistliche und den Bruder Gretchens, das Faust auf seinem Gewissen hat. Alle bedrängen Faust oder trachten gar nach seinem Leben; und so schlägt er in einer der dramatisch wirkungsmächtigsten Szenen in den Pakt ein⁴⁹. Faust, das geht aus dieser Episode hervor, ist bereits vor dem Paktschluss ein schlechter Mensch.

Für Busonis Libretto hat die Paktszene eine weitere Funktion: Sie erlaubt es ihm, die Gretchen-Handlung in die Vorgeschichte zu verbannen. Größer könnte der Unterschied zu Gounods Oper nicht sein: Faust wehrt sich auch hier gegen einen Pakt, aber es sind keine selbstverschuldeten Schatten der Vergangenheit, die ihn schließlich bezwingen, sondern ein lichter Blick in die Zukunft. Denn Mephistopheles lässt ihm ein Bild Marguerites erscheinen, deren Schönheit Fausts Widerstand sogleich besiegt. Es sind sexuelle Begierde und Liebe, die den gounodschen Faust in die Hände des Teufels treiben. Gounods Faust-Oper ist ohne Liebe als Handlungsmovens nicht auszudenken. Natürlich hat Gounod daher auch ein fulminantes Liebesduett komponiert: „O nuit d’amour! Ciel radieux!...“.

Nun muss eine Oper kein Liebesduett aufweisen. Alban Bergs gleichzeitig entstandener *Wozzeck* besitzt ebenfalls keines. Bei Busoni liegt jedoch nicht einfach Desinteresse oder Missachtung vor, sondern Verweigerung und Abwehr. „Ein Liebesduett auf offener Bühne“ nannte Busoni „völlig falsch und verlogen und überdies lächerlich“. Er veranschaulichte dies durch die Absurdität von Bühnenkonstellationen, wie man sie durchaus kennt: „Nichts Schlimmeres zu sehen und zu hören als ein kleiner Mann und eine große Dame, die einander in Melodien anschwärmen und sich die Hände halten“. Aber hinter Busonis erregtem Wortschwall verbarg sich mehr: Er nannte das Liebesduett auch „schamlos“ (MO, 22), und darin dürfte der eigentliche Schlüssel zu Busonis Problem mit dem Liebesduett liegen. Jemand, der in der Oper überall das Wunderbare, Unwahrscheinliche suchte und der den Verismus ablehnte, konnte das Liebesduett nicht ernsthaft deswegen zurückweisen, weil es unwahr sei. Doch Busoni ging es eben um diesen anderen Aspekt – den der Schamlosigkeit. „Erotik“ sei „kein Vorwurf für die Kunst, sondern eine Angelegenheit des Lebens“, erklärte er daher auch und nannte die Situation eines Publikums, das einem Liebesduett zuhört, „peinlich“. Die Alten hätten demgegenüber noch Geschmack besessen (MO, 23). In einem Brief an Gisella Selden-Goth bekräftigte er: „Erotik, Expressionismus: das ist fremde Stoffe und unfertige Stoffe – in die Musik getragen! Wo bleibt sie selbst?“ (SG, 56) Es ist unbekannt, welcher Brief Selden-Goths dazwischen lag, doch schon vier Tage später schrieb Busoni zurück, an ihrem Brief habe ihn besonders der Satz gefreut: „Dem Luxus, sich Unanständigkeit vom Leib zu halten, sollte man zu allerletzt entsagen“, und er kommentierte dies mit den Worten: „Das ist, was ich bestrebt bin als Mensch zu tun und als – Komponist“. Busoni forderte daher auch musikalisch „Sauberkeit“ und „Ökonomie“ (SG, 59).

Die Allianz von Erotik und Expressionismus, die Busoni suggerierte, besaß zwei Aspekte. Zum einen lieferten unterschiedliche Elemente des Erotischen Vorwürfe für

⁴⁹ Ebd., S. 79ff.

zahlreiche Werke expressionistischer Kunst; zum anderen sah Busoni in sinnlicher Musik – was immer darunter zu verstehen war – erotische Musik und strebte demgegenüber eine sinnlich zurückhaltendere, mehr geistige Musik an. Das zeitgenössische Interesse an Erotik und Sexualität schlug sich operngeschichtlich vielleicht am nachhaltigsten in Paul Hindemiths Einakter-Triptychon nieder, das zwischen 1921 und 1922 entstand. Darin geht es um erotische Fantasien, in denen sich Sex mit Gewalt vermischen (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), um Polygamie (*Nusch-Nuschi*), jungfräulichen Sex einer Klosterschwester mit einem Kruzifix (*Sancta Susanna*). Einer der Einakter, das *Nusch-Nuschi*, ist übrigens als Puppenspiel bezeichnet. In Béla Bartóks und Menyhért Lengyels Ballett *Der wunderbare Mandarin* von 1919 nötigen drei „Strolche“ ein „Mädchen“, sich als Köder am Fenster eines Vorstadtzimmers zu zeigen, um Männer anzulocken, die sie ausrauben können. Sie versuchen, den Mandarin, der die Frau begehrt, zu ersticken, zu erdolchen und zu erhängen, aber jedes Mal erhebt er sich wieder. Sterben kann er nicht, ehe seine Liebesgier gestillt ist, ehe die Frau sich ihm hingeegeben hat. Nach der späten Uraufführung in Köln musste der damalige Oberbürgermeister Konrad Adenauer weitere Aufführungen untersagen, weil das Ballett Aufruhr auslöste⁵⁰. Alban Bergs bei seinem Tod 1935 unvollendet hinterlassene Oper *Lulu* thematisiert ebenfalls die libidinöse Begierde, hauptsächlich das männliche Verlangen nach der Frau, aber auch die lesbische Liebe, die von der Gräfin Geschwitz repräsentiert wird. *Lulu* endet als Prostituierte in London, wo sie ermordet wird. In Leoš Janačeks Oper *Aus einem Totenhaus* von 1928 tritt eine Prostituierte nur kurz auf; bemerkenswert ist aber, dass die Nr. 13 des Liederzyklus *Tagebuch eines Verschollenen* als instrumentales Zwischenspiel von 1919 den Titel „Intermezzo Erotico“ trägt. Mehr von der dadaistisch-humoristischen Seite näherte sich Erwin Schulhoff der Thematik mit seiner *Sonata Erotica für Solo-Muttertrompete (nur für Herren)*, die natürlich ironisch auf die *Sinfonia Eroica* Bezug nimmt. In der Sonata, die ebenfalls aus dem Jahr 1919 stammt, imitiert eine Frau in drei Sätzen den sich nahenden Höhepunkt, den Orgasmus und schließlich die eingetretene Befriedigung: „Komm lass uns wieder vernünftig sein!“

Vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund sind Busonis Äußerungen zu begreifen. Eine Aufführung von Hindemiths *Mörder, Hoffnung der Frauen* nach einem Text von Oskar Kokoschka hatte Busoni 1921 besucht und schrieb darüber an Philipp Jarnach, Hindemith sei einer Geschmacksverirrung unterlegen, von der er, Busoni, sich erst erholen müsse, denn Hindemith hätte eines jener unqualifizierten Amateur-Stücke, ein so genanntes Drama, des Malers Kokoschka vertont⁵¹. Weder der komischen noch der expressionistischen Sex and Crime-Variante dieser Thematik konnte Busoni, wie es scheint, etwas abgewinnen. Welche Ursachen für die Beliebtheit erotischer Themen im Expressionismus verantwortlich waren, ist eine Frage, die sich nicht im Vorübergehen beantworten lässt. Busoni vermutete, dass solche „Übertreibungen“ als Reaktion auf das Kriegsende zu deuten seien (SG, 57).

⁵⁰ Dazu Annette von Wangenheim, *Béla Bartók. „Der wunderbare Mandarin“, von der Pantomime zum Tanztheater*, Overath 1985, S. 79-102.

⁵¹ *Selected Letters* (wie Anm. 21), S. 345.

Für Busoni besaß die Abneigung gegen das Erotische in der Kunst, wie angedeutet, indes noch eine weitere Komponente als die der Abgrenzung von zeitgenössischen Strömungen. Søren Kierkegaard erkannte in der Musik die prototypische Artikulation des Sinnlich-Erotischen. Deshalb galt ihm Mozarts und Lorenzo da Pontes *Don Giovanni* als unendlich hoch stehendes klassisches Meisterwerk. Denn das Sujet der Oper und das von der Musik idealtypisch verkörperte Wesen des Ästhetischen fallen zusammen⁵². Aber Kierkegaards Position war im 19. Jahrhundert eine Ausnahmeposition. Gerade der bildungsbürgerlichen Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts war allzu sinnliche Musik ein Feindbild. Verkörpert wurde es insbesondere durch die Oper, und zwar jene Rossinis. August Wilhelm Ambros verglich dessen Musik mit einem Dessert und stellte ihr die Werke Beethovens gegenüber, die ihm Geistigkeit und moralische Dignität repräsentierten⁵³. Und Busoni, der sich in seinem *Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Tonkunst* zwar kritisch gegen die Ideologie des musikalischen Tiefsinns wandte (ÄT, 29f.), besaß doch Wurzeln auch in dieser Tradition. Die Abneigung gegen das Erotische in der Kunst und die Betonung des Geistigen hingen für ihn zusammen. „Dass die sensuelle oder ‚sexuelle‘ Musik (welche in einer Art Hartnäckigkeit, im Klangrausche besteht und so auf der Nervenklaviatur spielt)“ in der Oper „nicht am Platze“ sei, gehe „aus dem Wesen dieser Kunst, das rein abstrakt ist, eigentlich von selbst hervor“ (MO, 16). Ganz anders als Kierkegaard offenbar sah Busoni das Wesen der Musik, und man ahnt, dass es – entgegen seiner Beteuerung⁵⁴ – vielleicht nicht nur an der Konkurrenz mit Mozart lag, dass Busoni zum Faust statt zum Don Juan griff.

Busoni sah das Wesen der Musik, dessen Betrachtung den eigentlichen roten Faden seines ästhetischen Entwurfs bildete, in der Immaterialität (WE, 51). Daher hatte er die Vision von einer Musik, die sich aller Formen entledigte, um „zu schweben und von den Bedingungen der Materie frei zu sein“ (ÄT, 13). „Tönende Luft“ und „die Natur selbst“ nannte Busoni die Musik an anderer Stelle (ÄT, 11). Die „Abstreifung des ‚Sinnlichen‘ und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus“ sollten zu der von ihm propagierten „jungen Klassizität“ gehören (EM, 278). Die Forderungen nach Sparsamkeit und Ökonomie stammten aus diesem Ideenkreis (EM, 288; ÄT, 28). Busoni suchte nach dem „abstrakten Klang“ (ÄT, 34).

