

Nicht wenigen seiner Zeitgenossen, so schreibt Jens Malte Fischer, galt der Weltbürger Busoni als »Jahrhundertphänomen renaissancehaften Zuschnitts«,¹ doch verdankte er seinen Ruhm zu Lebzeiten primär seinen überragenden pianistischen Fähigkeiten, in zweiter und dritter Linie auch seinem pädagogischen Wirken und seinen Bach-Editionen. Als legitimer Erbe Franz Liszts wusste er durch ein zugleich brillantes und tiefgründiges Virtuositentum, durch eine intellektuell durchdrungene, vergeistigte technische Bravour zu faszinieren; sein Klavierspiel mag bisweilen einem spirituellen Exerzitium ähnlich gesehen haben. Busonis esoterische Seite, die wohl einen Gutteil seines Charismas ausgemacht hat, prägt sich am eindringlichsten in seiner Oper *Doktor Faust* aus, die er bei seinem Tod im Juli 1924 als Torso hinterließ und die in einer von seinem Schüler Philipp Jarnach vollendeten Fassung 1925 zur Uraufführung kam; dieser durchaus stimmigen Version ist 1982 in der philologisch valideren Vervollständigung von Antony Beaumont, der dem Werk auf der Grundlage zwischenzeitlich aufgefundener Skizzen Busonis einen hoffnungsvolleren Schluss gab, eine vermutlich kongenialere Konkurrenz erwachsen. Busoni hat in dieser Oper, die er »Dichtung für Musik« betitelte und an der er gut zehn Jahre lang arbeitete, die Quintessenz seines Schaffens gezogen und die metaphysische Dimension seiner Musikästhetik zu einer höchst suggestiven, ebenso konzentrierten wie visionären Klangwelt ausgebaut, in der sich ein prononcierter Stilisierungswille verwirklicht. Sie wird in der einleitenden *Symphonia* mit einigen treffenden Zügen von gestischer Prägnanz, schnörkelloser Feinheit und verhaltener, kühler Delikatesse angerissen und erhält sogleich das Signum der Transzendenz, einer überhöhenden, mysterienspielartigen, dabei aber gänzlich unbarocken Allegorik: Hier meint man dieselbe »luft von anderem planeten« zu spüren, die Arnold Schönberg mit Stefan Georges Gedicht *Entrückung* apostrophiert, wenn er im letzten Satz seines epochalen *Zweiten Streichquartetts* dem bis zum Äußersten gespannten, implodierenden Klanggeschehen, das eben den Boden der Tonalität verlässt, die menschliche Stimme, einen Sopran nämlich, unterlegt, der die Entrückung der Musik mit einem wenn auch esoterischen, so doch dechiffrierbaren sprachlichen Inhalt glossiert.

Das Libretto zum *Doktor Faust* stammt von Busoni selbst; es gehört zusammen mit der *Pa-lestrina*-Dichtung von Hans Pfitzner, der auf das Wüteste gegen Busonis ästhetische Utopien polemisierte, in die Reihe jener Sprachkunstwerke, die in keiner der gängigen Literaturgeschichten Erwähnung finden, wohl weil sie nicht als autonome Dramen konzipiert, sondern auf Vertonung hin angelegt sind. Busonis Text zeichnet sich ebenso wie der Pfitzner'sche durch eminente poetische Qualitäten aus; beiden verleiht eine eigenwillig-markante Diktion von großer Beherrschtheit und Kraft, herber Schönheit und eminenter Nuanciertheit ihr spezifisches Kolorit. Der Busoni-Enthusiast Hans Heinz Stuckenschmidt hat von dem Textbuch des *Doktor Faust* eine ebenso umfassende wie treffende Charakteristik gegeben: »Das Libretto, scheinbar eine lose und improvisatorisch gefügte Bilderfolge, gewinnt bei näherer Betrachtung an Kontinuität und organischem Aufbau. [. . .] Merkwürdig, es ist und bleibt bis in die kleinste Einzelheit, sprachlich wie dramaturgisch, ein Operntext; und gleichzeitig hat es die Würde und geistige Autonomie einer Dichtung, deren Architektur um nichts geringer und ungeformter ist, wo ihre Bilder und Szenen das Merkmal des spontanen Ausdrucks, des blitzhaft-genialen Einfalls tragen. Busoni hat die deutsche Sprache auf sehr persönliche Art gemeistert, hat ihr archaische Farben und Akzente wiedergegeben, hat Wendungen in sie getragen, denen bei aller Überlegenheit noch der Hauch des Peripherischen und eines fremdländischen Sprachgefühls anhaftet.«² Das Bilderbogenartige, Kaleidoskopische der Anlage und das Ungefüge, Diskontinuierliche als gestalterischen Zug hat Busoni selbst in seinem Essay *Über die Partitur des »Doktor*

¹ Jens Malte Fischer, »Ich, Faust, ein ewiger Wille«. Ferruccio Busonis Faust-Konzeption in seiner unvollendeten Oper, in: *Vom Wunderwerk der Oper*. Wien 2007, S. 93–112, hier S. 94.

