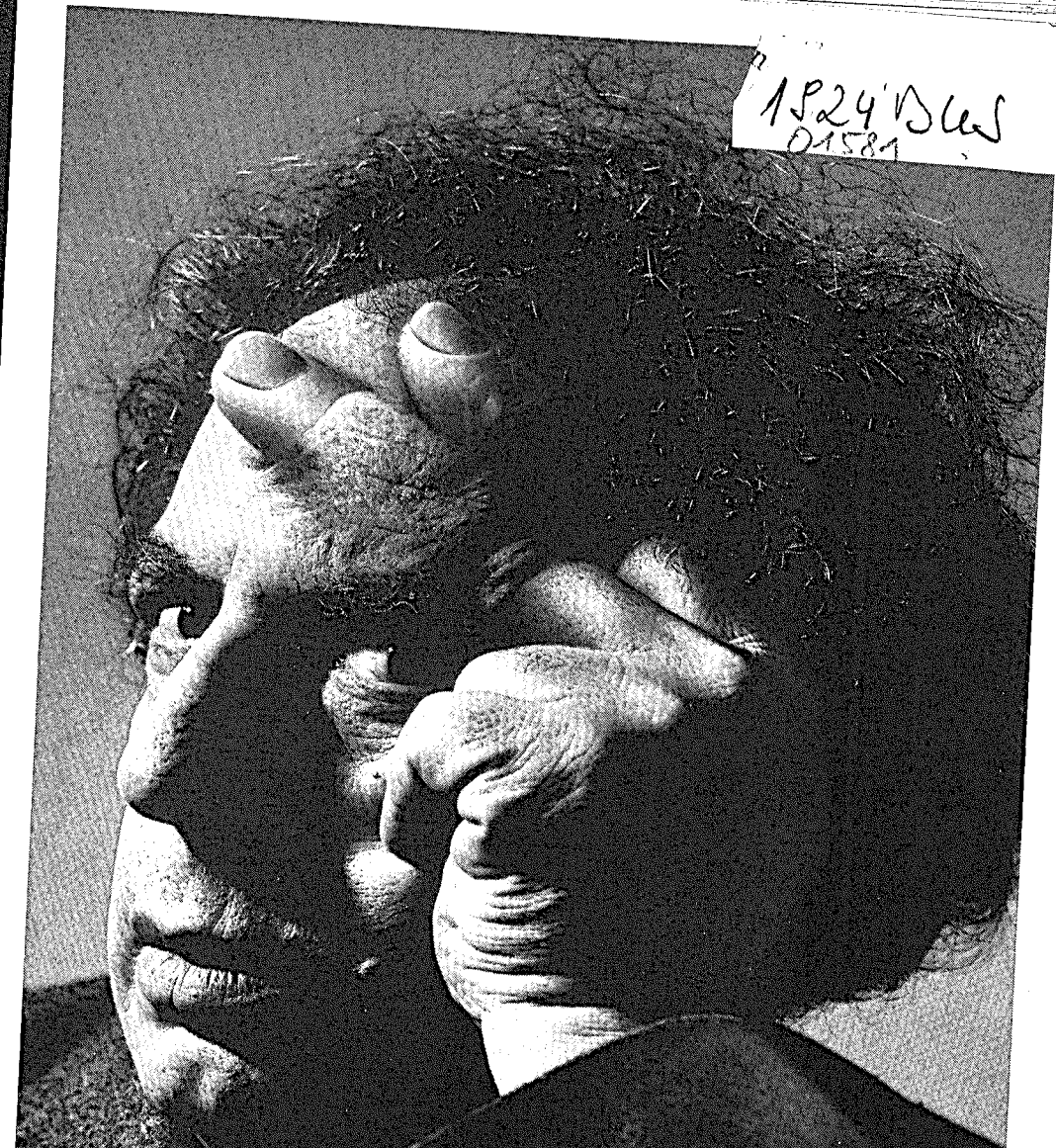


1824 Busoni
01581



Doktor Faust

Oper Frankfurt

von Ferruccio Busoni

In diesem Heft

Doktor Faust – Eine Handlung	2
Charles Baudelaire: Die Reise	4
Die Reise	5
I. Vor dem Aufbruch	21
II. Die Beschwörung	33
III. Grenzüberschreitung	49
IV. Der letzte Wille	65
Libretto »Doktor Faust« von Ferruccio Busoni	94
Ferruccio Busoni	96
Elias Canetti: Eine Begegnung	103
Antony Beaumont: Gedanken zu »Doktor Faust«	107
Wladimir Vogel: »Doktor Faust« von Busoni (1925)	114
Bildmaterial zu den ersten Aufführungen von »Doktor Faust«	118
Kurt Weill: Busonis »Faust« und die Erneuerung der Opernform (1926)	124
Busoni-Fotos (1890-1923)	129
Aus dem Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni (1909)	131
Ferruccio Busoni: Junge Klassizität (1920)	134
Lebensdaten und Werkverzeichnis	
Text- und Bildnachweise	

Ferruccio Busoni: Doktor Faust · Neuinszenierung am 10. März 1980
Musikalische Leitung: Friedrich Pleyer · Inszenierung und Ausstattung:
Hans Neuenfels · Choreinstudierung: Marcel Seminara

DOKTOR FAUST
Dichtung und Musik
von
FERRUCCIO BUSONI
Ergänzt von
Philipp Jarnach

Doktor Faust — Eine Handlung

VOR DEM AUFBRUCH

Faust irrt durch schwarze Räume = gleißend dringt die Außenwelt ein, der er sich nicht mehr stellen will und kann.

Der Raum der Arbeit

Rückzug in das Studierzimmer, in den überblickbaren Raum einstmals tätigen Lebens. Studenten, die ein Buch überreichen wollen, werden angemeldet - Faust will niemanden sehen. Dann der Titel des Buches, wie eine Verheißung: Clavis Astartis Magica. Mit ihm könnte Faust eine Reise beginnen, deren Richtung deutlich wird - heraus aus dem Martyrium alltäglicher, immer abhängiger Existenz -, deren Ziel jedoch im Dunkeln bleibt. Die drei Abgesandten aus dem fernen und doch so bekannten Krakau bestätigen ihm mit ihrem Geschenk die Träume aus jenen Tagen, als Dämonen aus Büchern aufstiegen und durch Zuklappen wieder gebannt werden konnten.

DIE BESCHWÖRUNG

Ein Blick über den Zaun

Faust will auf die Reise, wagt die Grenzüberschreitung.

Versuch der Grenzüberschreitung

Doch die Beschwörung mißlingt gründlich: Was da aus der anderen Welt sich ihm anbietet, entspricht nicht der jetzigen großen Vision. Die dämonischen Offerten sind soweit von seinen Wünschen entfernt wie der phantastische Traum der Kindheit von der Banalität seines jetzigen Lebens.

Wieder zu Hause

Faust kehrt zurück: Doch die Beschränktheit dieser verstrickten Existenz akzeptieren? »Arbeit, heilende Welle!« Ungerufen meldet sich ein sechster Geist, besteht darauf, gehört zu werden. Er verspricht, was die geheime Sehnsucht schon längst zu stammeln versuchte: Herauskatapultiert zu werden aus der Kette kleinlicher Kausalität! Dieses schäbige, ewig angebundene Leben hinter sich zu lassen! Faust schlägt ein.

GRENZÜBERSCHREITUNG

Beginn der Reise: Eine Kapelle

Die Reise zusammen mit Mephisto beginnt als Schrecken: Doktor Faust kann seiner Geschichte nicht entfliehen, ihre Motive suchen ihn heim - er wird den Bruder des Gretchens morden, erst dann scheint er von seiner Vergangenheit befreit. Er muß es tun. Die Reise wird zur Flucht.

Die Begegnung: Eine Hotelhalle

Die beiden Reisenden der Zeit begegnen denen einer anderen Reise, jener Reise »In 80 Tagen um die Welt«, um doch da wieder anzukommen, woher sie kamen – eine unerträgliche Vorstellung für Faust, der sich endlich seiner Vergangenheit entledigt glaubt. Endlich eine freie, eine geschichtslose Existenz: die totale Häutung!

Der Eroberer: Am Hofe

In diese ersehnt-geschichtslose Welt tritt Faust nun ein: Eine phantastische Gesellschaft ohne Herkunft, ohne Ziel; ein Kinderland, das sich eben anschickt, die Hochzeit seines Herzogs zu feiern und das der erwachsene Mann in Verwirrung stürzen wird. Faust begehrt die Herzogin. Mit seinem Zauber und seinen Versprechungen erreicht er schnell sein Ziel: Die Kindfrau folgt ihm.

Die Schaustellung: Ein Turm

Faust, der mit der Beschwörung des Anderen die Spuren seines früheren Lebens zu tilgen trachtete, versucht nun auch die Spuren seiner zweiten Existenz zu verwischen – vergebens. Die grenzenlose Sehnsucht war immer auch Flucht. Selbst seinen verzweifelten Rückzug aus aller Gesellschaft muß er resignierend als gescheitert erkennen: Nicht nur seine total vergreiste und verdumnte Umgebung begegnet ihm als eine Art von Jahrmarktsattraktion, ein Schaustück mit fragwürdiger Vergangenheit; auch Mephisto führt mit ihm öffentlich vor, daß die eigene Geschichte sich nicht abstreifen läßt: Zynismus statt Freiheit – die tote Herzogin schickt ihm sein totes Kind.

Die letzte Täuschung: Ein Krankenzimmer

Als Gegenbild zu der so leicht verführbaren Kindfrau entfaltet sich vor Faust das Bild des absoluten Ideals abendländischen Männerwunsches: Die Unberührbare, Unerreichbare, Helena selbst läßt Mephisto erscheinen, um sie ihm wieder zu entziehen. Faust sieht sich abermals betrogen und ist bereit, sich mit seiner Geschichte auszusöhnen, als das Buch »Clavis Astartis Magica«, der Eintritt in seine zweite Existenz, von ihm zurückverlangt wird. Er weiß nun, daß das ersehnte Ziel einer unhistorischen und damit verantwortungslosen Existenz unmenschlich ist; so, wie seine frühere Umgebung, in die er nicht mehr zurückkehren wird.

Die alte Welt: Ein Hörsaal

So kann sein ehemaliges Faktotum seinen Platz einnehmen und mit seinem Rasonieren jene ignorante Gesellschaft krönen.

DER LETZTE WILLE

Die alten, neuen Räume

Faust stellt sich verdrängten Erinnerungen. Er wird sein totes Kind annehmen, das Erleben der Reise nicht verleugnen. Sein Weg kann nur jenseits der Gnade eines rächenden Gottes, jenseits auch der Verführung durch den Anderen Gestalt annehmen – jenseits von Himmel und Hölle sich vollenden.

Ende der Handlung

Fausts Ende: In einer letzten Handlung realisiert er die Totalität seiner Reise. 3

Die Reise

Erstaunlich seid ihr Reisenden!

Sagt, was habt ihr gesehen?

Wir brechen eines Morgens auf, das Hirn voll Glut, das Herz geschwellt von Groll und ätzenden Begierden, und, wie die Woge auf und nieder schaukelt, wiegt unsere Unendlichkeit sich auf der Endlichkeit der Meere.

Wir eifern, o Entsetzen! dem Kreisel und der Kugel nach in ihrem Walzer und in ihren Sprüngen; selbst im Schläfe hetzt und rollt die Neugier uns, grausam wie ein Engel, der Sonnen peitscht.

Seltsames Los, wo das Ziel sich verschiebt und, da es nirgend ist, überall sein kann! wo der Mensch, den die Hoffnung unermüdlich treibt, um Ruhe zu erlangen, wie ein Verrückter läuft!

Und dann, und dann, was noch?

Bitteres Wissen, das man von der Reise mitbringt! Die Welt, eintönig, eng und klein, heut, gestern, morgen, immer zeigt sie uns unser Bild: eine Oase des Grauens in einer Wüste der Langeweile!

O Tod, alter Kapitän, es ist Zeit! laß uns die Anker lichten! dieses Land hier sind wir leid, o Tod! Laß uns ausfahren! Ob Meer und Himmel auch schwarz wie Tinte sind, unsre Herzen, die du kennst, sind voller Strahlen!

Zur Tiefe des Unbekannten, etwas *Neues* zu erfahren!

Charles Baudelaire

DIE REISE

I. VOR DEM AUFBRUCH

Nun werde ich vom 9. zum 13. zwischen New-York und Boston pendulieren oder – wenn Du es liest – penduliert haben; denn man schreibt von Zukunft und liest von Vergangenheit. Was ist dann wirklich? Es dreht einem das Gehirn um.

Busoni an seine Frau, Toledo 1910

Das Üben fordert Zeit, und das Reisen frißt an ihr; dermaßen, daß ich mit dem Angenehmsten im Leben – dem Schaffen und dem gemüthlichen brieflichen Verkehr – völlig in den Hintergrund gerathen bin. Doch regt es sich wieder in mir. Zuerst wieder gedemüthigt in meiner neu aufgenommenen Virtuosen-Rolle (gewiß: gedemüthigt, Sie treffen es richtig, bringen aber das »Tragische« daran nicht ganz zur Geltung) habe ich wieder eigene Pläne. In mir selber stehen sie klar nach außen hin sieht aber noch Alles bedenklich unbestimmt aus. Keiner will mich haben. Es ist ein Irrthum, an dem ich gegenwärtig trage, an dem Anderen nachträglich tragen werden, zumal meine »Heimath«.

Ferruccio Busoni an Gisella Selden-Goth, 1920

Ein Sonntagmorgen, etwas winterlich, – ich bin eben von Edinburgh zurück – habe einen Tag Ruhe, der ich heute sehr bedarf.

Die Woche war nämlich so:

Montag: angekommen.

Dienstag: 5 Stunden nach Leeds, Concert; Nachts: 6 Stunden zurück.

Mittwoch: 6 Uhr früh angekommen. Gearbeitet.

Donnerstag: 3 1/2 Stunden hin und 3 1/2 zurück nach und von Cheltenham, da zwischen Concert.

Freitag: 4 1/2 Stunden nach Liverpool, Probe mit Kreisler, Konzert; Nachts nach Glasgow.

Sonnabend: Von Glasgow nach Edinburgh, Konzert.

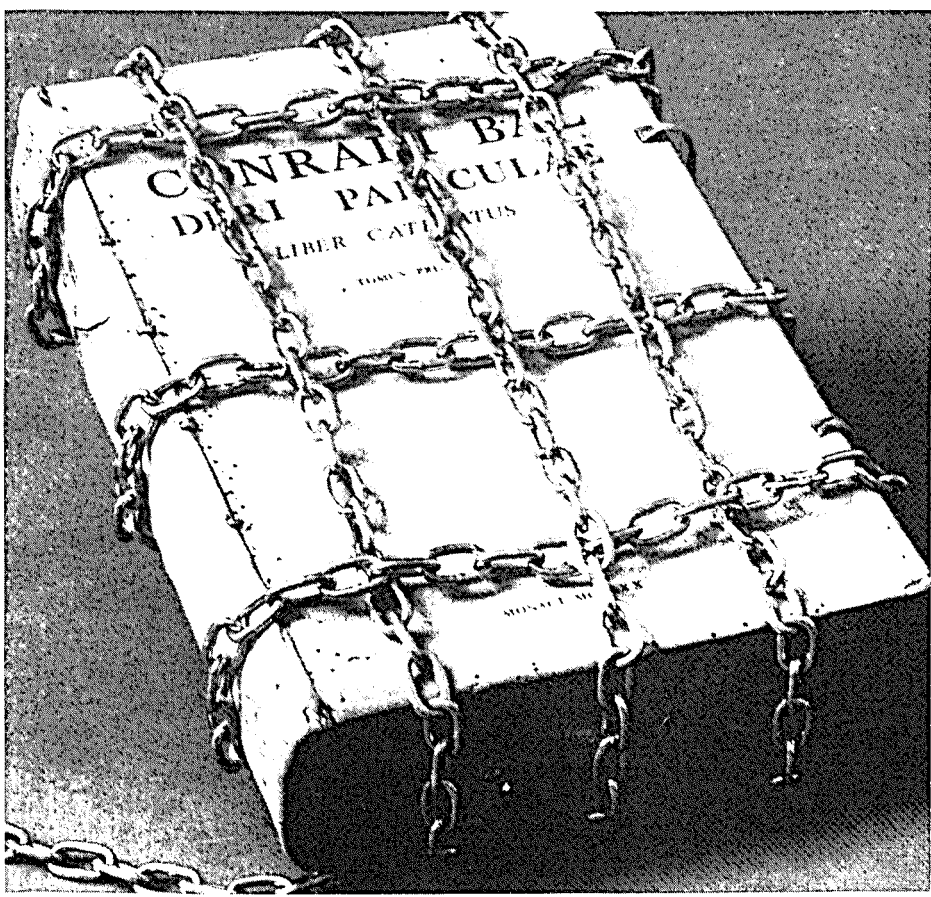
Nachts: zurück nach London. – – angekommen:

Sonntag: Heute, den 6. Okt. – frei.

Busoni an seine Frau, London 1920

Sogleich aber, mit einem überlegenen sardonischen Tonfall, der nach Positivität riecht, wird jener Mann auf das zerfallene Leben des Dichters zu sprechen kommen, auf dessen alkoholgetränkten Atem, der an einer Kerzenflamme sich entzünden konnte, auf seine unstäten Gewohnheiten; er wird Euch erklären, daß Poe eine irrige haltlose Natur war, ein aus der Bahn geworfener Planet, der unaufhaltsam von Baltimore nach New-York, von New-York nach Philadelphia, von Philadelphia nach Boston, von Boston nach Baltimore, von Baltimore nach Richmond rollte.

6 *Ferruccio Busonis Übersetzung von Baudelaires Arbeit über Edgar Allan Poe (Zürich 1917).*



Konrad Balder Schäußeln:
Conradi Balderi Paliculæ Liber Catenatus Tomus Secundus (1970)



Ferruccio Busoni, Zürich 1918

Ein Foto: Schmutzige Schuhe unter einem weiten Mantel, der ihn umhüllt wie die Wolldecke den eben der Katastrophe Entkommenen. Der hochgeschlagene Mantelkragen und die auf die Knie gestützten Hände, als wolle er sofort wieder aufbrechen – Zwischenstation einer Reise, Dokument der Heimatlosigkeit, in dem der eine, ewig wiederkehrende Gedanke eingegraben scheint: »Immer ein neues Anfangen mit den alten Kniffen – und das eigene Altern?« Einhundertstel Sekunde Einsamkeit während des Weges des Alleinseins, wenn sich wieder und wieder die wohl vorbereiteten Kunststücke wie von selbst vorführen, und der Kopf ohne Antwort auf die Frage bleibt: »Was ist dann wirklich?«

Plötzlich die Erinnerung an Andersens Glücksgaloschen, an Wells Zeitmaschine. Nicht mehr in 80 Tagen um die Welt, jene sinnlose horizontale Hetze, bis der Kreis sich wieder schließt und die nächste Wette ins Haus steht! Da wieder ankommen, von wo die Reise ihren Ausgang nahm: was für eine triviale Geschichte! Nein. Auf die andere Reise gehen, herauskatapultiert werden aus der Kette kleinlicher Kausalität in jenen vertikalen Strom der Zeit, ohne das Gepäck der Vorsorge; Aufbruch in eine ganz neue Existenz. Noch ist es nicht der Wunsch der Nacht, eher die Erinnerung an eine Verdunklung seines Daseins, als die Sklaventreiber der Alltäglichkeit mit Lob und Tadel die Verstrickung bis zur Bewegungsunfähigkeit vollzogen: »Träume! Pläne! Wieviel hatt' ich gehofft!«

Noch ist auch nicht sein Begleiter zur Stelle, daß aus dem Wunsch der Entschluß würde. Aber die Verheißung kann er jetzt festhalten, kann die Augen schließen, den Zeitstrom imaginieren. Nur, der Blick, der auf die Orientierung durch das Außen verzichtet, irrt nach Innen und wird gezwungen, jenem geheimnisvollen Faden im Labyrinth der Hirnwindungen zu folgen. Zwischen den Traum der nie geahnten, fantastischen Existenz, der Sehnsucht nach der totalen Häutung, ist wie ein Keil die Schuld eingetrieben: »Vielleicht zum Heile . . . ?«

Zum Heile – zum Verderben? Noch steht er diesseits des Zaunes und sein Blick hinüber ist verstellt durch die alte Antinomie, die eingelernten Zwänge im Kreislauf der einmal akzeptierten Realität.