Zu den Voraussetzungen des Komponisten zählte Busoni auch „Intelligenz“ und forderte Gleiches ebenso von den Zuschauern. Dass eine Oper, weil sie Schauen, Denken und Hören gleichzeitig beanspruche, besonders hohe Anforderungen an ihr Publikum stelle, dessen war er sich bewusst (MO, 27). „Darum“, so erklärte er Selden-Goth, „sende

⁵² Vgl. Kierkegaard, *Entweder – Oder*, übers. von Heinrich Fauteck, 7. Aufl., München 2003, S. 78: „Verlangt nun diese sinnlich-erotische Genialität in all ihrer Unmittelbarkeit nach einem Ausdruck, so fragt es sich, welches Medium sich dazu eigne. Was hier vor allem festgehalten werden muss, ist, dass sie in ihrer Unmittelbarkeit ausgedrückt und dargestellt zu werden verlangt. In ihrer Mittelbarkeit und Reflektiertheit in einem anderen fällt sie in den Bereich der Sprache und kommt unter ethische Bestimmungen zu stehen. In ihrer Unmittelbarkeit kann sie nur in Musik ausgedrückt werden“.

⁵³ *Rossini und das Prinzip des sinnlichen Genusses in der Musik*, in: ders., *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, 2. Aufl., Leipzig 1865, S. 33-41, hier S. 33.

⁵⁴ Klavierauszug (wie Anm. 17), S. 12.

ich (abseits von literarischen Präten[t]ionen) den Doktor Faust als Buch in die Welt, weil ich voraussehe, dass seine Darstellung auf dem Theater Auge und Ohren genügend in Anspruch nehmen wird, dass kein Raum mehr für die Erfassung der Worte übrig bleiben dürfte“ (SG, 34). Kurz zuvor hatte er schon eine derartige Befürchtung geäußert: Der befreundete Schriftsteller Jakob Wassermann habe seine Weihnachtssonatine für „schwer-verständlich“ gehalten. „Wie soll dann erst Dr. Faust wirken?“, fragte Busoni sich und Selden-Goth (SG, 30).

Auf das Geistige wollte Busoni in einem bestimmten Stadium der Arbeit an dem Libretto auch den Faust reduzieren. Auf einem Autograph des Librettos vom 4. Oktober 1917 hatte Busoni zuerst geschrieben: „Ich, Faust, ein ewiger Begriff“, dann „Begriff“ durchgestrichen und durch „Geist“ ersetzt, diesen jedoch wiederum eliminiert und schließlich „Wille“ eingefügt⁵⁵. Diesen Änderungen gingen, wie man weiß, Gespräche mit dem expressionistischen Schriftsteller Ludwig Rubiner voraus⁵⁶. Es wird einem nicht entgehen, dass dieser Eliminierungsprozess den Schwierigkeiten des goetheschen Faust bei der Übersetzung des Neuen Testaments gleicht, der das Evangelium des Johannes zunächst mit dem Satz beginnen lässt „Im Anfang war das Wort“, dann aber schreibt „Am Anfang war der Sinn“, um diesen gegen „Kraft“ und schließlich „Tat“ auszutauschen⁵⁷. „Logos“, der griechische Terminus, für dessen Übersetzung zumindest „Wort“ und „Sinn“ nahe liegen, ließe sich ebenfalls mit „Begriff“ und „Geist“ übersetzen. Sowohl inhaltlich wie in Bezug auf den gedanklichen Prozess liegen die beiden Vorgänge erstaunlich dicht beieinander. Es ist schwer zu sagen, welche Bedeutung dieser Übereinstimmung beizumessen ist, aber eines ist gewiss: Auch wenn Busoni schließlich schopenhauerisch beim Willen endete, drehten sich seine Gedanken doch um das Geistige, in das sich Faust auflösen sollte. Der mystische Akt, der sich dann vollzieht, mag eine Art Seelenwanderung sein, von der Busoni nicht so recht wusste, ob sie sich über den Begriff, den Geist oder den Willen vollziehen sollte: In Marlowes *Doktor Faustus* kommen dem Verzweifelten vor seiner endgültigen, ewigen Verdammung Gedanken an Pythagoras und die Seelenwanderung, mittels deren er sich seinem Schicksal entreißen könnte. Doch dort weiß er, dass er dazu nicht im Stande ist⁵⁸.

Also ist *Doktor Faust* auch deshalb keine richtige Oper, weil sich Busoni den aktuell um sich greifenden erotischen Inhalten verschließt, weil er die traditionelle Liebesthematik dezidiert ausblendet und weil er auch die gerade mit der Oper assoziierte üppige Sinnlichkeit von sich fernhält – es sei denn, man wollte die Sarabande, die die Szene am Hof zu Parma beschließt, als anzüglich-erotischen Tanz deuten, als welcher sie in Spanien vor dem 17. Jahrhundert gepflegt wurde⁵⁹. Sie wäre dann als eine rückblickende Anspielung auf die Pantomimen zu deuten, die Faust beim Hoffest heraufbeschworen hat und mit denen sich Busoni erotischen Inhalten am weitesten genähert hat. Aber

⁵⁵ Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, London 1985, Faksimile 41.

⁵⁶ Ebd., S. 324.

⁵⁷ V. 1226-1237.

⁵⁸ Marlowe, *Doktor Faustus* (wie Anm. 10), S. 243.

⁵⁹ Rainer Gstrein, Artikel *Sarabande*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 8, Kassel, Stuttgart u. a., Sp. 992.

das wäre Erotik für Gelehrte, die zunächst zu alten Folianten greifen müssen, um sie überhaupt erst aufspüren zu können. Näher liegt es daher, die Sarabande als musikgeschichtliche Anspielung auf die Suitenformen des 18. Jahrhunderts zu deuten, wo sie, auch in Opernballetten, eine wichtige Rolle spielte. Das getragene Tempo, das sie erst ungefähr seit der Mitte des 17. Jahrhunderts aufweist⁶⁰ und das auch von Busoni eingesetzt wird, verweist viel eher auf diesen Hintergrund.