² Hans Heinz Stuckenschmidt, Ferruccio Busoni, in: *Schöpfer der Neuen Musik* (1958). München 1962, S. 7–20, hier S. 16. Vgl. weiter ders., Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers. Zürich 1967.

Faust« damit erklärt, dass ihm daran gelegen gewesen sei, »Raum zur Ausfüllung durch die Musik« zu schaffen.³ Dass er zum Faust-Stoff griff – er hatte zuvor einige andere Sujets in Erwägung gezogen –, war im Übrigen dem Drang geschuldet, eine Oper über »[e]ine hervorragende, historische und sprichwörtliche Figur, die mit dem Zauberischen und Unenträselten zusammenhinge«⁴ zu komponieren. Ein fortwährender »Zwiespalt zwischen Sehnsucht und Entsaugung«⁵, so führt er weiter aus, hielt ihn davon ab, Goethes Drama als Libretto einzurichten, obwohl in seinen Augen namentlich dessen zweiter Teil nach musikalischer Untermalung und Gestaltung verlangt; er gab stattdessen dem »alten *Puppenspiel*« den Vorzug, von dem er »mehrere Versionen« durchmusterte⁶ und das Karl Simrock in einer klassisch gewordenen Form – *Doctor Johannes Faust* – konserviert hat. Das Konzise, Gedrängte der Sprache, das sich als zentraler Modus des Ausdrucks auch der Musik – der vokalen Umsetzung des Textes ebenso wie den rein instrumentalen Partien – mitteilt, hat seine konzeptionelle Folie in Busonis Überlegungen zum »Schlagwort«,⁷ zur verdichteten, intensivierten, eruptiven Rede, die der Musik situative Einsatzstellen darbieten soll und die Pointierung als dramaturgisches Prinzip exponiert, welches sich gleichmäßig auf alle medialen Aufbauelemente des Musiktheaters überträgt und eine emblematische, ja kultische Anmutung bewirkt. Als Vorbild oder Ideal seines Operschaffens macht Busoni denn auch Mysterium und Liturgie namhaft,⁸ was man dahin interpretieren könnte, dass er das Musikdrama zumindest ideell auf den Ritus, auf einen außerkünstlerischen, institutionellen Bezugspunkt orientieren möchte, um ihm zur Objektivierung zu verhelfen und davor zu bewahren, sich im Sinne des Ästhetizismus zu bloßem Schein, zu freistehender Phantasmagorie zu verflüchtigen.

Das, wenn man so möchte, anti-illusionäre Moment des *Doktor Faust* bekundet sich auch darin, dass die Musik sich nicht in ihrer dramaturgischen Funktion erschöpft, sondern dem sprachgebundenen szenischen Geschehen gegenüber ihr Eigengewicht behauptet. Sie folgt einer eigenen konstruktiven Logik, die dem Inventar der tradierten instrumentalen Formen entlehnt ist, welche, wiederum in kondensierter Gestalt, als Muster für die scharnierartigen, den Bau des Ganzen tragenden Aufbauelemente fungieren. Mit seiner instrumental gedachten Faktur weist *Doktor Faust* auf Alban Bergs *Wozzeck* voraus, der einem konsequenten Formalismus huldigt.⁹ »Vorzüglich«, so erläutert Busoni, »war es mir darum zu tun, musikalisch-selbständige Formen zu gießen, die zugleich dem Worte, dem szenischen Vorgang sich anpaßten; die jedoch, auch losgelöst vom Worte, von der Situation, ein eigenes und sinnvolles Bestehen führten.«¹⁰ An anderer Stelle spinnt er diesen Gedanken fort, indem er fordert, dass »eine Opernpartitur« auch unabhängig von der Handlung »ein vollständiges musikalisches Bild ergeben« müsse: »einer Rüstung vergleichbar, die dazu bestimmt, den menschlichen Körper zu umhüllen, auch für sich allein – an Material, an Form, und an kunstreicher Ausführung – ein befriedigendes Bild, ein wertvolles Stück ergibt.«¹¹ Zeichen- und medientheoretisch gewendet heißt dies, dass das Drama, wie es sich im Inhalt der Rede, in der Semantik der sprachlichen Parameter, und in der szenischen Darstellung auskristallisiert, von einem autonomen Ausdrucksmedium umgriffen wird, das die semiotische Kraft der sprachlich gesteuerten Aktion beeinflusst oder auch relativiert und kontrapunktiert; die Musik schiebt sich als freischwebender Träger eines Formsinns, eines strukturellen oder gestalterischen Gehalts zwischen die sprachlichen und szenischen Zeichen auf der einen und ihre illusionären Signifikanten auf der anderen Seite und sprengt so die

³ Ferruccio Busoni, *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des »Doktor Faust«*. Leipzig 1926, S. 37.