Aber heraufgespült aus anderen Tagen wird ein Zauberwort, das sich fast spielerisch einnistet zwischen die einmal gelernten Sätze, unsinnig den erzwungenen Sinn auflösend: Es war einmal. Die Verheißung unendlichen Genusses endlichen Schreckens scheint gebannt in ein Buch, und die Erinnerung an die Frau, die daraus vorlas und es dann zuklappte, bevor die Träume aufstiegen, erfüllt mit Wärme und Zärtlichkeit. Und dann die Ahnung, daß diese phantastischen Reisen der Kindheit nur in der dunklen Kugel grenzenloser Geborgenheit erlebt werden konnten, an deren Statt nun umzäunter Fleck, ummauertes Terrain die Hoffnung sinken läßt. Und kein Sesam-öffne-dich vermag mehr den Einlaß in diese Höhle zu zeigen, um den wunderbaren Schatz zu heben. Die sich zurücktastende Phantasie entdeckt jene geheimnisvolle Macht der Frauen, die aus ihrer Nähe zur Nacht sich deutet – jenem noch unentdeckten Bereich seiner Existenz. So wird sein Aufbruch der Beginn einer

Nachtfahrt sein, eine Männer-Reise, fort von der noch unangetasteten Al-
macht kalkulierbarer Realität in das Land jenseits dieser Grenze.

»Es war einmal«: unvermittelt hält er in Händen, woraus einst Dämonen au-
stiegen, jene dienstbaren und doch schrecklichen Geister, die über Raum und
Zeit gebieten. Clavis Astartis Magica. Aber die drei Abgesandten aus fern-
Jugendzeit schleppen ihre Gabe mit sich wie ein Requiem. Hört er nicht die
Inszenierung ihres Auftritts, das Bedrohliche, das mit dem Buch der Verhe-
ßung verknüpft scheint? Er wird noch einen weiten Weg hinter sich bringen
bis er weiß, daß die Beschwörung der Nacht in der Konfrontation mit dem Teu-
fel sich vollzieht, daß nur Wenige aus dem Lande jenseits der Grenze zurück-
kehren; und wenn, dann finden sie sich in ihrer abgestumpften Umgebun-
g kaum mehr zurecht, diese Verrückten und Narren. Ja, irgendwann einm-
mal wird er das Buch vergessen, auf seiner Reise vernichten können.

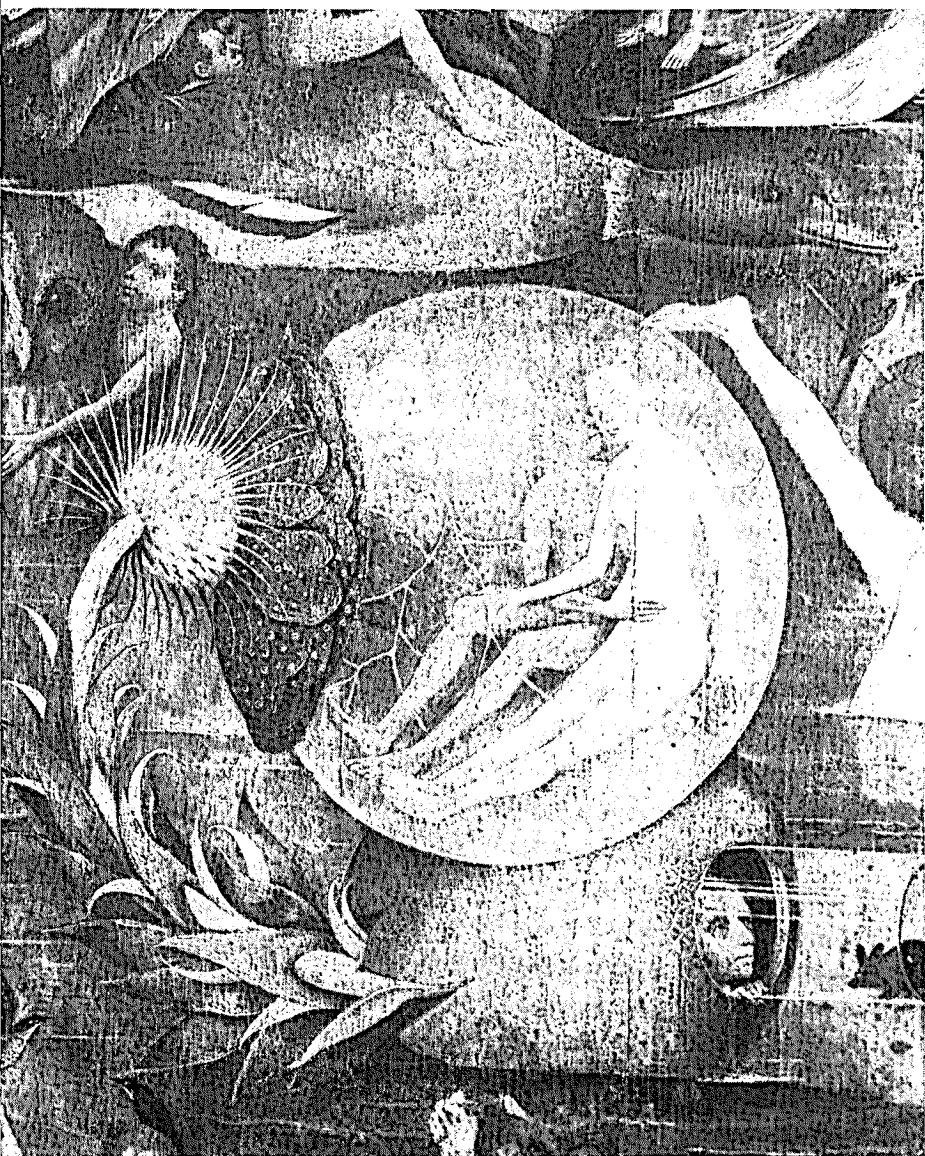
Aber jetzt ist noch alle Hoffnung in diesem Geschenk, er muß es erneut lesen
und verstehen lernen, damit die Beschwörung des Aufbruchs, der Wiedergebun-
g gelingt. Heißt das Beschwören der neuen Existenz nicht immer auch Ab-
schwören der alten? Vergessen-Müssen, wenn die Grenzüberschreitung so tot-
al sein soll, wie das bisherige Leben hoffnungslos? Er ist verbohrt in diese
Gedanken an ein zweites, voraussetzungsloses Leben, bei dessen Eintritt da-
einmal Mühselige und auch Falsche, die Schuld abgestreift wird, und die
bedrückende Verantwortung sich im blauen Äther totaler Freiheit auflöst.

Gedanken, die der bittere Haß gegenüber dem Jetzt und Hier diktiert; Seh-
nsüchte, orientiert an diesem »Flucht«-Punkt lästigen Daseins. Sein Klammer-
n an die Voraussetzungslosigkeit des neuen Lebens, daß er jetzt will, artikuliert
sich im Beschwörungsakt: Das geheimnisvolle Ritual selbst duldet keine Erin-
nerung, keine Fragen nach der Plausibilität solchen Tuns. Er wird einen Kreis
um sich ziehen, der alles Frühere ausschließt und Worte aus dem Buch nach-
sprechen, deren Sinn ebenso dunkel wie das Vergessen ist.

Welch ein Vorgang! Aus den Zeichen der Schrift tritt eine allmächtige Sprache
»Schon ihre Stimmen könnten mich töten« – die Umkehrung des zivilisatori-
schen Prozesses (In einer Überlieferung der Legende soll Faust die Buchdruck-
erkunst erfunden haben; muß er deshalb zur Hölle fahren, weil er die Einma-
ligkeit, die allmächtige Stimme der Genesis »Und Gott sprach. . . und es
wurde. . .« zu nichtswürdig tausendfältiger Reproduktion säkularisierte? Da-
s Wort ist Gottes, die Schrift des Teufels: Man *verschreibt* sich dem Teufel).

»Schon ihre Stimmen könnten mich töten«: Dieser Irrtum gründet sich in der
Selbstüberschätzung, seine Beschwörung leiste das Andere, das ihm ganz
Fremde, ganz Gegensätzliche. Wenn später der Andere tatsächlich vor ihm
steht, und zwar ungerufen, dann wird er erfahren, wie bekannt das Fremde
wie nahe das Gegensätzliche ist; daß der Aufbruch in die unbegrenzten Bezir-
ke immer auch ein Wiederankommen bedeuten kann.

Der Entschluß, die Grenzen seines bisherigen Lebens zu überschreiten, war
immer auch getragen von der Ahnung, zu sich selbst neu zurückzukehren. Am
Ende der Fiktion einer abgelösten, unverantwortlichen, weil geschichtslosen
Existenz, geträumt aus der Angst vor einem Leben, dessen Schuld-Spur un-



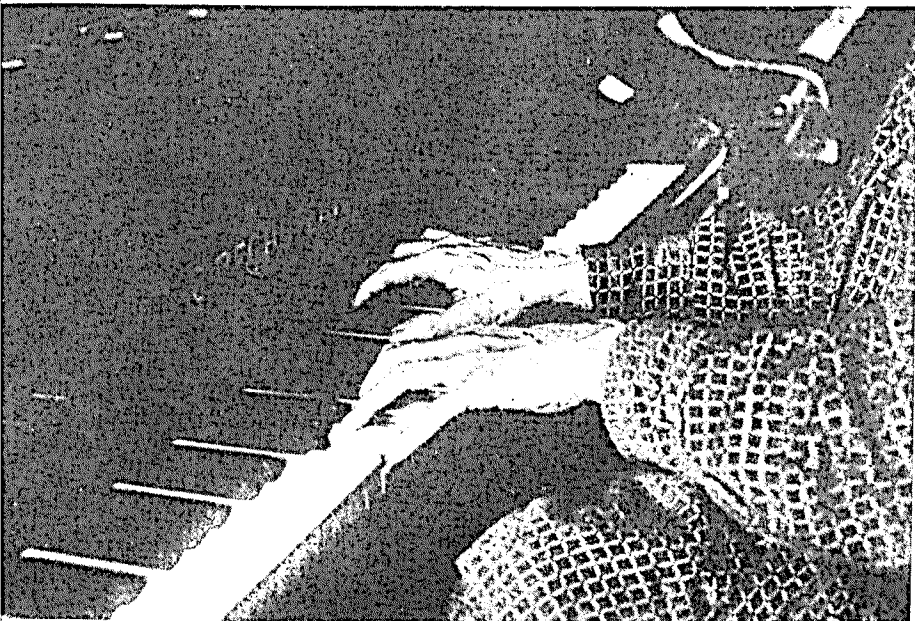
Hieronymus Bosch, Garten der Lüste (Ausschnitt), 1503/4

auslöschlich sich eingegraben hat, stand immer auch die Sehnsucht nach dem Anfang, dem besseren Beginnen.

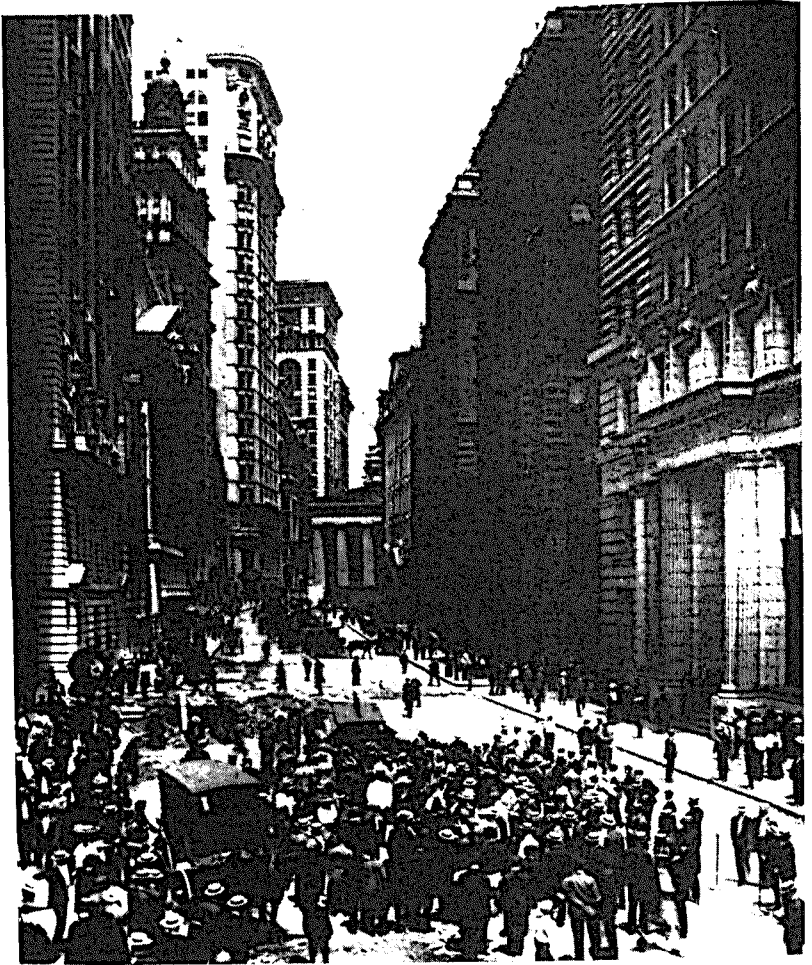
Wenn dann die seltsame Reise zur Ort- und Zeitlosigkeit in der Dunkelheit der Nacht ihr Ende findet, wird er die Geschichte seines Lebens angenommen und im Werk als Aufforderung für die Kommenden verantwortet haben.

Klaus Zehelein, Wohin reist Doktor Faust?

Nur der kann *mit Bewußtsein* leben, dessen Leben zu(m) Grunde gegangen ist, der den »Tod« erlitten hat; nur derjenige *kennt* seine Erfahrung und seine Lebensform, der über ihre Grenzen »hinausgeflogen« ist.



Ferruccio Busonis Hände, ca. 1923



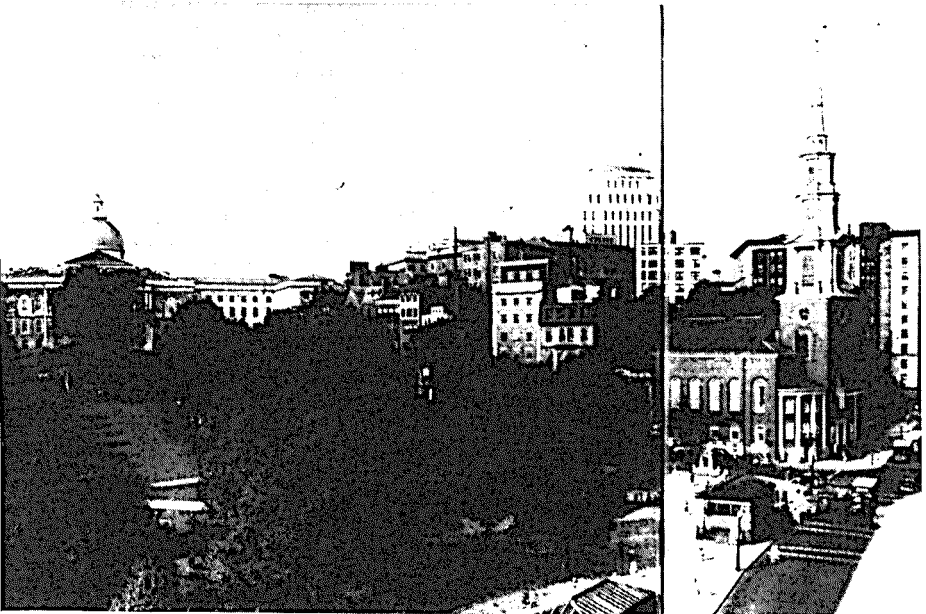
New York

Konzertreisen führten Busoni von New York bis Moskau.



Moskau

Boston



Ein immer stärker wachsendes Mitgefühl für Leonardo gewann über Alles die Hoffnung. Vielleicht irre ich mich darin, daß ich in dieser Gestalt einige Ähnlichkeiten mit einer viel kleineren zu sehen glaubte und ich fiel schließlich in eine fast verzwehte Traurigkeit. Noch heute stehe ich unter diesem Eindruck und finde es fast grotesk, daß ich mich schön anziehen soll, um bald in dieser erbärmlich groben und runden Albert Hall zwei alte Stücke herunter zu spielen. Überhaupt spricht diese englische Tournée viel moralisches Elend, und es ist ein höchst schmerzliches Bild, welches diese Thätigkeit gibt: ein immer neues Anfangen mit dem Kniffen, und das eigene Altern. – Noch wäre ich jung genug um ganz Neues zu beginnen, aber ich sehe kein Ende und zerbreche mir über einen Augenblick meinen müden Kopf.

Busoni an seine Frau, London 1908

Aber mein Traum, heute Nacht! Ich war in einer alten Stadt (N. B., die ich schon 2-3mal vom Traume kenne, aber nie in Wirklichkeit gesehen habe), ich mußte von der Spitze eines gothischen Thurmes eine äußere Wendeltreppe hinuntersteigen. Ich stieg durch ein Fenster in's Innere und kam gerade in eine Kapelle, wo Gottesdienst abgehalten wurde (ich glaube »katholischerweise«). Da sah ich ein Zeichen des Priesters – und drei Männer, drei Dämonen, brachten halb und halb die Luft und blitzschnell ein Clavier herein – und das war »le piano du Dieu« (Ich weiß, daß ich es französisch dachte.) Nun mußte ich spielen, und zwar während der Kirchencereemonie, das gottloseste Zeug, dessen ich mich erinnern konnte. Ich weiß, daß ich unter anderem das Kaspar-Lied aus Freischütz und die Mephistopheles-Serenade von Berlioz spielte. Wurden die Passagen schwer, dann spielte ich das Ding von selbst!

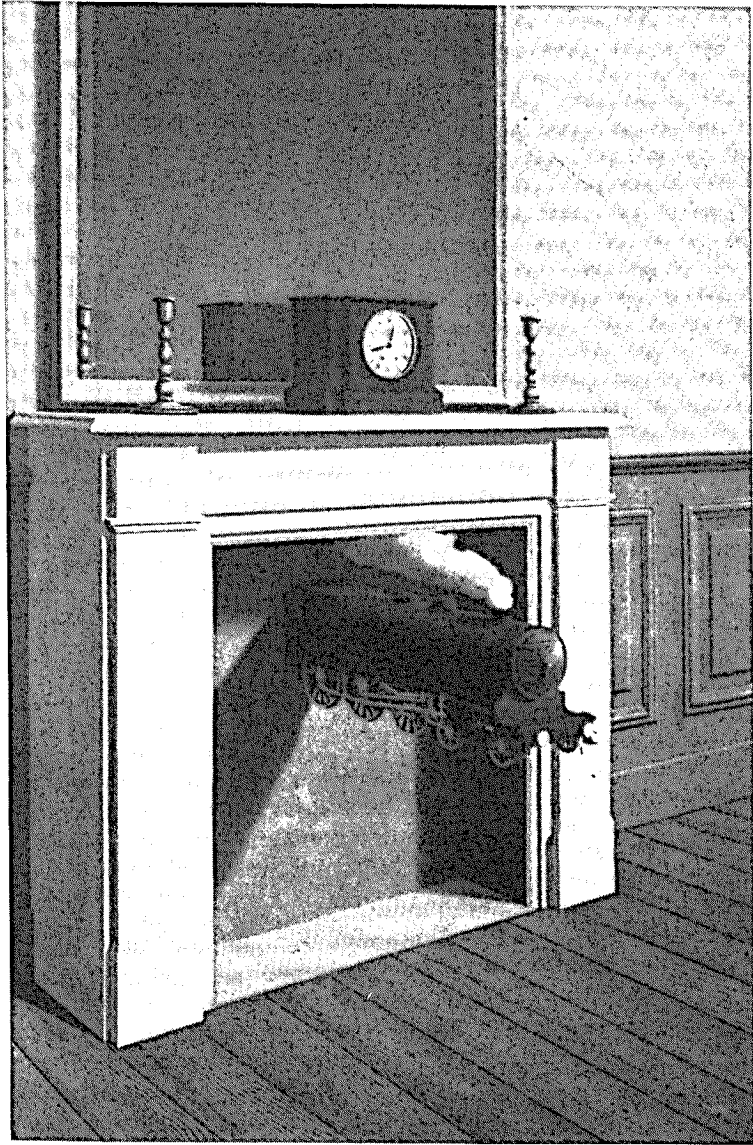
Blitzschnell wurde es wieder weggetragen – ich rief noch: Halt, ich muß noch etwas Religiöses spielen, – aber zu spät.