4. Die Oper und die Einheit der Musik

Die Einheit der Musik ist ein anderer Schlüsselbegriff in Busonis Musikästhetik. Er zielt auf die Freiheit der Musik von situativen Einbindungen und Funktionalisierungen. Deshalb gäbe es keine Kirchenmusik oder Hofmusik (MO, 4, 7). „Ich bin gewiss“, erläuterte er, „dass niemand beim Anhören einiger Stücke aus Mozarts Requiem oder aus Beethovens großer Messe diese Werke als ‚kirchlich‘ empfinden und bezeichnen würde, wenn Titel und Text dem Hörer verschwiegen blieben“ (MO, 4). Mit diesen Beispielen und mit der Einschränkung auf „einige Stücke“ machte Busoni es sich freilich leicht. Nicht von ungefähr war diesen Werken von konservativeren Zeitgenossen ihr kirchlicher Wert abgesprochen worden⁶¹. Diese Vereinfachung ist kein Zufall, sondern Symptom für eine gewisse Unentschiedenheit. Einerseits ging es ihm darum zu zeigen, dass die Musik keine Konventionen kenne: „Es ist erstaunlich“, behauptete er, „wie wenig die Musik von menschlichen Konventionen weiß (könnte man im Ernst von einer ‚Hofmusik‘ reden?) und wie sie, dank ihrer Neutralität, sich überall anpasst und anschmiegt“ (MO, 7). Andererseits konnte er die Abhängigkeit bestimmter musikalischer Formen und Figuren von dem Kontext, dem die Musik angehörte, nicht leugnen und erklärte sie daher eben aus den Konventionen. An diesen Stellen diene ihm die Konvention gerade dem Schutz der Musik selbst: So habe sich in der Theatermusik „eine gewisse Geste eingebürgert..., die uns als ‚theatralisch‘ berührt, weil wir diese Geste von der Oper her kennen. Aber gerade die Operngeste ist eine Formel, die Musik am wenigsten betrifft“ (MO, 5). Einmal behauptet Busoni also, Musik sei gegen Konventionen resistent, ein andermal, die eigentliche Musik befinde sich hinter den bloß äußerlichen Konventionen oder Formeln⁶².

Busoni erkannte, dass einige Konventionen so stark sind, dass die ihnen zugehörnde Musik auch ohne Angabe des Kontextes zu erkennen seien. Er dachte an den Marsch, den Tanz und den protestantischen Choral (MO, 7f.). In der Tat ist ein Marsch im Dreiertakt nur für ein- oder dreibeinige Menschen sinnvoll oder für solche, die bei jedem Taktwechsel den Bezug zwischen erster Zählzeit und Trittbein wechseln. Busoni fand

⁶⁰ Ebd., Sp. 996.

⁶¹ Vgl. Johann Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, 2., vermehrte Aufl., Heidelberg 1826, S. 62f. (über Haydns und Mozarts Messen).

⁶² Zur Widersprüchlichkeit von Busonis Idee der „Einheit der Musik“ siehe auch Albrecht Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz 1988 (Neue Studien zur Musikwissenschaft 4), S. 159-165.

sich daher damit ab, dass solche musikalischen Gattungen auch in der Oper aufgegriffen würden, rechtfertigte dies jedoch zusätzlich, indem er hervorhob, solche Musik werde „hauptsächlich als Zitat, als Symbol“ verwendet (MO, 8). Busoni musste das rechtfertigen, denn seine eigene Oper enthält nicht wenige Anspielungen auf konventionell gebundene Musik: Für die das erste Bild des Hauptspiels einleitende Ballettsuite komponierte er unter anderem eine Polonaise und einen Walzer⁶³, und in der Wittenberger Schenke singen die protestantischen Studenten „Ein feste Burg ist unser Gott“⁶⁴. Im letzten Bild lässt Busoni aus einer Kirche den Bach-Choral *Christ lag in Todesbanden* (BWV 278) ertönen, allerdings mit eigenem Text⁶⁵. Und in den Passagen, in denen mehrstimmige Kirchenchöre erklingen, zeigt sich Busoni, das sei nur nebenbei bemerkt, als Meister, der die Konventionen der europäischen Kirchenmusiktradition mit Leichtigkeit beherrscht. Im zweiten Vorspiel nutzt er diese Fähigkeit virtuos aus⁶⁶. Busonis Operntheorie zum Trotz, aber zum Lobe des Komponisten, sei gesagt: Die Chorpharten ließen sich auch ohne den zugrunde gelegten Messtext sogleich als liturgische Chormusik verstehen, die zugleich in eine moderne Tonsprache eingebunden und effektivvoll in das dramatische Geschehen eingeflochten ist.

All dessen ungeachtet, lehnte Busoni gattungsbezogene Konventionen ab. Der Begriff ‚Kirchen-, Theater-, usw.‘ komme „nur durch die Worte“; Musik sei nur ‚Musik‘, schrieb er auch in einem Brief an seine Frau (BF, 363); und gleich zu Beginn der Schrift *Über die Möglichkeiten der Oper* konstatierte er, Musik sei, in welchem Rahmen sie auch auftrete, „ausschließlich Musik, und nichts anderes“ (MO, 3). Sie solle daher, so forderte er in seinem *Entwurf*, „Konventionen und Formeln wie ein verbrauchtes Gewand ablegen und in schöner Nacktheit prangen“ (ÄT, 33) – so vielleicht wie der Jüngling, der aus Fausts Willenskraft ersteht. Die Forderung nach der Freiheit von Konventionen stand bei Busoni im Kontext einer umfassenderen Freiheitsforderung: Musik sollte auch frei sein von vorgegebenen Formen. Denn „gerade die Form“, so erklärte er, „steht der absoluten Musik entgegengesetzt, die doch den göttlichen Vorzug erhielt zu schweben und von den Bedingungen der Materie frei zu sein“ (ÄT, 13). Absolute Musik implizierte daher weder eine formale Vorgabe, noch schloss sie Vokalmusik aus. Seine Operntheorie ließ Busoni nachgerade in die Idee einmünden, die Oper führe „zur reineren und absoluteren Musik zurück“, wie er sagte, wohl wissend, dass es „paradox klingen“ mochte (MO, 13). Von der Oper, deren Begriff er trotz seiner Gattungskritik nutzte, erwartete Busoni, „dass sie in Zukunft die oberste, nämlich die universelle, einzige Form musikalischen Ausdrucks und Gehalts werde“ (MO, 10). Denn nur die Oper vereinige in sich alle „Mittel und Formen, die sonst in der Musik einzeln zur Anwendung kommen“ (MO, 11).