⁴ Ebd., S. 33.

⁵ Ebd., S. 35.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. ebd., S. 24–28. (Es handelt sich um den Essay *Über die Möglichkeiten der Oper*.)

⁸ Vgl. ebd., S. 16.

⁹ Vgl. Reinhard Ermen, Ferruccio Busoni. Reinbek 1996, S. 125.

¹⁰ Ebd., S. 39.

¹¹ Ebd., S. 12f.

mediale Sinnkomplexion des Dramas, die geschlossene Bühnenwelt auf. Das vom Zuschauer Wahrgenommene hat keine Unmittelbarkeit; es erlangt keine volle Gegenwärtigkeit und Plastizität; die Musik wirkt sich nicht dahin aus, dass, wie Thrasybulos G. Georgiades es als wesentliche Leistung des Theaters apostrophiert hat, »die Vorstellungsstruktur des Körperhaften, des Von-außen-her, das Gegenüber, des hier und jetzt stattfindenden menschlichen Handelns«¹² hervorgerufen wird; in der formalistischen Anlage der Musik schlägt ein abstrahierendes, anti-theatrales Movens, eine Art Verfremdungseffekt durch. Dem hält ein – zumal auf instrumentaler Ebene bemerkbares – stereophones Komponieren die Waage, das auf eine Ausdifferenzierung des klanglichen Artikulations- und Darstellungsvermögens zielt und als innovativ-utopischer Zug Busonis, der eine von Mozart über Berlioz bis Mahler verlaufende Traditionslinie fortschreibt, klangtechnische Errungenschaften des Schallplatten- und CD-Zeitalters vorwegnimmt. Bei Busoni heißt es: »[I]ch habe [. . .] den ersten (nicht völlig durchgeführten) Versuch unternommen, einen *Klanghorizont*, eine *akustische Perspektive* zu schaffen, indem ich häufig Gesungenes und Gespieltes »hinter der Bühne« ertönen lasse; wodurch das Ungeschaute durch das Gehörte enthüllt werden soll.«¹³ Wiederum von einem zeichentheoretischen Gesichtspunkt aus gesehen besagt dies, dass den Einbußen, die das ertönende Wort an semiotischer Bestimmtheit erleidet, indem es als klanglicher Parameter gehandhabt und so in eine innermusikalische Ordnung hineinzogen wird, eine Erweiterung des klanglichen Ausdrucksspektrums um paraverbale Schattierungen gegenübersteht, die das Wort mit situativen Informationen anreichern und es so einer übergeordneten Klangdramaturgie exponieren.

An der musikalischen Absorption der Wortsemantik, der, wie dargelegt, durch Sparsamkeit der Diktion Vorschub geleistet wird, ist jedoch nicht zum Mindesten ein eindringliches, stringentes Melos beteiligt, das nur selten regelrechte Kantilenen ausspinnt, sondern eher streng, bisweilen vielleicht auch sperrig und ein wenig kurzatmig wirkt. Indessen erhalten seine konturscharfen Linien durch eine italienisch-sinnliche, bisweilen auch irisierende oder opake Farbgebung etwas Apartes, Schmelzendes. Das Melos ergeht sich nicht in einem freisteigenden *Espressivo*, das eine sich ausströmende Empfindung vergegenwärtigt, sondern setzt an der Lautstruktur des Wortes an, um es gleichsam auf seine klangliche Schwingungsweite, auf Untertöne und Resonanzen hin zu prüfen. Das Melos spannt weiter auch feinste und vielfältigste Fäden zwischen Stimme und Orchester aus und erweist sich so als entscheidender Faktor für die Choreographierung des Gesamtklangs, der sich gleichermaßen durch Homogenität und Kompaktheit wie durch Lebendigkeit und Differenziertheit auszeichnet. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Busoni auch als Antipode von Puccini, dem idealtypischen Melodiker, sein Diktum, dass die Melodie und Gesangsstimme noch in einer Oper, für welche die innermusikalische Formensprache verbindlich sein soll, den Vorrang behauptet, aufs Eindringlichste bestätigt: »So wie die *Melodie* über allen kompositorischen Mitteln steht, so verbleibt die *menschliche Stimme*, als *Klangmittel*, das wichtigste und ausdrucksreichste: das lebendigste und seelenvollste Instrument, das sich von den übrigen, künstlichen, spielend-siegreich abhebt; weitertragend als die anderen, im Freien und in der Entfernung eindringlich vernehmbar.«¹⁴

¹² Thrasybulos G. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen 1967, S. 119.

¹³ Busoni, Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des »Doktor Faust«, S. 43f.

¹⁴ Ebd., S. 39f.