Busoni an seine Frau, Chicago 1904

Ich kam hier gleich nach Sonnenuntergang an, die Fahrt in die Stadt war voll fantastischer Eindrücke, unwahrscheinlich, und die Zeit schien – wie Wells' Time-Machine, oder wie in Andersens Glücksgaloschen – zurück zu rücken. . .

Im Ganzen betrachtet, waren meine vierziger Jahre die besten. Ich fühle mich kräftiger und begabter, bin erfolgreicher und unabhängiger. . .

Dieses Leben hier, ohne Hoffnung auf Ereignisse, ohne Aussicht auf Zukunft, ohne Geselligkeit, ohne Frauen – wenn die Tagesarbeit beendet und der Abend wie ein Vorhang fällt, die Finsternis eintritt; – und der nächste Morgen gleich tausend anderen Morgen wieder beginnt und auf den tausendsten Morgen, einsamen finsternen Abend zuschreitet – – –



René Magritte, Die durchbrochene Zeit (1939)

Wohl möglich, daß Aschenbach es bei seiner halb zerstreuten, halb in ven Musterung des Fremden an Rücksicht hatte fehlen lassen, denn ward er gewahr, daß jener seinen Blick erwiderte, und zwar so kriegesgerade ins Auge hinein, so offenkundig gesonnen, die Sache aufs Äußerste zu treiben und den Blick des andern zum Abzug zu zwingen, daß Aschenbach peinlich berührt, sich abwandte und einen Gang die Zäune entlang mit dem beiläufigen Entschluß, des Menschen nicht weiter achtzuhaben, hatte ihn in der nächsten Minute vergessen. Mochte nun aber das Wahrehafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiel gewesen, eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in ihm, eine, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verdrängt, daß er, die Hände auf dem Rücken und den Blick am Boden, gefesselt blieb, um die Empfindung auf Wesen und Ziel zu prüfen.

Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert. Seine Begierde sehend, seine Einbildungskraft, noch nicht zur Ruhe gekommen seit Stunden der Arbeit, schuf sich ein Beispiel für alle Wunder und Schrecknisse der mannigfaltigen Erde, die sie auf einmal sich vorzustellen bestrebt war: er sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgelände unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, steilen und Schlamm führenden Wasserarmen, – sah aus geilem Farrengewirr aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Wurzelwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstreben, sah wundervoll ungestaltete Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockgrünschattig spiegelnde Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Schwämmen, die milchweiß und groß wie Schüsseln waren, Vögel von fremder, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, im Seichten standen und unbequemlich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bannwalds die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln – und fühlte sein Gemüt pochend vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen. Dann wich das Gesicht und mit einem Kopfschütteln nahm Aschenbach seine Promenade an den Mauern der Grabsteinmetzereien wieder auf.

Thomas Mann, Tod in Venedig

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß in der archaischen Mentalität der Zaun, die Hecke, die den Bereich der Wildnis von dem der Kultur trennt, nicht nur keine unüberwindliche Grenze darstellte, sondern daß dieser Zaun zu gewissen Zeiten sogar niedergerissen wurde. Wer mit Bewußtsein innerhalb des Zaunes leben wollte, der mußte zumindest einmal im Leben diese Einfriedigung verlassen haben, der mußte als ein Wolf, als »Wilder« durch die Wildnis geschweift sein, oder moderner ausgedrückt: er mußte die Wildnis in sich selber, seine *Tiernatur*, erlebt haben. Denn seine »kulturelle Natur« v

nur die eine Seite seines Wesens, schicksalhaft gebunden an die tierhafte *fylog-
ja*, die demjenigen sichtbar wurde, der den Hag überschritt, der sich seinem
»zweiten Gesicht« überließ.

Hans Peter Duerr, Traumzeit

In einem Stück von Villiers de l'Isle-Adam verrät ein diabolischer Abbé »le
secret de l'Église«. *Es gibt* (sagt er) *kein Purgatorium!* – Liebe Gerda, ich weiß
das anders!

Aber gerade so, wie man in Amerika mich nie so spielen hört, wie ich kann
(weil das Land es unmöglich macht), ebenso *hat man mich hier nicht*, auch
wenn ich unter ihnen bin; weil ich durch das Milieu dazu gebracht werde, an-
ders zu denken, zu sprechen, zu handeln, als ich in *meinem* Milieu vermag. –
Es ist das fortwährende Mißverständnis . . . Genug.

Ich muß noch einen Lebensplan fassen und dazu muß ich zu Hause sein . . .

Busoni an seine Frau, Bologna 1914

Ich habe das Gefühl, daß jetzt alles wieder gut gehen wird; neuer Frühling,
neue Knospen.

Den »Mann von 40 Jahren« (Roman von Jacob Wassermann, Anm. d. Red.) ha-
be ich ausgelesen; es fällt gegen Schluß etwas ab. Der Mann geht zum Schluß
in den deutsch-französischen Krieg. *Da das Buch kein Roman, sondern eine psy-
chologische Studie ist, so fragt sich der Leser: wohin rettet sich der Mann von 40
Jahren, der nicht 1831 geboren ist? Und also nicht in den deutsch-französischen
Krieg gehen kann?*

Busoni an seine Frau, London 1913

Doch der Schritt in diese Wildnis bedeutet eine Konfrontation mit dem Tod:
Ich habe Dir einmal gesagt, daß das *tonal* bei der Geburt beginnt und beim
Tod endet; ich habe dies gesagt, weil ich weiß, daß sobald die Lebenskraft den
Leib verläßt, all die einzelnen Zellen des Bewußtseins sich auflösen und dort-
hin zurückkehren, wo sie herkommen, zum *nagual*. Was ein Krieger tut, wenn
er ins Unbekannte reist, ähnelt sehr dem Sterben, mit der Ausnahme, daß sein
Bündel der einzelnen Gefühle sich nicht auflöst, sondern sich etwas ausdehnt,
ohne daß sie ihren Zusammenhalt verlieren. Beim Tod jedoch sinken sie in die
Tiefe und bewegen sich unabhängig voneinander, als ob sie nie eine Einheit
gebildet hätten.«

Hans Peter Duerr, Traumzeit



Paul Gauguin, Woher kommen wir? Wo sind wir? Wohin gehen wir?

II. DIE BESCHWÖRUNG

Dies bist Du. Du lebst unter Deinem Volk, aber manchmal muß Du ^{hin} den Busch, ganz allein. Du wanderst den ganzen Tag und die ganze ^{Nacht} schläfst unter den Bäumen wie der Impala-Bock. Du gehst stets dorthin, ^{wo} Dein Gefühl Dich leitet, wohin Deine Geister Dich führen. Wenn Du zu ^{dem} nem Volk zurückkehrst, dann fragt es Dich, warum Du ganz allein in ^{die} nis gehst. Es glaubt, daß Du verrückt bist. Aber ich weiß, warum Du ^{das} - ich tue es auch. Du gehst, um zu lernen, indem Du in den wilden ^{Gegen} den Bergen, der Wüste lebst. Du wirst dies tun, solange Du lebst: Du ^{wirst} ter Deinem Volk leben, dann wirst Du es verlassen, um allein im ^{Busch} Deinen Geistern umherzustreifen. Dies ist Dein Lebensweg: Was Du ^{lernst} das, was Dich die Geister lehren. Dies ist der einzige Weg.

Eine alte Zulu-Hexe, die dem englischen Ethnologen Adrian Boshier ^{drei} Orakelknochen warf.

Dem Alter und dem Stand meiner Reife nach, glaube ich aber nicht ^{weiter} gern zu sollen, ein Haupt- und Monumental-Werk in Angriff zu ^{nehmen} das schließlich alles Gethane gezielt hat. Zugleich möchte ich den Lauf meines Stromes zu seiner Quelle zurückble

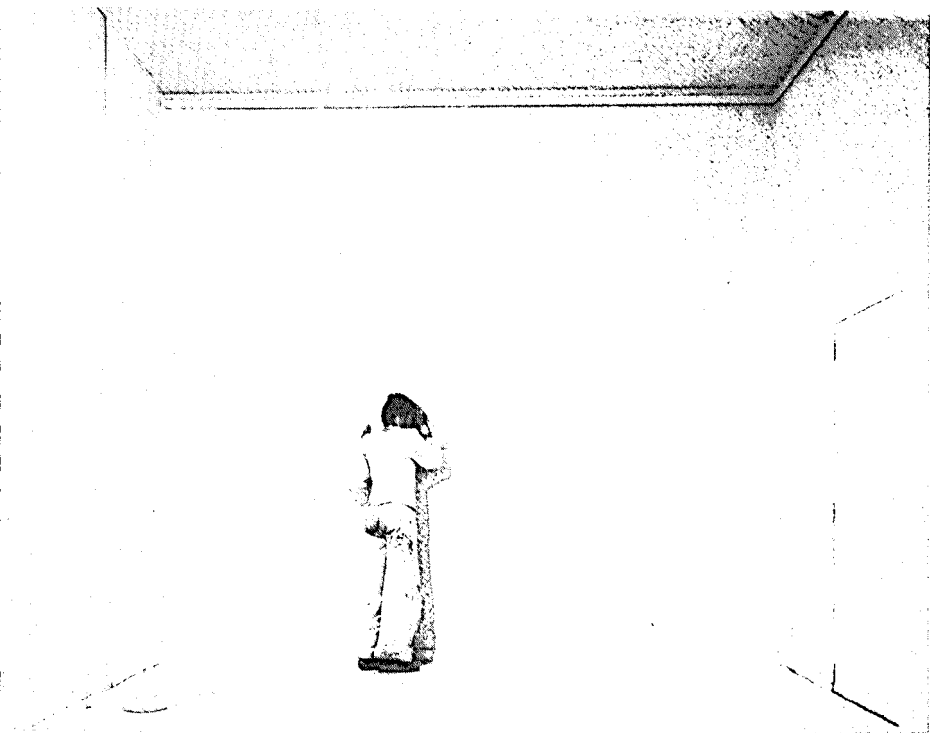
Busoni an seine Frau, London 1913

Ich, Johannes Faustus, D., bekenne mit meiner eigenen Hand öffentlich, ^{zu} ner Bestätigung und in Kraft dieses Briefs: Nachdem ich mir ^{für} genommen die Elementa zu speculieren, aus den Gaben aber, so mir von oben ^{herab} schert und gnädig mitgeteilt worden, solche Geschicklichkeit in meinem ^{Hand} nicht befinde, und solches von den Menschen nicht erlernen mag; so ^{habe} gegenwärtigem gesandten Geist, der sich Mephistopheles nennet, ein ^{Die} des höllischen Prinzen in Orient, mich untergeben, auch denselbigen, ^{zu} solches zu berichten und zu lehren, mir erwählet, der sich auch gegen mir ^{sprochen} in allem unterthänig und gehorsam zu sein. Dagegen aber ich ^{wider} wider gegen ihm verspreche und gelobe, daß, so 24 Jahr, von Dato ^{die} Briefs an, herum und vorüber gelaufen, er mit mir nach seiner Art und ^W seines Gefallens zu schalten, walten, regieren, führen Macht haben solle, ^{alles} allem, es sei Leib, Seel, Fleisch, Blut und Gut, und das in Ewigkeit. Hier ^{absage} absage ich allen denen, so da leben, allem himmlischen Heer und allen ^M schen; und das muß sein. Zur festen Urkund und mehreren Bekräftigung ^{ich} ich diesen Receß mit eigener Hand unterschrieben, und mit meinem ^{her} gedrückten eigenen Blut, meines Sinns, Kopfs, Gedankens und Willens ^{knüpft} knüpft, versiegelt und bezeugt. Subscriptio Johann Faustus, der Erfahrene ^{Elementen} Elementen und der Geistlichen Doctor.

Wider D. Fausti Verstockung ist dieser Vers und Reimen wohl zu sagen:
Wer sein Lust setzt auf Stolz und Übermut / Und darinnen sucht sein ^{Fre} und Mut, / Und alles dem Teufel nach thut, / Der macht über ihn ein ^{eis}

Rut, / Und kommt endlich um Seel, Leib und Gut. / Item: Wer allein das Zeitlich betracht, / Und auf das Ewig hat kein Acht, / Ergiebt sich dem Teufel Tag und Nacht, / Der hab auf seine Seel wohl acht. / Item: Wer sich das Feuer mutwillig läßt brinnen, / Oder will in einen Brunnen springen, / Dem geschicht recht, ob er schon nicht kann entinnen.

Historia von D. Johann Fausten



Ben d'Armangnac, Performance, Paris 1975

Hatte den ganzen Tag, schmerzhaftes Creatur, mit dem leidigen Hauptweh
Dunkeln gelegen und mehrmals würgen und speien müssen, wie's bei sch
ren Anfällen ist, aber gegen den Abend kam Besserung unverhofft und
plötzlich. . .

Saß allein hier im Saal, nahend bei den Fenstern, die mit den Läden verma
vor mir die Länge des Raums, bei meiner Lampe und las Kierkegaard ü
Mozarts Don Juan.

Da fühl ich mich auf den Platz von schneidender Kälte getroffen, so als säß
ner im winterwarmen Zimmer und auf einmal ginge ein Fenster auf nach
ßen gegen den Frost. Kam aber nicht von hinter mir, wo die Fenster sind, s
dern fällt mich von vorn an. Rucke auf vom Buch und schau in den Saal, s
daß wohl Sch. schon zurückgekehrt, denn ich bin nicht mehr allein: Jem
sitzt im Dämmer auf dem Roßhaarsofa, das mit Tisch und Stühlen nahe
Tür ungefähr mitten im Raum steht, wo wir morgens das Frühstück nehm
– sitzt in der Sofaecke mit übergeschlagenem Bein, aber es ist nicht Sch.
ein anderer, kleiner als er, lange so stattlich nicht und überhaupt kein re
Herr. Aber fortwährend dringt mich die Kälte an . . .

»Ich wünsche vor allem zu wissen«, sage ich mit bebender Beherrschung, »
sich herausnimmt, hier einzudringen und bei mir Platz zu nehmen.«

»Vor allem«, wiederholt er. »Vor allem ist gar nicht schlecht. Aber du
überempfindlich gegen jedweden Besuch, den du für unerwartet achtest
unerwünscht. Ich komme ja nicht, dich zur Gesellschaft zu holen, dich zu
schmeicheln, daß du zum musikalischen Kränzchen stößt. Sondern um die
schäfte mit dir zu besprechen. Holst du dir deine Sachen? Es ist kein Ra
beim Zähneklappern.«

Saß einige Sekunden noch, ohne ihn aus den Augen zu lassen. Und der F
von ihm her, dringt mich an, schneidend, daß ich mich schutzlos und
fühle davor in meinem leichten Anzug. So ging ich. Stehe tatsächlich auf
geh durch die nächste Tür zur Linken, wo mein Schlafzimmer ist (das an
ist weiterhin an derselben Seite), nehme aus dem Spind den Winterma
den ich in Rom trage an Tramontana-Tagen, und der hat mitkommen müs
denn ich sonst nicht weiß, wo ihn lassen; setz auch den Hut auf, greife
Reiseplaid und kehre, so ausgerüstet, an meinen Platz zurück.
Nach wie vor sitzt er an dem seinen.

»Ihr seid noch da«, sage ich, indem ich den Mantelkragen hochschlage
mir das Plaid um die Knie schlinge, »selbst nachdem ich gegangen und
dergekommen? Das wundert mich. Denn nach meiner starken Vermutung
Ihr nicht da.«

»Nicht?« fragt er wie geschult, mit Nasenresonanz. »Wie denn nicht?«
Ich: »Weil es höchst unwahrscheinlich ist, daß einer sich hier am Abend
mir setzt, deutsch redend und Kälte lassend, angeblich, um Geschäfte mit
zu erörtern, von denen ich nichts weiß und nichts wissen will. Viel w
scheinlicher ist, daß eine Krankheit bei mir im Ausbruch ist und ich den
berfrost, gegen den ich mich einhülle, in meiner Benommenheit hinausver
auf Eure Person und Euch sehe, nur um in Euch seine Quelle zu sehen.«

24 Er (ruhig und überzeugend wie ein Schauspieler lachend): »Was für ein

sinn! Was für einen intelligenten Unsinn du redest! Es ist recht, was auf gut altdeutsch Aberwitz heißt. Und so künstlich! Eine gescheite Künstlichkeit, wie aus deiner Oper gestohlen! Aber wir machen hier doch keine Musik, augenblicklich. [. . .].

Ich: »So wollt Ihr mir Zeit verkaufen?«

Er: »Zeit? Bloß so Zeit? Nein, mein Guter, das ist keine Teufelsware. Dafür verdienten wir nicht den Preis, daß das Ende uns gehöre. Was für'ne Sorte Zeit, darauf kommts an! Große Zeit, tolle Zeit, ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht, – und auch wieder ein bißchen miserabel natürlich, sogar tief miserabel, das gebe ich nicht nur zu, ich betone es sogar mit Stolz, denn so ist es ja recht und billig, so ists doch Künstlerart und -natur. Die, bekanntlich, neigt allezeit zur Ausgelassenheit nach beiden Seiten, ist ganz normalerweise ein bißchen ausschreitend. Da schlägt immer der Pendel weit hin und her zwischen Aufgeräumtheit und Melancholia, das ist gewöhnlich, ist sozusagen nach bürgerlich-mäßiger, nürrenbergischer Art im Vergleich mit, was wir liefern. Denn wir liefern das Äußerste in dieser Richtung: Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, daß unser Mann seinen Sinnen nicht traut, – eingerechnet noch obendrein die kolossale Bewunderung für das Gemachte, die ihn sogar auf jede fremde, äußere leicht könnte verzichten lassen, – die Schauer der Selbstverehrung, ja des köstlichen Grauens vor sich selbst, unter denen er sich wie ein begnadetes Mundstück, wie ein göttliches Untier erscheint. Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, geht's zwischendurch denn auch hinab, – nicht nur in Leere und Öde und unvermögende Traurigkeit, sondern auch in Schmerzen und Übelkeiten, – vertraute übrigens, die schon immer da waren, die zur Anlage gehören, nur höchst ehrenvoll verstärkt sind sie durch die Illumination und den bewußten Haarbeutel. Das sind Schmerzen, die man für das enorm Genossene mit Vergnügen und Stolz in Kauf nimmt, Schmerzen, die man aus dem Märchen kennt . . .

In summa, wir liefern euch bloß, wofür der klassische Dichter, der höchst Würdige, sich so schön bei seinen Göttern bedankt:

Alles geben die Götter, die unendlichen,

Ihren Lieblingen ganz:

Alle Freuden, die unendlichen,

Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.«

Ich: »Höhnischer Lügner! Si Diabolus non esset mendax et homicida! Muß ich dich schon hören, sprich mir wenigstens nicht von heiler Größe und gewachsenem Gold! Ich weiß, daß das mit Feuer statt durch die Sonne gemachte Gold nicht echt ist.«

Er: »Wer sagt das? Hat die Sonne beßres Feuer als die Küche? Und heile Größe! Wenn ich davon nur höre! Glaubst du an so was, an ein Ingenium, das gar nichts mit der Höllen zu tun hat? Non datur! Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten.