Konsequent war es im Rahmen solcher Überlegungen, der Musik den unbedingten Vorrang vor dem Wort beizumessen. „Das Wort gestatte der Musik auszuklingen; an-

⁶³ Klavierauszug (wie Anm. 17), S. 123, 138.

⁶⁴ Ebd., S. 224.

⁶⁵ Ebd., S. 303.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 83-103.

dererseits zwingt es sie nicht, sich ihm, dem Worte, zu Diensten ungebührlich auszu dehnen, wenn sie selbst zu Ende gesprochen hat“ (MO, 24). „Der Komponist darf deshalb vieles dem Dichter vorschreiben, der Dichter fast nichts dem Komponisten“ (MO, 29). Denn in Übereinstimmung mit seiner Vorstellung, die Oper sei die höchste Form absoluter Musik, verlangte Busoni, dass eine Opernpartitur, „indem sie der Handlung gerecht wird, auch von dieser losgelöst, ein vollständiges musikalisches Bild ergeben“ müsse (MO, 12). Dass Busoni sein eigener Librettist war, erscheint vor diesem Hintergrund als folgerichtig. Er hielt es sogar für den „einzigen Ausweg für den Opernkomponisten, seinen Text selbst zu machen... Wunderbar, wie man, während des Komponierens, streichen, hinzufügen, umstellen kann, nach dem musikalischen Bedarf“ (BF, 118)⁶⁷. So verwundert es nicht, dass auch die letzte reine Textausgabe des Librettos vor Abschluss der kompositorischen Arbeiten noch in vielen Punkten von dem endgültigen Text abweicht. Und wie die unvollendeten Passagen von Busoni umgedichtet und komponiert worden wären, lässt sich auch nicht annäherungsweise mehr vermuten.

Die Gestaltung des Librettos hatte diesen Grundsätzen zu gehorchen. Insbesondere sollte ein Sujet gewählt werden, das „ohne Musik nicht bestehen noch zum vollen Ausdruck gelangen“ könnte (MO, 15). Noch 1922 schrieb er an Gisella Selden-Goth, sein *Faust*-Libretto entspreche seinen eigenen Anforderungen nur teilweise. Denn das Perfekte sei nie ganz zu erreichen (SG, 64), wie ja auch *Faust* in der Oper *Helena* nicht zu fassen bekommt. „Der Mensch ist dem Vollkommenen nicht gewachsen“, klagt *Faust* resignierend⁶⁸. Dennoch war Busoni mit dem Libretto im Großen und Ganzen zufrieden, und diese Zufriedenheit gründete sich auch darauf, dass es ohne Musik nicht sinnvoll aufführbar wäre: „Aber könnte man das Stück ohne Musik darstellen? – Ich denke: hoffentlich nicht“ (SG, 64). Als Beispiel für einen Text, der auf Musik angewiesen sei, führte Busoni den zweiten Teil von Goethes *Faust* an. Darin sei „Musik überall geboten und unerlässlich, das Gedicht“ könne „ihrer nicht entraten“, und sie müsse „dem Schauspiel, der Darstellung zu Hilfe kommen wie das Licht dem geschauten Bilde“. Gegenbeispiele sah er in Alexandres Dumas' *Die Kameliendame* (*La dame aux camélias*) und in Victorien Sardous *Tosca*: „Uns ergreift im ursprünglichen Schauspiel keine Sehnsucht nach der fehlenden Musik“ (MO, 19). Das richtete sich gegen Verdis *La Traviata* und Puccinis *Tosca*.

Welche Elemente eines Librettos für seine musikalische Eignung verantwortlich sind, lässt sich schwer bestimmen. Zum einen dürfte Busoni an die wunderbaren Begebenheiten gedacht haben, von denen bereits die Rede war. Zum anderen, aber dafür hätte Goethes *Faust II* nicht als Beispiel angeführt werden können, strebte Busoni einfache und knappe Libretti an: „Was helfen der Musik kunstreiche literarische Wendungen? Nichts“, ließ er Gisella Selden-Goth wissen (SG, 73). „Das Lückenhafte in der Dichtung“, hatte er ihr zuvor bereits mitgeteilt, sei „beabsichtigt, um der Musik Raum zur Ausfüllung zu lassen“ (SG, 28). Hinter dieser Aussage verbarg sich eine Art Theorie

⁶⁷ Vgl. BF, S. 326; SG, S. 27.

⁶⁸ Klavierauszug (wie Anm. 17), S. 268.

des Schlagworts: Der Musik könne nur dann ausreichend großer Entfaltungsraum gewährt werden, wenn das Libretto die Handlung auf Schlagworte reduziert. Deshalb bedurfte die Lektüre des Librettos einer besonderen Mitarbeit der Leser. Edith Andrae, die er gebeten hatte, das Libretto anzuschauen, forderte er zu solcher Mitarbeit auf: „auf dass die absichtlichen textlichen Lücken durch die Vorstellung dessen, was Ohr und Auge hinzutragen sollen, ausgefüllt werden“ (EA, 36)⁶⁹.