Faust:
Beschaffe mir für meines Lebens Rest die unbedingte
Erfüllung jeden Wunsches,
laß mich die Welt umfassen,
– den Osten und den Süden, die mich rufen –
laß mich des Menschen Tun vollauf begreifen
und ungeahnt erweitern;
gib mir Genie,
und gib mir auch sein Leiden,
auf daß ich glücklich werde wie kein anderer.

Ferruccio Busoni, Doktor Faust



Heinz Zander, Engelchor zu »Dr. Faustus«
nach Thomas Mann, 1966

Ah! rotes Fleisch . . . eine Weintraube, in die man beißt! . . . geronnene Milch, die auf einem Teller zittert! . . .

Aber was habe ich nur! . . . Was habe ich nur! . . . Ich fühle mein Herz schwellen wie das Meer im Sturme. Eine unendliche Weichheit überwältigt mich, und die warme Luft scheint mir den Duft von Haaren zuzuwehen. Es ist doch keine Frau gekommen? . . .

Es wendet sich zum Pfad zwischen den Felsen.

Dorther kommen sie, in ihren Sänften auf den schwarzen Armen der Eunu-chen gewiegt. Sie steigen aus und reichen sich die von Ringen schweren Hän-de; sie knien hin. Sie erzählen mir von ihrer Unruhe. Das Verlangen nach übermenschlicher Lust peinigt sie; sie möchten sterben, sie haben in ihren Träumen Götter gesehen, die sie riefen; – und der Saum ihres Kleides fällt mir auf die Füße. Ich stoße sie zurück. »O nein!« sagen sie, »noch nicht! Was soll ich tun?« Jede Buße ist ihnen recht. Sie verlangen die härtesten, meine zu teil-en, bei mir zu leben.

Schon lange habe ich keine mehr gesehen! Vielleicht kommt eine? Warum nicht? Wenn ich plötzlich . . . Maultierglöckchen im Gebirge klingeln hörte. Mir scheint. . .

Antonius klettert auf einen Felsen am Eingang des Pfades, er neigt sich und späht in die Dunkelheit.

Ja! Da unten, ganz tief unten, regt sich eine Masse, wie Leute, die den Weg su-chen. Sie ist da! Sie verirren sich.

Er ruft:

Hierher! komm! komm!

Das Echo wiederholt: Komm! Komm!

Er läßt bestürzt die Arme sinken.

Welche Schmach! Ah! armer Antonius!

Und gleich darauf hört er es raunen: »Armer Antonius!«

Wer da? . . .Antwortet!

Der Wind, der durch die Lücken in den Felsen streicht, erzeugt Töne; und in den ver-wirrten Klängen erkennt er Stimmen, als spräche die Luft. Sie sind leise und ein-schmeichelnd, zischelnd.

Die erste

Willst du Frauen?

Die zweite

Lieber große Haufen Geld!

Die dritte

Ein leuchtendes Schwert?

Die anderen

Das ganze Volk bewundert dich!

- Schlaf ein!
- Du wirst sie umbringen, geh, du wirst sie umbringen!

Zu gleicher Zeit verwandeln sich die Dinge. Am Rande der Klippe die alte Palme in ihrem Büschel gelber Blätter wird zum Körper einer Frau, die sich über den Abgrund neigt und deren langes Haar sich wiegt.

Antonius

wendet sich zu seiner Hütte, und das Gestell mit dem dicken Buch voller schwarzer Lettern erscheint ihm als ein Strauch, auf dem Schwalben sitzen.

Es ist die Fackel, ohne Zweifel, die durch ein Lichtspiel . . .
Ich will sie löschen!

Er löscht sie aus, es ist ganz dunkel.

Und plötzlich ziehen mitten durch die Luft: erst eine Wasserlache, dann eine Prosternierte, die Ecke eines Tempels, eine Soldatengestalt, ein Wagen mit zwei weißen Pferden, die sich bäumen.

Diese Bilder kommen unvermittelt, stoßweise; sie lösen sich aus der Nacht wie Scharlachbilder auf Ebenholz.

Ihre Bewegung beschleunigt sich. Sie ziehen wirbelnd vorbei. Dann wieder halten sie ein und verblassen allmählich, lösen sich auf; oder sie fliegen davon, und blitzschnell tauchen andere auf.

Antonius schließt die Lider. . .

Es ist, als löse sich das innerste Band seines Wesens; er kann nicht mehr und fällt auf die Matte.

Da zeigt sich ein großer Schatten, feiner als ein natürlicher Schatten und umrissen von anderen Schatten, auf dem Erdboden.

Es ist der Teufel: er stützt sich mit den Ellbogen auf das Dach der Hütte und trägt unter seinen beiden Flügeln – wie eine riesige Fledermaus, die ihre Jungen säugt – die sieben Todsünden, deren verzerrte Gesichter undeutlich zu erkennen sind.

Antonius genießt, die Augen immer noch geschlossen, seine Untätigkeit; und er streckt seine Glieder auf der Matte aus.

Sie scheint ihm immer weicher – als ob sie sich aufblähe, sich hebe, zum Bett werde; aus dem Bett wird ein Boot; Wasser plätschert gegen seine Flanken.

Gustave Flaubert, *Die Versuchung des heiligen Antonius*



Francisco de Goya,
Der Schlaf der Vernunft gebiert Monstren, 1795/98

Von den ersten Anzeichen der Lockung, von dem Augenblick, da sich noch kaum das begehrte Gesicht in seiner Verborgenheit zeigt, da man noch kaum im Stimmengewirr die Festigkeit der einsamen Stimme vernimmt, kommt es zu einer sanften und heftigen Bewegung, die in die Innerlichkeit einbricht, sie außer sich bringt, indem sie sie nach außen kehrt, und neben ihr – oder besser jenseits von ihr – die dahinterstehende Figur eines immer verborgenen Begleiters auftauchen läßt, der sich aber mit einer nicht aus der Ruhe zu bringenden Evidenz aufdrängt; ein Double auf Distanz, eine trotzen Ähnlichkeit. In dem Augenblick, da die Innerlichkeit aus sich herausgelockt ist, bricht ein Draußen da ein, wohin sie gewöhnt war, ihren Rückzug und die Möglichkeit zum Rückzug zu finden: eine Form taucht auf – weniger eine Form als ein unförmiges, starres, namenloses Etwas –, das das Subjekt seiner einfachen Identität beraubt, es aushöhlt und es in zwei Zwillingfiguren, die sich jedoch nicht überlagern können, zerspaltet, es nimmt ihm sein unmittelbares Recht, »ich« zu sagen und erhebt gegen seine Rede ein Wort, das untrennbar Echo und Leugnung ist. Den Silberstimmen der Sirenen lauschen, sich nach dem verbotenen, sich verflüchtigen Gesicht umdrehen, bedeutet nicht allein, das Gesetz übertreten, um sich dem Tod zu stellen, nicht nur die Welt und die Zerstreung durch den Augenschein verlassen, sondern in sich plötzlich die Wüste wachsen sehen, an deren anderem Ende (aber diese maßlose Distanz ist nicht breiter als eine Linie) ein Sprechen ohne zuweisbares Subjekt lockt, ein gottloses Gesetz, ein Personalpronomen ohne Person, ein ausdrucks- und augenloses Gesicht, ein Anderes, das das Gleiche ist. Liegt in dieser Zerrissenheit und dieser Bindung etwa insgeheim das Prinzip der Lockung? In dem Augenblick, da man glaubte, durch ein unzugänglich Fernes aus sich herausgeführt worden zu sein, bedrängte da nicht einfach jene dumpfe Anwesenheit im Dunkel in ihrer Unausweichlichkeit? Das leere Draußen der Lockung ist vielleicht mit dem ganz nahen des Doubles identisch. Der Begleiter wäre demnach die Lockung auf dem Gipfel ihrer Verstellung, verstellt deshalb, weil sie sich als reine nahe Anwesenheit ausgibt, hartnäckig, redundant, wie eine Figur, die zu viel ist; und verstellt auch deshalb, weil sie eher abstößt als anzieht, weil man sie auf Distanz halten muß, weil man dauernd bedroht ist, von ihr aufgesogen zu werden und durch sie in maßloser Verwirrung in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Daher kommt es, daß der Begleiter einmal für einen Anspruch steht, dem man nie genügen kann, und für eine Belastung, von der man sich befreien möchte; man ist ihm unweigerlich verbunden durch eine schwer erträgliche Vertrautheit, und doch müßte man sich ihm noch mehr nähern, mit ihm eine Verbindung eingehen, die nicht jene Bindungslosigkeit wäre, durch die man an ihn gebunden ist in der gesichtslosen Form der Abwesenheit . . .

Sicherlich offenbart sich in dieser kreisenden Bewegung des Sprechens das Wesen des hartnäckigen Begleiters am besten. Er ist nicht etwa bevorzugter Gesprächspartner oder ein anderes sprechendes Subjekt, sondern die namenlose Grenze, gegen die das Sprechen prallt. Diese Grenze hat auch nichts Positives; sie ist vielmehr der maßlose Grund, in dem sich das Sprechen dauernd verliert, um jedoch identisch mit sich selbst wiederzukommen, wie das Echo



Jean Renoir, *La Grande Illusion* (Film, 1924)

einer anderen Rede, die das gleiche sagt, oder der gleichen Rede, die etwas anderes sagt. »Der, der mich nicht begleitete«, hat keinen Namen (er möchte in dieser wesentlichen Namenlosigkeit verharren); er ist ein *er* ohne Gesicht und Blick, er kann nur durch das Sprechen eines anderen sehen, das er seiner Nacht unterwirft; er nähert sich deshalb so weit wie möglich diesem *Ich*, das in der ersten Person spricht und dessen Sätze er in grenzenloser Leere wiederholt; und dennoch gibt es keine Verbindung zu ihm, eine maßlos große Distanz trennt sie. Deshalb muß der, der *Ich* sagt, sich dem *er* immer wieder nähern, um endlich den Begleiter zu treffen, der ihn nicht begleitet, oder er muß eine Bindung eingehen, die positiv genug wäre, um ihn bei Auflösung der Bindung zu offenbaren. Kein Pakt bindet sie aneinander, und doch sind sie eng verbunden durch eine ständige Frage (beschreiben Sie, was sie sehen? schreiben Sie jetzt?) und durch eine ununterbrochene Rede, die die Unmöglichkeit der Antwort offenbart. So als täte sich in diesem Versteck, in diesem Hohlraum, der vielleicht nur die unaufhaltsame Erosion des sprechenden Subjekts ist, der Raum für ein neutrales Sprechen auf: zwischen dem Erzähler und seinem unzertrennlichen Begleiter, der ihn nicht begleitet, an jener schmalen Linie entlang, die sie so trennt, wie sie das sprechende *Ich* vom *Er* (seinem gesprochenen Sein) trennt, überschlägt sich die ganze Erzählung, sie entfaltet einen ortlosen Ort, das Draußen jedes Sprechens und Schreibens, die sie in Erscheinung treten läßt, sie beraubt, ihnen ihr Gesetz aufzwingt und in ihrem endlosen Weitergehen das Aufleuchten eines Augenblicks, ihr funkelndes Verschwinden offenbart.

Michel Foucault, Der Begleiter, aus: Das Denken des Draußen

III. GRENZÜBERSCHREITUNG

Ich kam mir nackt in einer fremden Welt vor. Ich hatte ein Gefühl, wie es vielleicht ein Vogel in klarer Luft haben mag, der weiß, daß der Habicht über ihm schwebt und gleich zustoßen wird. Ich wurde vor Angst fast wahnsinnig. Ich gewährte mir eine Atempause, biß die Zähne zusammen, holte tief Luft, stemmte das Knie gegen die Maschine und zerrte wie wild daran. Unter meinem verzweifelten Ansturm gab sie nach und richtete sich auf. Dabei schlug sie heftig gegen mein Kinn. Eine Hand auf dem Sattel, die andere am Hebel, stand ich schwer atmend da, bereit, wieder aufzusteigen.

Dann hörte ich näher kommende Stimmen. Zwischen den Büschen neben der weißen Sphinx tauchten die Köpfe herbeilaufender Menschen auf. Einer von ihnen erschien auf einem Pfad, der geradewegs zu dem kleinen Rasenstück führte, auf dem ich mit meiner Maschine stand. Es war ein schwächtiges Geschöpf – vielleicht vier Fuß groß –, in eine purpurne Tunika gekleidet, die über den Hüften von einem Ledergürtel zusammengehalten wurde. An seinen Füßen trug es Sandalen oder Schnürschuhe – ich konnte den Unterschied nicht genau erkennen –, die Beine waren bis zu den Knien nackt und der Kopf unbedeckt. Als ich das sah, merkte ich zum erstenmal, wie warm die Luft war. Es fiel mir auf, wie hübsch und anmutig, aber unbeschreiblich zerbrechlich dieses Geschöpf war. Sein gerötetes Gesicht erinnerte mich an einen schönen Schwindsüchtigen – an jene hektische Schönheit, von der so viel geredet wird. Bei seinem Anblick gewann ich plötzlich meine Zuversicht zurück. Ich nahm die Hände von der Maschine.

Im nächsten Augenblick standen wir uns gegenüber, ich und dieses zerbrechliche Wesen aus der Zukunft. Es kam direkt auf mich zu und blickte mir lachend in die Augen.

H. G. Wells, Die Zeitmaschine

Alice und die Raupe sahen sich eine Zeitlang schweigend an: endlich nahm die Raupe die Wasserpfeife aus dem Mund und sprach Alice mit müder, schleppender Stimme an. »Wer bist denn *du*?« sagte sie.

Als Anfang für eine Unterhaltung war das nicht ermutigend. Alice erwiderte recht zaghaft: »Ich – ich weiß es selbst kaum, nach alldem – das heißt, wer ich *war*, heute früh beim Aufstehen, das weiß ich schon, aber ich muß seither wohl mehrere Male vertauscht worden sein!«

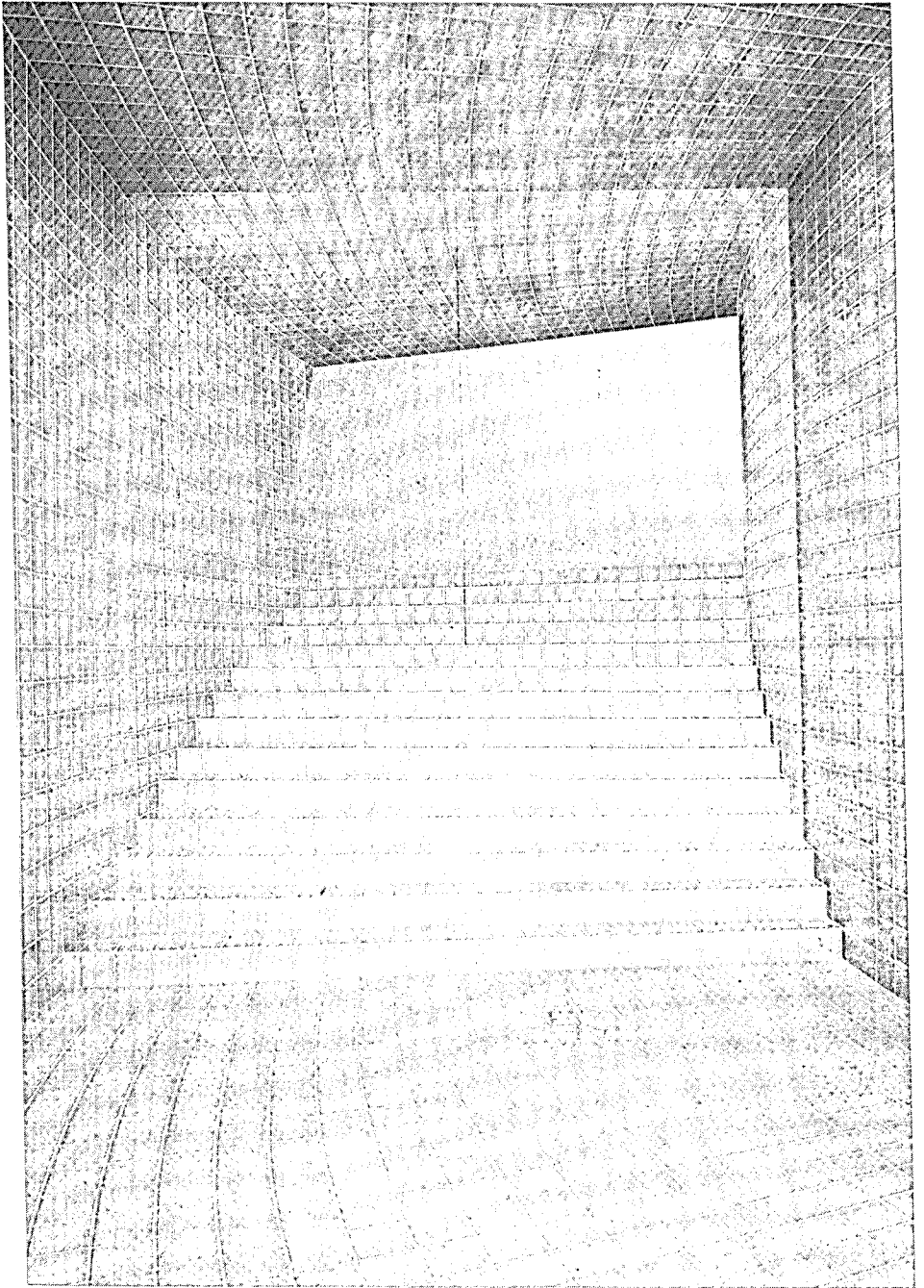
»Wie meinst du das?« fragte die Raupe streng. »Erkläre dich!«

»Ich fürchte, ich kann mich nicht erklären«, sagte Alice, »denn ich bin gar nicht ich, sehen Sie.«

»Ich sehe es nicht«, sagte die Raupe.

»Leider kann ich es nicht besser ausdrücken«, antwortete Alice sehr höflich,

»denn erstens begreife ich es selbst nicht; und außerdem ist es sehr verwirrend, an einem Tag so viele verschiedene Größen zu haben.«



Hans Peter Reuter, Documenta Raumobjekt 1977

Ronald D. Laing: Eine Zehntagereise

Jesse Watkins ist heute ein bekannter Bildhauer. Ich schätze mich glücklich, ihn zum Freunde zu haben.

Er wurde geboren am 31. Dezember 1899. 1916, während des Ersten Weltkriegs, heuerte er auf einem Tramper an. Seine erste Fahrt ging nach Nordrußland. Im selben Jahr wurde er im Mittelmeer torpediert. 1932 fuhr er auf einem Vollsegler.

Den Zweiten Weltkrieg (währenddessen er in der Royal Navy diente) beendete er als Commander und Kommodore von Küsten-Konvoys. Während seiner Zeit auf See erlebte er Schiffbruch, Meuterei und Mord.

Er zeichnet und malt seit seiner frühen Jugend; auch als er zur See fuhr, behielt er das bei. An Land besuchte er kurzfristig Kurse für Modellzeichnen am Goldsmiths' College und an der Chelsea Art School. Er schrieb und veröffentlichte auch Kurzgeschichten über die See.

Vor siebenundzwanzig Jahren durchlief Watkins eine »psychotische Episode«, die zehn Tage dauerte. Ich nahm eine Diskussion mit ihm darüber 1964 auf Tonband auf; Auszüge daraus werden hier vorgelegt.

Das Material spricht für sich. Es ist ein Bericht über seine Reise in den inneren Raum und die innere Zeit. Die generellen Aussagen sind nicht ungewöhnlich; ungewöhnlich ist es jedoch, solch einen luziden Bericht zu haben. Wenn die Ereignisse auch siebenundzwanzig Jahre zurückliegen, sind sie doch lebendig in seinem Geiste und bilden eine der signifikantesten Erfahrungen seines Lebens.

Die Präliminarien

Vor seiner »Reise« war Jesse »in eine völlig neue Umgebung gezogen«. Er hatte sieben Tage die Woche gearbeitet bis spät in die Nacht. Er fühlte sich physisch, emotional und spirituell »am Boden«. Da es uns hier auf die Reise selbst ankommt, werden wir auf die früheren Umstände nicht weiter eingehen. Er wurde dann von einem Hund gebissen, und die Wunde wollte nicht heilen. Er ging ins Krankenhaus, wo er die erste volle Anästhesie seines Lebens bekam und die Wunde behandelt wurde.

Er fuhr mit dem Bus nach Hause zurück und setzte sich in einen Stuhl. Sein sieben Jahre alter Sohn kam ins Zimmer. Jesse sah ihn auf eine neue und fremde Weise, irgendwie unentfernt von sich. Dann begann es.

Die Reise

»[. . .] plötzlich sah ich auf die Uhr, und das Radio war an, und dann spielte die Musik – hm – irgend etwas Bekanntes. Es basierte auf dem Rhythmus einer Tram. Taa-ta-ta-taa-taa – irgend etwas wie Ravels sich wiederholende Melodie. Und dann, als das passierte, hatte ich plötzlich das Gefühl, als ob die Zeit

rückwärts lief. Ich hatte das Gefühl, daß diese Zeit rückwärts lief, dieses außerordentliche Gefühl von – äh – das war das größte Gefühl, was ich in dem Moment hatte, daß die Zeit rückwärts lief [. . .].

Ich fühlte es so stark, ich sah auf die Uhr und hatte irgendwie das Gefühl, daß die Uhr mich bestärkte, daß die Zeit rückwärts lief, obwohl ich nicht sehen konnte wie die Zeiger sich bewegten – ich fühlte mich unruhig, weil ich plötzlich das Gefühl hatte, als ob ich mich irgendwo auf einer Art Förderband bewegte – unfähig etwas dagegen zu tun, als wenn ich dahinglitt und hinunterrutschte eine – Schütte sozusagen und – äh – unfähig anzuhalten. Und – hm – das gab mir fast ein Gefühl der Panik – ich erinnere mich, daß ich in das andere Zimmer ging, um zu sehen, wo ich war, um mein eigenes Gesicht zu betrachten, und es gab keine Spiegel in dem Zimmer. Ich ging in das andere Zimmer und sah in den Spiegel; ich sah irgendwie fremd aus, ich schien irgend jemanden anzusehen der – irgend jemanden, der vertraut war, aber – äh – sehr fremd und anders als ich – wie ich fühlte – und dann hatte ich das außerordentliche Gefühl, daß ich fähig war, alles mit mir zu tun, daß ich ein Gefühl hatte, alle meine Fähigkeiten unter Kontrolle zu haben, Körper und alles sonst – und ich begann herumzulaufen.«

Man sieht das Alte und Vertraute auf neue und fremde Weise. Oft wie zum ersten Mal. Die alten Ankerplätze sind verloren. Man geht zurück in der Zeit. Man ist unterwegs auf der ältesten Reise der Welt.

»Meine Frau machte sich schwere – hm – Sorgen. Sie kam herein und sagte mir, ich solle mich hinsetzen und ins Bett legen, und weil sie unruhig war, holte sie den Nachbarn herein. Er war ein Beamter und er war auch ein bißchen beunruhigt und er beruhigte mich, und ich lief auf ihn zu, und der Doktor kam – hm – und ich redete von all diesen Gefühlen in mir über die Zeit, die zurückging. Natürlich klang das für mich alles völlig rational, ich ging zurück und dachte, daß ich zurückging in eine Art von früheren Existenzen, aber nur vage. Und sie betrachteten mich offenbar, als ob ich verrückt sei, ich konnte es fühlen – ich konnte den Blick in ihren Gesichtern sehen und ich fühlte, daß es keinen Sinn hatte, mit ihnen zu reden, weil sie offensichtlich glaubten, ich hätte die Kurve gekratzt, was vielleicht hätte stimmen können. Und – hm – und das nächste, was kam, war eine Ambulanz, und ich wurde weggebracht [. . .].«

Er wurde in eine Beobachtungsstation gebracht.

»Ich wurde ins Bett gesteckt und – hm – ich erinnere mich an eine entsetzliche Erfahrung in jener Nacht, denn ich hatte das – hatte das Gefühl, daß – hm – daß ich da – hm –, daß ich tot war. Und ich fühlte, da waren andere Leute in Betten um mich, und ich dachte, das wären alles andere Leute, die tot waren – und die waren da – warteten darauf, in die nächste Abteilung zu kommen [. . .].«

Er war nicht physisch tot, sondern sein »Ego« war tot. Zusammen mit diesem Ego-Verlust, diesem Tod, kam das Gefühl einer gesteigerten Signifikanz und

Relevanz aller Dinge. Ego-Verlust mag mit physischem Tod verwechselt werden. Projizierte Bilder aus dem eigenen Geiste mögen als Verfolger erfahren werden. Der eigene egolose Geist mag mit dem Ego verwechselt werden. Und so weiter. Unter solchen Umständen kann jemand Panik bekommen, paranoid werden mit Ideen von Beziehung und Einfluß, aufgeblasen werden mit Ideen von Grandeur usw. Etwas Verwirrung dieser Art braucht nicht beunruhigend zu sein. Doch wer kann sagen, daß er völlig ohne Angst vor dem Sterben ist oder daß er sich zum Sterben berechtigt fühlt?

»[. . .] dann ging ich in dieses – reale Gefühl von Regression in der Zeit. Ich hatte ganz außerordentliche Gefühle vom – Leben, nicht nur *Leben*, sondern – äh – Gefühl und – äh – Erfahrung, daß alles in Beziehung steht zu etwas, von dem ich fühlte, daß es – etwas wie animalisches Leben oder so war. Einmal schien ich wirklich in einer Art von Landschaft herumzuwandern mit – hm – Wüstenlandschaft – als ob ich ein Tier sei, ein – ziemlich großes Tier. Es klingt absurd, wenn ich das sage, aber ich fühlte mich, als ob ich ein Rhinoceros oder etwas Ähnliches sei, dabei Laute ausstoße wie ein Rhinoceros, zur gleichen Zeit verängstigt sei und zur gleichen Zeit aggressiv und auf der Hut. Und dann – hm – ging ich zurück in weitere Perioden der Regression, als ich strampelte wie etwas ohne Gehirn und als ob ich gerade zu strampeln hätte um meine Existenz gegen andere Dinge, die sich mir in den Weg stellten. Und – hm – dann fühlte ich mich manchmal wie ein Baby – ich konnte sogar – ich – ich konnte mich sogar schreien hören wie ein Kind [. . .]. Alle diese Gefühle waren sehr brennend und – hm – real, und gleichzeitig war ich – hatte ich – war ich mir ihrer bewußt, wissen Sie, ich erinnere mich ihrer noch immer. Ich war mir der Dinge bewußt, die mir passierten – vage; ich war eine Art Beobachter meiner selbst und erfuhr auch . . .

Ich fand, daß ich Zeiten hatte, in denen ich ganz aus diesem Zustand herauskam, in den ich hineingerutscht war, und dann hatte ich vergleichsweise luzide Zustände, aber ich las – ich las Zeitungen, weil sie mir Zeitungen und Dinge zu lesen gaben, aber ich konnte sie nicht lesen, weil alles, was ich las, eine Fülle von Assoziationen nach sich zog. Ich meine, ich hatte gerade eine Schlagzeile gelesen und diese Schlagzeile würde – rief eine ganz andere Art von – viel weitere Assoziationen in meinem Geiste hervor. Das schien alles zu verdrängen, was ich las und alles, was irgendwie meine Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, schien alles zu verdrängen, was ich las und alles, was irgendwie meine Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, schien alles zu verdrängen, bang-bang-bang, wie das, was mit einer Fülle von Assoziationen in die Dinge hineindrängte, so daß es so schwierig für mich wurde, mich damit auseinanderzusetzen, daß ich nicht lesen konnte. Alles schien viel größere – sehr viel größere Bedeutung zu haben als normal. Ich bekam einen Brief von meiner Frau. Ich erinnere mich an den Brief, den sie mir schrieb, und sie sagte darin: »Hier scheint die Sonne« – und – äh – »Es ist ein schöner Tag«. Das ist eine der Phrasen in dem Brief. Es gab eine Anzahl anderer Phrasen und ich kann mich nicht an alle erinnern und ich kann mich nicht an alle Phrasen in dem Brief erinnern, die in mir Reaktionen hervorriefen, aber ich erinnere mich an diese

eine. Sie sagte: »Hier scheint die Sonne.« Und ich fühlte, daß, wenn dies so ist – daß dies ein Brief von *ihr* war, daß sie dann in einer ganz anderen Welt war. Sie war in einer Welt, die ich niemals wieder bewohnen könnte – und das alarmierte mich und ich fühlte, daß ich fortgegangen war in eine Welt, aus der ich nie wieder herauskommen konnte.«

Selbst wenn er bereits aus dem sicheren Hafen der eigenen, an diese Zeit und diesen Ort gebundenen Identität heraus ist, kann der Reisende noch immer sich *auch* dieser Zeit und dieses Ortes bewußt sein.

»Wissen Sie, ich war mir völlig meiner selbst und der Umwelt bewußt.«

Jesse fühlte, daß er die Kontrolle über seinen Körper verstärkt hatte und daß er auf andere einwirken könnte.

»[. . .] als ich ins Krankenhaus kam, wegen dieses Gefühls, dieses intensiven Gefühls, fähig zu sein, mich – hm – zu beherrschen, meinen Körper und so, sagte ich zu der Krankenschwester, die meinen Finger verbinden wollte: »Sie brauchen sich nicht darum zu kümmern.« Ich nahm das Ding ab und sagte: »Das wird morgen in Ordnung sein, wenn sie nichts daran machen und es so lassen.« Und ich erinnere mich, ich hatte dieses schreckliche Gefühl, daß ich das tun konnte, und – es war – es war ein schlimmer Schnitt in meinem Finger. Ich erlaubte ihnen nicht, irgend etwas darauf zu tun, und sie sagten, nun gut, es blutet nicht und sie ließen's, und am nächsten Tag war es völlig geheilt, weil – es irgendwie – weil ich irgendwie intensive – äh – Aufmerksamkeit darauf verwandte, um das zu erreichen. Ich fand, daß ich – ich testete mich an dem Mann gegenüber in dieser Station, der manchmal sehr laut war, er pflegte aus dem Bett aufzustehen, hatte eine Anzahl schlimmer abdominaler Operationen hinter sich, und vermutlich hatte das auf ihn eingewirkt und wahrscheinlich seinen Zusammenbruch herbeigeführt. Aber er stand dauernd auf, fluchte und schrie und so weiter, und ich fühlte mich ein bißchen in Sorge um ihn und hatte Mitleid mit ihm, und ich setzte mich dann in meinem Bett auf und brachte ihn zum Hinlegen, indem ich ihn ansah und daran dachte, und er legte sich. Und um herauszufinden, ob dies – ob das ein – gerade ein Zufall war, hatte ich es gleichzeitig auch mit einem anderen Patienten versucht und fand, daß er – daß ich ihn zum Hinlegen bringen konnte.«

Ich würde nicht zu schnell diese Möglichkeiten außer acht lassen.

»Ich fühlte, ich hatte – hm – Kräfte angebohrt, von denen ich irgendwie vage gefühlt hatte, daß ich sie hatte, oder daß jeder sie hatte, obwohl ich damals die meiste Zeit meines Lebens Seemann gewesen war, ich hatte nicht – ich hatte ein bißchen etwas gelesen, wenn ich auf See war, aber ich hatte keine esoterische Literatur gelesen damals und auch heute noch nicht, ich hatte nichts gelesen, was zusammenhing mit – äh – mit Ideen über Transmog – Transmigration von Seelen oder wie immer Ihr das nennt, Transmog – Transmig – Reinkarna-

tion. Aber ich hatte zeitweise das Gefühl, vor einer großen Reise zu stehen, einer ganz – äh – phantastischen Reise, und es schien, daß ich ein Verständnis für Dinge bekommen hatte, die ich lange Zeit zu verstehen versucht hatte. Probleme von Gut und Böse und so weiter, und ich hatte sie so gelöst, daß ich mit all den Gefühlen, die ich zu der Zeit hatte, zu dem Schluß gekommen war, daß ich mehr war – mehr als ich mir immer vorgestellt hatte, nicht erst jetzt existierte, sondern existiert hatte von allem Anfang an – äh – in Form von – von der niedrigsten Lebensform bis heute, und daß dies die Summe meiner realen Erfahrungen war, und daß ich dabei war, sie wieder zu erfahren. Und dann hatte ich mit einem Mal diese Aussicht vor mir, als ob ich herablickte auf – blickte auf ein enormes – oder besser auf all die – es war nicht so sehr ein Blick als das Gefühl – daß vor mir die schrecklichste Reise lag. Ich kann das nur als Reise beschreiben – eine Reise zur – hm – zur letzten Form – hm – des Bewußtseins von allem – von allem, und das – und der – und ich fühlte das so stark, es war solch eine erschreckende Erfahrung, das plötzlich zu fühlen, daß ich mich sofort davor verschloß, weil ich mich nicht damit beschäftigen konnte, weil es mich erzittern ließ. Ich – es trieb mich in einen Zustand der Angst, so sehr – ich war nicht in der Lage, es zu fassen.«

»Und die Aufgabe lag immer noch vor Ihnen?«

»Ja, die – das war das Enorme daran, daß ich – es war nicht zu vermeiden, dies – dem ich mich gegenüber sah – die Reise, auf die ich mich zu machen hatte. Ich hatte, ich vermute, weil ich religiös erzogen worden war, ich hatte – meine Mutter war religiös, nicht im kirchlichen Sinne, sondern religiös im – in einem irgendwie realen Sinne, hatte uns irgend etwas über Religion beizubringen versucht und – äh – die Einstellung zum Leben [. . .].«

Er hatte das »besonders deutliche Empfinden«, daß es drei Ebenen der Dinge gab: eine Vorzimmer-Ebene, eine zentrale Welt und eine höhere Welt. Die meisten Leute warteten im Vorzimmer darauf, in die nächste Abteilung zu kommen, die er jetzt betreten hatte:

»[. . .] es war eine Art Erwachen für sie. Ich bemerkte auch eine – hm – eine höhere Sphäre sozusagen. Ich meine, ich bin ziemlich vorsichtig mit solchen Wörtern, weil sie so oft gebraucht werden – Sie wissen, die Leute reden über Sphären und all diese Dinge, aber – äh – das einzige, was ich fühlte – und wenn ich diese Dinge beschreibe, beschreibe ich meine Gefühle – äh – eine tiefere Erfahrung als nur das Betrachten des Dings [. . .], das Bewußtsein von – hm – von einer anderen Sphäre, einer anderen Existenzschicht oberhalb der – nicht nur des Vorzimmers, sondern auch der gegenwärtigen – oberhalb der beiden, eine Art von dreischichtiger – hm – Existenz [. . .].«

»Welches war die unterste?«

»Die unterste war nur eine Art von Warten – wie ein Wartezimmer.«

40 Dies verband sich mit der Erfahrung der Zeit.

»Ich lebte nicht nur im – sich bewegenden Augenblick, in der Gegenwart, sondern ich bewegte mich und lebte in einer – in einer anderen Zeitdimension zusätzlich zu der, in welcher ich jetzt bin [. . .]. Ich möchte darauf hinweisen, daß ich keinerlei Ideologie hatte. Das einzig Ideologische von dem, was ich Ihnen erzählt habe, war das Stück, als ich die Stationen des Kreuzwegs durchschritt, weil ich das damals mit einer Ideologie verband. Ich habe oft darüber nachgedacht, was ich in jener Zeit durchgemacht habe. Ich versuchte, dem eine Art von – hm – Sinn zu geben, weil ich fühlte, daß es nicht sinnlos war – obwohl ich vermute, daß ich für die anderen um mich herum – äh – verrückt war insofern, als ich nicht in der gegenwärtigen Zeit lebte, und wenn ich nicht in ihr lebte, war ich also unfähig, mit ihr fertig zu werden. Doch die ganze Zeit über hatte ich dieses Gefühl der – äh – Rückbewegung – sogar rückwärts und vorwärts in der Zeit, daß ich nicht nur im gegenwärtigen Augenblick lebte. Und ich konnte viel leichter zurück als vorwärts gehen, denn die Vorwärtsbewegung war ein bißchen zu viel für mich.«

Eine solche Erfahrung kann außerordentlich verwirrend sein und im Desaster enden. Es gibt keine Garantien. Jesse erfuhr drei Realitätsebenen statt der üblichen einen. Außer dem Durchschreiten der Stationen des Kreuzwegs hatte er keine Verbindung mit irgendeiner Ideologie. Er besaß keine Karte. Er vertraute jedoch seiner Erfahrung, in ein Stadium von mehr, nicht von weniger Realität, von *Super*-Sanitas, nicht von *Sub*-Sanitas eingedrungen zu sein. Für andere mögen diese beiden Möglichkeiten sich nicht anders unterscheiden wie Tag und Nacht. Er mußte vorsichtig sein.

»Ich fühlte – äh – Götter, nicht nur Gott, sondern gewissermaßen Götter, Wesen weit über uns, fähig – äh – mit der Situation fertig zu werden, mit der ich nicht fertig wurde, zuständig für die Dinge und den ganzen Betrieb und – hm – am Ende mußte jeder den Spitzenjob übernehmen. Und es war dieser Kram, der Nachdenken so verheerend machte, daß man irgendwann in seiner – äh – Existenz diesen Job übernehmen mußte, wenn auch nur für einen Moment, weil du dann die Erkenntnis von allem erreicht hattest. Was jenseits war, weiß ich nicht. Damals fühlte ich, daß – hm – daß Gott selbst ein Verrückter war, [. . .] weil er diese enorme Last hatte, die Dinge zu kennen, zu lenken, zu leiten – hm – und, daß wir alle dahin kommen und schließlich an den Punkt gelangen mußten, wo wir das selbst zu erfahren hatten [. . .]. Ich weiß das klingt toll für Sie, ist aber das, was ich damals fühlte.«

»Sie meinen einen ›Verrückten‹ in dem Sinne, daß Leute für verrückt gehalten werden, die sich in einem Zustand befinden, wie Sie sich damals?«

»Ja, das meinte ich damit, daß er – äh – verrückt war. Alles unter ihm oder alles untere, das an den Punkt kam, den er einnahm – äh – mußte ihn so behandeln, weil er der eine war, der den ganzen Laden schmiß in dem Moment – und da geht die – äh – die Reise hin, und jeder einzelne von uns muß da durch, und – hm – alles – du kannst dich nicht davor drücken [. . .], der Zweck von allem 41

und die ganze Existenz bestehen – äh – darin, dir zu ermöglichen, noch einen Schritt weiter zu gehen und noch einen Schritt und noch einen Schritt und 50 weiter [. . .].«

Jesse fühlte, daß diese Erfahrung ein Stadium war, welches jeder so oder so zu durchlaufen hatte, um ein höheres Stadium der Evolution erreichen zu können.

»[. . .] das ist eine Erfahrung, die – hm – wir in einem gewissen Stadium zu durchlaufen haben, doch war das nur eine; und – viel mehr – eine phantastische Anzahl von – hm – Dingen müssen auf uns einwirken, bis wir uns schrittweise zu einer Annahme von Realität aufraffen, einer größeren und größeren Annahme von Realität und dessen, was real existiert – und alles Ausweichen könnte höchstens – schindet nur Zeit, und es ist gerade, als wenn du mit einem Boot in See stechen würdest, das nicht wirklich den Stürmen gewachsen ist, die aufkommen können.«

Vielleicht fühlte er, daß er nicht mehr »tragen« konnte. Er *entschloß* sich zur Rückkehr.