5. Geschlossene Formen

Wagner erwähnte Busoni in seiner Schrift über die *Möglichkeiten der Oper* eher unwillig mit der Begründung, man müsse „dem Leser von 1921 entgegenkommen und den ihm vertrauten Maßstab“ nennen (MO, 45). Busoni zufolge verbanden die Zuschauer seiner Zeit mit Oper demnach vor allem Wagners Musikdramen. Den Widerwillen, mit dem Busoni den Namen nannte, kann man verstehen, wenn man weiß, dass er sich, wie seine Schriften und Briefe bezeugen, ein Leben lang mit diesem Komponisten herumgeschlagen hat. Wagners Musik schien ihm keine Möglichkeiten zur Fortsetzung zu bieten: „Seine Kategorie beginnt und endet mit ihm selbst“ (ÄT, 15). Aber viele Komponisten hätten noch immer nicht die „Form der ‚Steigerung‘ im Affekt“ überwunden, womit Busoni Wagners Stil im Sinn hatte (ÄT, 28). Auch sein Schüler Kurt Weill war davon überzeugt, „dass man sich so weit wie möglich der Einflussphäre Richard Wagners entziehen müsse“⁷⁰.

Gegen die mit Wagners Idee des Musikdramas unter anderem verbundene Durchkomposition der Oper wandte Busoni ein, „zu einem ununterbrochenen Spinnen des Fadens, für die Dauer von drei bis vier Stunden“, reiche „weder die menschliche Konzeption noch die Rezeption aus“. Er strebte demgegenüber eine „rhythmische Gliederung“ des Ganzen an. „Ich möchte feststellen“, so legte er dar, „dass die Oper als musikalische Komposition stets aus einer Reihe kürzerer, geschlossener Stücke bestand und nie anders, als in diesen Formen, wird bestehen können“ (MO, 30). Auch Kurt Weill konstatierte übrigens, der „Verzicht auf rein musikalische Formgebung“ habe die Oper auf Abwege geführt⁷¹. Doch dies implizierte keinesfalls eine Rückwendung zu Rezitativ und Arie. Vielmehr weist Busonis Postulat kleiner Formen zwei präzisierbare Fassetten auf: Erstens gliedert sich „Doktor Faust“ in nicht allzu große, deutlich voneinander getrennte Abschnitte, und zweitens haben diese Abschnitte eine besondere Tendenz, in sich formal geschlossen zu sein.

In der Tat gibt es in der Oper viele kleine Formen⁷². Besonders augenscheinlich sind die Symphonia, der Prolog und der Epilog des Dichters, Vorspiel I, das szenische und

⁶⁹ Vgl. MO, S. 27.

⁷⁰ Kurt Weill, *Die neue Oper*, in: ders., *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, hg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin 1990, S. 28-30, hier S. 28.

⁷¹ Busonis *‚Faust‘ und die Erneuerung der Opernform*, in: ebd., S. 38-42, hier S. 38.

⁷² Die gründlichste Analyse des Werks lieferte Op de Coul, *Doktor Faust. Opera van Ferruccio Busoni*, Groningen 1983.

das symphonische Intermezzo. In Bezug auf die Geschlossenheit einzelner Abschnitte hat Busoni selbst einige Hinweise geliefert: Die sechs Geister des zweiten Vorspiels habe er als eine „Reihe Variationen“ zusammengefasst, beim szenischen Intermezzo handle es sich um ein „Rondo“, und das Gartenfest habe er als „Ballettsuite“ gestaltet (MO, 44f.).⁷³ Einer solchen Bevorzugung geschlossener Formen entspricht es, dass aus dem Umfeld der Oper eine Reihe für sich bestehender Werke hervorging: das *Nocturne symphonique* von 1913 und die *Sonatina seconda* von 1912, die „bewusst“ als vorbereitende „musikalische ‚Fauststudien‘“ geplant waren, und das Orchesterwerk *Sarabande und Cortège* von 1919, das „versuchshalber“ „mitten im Gestalten des Gesamtwerks“ komponiert wurde (MO, 38f.). Ebenso stimmt es zusammen mit Busonis Bezeugung, er sei ein „Anbeter der Form“ (EM, 249). Busonis Bemühen um die formale Gestaltung war ein Aspekt dessen, was er die „junge Klassizität“ nannte. „Unter einer ‚jungen Klassizität‘“, so erklärte er Paul Bekker, „verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen“ (EM, 276f.).

Ein Blick auf die Konstruktion der Oper kann illustrieren, wie Busoni seinem Anspruch gerecht wurde. Die „Symphonia“ besteht aus sieben Teilen, die symmetrisch angeordnet sind. Das Glockengeläut des Anfangs (T. 1-26) kehrt am Ende wieder (T. 117-134). Es umrahmt einen Hauptabschnitt, der aus dem mehrmaligen Wechsel zweier Blöcke besteht. Der erste dieser Blöcke greift hauptsächlich auf thematisches Material aus dem *Nocturne symphonique* zurück; ihm folgt ein weiterer Block, der durch das neue melodische Material, die Änderung des Tempos und die Einführung eines regelmäßigen 6/8-Taktes überaus sinnenfällig vom vorangehenden abgegrenzt ist (T. 41-87). Diese beiden Abschnitte wechseln nochmals ab, bevor ein kurzes Wiederaufgreifen des Materials aus dem *Nocturne symphonique* zum Glockengeläut zurückführt (T. 108-116). Man kann die Form daher als eine ausgedehnte, im B-Teil nochmals symmetrisch gruppierte, ABA-Form beschreiben: A (B C B' C' B'') A'. So gesehen, wäre Busoni einschränkungslos zuzustimmen: Zumindest die „Symphonia“ bestätigt die Behauptung, die Oper bestehe aus geschlossenen Formen.