»[. . .] ich glaube – äh – die zehn Tage und was ich durchgemacht habe damals, das hat mich sicherlich ein ganzes Stück weitergebracht. Und ich erinnere mich, als ich aus dem Krankenhaus kam, ich war insgesamt rund drei Monate dort, als ich herauskam, fühlte ich plötzlich, daß alles soviel wirklicher war, daß es – als es vorher gewesen war. Das Gras war grüner, die Sonne schien heller, die Leute waren lebendiger, ich konnte sie deutlicher sehen. Ich konnte Böses und Gutes sehen und all das. Ich war viel bewußter.«

Über diese und ähnliche Erfahrungen wäre einiges zu schreiben. Doch ich werde mich auf ein paar fundamentale Orientierungshilfen beschränken.

Wir können nicht länger unterstellen, daß eine solche Reise eine Krankheit ist, die behandelt werden muß. Die Gummizelle freilich ist heute durch »verbesserte« Behandlungsmethoden überholt.

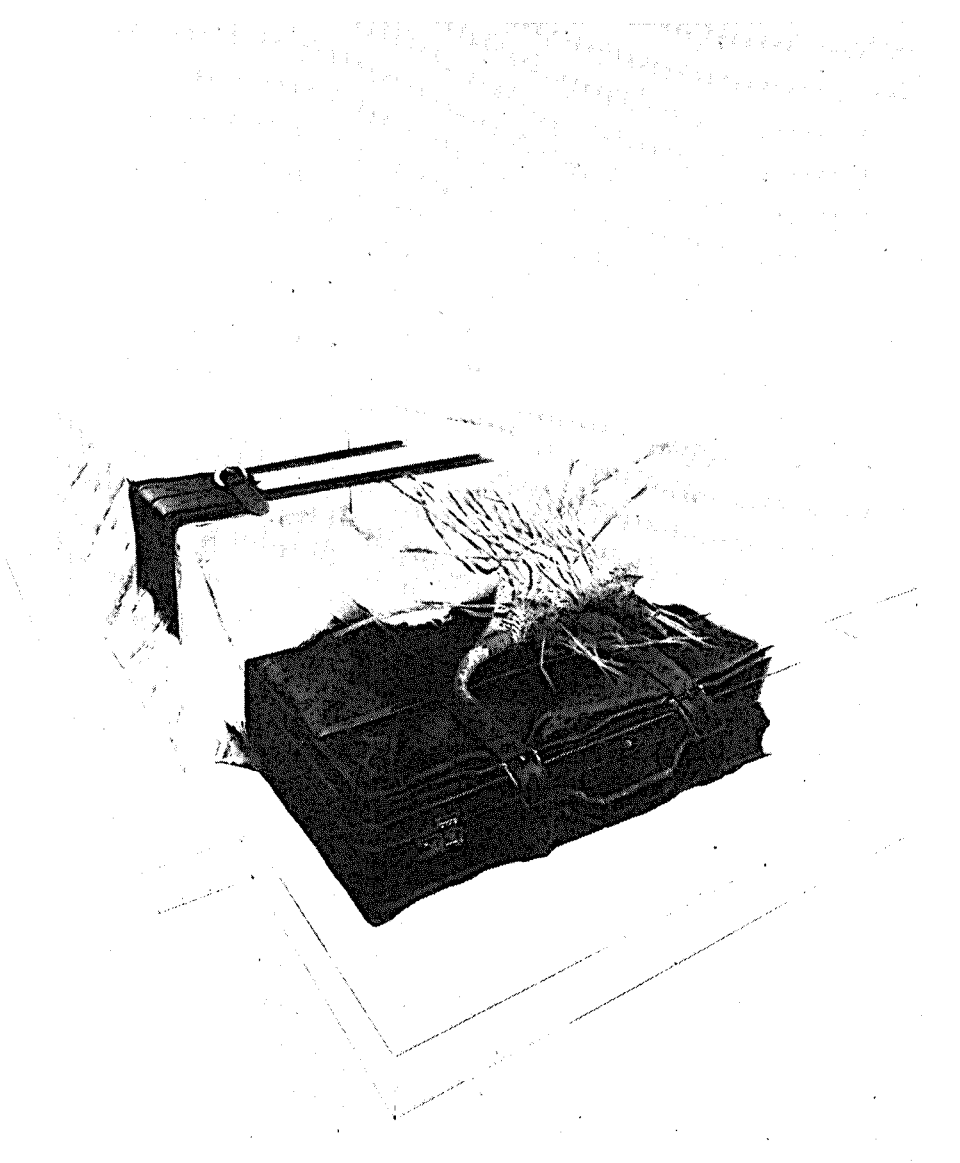
Wenn wir uns selbst demystifizieren können, sehen wir »Behandlung« (Elektroschocks, Sedativa, Unterkühlung – manchmal sogar die Psychoanalyse) als Mittel, diese Sequenz zu verhindern.

Erkennen wir nicht, daß *diese Reise nicht etwas ist, von dem wir geheilt werden müßten, sondern daß sie selbst ein natürlicher Weg zur Heilung aus unserem schrecklichen Zustand der Entfremdung ist, den wir »Normalität« nennen?*

Zu anderen Zeiten machten sich Leute absichtlich auf diese Reise. Oder wenn sie sich bereits unterwegs fanden, dankten sie nolens volens wie für eine besondere »Gnade«.

Auch heute noch brechen manche Leute freiwillig auf. Die Mehrheit freilich findet sich wahrscheinlich dadurch aus der »normalen« Welt gedrängt, daß man in ihr in eine unhaltbare Position versetzt wird. Sie haben keine *Orientierung** in der Geographie des inneren Raumes und der inneren Zeit, und ohne Führer werden sie wohl sehr schnell verloren sein.

* »Orientierung« heißt wissen, wo der Orient ist; für den »inneren Raum« ist der Osten Ursprung oder Quelle unserer Erfahrung.



JEAN LECOULTRE
"Territoires Greffés"



Jean Lecoultre, Territoires Greffés, 1972

Als ich nun solchen dingen mit gantzem fleiß ein scharpffes nachgedenken hat
(denn daß ich eben die warheit bekenn vn verjähē / so hab ich selbst in der
sach gezweiflet) ist mir eine alte Vettel an die hand gestossen (derē nemlich ei-
ne / welche in Lateinischer Zungen einem Nachtuogel nach / dieweil sie / als
man vermeint / den jungen Kindern nächtlicher weise das Blut außsaugen /
Stryges genent werden) die hat mir freywilliglichen zugesagt vnnd verspro-
chen / sie wölle mir in eyl vber meine fragē guten bescheid bringen / Heisset
derhalben mich vn alle die so bey mir waren / hinauß gehen. Nach dem sie
nun außgezogē / hat sie sich gantz vnd gar / ich weiß nit mit was Salbē / ge-
schmieret / welches vns den durch ein spaltlein der Thüren wol ist zusehen ge-
west. Also ist sie auß krefftiger wirkung der schlaffendmachenden Salben zu
boden gefallen / vnnd in einen tieffen schlaff versuncken. Wir aber sind zu ge-
fahren / die Thür geöffnet / vnd jr die haut ziemlich erbeht. Aber so her hat
sie geschlaffen / daß sie es nit vmb ein haar empfunden hette. Nach solchem
sind wir widerumb hinauß gewichen / der sachen weiters außwarten wöllē. So
bald nun der salbung krafft nachgelassen / ist sie eins mals erwachet / vnd viel
seltzamer stemponen / wie sie vber Berg vnd thal gefahren sey / erzehlet.
Wir verneineten es / sie wolt recht haben / wir wiesen jhr die streich / aber es
war verlorn / in summa / es war bey jhr all vnser fürnemen vnd handeln / nit
anderst / denn als der in einen kalten Ofen blast.

I. B. Porta, Magiae naturalis, Amsterdam 1561



Arnulf Rainer, *Ecstasies*, 1976-77

In dieser Nacht hatte er einen furchtbaren Traum, – wenn man als Traum ein körperhaft-geistiges Erlebnis bezeichnen kann, das ihm zwar im tiefsten Schlaf und in völliger Unabhängigkeit und sinnlicher Gegenwart widerfuhr, aber ohne daß er sich außer den Geschehnissen im Raume wandelnd und anwesend sah; sondern ihr Schauplatz war vielmehr seine Seele selbst, und sie brachen von außen herein, seinen Widerstand – einen tiefen und geistigen Widerstand – gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück.

Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte. Nacht herrschte, und seine Sinne lauschten; denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettertern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, – alles durchsetzt und grauenhaft süß über-tönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf scham-los zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: »Der fremde Gott!« Qualmige Glut glomm auf: da erkannte er Bergland, ähnlich dem um sein Sommerhaus. Und in zer-rissenem Licht, von bewaldeter Höhe, zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte, – und überschwemmte die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz. Weiber, strauchelnd über zu lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen, schüttelten Schellentrom-



Hans Baldung Grien, Hexengruppe, 1514

meln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuptern, schwangen stieben Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mi des Leibes erfaßt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen. Männer, Hörner über den Stirnen, mit Pelzwerk geschützt und zottig von Ha beugten die Nacken und hoben Arme und Schenkel, ließen eiserne Becken dröhnen und schlugen wütend auf Pauken, während glatte Knaben mit un laubten Stäben Böcke stachelten, an deren Hörner sie sich klammerten u von deren Sprüngen sie sich jauchzend schleifen ließen. . .

Mit den Paukenschlägen dröhnte sein Herz, sein Gehirn kreiste, Wut ergri ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele begehrte, sich anz schließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, wa enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung. Schaum vor de Lippen, tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Hän den, lachend und ächzend, stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch un leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumer de nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißen und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlar gen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, der Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Untergar ges.

Thomas Mann, Tod in Venedig

»Once upon a time«, so beginnt ein Märchen, »and a very good time it was though it wasn't in my time, nor in your time, nor in any else's time . . .« Ode von Mohammed erzählte man beispielweise, daß er nach einer nächtliche Reise zu Allah, mit dem er siebzigtausend Gespräche führte, sein Bett noch warm und einen umgeworfenen Wasserkrug noch nicht ausgelaufen vorfand. Die »Reise« zum Ursprung ist für einige Völker zugleich eine *geographische* Reise, etwa für die Huicholes, deren *mara'akáme* seine Kinder auf einem »Flug« nach *Wirikúta*, zum Ursprung aller Dinge führt, durch moderne Städte hindurch und über Highways hinweg, mit denen mittlerweile die »mythi schen« Orte verzementiert und überbaut worden sind.

Auch die Fahrt des Jason mit seinen halbdämonischen, vermutlich tiergestalti gen Gefährten nach Kolchis war wohl eine derartige Initiationsfahrt zum Ur sprung, in die Unterwelt. Im Kiel ihres Schiffes, der Argo, war ein *sehender* Holzbalken aus dem Stamm der Orakel-Eiche von Dodona eingelassen, der die Initianden in kritischen Situationen warnte, vergleichbar den hölzernen »Reit tieren« der Schamanen, die diese über die Grenzen ihrer Kultur hinausstrugen. Wie die Eiche von Dodona wohl in grauer Vorzeit als Weltenachse mit ihren Wurzeln, wie Vergil sagt, bis in den Tartarus reichte, so führte auch deren Bal ken die Argonauten ins Jenseits.

Odysseus reiste bis zum Nabel der Welt, zur Insel der Kirke, über welcher stets die Sonne im Zenith steht, und von dort trieb ihn der Boreas, der vom Pol larstern weht, zu dem die Verlängerung der *axis mundi* führt, in die Unterwelt.



Werner Tübke, Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III, 1965

Die Unterweltsgöttin Kirke empfing auch Odysseus und dessen Gefährten sie Tiergestalt gab, wie typische Initianden mit den Worten »Ihr, die zweimal sterben werdet, wo andere Menschen nur einmal sterben«, und die die Pforte zur anderen Welt, die schmale Passage zwischen den Verderbringenden Skylla und Charybdis, folgte Odysseus seinem weiteren Weg. Alle diese Fahrten scheinen also ursprünglich *auch* »räumliche« Reisen gewesen zu sein, die erst eine spätere, analytische und abstrahierende Anschauungsweise in eine »spirituelle« und in eine »physische« Komponente zerlegt hat. Mag es sein, daß Aristeas, der nach dem Zeugnis des Sophisten Maximus von Tyros »Wie ein Vogel« in ferne Länder flog, während sein Leib »wie ein Federvogel« lag, und auch der Hyperboräer Abaris, der auf dem »Pfeil« des Apollo in der Gestalt eines Raben ähnliches unternahm, mag es sein, daß die schamanenartigen Weisen noch *tatsächliche* Reisen in die Wildnis hinaus unternahmen, so »spiritualisierten« sich solche Fahrten im Laufe der Zeiten immer mehr, bis sie schließlich, wie bei Parmenides oder in Platos *Phaidros*, noch die Metaphorik zur Beschreibung, wie metaphysische Erkenntnis erlangt wurde, abgaben.

Wir haben gesehen, daß »Traumzeit« die Perspektive bedeutet, in der das, was man sieht, ohne Rücksicht auf das sieht, was es einmal war oder es einmal sein wird. In gleicher Weise ist der »Traumort« an keiner bestimmten Stelle, obgleich er natürlich in der gewöhnlichen, der Alltagsperspektive an einer bestimmten Stelle liegt.

Doch der »Traumort«, etwa *Tir-na-Oige*, das »Land der Jugend« aus dem schon Elfenmärchen, zeigt sich nur, wenn man ihn nicht geographisch sucht. Samuel Butler hat einmal gesagt, das »Denken über das Denken« ähnele dem Kratzen einer juckenden Stelle: je mehr man kratzt, desto mehr juckt es. Dem Traumort verhält es sich ebenso. Je mehr man ihn sucht, um so mehr fernt man sich von ihm. »Du bist zu schnell gerannt für das Glück«, schrieb Nietzsche. »Jetzt, wo Du müde wirst, holt das Glück Dich ein.«

»Wo war's, wo war's nicht?«, heißt es in einem ungarischen Märchen. Jenseits des Ozeans, siebenmal sieben Länder weit und noch weiter, jenseits des Ozeanenmeers, hinter einem alten Herd in der Mauerspalte, im Rock der Muhme der siebenundsiebzigsten Falte: ein weißer Floh und in seiner Mitte die prächtige Königstadt.«

Der »Traumort« ist überall und nirgends, wie die »Traumzeit« immer und nie sich ereignet. Man könnte auch sagen: das Wort »Traumort« bezieht sich auf keinen bestimmten Ort, und wir gelangen zu ihm, indem wir *nirgendwohin* gelangen. . .

Hans Peter Duerr, Traumzeit

ten.
Ihr
urch
ben
r,
we
lau-
legt
nos
tot^{te}
der
iese
un-
im-
nur
angt

man
was
ten
ei-

iri-
cht.
lem
Mit
ent-
eibt

»Ir-
en-
e in
eine

nie
auf
ge-

IV. DER LETZTE WILLE

Die Musik als Kunst, die sogenannte abendländische Musik, ist kaum vierhundert Jahre alt, sie lebt im Zustande der Entwicklung; vielleicht im allerersten Stadium einer noch unabsehbaren Entwicklung, und wir sprechen von Klassikern und geheiligten Traditionen! Spricht doch bereits ein Cherubini, in seinem Lehrbuch des Kontrapunktes, von den »Alten«.

Wir haben Regeln formuliert, Prinzipien aufgestellt, Gesetze vorgeschrieben – wir wenden die Gesetze der Erwachsenen auf ein Kind an, das die Verantwortung noch nicht kennt!

So jung ist dieses Kind, eine strahlende Eigenschaft ist an ihm schon erkennbar, die es vor allen seinen älteren Gefährten auszeichnet. Und diese wunderbare Eigenschaft wollen die Gesetzgeber nicht sehen, weil ihre Gesetze sonst über den Haufen geworfen würden. Das Kind – es schwebt! Es berührt nicht die Erde mit seinen Füßen. Es ist nicht der Schwere unterworfen. Es ist fast unkörperlich. Seine Materie ist durchsichtig. Es ist tönende Luft. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei.

Freiheit ist aber etwas, das die Menschen nie völlig begriffen noch gänzlich empfunden haben. Sie können sie nicht erkennen noch anerkennen.

Sie verleugnen die Bestimmung dieses Kindes und fesseln es. Das schwebende Wesen muß geziemend gehen, muß, wie jeder andere, den Regeln des Anstandes sich fügen; kaum, daß es hüpfen darf – indessen es seine Lust wäre, der Linie des Regenbogens zu folgen und mit den Wolken Sonnenstrahlen zu brechen.

Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung. Sie wird der vollständigste aller Naturwiderscheine werden durch die Ungebundenheit ihrer Unmaterialität. Selbst das dichterische Wort steht ihr an Unkörperlichkeit nach; sie kann sich zusammenballen und kann auseinanderfließen, die regloseste Ruhe und das lebhafteste Stürmen sein; sie hat die höchsten Höhen, die Menschen wahrnehmbar sind – welche andere Kunst hat das? –, und ihre Empfindung trifft die menschliche Brust mit jener Intensität, die vom »Begriffe« unabhängig ist . . .

Welch schöne Hoffnungen und traumhafte Vorstellungen erwachen für sie! Wer hat nicht schon im Traume »geschwebt«? Und fest geglaubt, daß er den Traum erlebe? – Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen und Klangfarben (denn Erfindung und Empfindung sind nicht allein ein Vorrecht der Melodie); lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen und mit den Wolken um die Wette Sonnenstrahlen brechen; sie sei nichts anderes als die Natur in der menschlichen Seele abgespiegelt und von ihr wieder zurückgestrahlt; ist sie doch tönende Luft und über die Luft hinausreichend; im Menschen selbst ebenso universell und vollständig wie im Weltraum; denn sie kann sich zusammenballen und auseinanderfließen, ohne an Intensität nachzulassen.

50 In seinem Buche »Jenseits von Gut und Böse« sagt Nietzsche: »Gegen die deut-

sche Musik halte ich mancherlei Vorsicht für geboten. Gesetzt, daß man den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine große Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet: nun, ein solcher wird sich etwas vor der deutschen Musik in acht nehmen lernen, weil sie, indem sie seinen Geschmack zurückverdirbt, ihm die Gesundheit mit zurückverdirbt.

Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem Glauben nach, muß, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen, wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter großen, schönen, einsamen Raubtieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht. – –

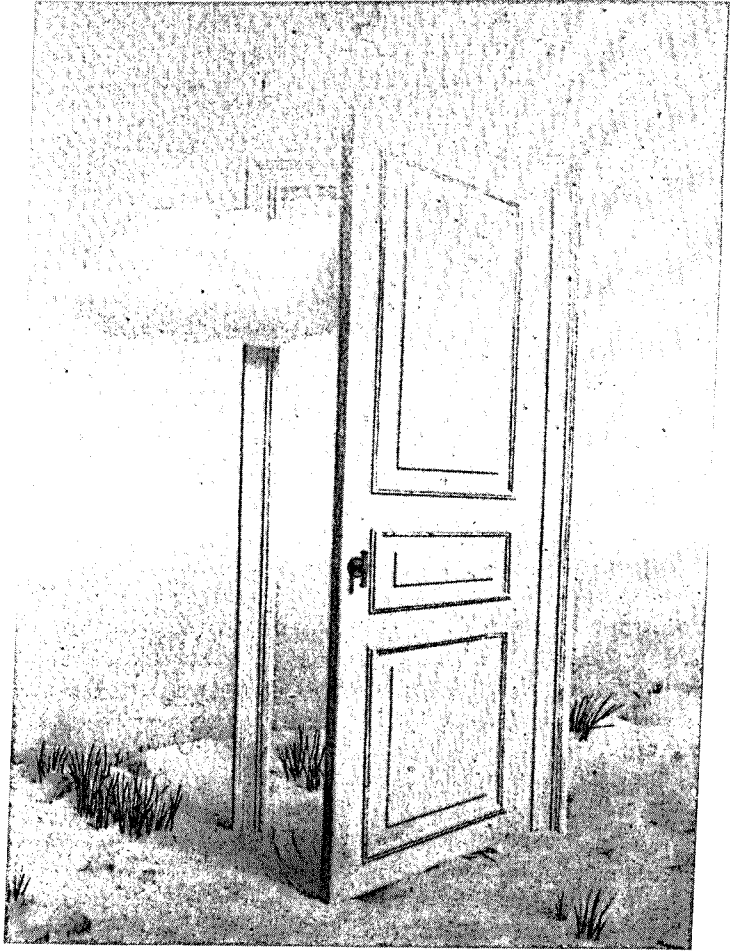
Ich könnte mir eine Musik denken, deren seltener Zauber darin bestände, daß sie von Gut und Böse nichts mehr wüßte, nur daß vielleicht irgendein Schifferheimweh, irgendwelche goldne Schatten und zärtliche Schwächen hier und da über sie hinwegliefen: eine Kunst, welche von großer Ferne her die Farben einer untergehenden, fast unverständlich gewordenen moralischen Welt zu sich flüchten sähe, und die gastfreundlich und tief genug zum Empfang solcher späten Flüchtlinge wäre . . . « Und Tolstoi läßt einen landschaftlichen Eindruck zu Musikempfindung werden, wenn er in »Luzern« schreibt:

»Weder auf dem See, noch an den Bergen, noch am Himmel eine einzige gerade Linie, eine einzige ungemischte Farbe, ein einziger Ruhepunkt – überall Bewegung, Unregelmäßigkeit, Willkür, Mannigfaltigkeit, unaufhörliches Ineinanderfließen von Schatten und Linien, und in allem die Ruhe, Weichheit, Harmonie und Notwendigkeit des Schönen.«

Wird diese Musik jemals erreicht?

»Nicht alle erreichen das Nirwana; aber jener, der von Anfang an begabt, alles kennen lernt, was man kennen soll, alles durchlebt, was man durchleben soll, verläßt, was man verlassen soll, entwickelt, was man entwickeln soll, verwirklicht, was man verwirklichen soll, der gelangt zum Nirwana. (Kern, »Geschichte des Buddhismus in Indien«.)

Ist Nirwana das Reich »Jenseits von Gut und Böse«, so ist hier ein Weg dahin gewiesen. Bis an die Pforte. Bis an das Gitter, das Menschen und Ewigkeit trennt – oder das sich auftut, das zeitlich Gewesene einzulassen. Jenseits der Pforte ertönt Musik. Keine Tonkunst. – Vielleicht, daß wir erst selbst die Erde verlassen müssen, um sie zu vernehmen. Doch nur dem Wanderer, der der irdischen Fesseln unterwegs sich zu entkleiden gewußt, öffnet sich das Gitter. –



René Magritte, Der Sieg, 1939

Hans Mayer: Musik als Luft von anderem Planeten.

Ernst Blochs »Philosophie der Musik« und Ferruccio Busonis
»Neue Ästhetik der Tonkunst«

Die Heranwachsenden einer ersten Vorkriegszeit fühlten sich jung mit dem jungen Jahrhundert. Sie ahnten undeutlich zumeist, daß eine Ära ans Ende gelangt sei, mitsamt ihren Moralien, Bildungsvorstellungen und Hierarchien. Man empfand sie als Feindgesellschaft, als Welt der Väter. Rückblickend kam Johannes R. Becher immer wieder auf seine Kindergedanken in der Silvester-nacht des Jahres 1899 zu sprechen: als auf einen Willen zum »Großen Anderswerden«. Natürlich war da ein Gerede der Erwachsenen verarbeitet worden, mitsamt viel Haß gegen den Vater Oberlandesgerichtsrat. Was der Knabe vom Jahrgang 1891 halb empfunden und halb imitiert haben mochte, der junge Expressionist Becher machte es sich zu eigen. Die gesammelten Gedichte aus dem Vorkriegsjahr 1914 stehen unter dem Signum »Verfall und Triumph«. Verfall: das meinte die Väter und ihre Gesellschaft. Triumphieren wird die junge Welt, als Welt der Jungen.

Heiterkeit herrschte und Zuversicht beim Anblick einer gesellschaftlichen Endzeit. Jugend würde die neue Welt begründen als Ära der Jungen. In eigener Verantwortung, wie es in der Formel vom Hohen Meißner heißt. Als eine freie Welt zudem, worin nichts mehr von dem Geltung haben durfte, was einst, in der Bürgerwelt der Väter, die »Mode streng geteilt«.

Nur wenn dies überdacht wird, vermag man einen Vorgang zu verstehen, dem die Forschung bisher geflissentlich auswich: jene aufrichtige und verzückte Zustimmung der jungen Generation beim Kriegsausbruch des 1. August 1914. Das hat sich niemals wiederholt. Es gab den chauvinistischen Größenwahn deutscher Stammtische und Reserveoffiziere, gewiß, und den späteren Lange-marcklegenden ist tief zu mißtrauen. Man weiß, wer sie erfand, und warum sie erfunden wurden.

Dennoch hat es diesen Enthusiasmus der Jungen gegeben. Nicht in Form eines blöden Kälbermarsches im Sinne von Brecht. Darin lag der Unterschied zwischen 1914 und 1939. Man wollte den Krieg, als einen kurzen natürlich, um die alte Welt beenden zu können. Nach der Heimkehr würde alles anders werden. Thomas Manns »Gedanken im Kriege« von 1914, die er niemals wieder nachdrucken ließ, die lyrischen Jubilationen von Hauptmann und Rilke, das war bürgerlicher Nationalismus, die Arbeiterdichter ahmten ihn nach: Bröger und Lersch. Was aber dachten Franz Marc und August Macke, August Stramm und Ernst Stadler, was empfand der Musiker Rudi Stephan, der in seiner Oper »Die ersten Menschen« ein Werk des Menschenanfangs hatte schreiben wollen, als sie in einen Krieg ohne Heimkehr zogen?

Alles gehört durchaus zur Sache, denn hier wird von zwei Neuausgaben älterer und fast verschollener Texte gesprochen, die der Zufall eines Verlagsprogramms zur selben Zeit wiedererscheinen machte¹. Busoni als Nummer 397 53

der Bibliothek Suhrkamp, Blochs Schriften zur Philosophie der Musik als Nummer 398. Beide Schriften wurden in jener Vorkriegszeit konzipiert, erschienen im Kriege, handelten vom Anderswerden, vom Ende der menschlichen Vorgeschichte, von der Freiheit. Beide Male als Rückblick auf alle bisherige Musikgeschichte: mit dem erklärten Ziel, selbst Bach und Mozart, Beethoven wie Wagner als Prähistorie der Tonkunst zu überwinden. Busoni wartet auf »diesen Giotto eines musikalischen Rinascimento«. Ernst Bloch formuliert in beiden Fassungen (1918 und 1923) seines Buches »Geist der Utopie« die Erwartung »unserer im Dunkel, in der Latenz jedes gelebten Augenblicks verborgenen Selbstbegegnung, Wirbegegnung, unserer durch Güte, Musik, Metaphysik sich zuzufendenden, jedoch irdisch nicht realisierbaren Utopie«.

Beide Texte gehören auch insofern zusammen, als sie alle Spekulation über die Zukunft der Tonkunst als sozialphilosophische Grundlegung verstehen. Musik ist für Busoni wie damals für Bloch die Kunst aller Künste. Sie war es auch den deutschen Romantikern und ihrem Nachfahren Richard Wagner. Busoni und Bloch sind folgerichtige und deklarierte Wagnerianer, die den Meister gleichzeitig fortsetzen, freisetzen und aufheben möchten. Mit Hilfe einer neuen und befreiten Gesellschaft, die allein die freie, neue und befreite Musik hervorzubringen vermöge. Mit Recht spricht H. H. Stuckenschmidt im Nachwort zu seiner Neuausgabe des Busonischen Traktats von einem »Stück echter Utopie«, das »wie alle Utopien . . . einem Überdruß am Gegebenen« entsprungen sei. Bloch entwickelt seine Philosophie der Musik unter dem Titel »Geist der Utopie«.

Musik als »Luft von anderem Planeten«. Mit der Zeile »Ich fühle luft von anderem planeten« hatte Stefan George das Schlußgedicht des Maximin-Zyklus im »Siebenten Ring« eröffnet. Um so zu schließen.

*Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.*

Ferruccio Busoni formulierte seinen »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« in Berlin im Jahre 1906: ein Jahr bevor Schönberg in Wien mit der Komposition des 2. Streichquartetts begann. Schönbergs Tonsatz integriert die beiden Gedichte Stefan Georges als Struktur und Gehalt. Busoni widmet seinen Traktat in Verehrung und Freundschaft dem »Musiker in Worten Rainer Maria Rilke«. Im Text zitiert Busoni voll inniger Zustimmung das Wort eines »bekannten Dichters«, der einmal gesagt hat: »Meine Verse sind zu musikalisch, als daß die noch in Musik gesetzt werden könnten.« Man darf annehmen, daß hier ein Wort Rilkes zitiert wurde. Schönberg hingegen kümmerte sich um keine Verachtung des Georgekreises und keine Vorurteile seines Meisters gegen die Tonkunst, wenn er sein opus 10 als Einheit aus Lyrik und Musik entwarf.

Für den Kreis Georges war Rilke, wie bekannt, nicht existent. Auch Schönberg jedoch empfand, wie Busoni, die Nähe sowohl zu George wie zu Rilke. Wie er auch seine Verehrung für Karl Kraus durchaus mit einer Komposition von Versen Georges und Rilkes, für die nun wieder Kraus nichts aufbringen konnte als

Verachtung, zu vereinen wußte. Schönbergs Vier Orchesterlieder op. 22 auf Texte aus Rilkes »Stundenbuch« und dem »Buch der Bilder« sind zwischen 1912 und 1916 entstanden: im Vorkrieg und Krieg.

Als dieser Zyklus abgeschlossen war (man vermutet, daß es nicht vor dem Jahre 1917 geschah), kam Schönberg dazu, die im Jahre 1916 neu und in erweiterter Fassung im Insel-Verlag erschienene »Neue Ästhetik der Tonkunst« durchzuarbeiten. Der Lesende machte sich zahlreiche Notizen: am Buchrand und auf Zetteln. Die Neuausgabe in der Bibliothek Suhrkamp druckt zum ersten Mal Busonis Text zusammen mit den Anmerkungen Arnold Schönbergs. (Eine schöne Faksimile-Ausgabe des Insel-Verlages präsentiert diesen einzigartigen musikalisch-ästhetischen Agon: Busonis Text und Schönbergs Randnoten²). Sie sind im wesentlichen polemisch, nicht zustimmend, diese Anmerkungen des Wiener Tonsetzers und Lehrers der Berg und Webern. Evidenz bei beiden, Busoni wie Schönberg, daß die Musikentwicklung gleichsam »Vor Sonnenaufgang« operiert. Alles wird bald erst beginnen. Wenn die von Busoni gehönte »absolute Musik«, die eben dies durchaus nicht sei, weil sie an scholastischen Regeln festhalte, als Schranke erkannt wurde, die man niederwerfen müsse. Nur: Busoni wartet auf den Giotto der Musik; Schönberg ist tief davon überzeugt, dieser musikalische Erneuerer zu sein.

Die Auseinandersetzung wird noch komplexer dadurch, daß der Traktat Ferruccio Busonis für den Komponisten Busoni gleichsam nur ein Denkspiel bleibt, eine zerebrale Utopie mit 113 Tonarten, während der Tonsetzer Busoni sich – zumeist – noch an die konventionelle Schreib- und Kompositionsweise hält. Schönberg hingegen ist der Praktiker seiner eigenen Theorie. Was er erkannt hat, muß sich auf dem Notenpapier bewähren: Busoni hatte die Musik in einem poetischen Gleichnis als das von aller Erdschwere befreite, schwebende Kind evoziert. Schönbergs Anmerkung ist trocken, doch es ist die Replik dessen, der geleistet zu haben glaubt, was jener sich und der Zukunft erträumte: »Und nun sehe Busoni einmal dieses Flötensolo aus meinen Pierrot-lunaire-Melodramen an . . . ob diese Melodie . . . nicht der göttlichen Freiheit des schwebenden Kindes mehr entspricht als was dem Gefängnis seiner Tonreihen entspränge!«

Ein Schiller-Pathos klang in Busonis These an und auf: »Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ist ihre Bestimmung.« Der schroffe Dualismus von Sein und Sollen beherrscht auch die idealistischen Konklusionen der neuen Busonischen Ästhetik. Schopenhauer und Nietzsche sind Gedankenpaten, wenn es am Schluß heißt: »Bis an die Pforte. Bis an das Gitter, das Menschen und Ewigkeit trennt – oder das sich auftut, das zeitlich Gewesene einzulassen. Jenseits der Pforte ertönt Musik. Keine Tonkunst. – Vielleicht, daß wir erst selbst die Erde verlassen müssen, um sie zu vernehmen.«

Schönberg ist weder Utopist noch philosophischer Idealist. Er sucht nach Evolutionen, die er zwar nicht historisch, aber biologisch interpretiert. Wenn Busoni im Traktat von »Dekadenz« spricht, so antwortet Schönberg am Rande des Textes: das sei ein Historiker-Begriff. Man solle besser, mit den Biologen, von Degenerierung sprechen. »Degenerierung tritt ein, wenn ein Neues ent-

stehen will. Dann schlagen die alten Dinge aus der alten Art, aber sie schlagen dabei teilweise bereits in die neue.«

Das ist eine außerordentliche Bemerkung. Sie beweist, daß Schönberg die Luft von anderem Planeten nicht, wie Busoni, erst jenseits der Pforte für möglich und erklingbar hält, nämlich buchstäblich auf einem anderen Planeten, was immer das sein möge: sondern daß er sich anschickte, diese Luft hier bereits, auf dem Planeten Tellus, zu atmen. Nicht bloß in einsamer »Entrückung«, wie bei George, sondern als neue Luft einer neuen Gesellschaft. Neues entstehend in der »Degenerierung« des Alten. Indem Schönberg mithin den utopisch-resignativen Idealismus Busonis überwindet, macht er in der Tat den Weg frei für eine neue Tonkunst, nicht bloß für eine neue Ästhetik.

Ernst Blochs musikphilosophisches Konzept entstand gleichzeitig mit der erweiterten Neuausgabe des Busonischen Traktats und mit Schönbergs kritischen Anmerkungen dazu. Das Buch »Geist der Utopie« erschien zuerst im Jahre 1918. Es war im Jahre 1917 abgeschlossen, bevor sein Verfasser die Erlaubnis erhielt, in die Schweiz zu übersiedeln. In dieser ersten Fassung des berühmten Buches dominiert die Philosophie der Musik in einem Maße (sie umfaßt nahezu die Hälfte aller Ausführungen), daß demonstriert werden soll: Musik sei eigentlich Instrumentarium des utopischen Geistes.

Die Neufassung des Werkes in der Nachkriegszeit, die zur Neuausgabe von 1923 führte, akzentuiert anders. Nun wurde die Philosophie der Musik zum »Moment« einer Phänomenologie des Geistes der Utopie. Die jetzige Neuedition aller Arbeiten Blochs über musikalische Gegenstände druckt, mit Recht, die »Philosophie der Musik« in der erweiterten und veränderten Fassung von 1923.

Eben dadurch kommt die Gemeinsamkeit im Denkansatz Busonis, Schönbergs und Blochs, die durchaus »Gleichzeitigkeit« bedeutet im Sinne der Blochschen Philosophie, klar zum Ausdruck. Nicht bloß insofern als sich Bloch sowohl mit Busoni wie mit Schönberg ausdrücklich auseinandersetzt. Er hatte Umgang mit Ferruccio Busoni. Schönberg ist er niemals begegnet, doch wird Schönberg zweimal von Bloch ausdrücklich als Zeuge für philosophische Thesen aufgerufen. Einmal im »Geist der Utopie« aus Anlaß von Erörterungen über die Freiheitssphäre der Kunst; zum anderen und später, gegen Ende der zwanziger Jahre, in polemischer Antithese zum musikalischen und sozialen »Opportunismus« Igor Strawinskis.

Aus Busonis »neuer Ästhetik der Tonkunst« übernimmt Bloch ausdrücklich und zustimmend allein die Busonische Konzeption der Oper. Beim Anblick der Opern von Mascagni, Puccini, Leoncavallo, auch von d'Alberts »Tiefeland« hatte sich Busoni gegen alle Realitätsimitation durch Musik und Musiktheater gewehrt: »Der größte Teil neuerer Theatermusik leidet an dem Fehler, daß sie die Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will . . .«

Umgekehrt möge man es halten: »Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr zufallenden Region der Erscheinungen

schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert.«

Arnold Schönberg hatte auch hier protestiert. Zwar hielt auch er nicht viel vom italienischen damaligen »Verismus«; allein er hielt einen verinnerlichten musikalischen Realismus für durchaus möglich. Die Anmerkung notiert gegen Busoni: »Die Musik kann den Menschen nachahmen, wie er innerlich ist, und in diesem Sinne ist eine Programmmusik möglich.« Man solle mithin die Mittel des musikalischen Theaters »zur äußeren Darstellung innerer Vorgänge . . . benutzen.« Schönberg sprach hier als der Musikdramatiker der »Erwartung« (1909) und der »Glücklichen Hand« op. 18, die er als »Drama mit Musik« noch im Vorkriegsjahr 1913 hatte abschließen können.

Ernst Bloch entscheidet sich für Busoni und damit, was er damals nicht wissen kann, gegen Schönberg. In einem Abschnitt seiner Musikphilosophie, der sich mit der »schöpferischen Vertonung« befaßt, wird Busonis Formel zitiert, wonach man den Zauberspiegel für die ernste, den Lachspiegel für die heitere Oper verwenden solle: »Damit, nach Busonis guter Operntheorie, das Unmögliche der Musik dem Unmöglichen, Visionären der Handlung sich verbinde und derart beide möglich werden.« Zweimal Minus ergeben ein Plus. Schönberg hatte solchen Rechenkünsten mißtraut und sich, gegen Busoni übrigens, auf Kandinsky berufen, der einmal erklärt habe, in der Kunst sei » 2×2 nicht immer vier und $16 : 2$ nicht gleich 8«.

Die Formel Ernst Blochs, wonach die Summe von zwei Unmöglichkeiten als Möglichkeit gebucht werden könne, ergibt sich für ihn konzeptuell aus der Ablehnung allen damaligen Musiktreibens und aus der Vorstellung, daß man auch »die Gebilde der Musik als bloße befestigte Unterwegs betrachten« dürfe. Noch fehle es sogar an einem »anderen Hören«. Der Geist der Utopie sei dem Musiker zutiefst verwandt. Bloch hatte ihn, um die Stelle von neuem zu zitieren, steht sie doch in dem Abschnitt über »Das Ding an sich in der Musik«, als »unsere durch Güte, Musik, Metaphysik sich zurufende, jedoch irdisch nicht realisierbare Utopie« interpretiert.

Irdisch nicht realisierbare Utopie? Das scheint sich mit Busonis Formel von der Musik jenseits der Pforte zu decken, welche zum erstenmal Musik sei, aber nicht mehr Tonkunst. In »Geist der Utopie« gibt es noch nicht, was Bloch später in der von ihm geprägten Formel einer konkreten Utopie zu fassen suchte. Im Jahre 1923 heißt es daher noch, die Musik besitze »ihre Kraft des Heimwehs, nicht ein Heimweh nach einem alten verlassenen Land, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern auch einer Zukunft.«

Die eigensinnige Konsequenz in Blochs Philosophieren macht immer wieder staunen, denn jener eben zitierte Satz nimmt bereits den Schlußsatz des »Prinzip Hoffnung« vorweg, den Bloch mit 74 Jahren niederschrieb und worin es von dem Menschen heißt: »Hat er sie erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.« Freilich schließt dieser Satz von 1959 ein Buch ab, das vom Prinzip Hoffnung handelt, nicht mehr vom Geist der Utopie, und dessen abschließendes Kapitel

die Musik ganz ausgespart hat, um statt dessen zu meditieren über »Karl Marx und die Menschlichkeit«. Das frühe Auftauchen der Formel vom Heimweh nach einem unbetretenen Land der Zukunft, Situierung mithin von Heimat einzig im Zukünftigen, sollte daher, neben der denkerischen Kontinuität, die Unterschiede im Denken Blochs auf dem Wege vom »Geist der Utopie« zum »Prinzip Hoffnung« nicht vergessen machen.