Doch auch mit Blick auf die großformale Anlage bemühte sich Busoni um Geschlossenheit: Das letzte Bild der Oper könnte als eine Reprise gedeutet werden, in der sowohl dramatische als auch musikalische Fäden resümeeartig wieder aufgegriffen und zu Ende geführt werden. Diese „Reprise“ müsste man, genau genommen, mit dem Wiederauftreten der drei Studenten aus Krakau am Ende des zweiten Bildes beginnen lassen⁷⁴, die in engster Anlehnung an die entsprechende Szene von Vorspiel I angelegt ist. Im folgenden letzten Bild tritt dann Wagner ebenfalls erstmals seit Vorspiel I wieder auf⁷⁵, und die Szene spielt vor dem ehemaligen Hause Fausts, in dem die Oper begonnen hatte. Der etwas später einsetzende dramatische Kontrast von Chorgesang und Fausts

⁷³ Vgl. BF, S. 326.

⁷⁴ Klavierauszug (wie Anm. 17), S. 274ff.

⁷⁵ Ebd., S. 282ff.

Monolog erinnert an Vorspiel II, wo das gleiche Stilmittel in der Paktszene eingesetzt wurde, auf die sich die Rückwendung des reuigen Faust zu Gott auch inhaltlich direkt bezieht⁷⁶. Danach erscheint die Herzogin aus Bild I wieder, und es erklingt ein Motiv, das erstmals zur Herzogin in Bild I eingeführt wurde⁷⁷. Schließlich betritt auch der Bruder Gretchens wieder die Bühne; ein Chor singt mit abgewandeltem Text das Gebet des Bruders aus dem szenischen Intermezzo, und das Orchester greift die Orgelbegleitung auf, die dort verwendet wurde. Dabei lehnt sich die ganze Szene sogar formal lose an das Intermezzo an⁷⁸. Endlich taucht sogar Helena nochmals auf, in die sich das Kreuzifix im Schein von Mephistopheles' Laterne verwandelt⁷⁹. Insofern werden im letzten Bild in dicht gedrängter Folge Elemente aus allen vorangehenden Teilen wieder aufgegriffen, so dass der Eindruck strenger formaler Geschlossenheit entsteht.

Insbesondere bietet es sich jedoch an, exemplarisch das szenische Intermezzo genauer zu betrachten, das Busoni selbst als „Rondo“ beschrieb, obwohl es eine sehr dichte Handlung erzählt. Tatsächlich zeigt sich, dass sogar die Handlung selbst in Rondoform gestaltet ist. Busoni verwirklicht damit seine Idee der absoluten Musik in weiterreichender Weise, als seine Andeutungen selbst nahe legten. Musikalisch kennzeichnet den Refrain (A) zunächst, dass er in der Regel vom Orgelsolo vorgetragen wird. Dramatisch fällt er mit der Versunkenheit von Gretchens Bruder zusammen. Das Intermezzo setzt ein, während der Bruder still betet; ein langes Orgelsolo ist zu hören (T. 1-70). Den Beginn des nächsten Abschnitts (B) markiert der Einsatz des Gesangs; der Bruder trägt nun ein Gebet laut vor. Zur Orgel treten dabei verschiedene Blasinstrumente hinzu (T. 71-124). Der Abschnitt mündet in die Wiederaufnahme des Refrains, indem der Bruder gleichzeitig wieder in ein stummes Gebet versinkt (A': T. 124-148)⁸⁰. Das Erscheinen Fausts und Mephistopheles', mit denen auch der Gesang auf die Bühne zurückkehrt, markiert den Beginn des nächsten Abschnitts (C: T. 149-181). Der Dialog von Faust und Mephistopheles wird vor allem durch eine Oboenmelodie unterstützt, die von den Streichern begleitet wird. Das Auftauchen der beiden Protagonisten und der neue musikalische Hintergrund entsprechen einander; für die Korrelation von Musik und Handlung ist es daher folgerichtig, dass die beiden sich zurückziehen, als der Bruder die Rückkehr des Refrains einleitet (T. 175). Dieser ist nun auf wenige Takte reduziert (A'': T. 182-197) und wird ab T. 191 von Bläsern unterstützt. Der Bruder ist wieder in ein Gebet versunken. Der darauf folgende Abschnitt (D) ist der längste und weist eine aufwändigere Binnengliederung auf (T. 198-306)⁸¹. Bei der letzten Wieder-

⁷⁶ Ebd., S. 303, T. 380ff. und S. 307, T. 454ff. bzw. S. 83, T. 846ff.

⁷⁷ Ebd., S. 305, T. 429f. bzw. S. 184, T. 883f.

⁷⁸ Ebd., S. 306, T. 440ff.

⁷⁹ Ebd., S. 311.

⁸⁰ Abschnitt A' ist mit Abschnitt A auch mittels eines transponierten BACH-Motivs verknüpft (T. 34-36: f-e-g-fis; T. 145-147: as-g-b-a), während anderes Material auf den später folgenden Abschnitt A'' vorausweist.

⁸¹ Diese Binnengliederung korrespondiert mit der dichten Ereignisfolge: Mephistopheles tritt dem Bruder in Mönchskostüm entgegen, Soldaten tauchen auf und töten den Bruder, Mephistopheles kommentiert das Geschehen sarkastisch.

kehr des Refrains kann der gefallene Bruder zwar logischerweise nicht mehr in ein Gebet versinken, doch rückt Busoni ihn erneut stumm ins Zentrum des Bühnengeschehens: „Ein Strahl des Mondes senkt sich auf den am Boden hingestreckten Toten“⁸².

Ganz in der Tradition von Rondokompositionen hat Busoni die jeweilige Rückkehr zum Refrain besonders kunstvoll gestaltet. So eröffnet der Bruder in Abschnitt B den Gesang zur Orgelbegleitung, die aus Abschnitt A hervorgeht. Sie ist zwar von einer Generalpause mit Fermate von Abschnitt A abgetrennt, aber da sie direkt auf die Takte 17ff. zurückgreift, in denen die Orgel eine Art Choralvorspiel vorträgt, entsteht nicht der Eindruck, es handle sich um einen neuen Teil. Der einsetzende Gesang erklingt zunächst zu dieser Begleitung, bedient sich jedoch nicht der scheinbaren Choralmelodie aus den Takten 17ff., sondern verwendet neues Material. Ähnlich raffiniert ist der Übergang von C nach A'' konstruiert. Es ist daher verständlich, wenn Busoni mit Stolz schrieb, es sei ihm gelungen, „das ‚szenische Intermezzo‘ ... trotz der wechselnden Begebenheiten und Stimmungen, die darin rasch aufeinander folgen, auf die einheitliche Form des Rondo zu bringen“ (MO, 45). Dabei weist das Intermezzo nicht nur musikalisch eine klare Rondoform auf nach dem Muster: A B A' C A'' D A''', sondern auch dramatisch: stumme Präsenz des Bruders (Versunkenheit im Gebet) – lautes Gebet des Bruders – stumme Präsenz des Bruders (Versunkenheit im Gebet) – Erscheinen Fausts und Mephistopheles' – stumme Präsenz des Bruders (Versunkenheit im Gebet) – Zusammenstoß von Mephistopheles, Bruder und Soldaten – stumme Präsenz des Bruders (Mondschein auf dem Toten).

A T. 1-70	B T. 71-124	A' T. 124-148	C T. 149-181	A'' T. 182-197	D T. 198-306	A''' T. 306-331
Bruder im stillen Gebet	Bruder laut betend	Bruder im stillen Gebet	Faust und Mephistopheles	Bruder im stillen Gebet	Mephistopheles, Bruder, Soldaten	Bruder, tot, im Schein des Mondes
Orgel	Gesang	Orgel	Gesang	Orgel	Gesang	Orgel

In doppelter Weise wird Busoni so seiner Maßgabe gerecht, die Musik herrsche in der Oper: Erstens folgt das Intermezzo einer musikalischen Form, und zweitens wird die dramatische Handlung in einem gewissen Sinne selbst musikalisiert, indem sie an die Rondoform angepasst wird. Umgekehrt wird das musikalische Formschema wesentlich durch dramatische Momente markiert, ohne von der Handlung bestimmt zu werden, denn es handelt sich um eine absolutmusikalische Form. Dass die größeren Teile eine mehrschichtige Binnenstruktur aufweisen, die ebenfalls untersucht werden könnte, und dass die Rondosektionen ineinander verschränkt sind, kompliziert die Form, hebt die klare Rondostruktur indes nicht auf.

Die starke Schematisierung der Handlung und insbesondere das mehrmalige mit der Musik koordinierte Versinken des Bruders im Gebet könnte eine Reminiszenz an das

⁸² Klavierauszug (wie Anm. 17), S. 122.

Puppentheater darstellen. Dieses neigt zu solch schematisierten Bewegungen schon deshalb, weil es mit einem beschränkten Fundus möglicher Bewegungen auskommen muss. Sehr schön lässt sich die regelmäßig wiederholte Geste des Niederkniens und Betens des Bruders als Handlung einer Marionette vorstellen oder auch als die einer mechanischen Puppe, deren einfaches Triebwerk auf vielleicht drei Bewegungen beschränkt ist. Zugleich eignet sich eine solche Dramaturgie besonders gut dazu, mit der Musik eine formale Einheit zu bilden. Auch wenn sich diese formal geschlossene Gestaltung der Oper nicht in allen Teilen in gleicher Weise belegen lässt, so kann man doch sagen: Eine Oper ist der „Doktor Faust“, ohne eigentlich eine Oper zu sein, auch deswegen, weil er sich – ähnlich wie Bergs *Wozzeck*⁸³ – gegen die mittlerweile für die Oper typisch gewordene und ihren Begriff prägende durchkomponierte Gestalt wandte.

*

Dem Gesagten zum Trotz dürfte niemand, der den „Doktor Faust“ hört oder sieht, daran zweifeln, dass es sich dabei um eine Oper handelt. Es ist auch unerheblich, ob eine Komposition „Oper“ genannt wird oder nicht. Aber Busonis Zögerlichkeit bei der Verwendung des Gattungsbegriffs lenkt das Augenmerk auf ästhetische Ansichten und historische Kontexte, um deren Rekonstruktion es hier ging.

Anschrift des Autors: Musikwissenschaftliches Seminar, Freie Universität Berlin, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin

⁸³ Zum Vergleich zwischen Busonis *Doktor Faust* und Bergs *Wozzeck* siehe Rainer Schönhaar, *Dichtkunst fürs Musiktheater. Ansporn und Hemmnisse beim Umgang mit dem Bühnentext in Ferruccio Busonis ‚Doktor Faust‘ und in Alban Bergs ‚Wozzeck‘*, in: *Alban Bergs „Wozzeck“* (wie Anm. 26), S. 473–497, und Friedrich Geiger, *Bergs ‚Wozzeck‘, Busonis ‚Doktor Faust‘ und die ‚neue Oper‘ der zwanziger Jahre*, in: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, hg. von Nils Grosch, Münster 2004, S. 9–26.