In der zweiten Fassung von »Geist der Utopie« hatte der revidierende und ergänzende Autor einen wesentlichen Exkurs neugeschrieben, um genauer zu begründen, was er unter Freiheit in der Musik und Musik der Freiheit versteht. Als Beispiel wählte er sich – wie konnte es anders sein! – den Schlusssatz aus Schönbergs 2. Streichquartett, also die Komposition des George-Poems »Entrückung«! Bloch interpretiert so: »Das Lied schließt dann mit Neu, Unendlich oder Unerfüllt; es geht ohne anzukommen, der Sinn liegt im Weg . . .«

Im »Prinzip Hoffnung« wurde dies alles transzendiert. Die Anthologie der wichtigsten Schriften von Bloch zur Musik und ihrer Philosophie macht es deutlich: Blochs philosophisches Interesse an der Musik erkaltet gegen Ende der zwanziger Jahre. Bis dahin hatte er die zeitgenössische Musik aufmerksam verfolgt: Bartók, Berg, Schönberg, Strawinski, die Franzosen, auch Hindemith, Weill, Eisler. Seit er Deutschland im Jahre 1933 verließ, scheint Bloch den Weg der nachfolgenden Neuen Musik kaum mehr verfolgt zu haben.

Das Große Anderswerden fand nicht statt. Musik war nach wie vor »Tonkunst«: nach Busonis verächtlichem Wort. Bloch und Busoni, und auch Schönberg, glaubten Morgenluft zu atmen. Schönberg versuchte sie als tönende zu fassen, Ernst Bloch sah sich durch Schönberg bestätigt. In der zweiten Hälfte des damals jungen Jahrhunderts wird gern, und etwas genüßlich, vom Ende der Kunst gesprochen, wobei man Hegel zu zitieren pflegt. Ernst Bloch veröffentlichte seine »Erläuterungen zu Hegel« zuerst im Jahre 1949. Darin wird zwar bestätigt, daß Hegel eine mögliche Ära ohne Kunst (doch erfüllt von Religion!) konzipiert hatte, allein Hegel transzendiere auch die Religion, und zwar mit Hilfe des Humors.

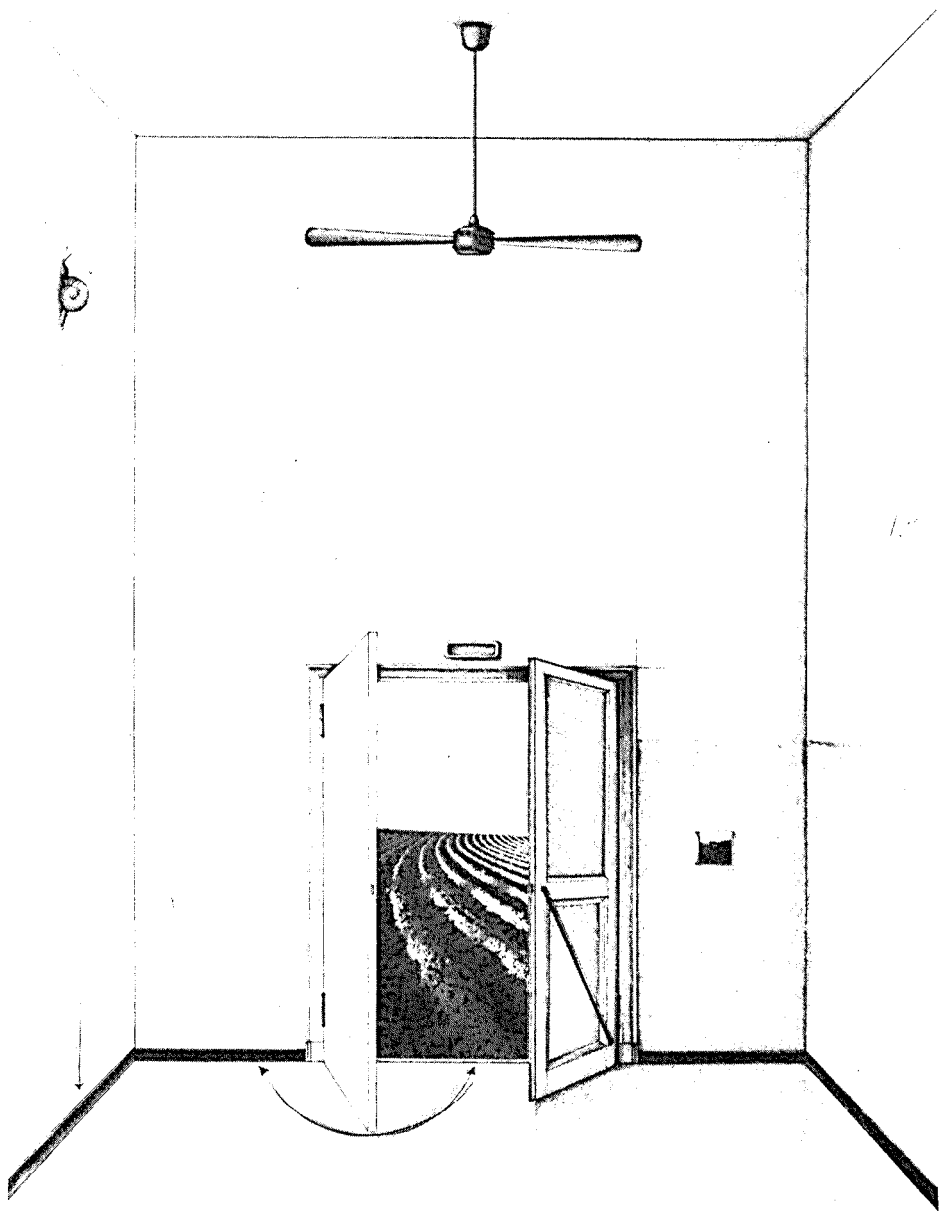
»Hegel ging hier, in seiner Art, den Weg zur hellsten Mystik, die es gibt. Übrigens ist objektiver Humor seit je die Essenz der Weisheit gewesen und der Äther, worin sie lebt.«

Womit Ernst Bloch sich von Schönberg verabschiedet, der stets ein Pathetiker blieb. Nähe dafür zu Ferruccio Busoni und seinem heiteren Kunsttraum vom Zauberspiegel und vom Lachspiegel. Humor aber setzt voraus, daß wir uns damit abfinden, die Luft von anderem Planeten niemals atmen zu können.

Anmerkungen

¹ Ernst Bloch, *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt 1974, Ferruccio Busoni, *Ästhetik der Tonkunst*, Frankfurt 1974.

58 ² Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Frankfurt 1974.



Karl Ernst Herrmann: »Kommen Sie rinn, da können Sie raus kieken«, 1979

Wenn sich der Mensch innerhalb seines Rahmens fortbewegt, trägt er alle Positionen mit sich, die er bereits eingenommen hat, und auch alle, die er noch einnehmen wird. Er ist überall gleichzeitig, er ist eine Menge, die gemeinsam voranschreitet und in jedem Augenblick auf eine Totalität von Etappen zurückblickt. Denn wir leben in mehreren Welten, von denen jede wahrer ist als diejenige, die sie in sich schließt, aber falsch in bezug auf diejenige, von der sie umschlossen ist. Der scheinbare Widerspruch, der sich durch ihre Koexistenz ergibt, wandelt sich in den Zwang, den uns am nächsten befindlichen Welten einen Sinn zuzugestehen und ihn den entferntesten zu verweigern; während die Wahrheit in einer allmählichen Ausdehnung des Sinns in umgekehrter Reihenfolge liegt, bis es zur Explosion kommt.

Als Ethnologe bin ich also nicht mehr der einzige, der an einem Widerspruch leidet, denn dieser Widerspruch betrifft die ganze Menschheit und hat seinen Grund in sich selbst. Er bleibt nur bestehen, solange ich die Extreme voneinander trenne: wozu handeln, wenn das Denken, welches das Handeln leitet, zu der Entdeckung führt, daß es keinen Sinn gibt? Aber diese Entdeckung ist nicht unmittelbar zugänglich: ich muß sie denken, aber ich kann sie nicht auf Anhieb denken. Mag es zwölf Etappen geben wie in der Bodhi; mögen es mehr oder weniger sein – sie alle existieren zur gleichen Zeit, und um bis ans Ende zu gelangen, bin ich unablässig aufgefordert, Situationen zu durchleben, von denen jede mir etwas abverlangt: ich schulde mich den Menschen, so wie ich mich der Erkenntnis schulde . . .

Die Welt hat ohne den Menschen begonnen, und sie wird ohne ihn enden. Die Institutionen, die Sitten und Gebräuche, die ich mein Leben lang gesammelt und zu verstehen versucht habe, sind die vergänglichen Blüten einer Schöpfung, der gegenüber sie keinen Sinn besitzen, es sei denn vielleicht den, daß sie es der Menschheit erlauben, ihre Rolle in dieser Schöpfung zu spielen. Abgesehen davon, daß diese Rolle der Menschheit keinen unabhängigen Platz verschafft und daß das Bemühen des Menschen – auch wenn es zum Scheitern verurteilt ist – darin besteht, sich vergeblich gegen einen universellen Verfall zur Wehr zu setzen, erscheint der Mensch selbst als eine Maschine – vollkommener vielleicht als die übrigen –, die an der Auflösung einer ursprünglichen Ordnung arbeitet und eine in höchstem Maße organisierte Materie in einen Zustand der Trägheit jagt, die immer größer und eines Tages endgültig sein wird. Seitdem der Mensch begonnen hat, zu atmen und sich zu ernähren, seit der Entdeckung des Feuers bis zu Erfindung atomarer und thermonuklearer Vorrichtungen, hat er – außer wenn er sich fortpflanzte – nichts anderes getan, als unbekümmert Milliarden von Strukturen zu zerstören, um sie in einen Zustand zu versetzen, in dem sie sich nicht mehr integrieren lassen. Ohne Zweifel hat er Städte gebaut und Felder bestellt; aber letztlich sind auch diese Dinge nur Maschinen, dazu bestimmt, Trägheit zu produzieren, und zwar in einem Rhythmus und in einem Verhältnis, die weit größer sind als die Menge an Organisation, die diese Städte und Felder voraussetzen. Was die Schöpfungen des menschlichen Geistes betrifft, so existiert ihr Sinn nur in bezug auf ihn selbst, und sie werden im Chaos versinken, sobald er erloschen sein wird . . .

60 Dennoch existiere ich. Sicher nicht als Individuum; denn was bin ich in dieser

Hinsicht anderes als der immer wieder in Frage gestellte Einsatz im Kampf zwischen einer Gesellschaft, welche aus Milliarden von Nerven unter dem Termitenhügel des Schädels besteht, und meinem Körper, der ihm als Roboter dient? Weder die Psychologie, noch die Metaphysik, noch die Kunst können mir Zuflucht sein, Mythen, die von nun an, auch von innen her, einer Soziologie neuer Art unterworfen sein können, die eines Tages entstehen und sie nicht freundlicher behandeln wird als die alte. Das Ich ist nicht allein hassenswert; es hat auch keinen Platz zwischen einem *Wir* und einem *Nichts*. Und wenn ich mich letztlich für dieses – wie auch immer scheinhafte – *Wir* entscheide, so deshalb, weil mir, will ich mich nicht selbst zerstören – eine Tat, welche die Bedingung der Entscheidung aufheben würde –, zwischen diesem Schein und dem Nichts keine andere Wahl bleibt. Nun genügt aber allein die Tatsache, eine Wahl zu treffen, daß ich durch eben diese Wahl meine menschliche Lage ohne Vorbehalt auf mich nehme: indem ich mich von einem intellektuellen Hochmut befreie, dessen Eitelkeit ich an der seines Gegenstands ermessen kann, bin ich auch bereit, seine Ansprüche den objektiven Anforderungen unterzuordnen, welche die Befreiung einer großen Masse von Menschen stellt, denen die Möglichkeit einer solchen Wahl seit jeher verweigert wird.

Sowenig das Individuum in der Gruppe und eine Gesellschaft unter den anderen allein ist, sowenig auch ist der Mensch allein im Universum. Wenn der Regenbogen der menschlichen Kulturen endlich im Abgrund unserer Wut versunken sein wird, dann wird – solange wir bestehen und solange es eine Welt gibt – jener feine Bogen bleiben, der uns mit dem Unzugänglichen verbindet, und uns den Weg zeigen, der aus der Sklaverei herausführt und dessen Betrachtung dem Menschen, auch wenn er ihn nicht einschlägt, die einzige Gnade verschafft, der er würdig zu werden vermag: nämlich den Marsch zu unterbrechen, den Impuls zu zügeln, der ihn dazu drängt, die klaffenden Risse in der Mauer der Notwendigkeit einen nach dem anderen zuzustopfen und damit sein Werk in demselben Augenblick zu vollenden, da er sein Gefängnis zuschließt; jene Gnade, nach der jede Gesellschaft begehrt, wie immer ihre religiösen Vorstellungen, ihr politisches System und ihr kulturelles Niveau beschaffen sein mögen; jene Gnade, in die sie ihre Muße, ihr Vergnügen, ihre Ruhe und ihre Freiheit setzt; jene lebenswichtige Chance, sich zu *entspannen*, loszulösen, das heißt die Chance, die darin besteht – lebt wohl, Wilde! lebt wohl, Reisen! –, in den kurzen Augenblicken, in denen es die menschliche Gattung erträgt, ihr bienenfleißiges Treiben zu unterbrechen, das Wesen dessen zu erfassen, was sie war und noch immer ist, diesseits des Denkens und jenseits der Gesellschaft: zum Beispiel bei der Betrachtung eines Minerals, das schöner ist als alle unsere Werke; im Duft einer Lilie, der weiser ist als unsere Bücher; oder in dem Blick – schwer von Geduld, Heiterkeit und gegenseitigem Verzeihen –, den ein unwillkürliches Einverständnis zuweilen auszutauschen gestattet mit einer Katze.

Busoni – imago mio

Deine Musik tut mir weh
Sie ist bald Morgen
Gegen den schmalen Rand Utopie
Muß ich blinzeln bis ich denke

Wenn Du eine rosa Hyazinthe
Auf einen alten Tisch stellst
Vor ein Fenster das groß ist
Und draußen liegt Schnee
Habe ich fast Deinen Klang

Deine Musik tut mir weh
Ist kurz vor dem Moment
Bevor der Samen austritt
Aber das Gefühl noch länger danach

Als ich Dich in Zürich traf
1917 oder 1919 im Mai oder Europa
Und wann wurde ich geboren
Ich glaube 1941 sagen die Eltern
Deine Musik tut mir weh

Als ich Dich in Zürich traf
Und Bergson so schweigsam war
Und Pfitzner höhnisch wie ein Pfau
Das Törtchen Madeleine als Dessert aß
Ging Lenin vorbei und grüßte Dich

Deine Musik tut mir weh
Gleicher Raum den gleiche Zeit betritt
Die doppelte Identität
Die mich schizophren macht

Wenn der Gruß aufrichtig wird
Die Keuschheit scharf
Und Sympathie kein Schimpfwort mehr
Dann spielt Chaplin mit Dir
Vierhändig das humane Klavier

Hans Neuenfels



Charlie Chaplin, *Modern Times*:
Charlie Chaplin und Paulette Goddard

»Dites, qu'avez-vous vu?«
(Sagt, was habt ihr gesehen?)
Charles Baudelaire

Ich mußte nach Frankreich heimkehren. Wichtige Familienangelegenheiten riefen mich zurück.

Lebe wohl, gastfreies Land, köstliches Land, Heimat der Freiheit und der Schönheit!

Zwei Jahre älter geworden und doch um zwanzig Jahre verjüngt gehe ich fort, verwilderter, als ich gekommen – und dennoch wissender.

Ja, die Wilden, diese Unwissenden, haben den alten Kulturmenschen vieles gelehrt, vieles an Erkenntnis des Lebens und der Kunst, glücklich zu sein: vor allem haben sie mich gelehrt, mich selber besser zu kennen, ich habe von ihnen nur tiefste Wahrheit gehört.

War das dein Mysterium, du geheimnisvolle Welt? Du hast mir Licht gebracht, und ich bin innerlich gewachsen in der Bewunderung deiner antiken Schönheit, der unvergänglichen Jugend der Natur. Das Verständnis und die Liebe zu der Seele deiner Menschen, zu dieser Blume, die aufhört, zu blühen, und deren Duft niemand mehr einatmen wird, hat mich besser gemacht.

Paul Gauguin, Noa-Noa

LIBRETTO
»DOKTOR FAUST«
VON
FERRUCCIO BUSONI



DOKTOR FAUST

Personen: Doktor Faust · Wagner, sein Famulus, dann Rector magnificus — Mephistopheles: Ein schwarzgekleideter Mann · Mönch · Herold · Hofkaplan · Kurier · Nachtwächter — Der Herzog von Parma · Die Herzogin von Parma · Der Zeremonienmeister · Des Mädchens Bruder, Soldat · Ein Leutnant · Drei Studenten aus Krakau · Theologe · Jurist · Naturgelehrter · Vier Studenten in Wittenberg — Fünf Geisterstimmen: Gravis · Levis · Asmodus · Beelzebuth · Megäros — Chor von Kirchengängern · Soldaten · Hofleute · Jäger · Katholische und lutherische Studenten · Landleute

Erscheinungen: Salomon und die Königin von Saba · Samson und Dalila · Johannes und Salome · Scharfrichter · Helena

SYMPHONIA

Ostervesper und Frühlingskeimen

*Vor dem Vorhang
Der Dichter an die Zuschauer*

Von Kind auf hat ein Stück mich hingerissen,
darin der Teufel was zu sagen hat,
des Kindes Ahnung wird, im Mann, zum Wissen,
doch helfe Wissen nicht, würd' es nicht Tat;
würde nicht Regung in Bewußtsein fließen,
und in Anschauung dies, aus einer Saat:
Es liegt im Kind, wie in des Keims Gewalten,
der volle Trieb zum späteren Gestalten.

Die Bühne zeigt vom Leben die Gebärde,
Unechtheit 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 entwerte,
dem Unglaubhaften wird sie erst gerecht:
und wenn ihr sie, als Wirklichkeit, belachtet,
zwingt sie zum Ernst, als reines Spiel betrachtet.

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.
Drum 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 unwiderstehlich.

Von dreien, die ich weiß, der Teufelsritter,
ward einer von dem Bösen selbst gezeugt;
die Jungfrau überfällt's wie ein Gewitter,
aus ihrem Schoß darauf Merlin entsteigt;
den dunklen Mächten späterhin entglitt er,
wenn er sich vor dem Höheren gebeugt:
Allwissenheit, vom Vater mitgegeben,
er nützt sie aus zu einem Segensleben.

Beim zweiten miß ich ganz die Widersprüche,
als Einheit steht er da, ein Mann und echt,
sein Wagmut steigt ins Ungeheuerliche
und tausend Künste weihet er — dem Geschlecht,
wo ist der Zwang, dem Don Giovanni wiche?
Ein solcher wär' als Held mir eben recht:
doch Meister Wolfgang ist's zu gut gelungen,
für immer hat er diesen Sang gesungen.

Der dritte meiner Reih' ist nicht geringer,
ein trotz'ger Geist, ein einzelner, auch er:
ein Tiefbelesener, ein Höllenzwinger,
vieldeutiger zumal, und sonst auch mehr,
ein schwacher Mensch und doch ein starker Ringer
den Zweifel tragen hin und wieder her:
Herr des Gedankens, Diener dem Instinkt,
dem das Erschöpfen keine Lösung bringt.

Das End' ist Schrecken, doch sein Name steht,
die Chronik hält ihn, artet in Legende,
die Dichtung folgt, Unsterblichkeit umweht,
und des Nachbildens, Schmückens ist kein Ende;
als lebensähnlich die Gestalt ersteht,
täuschend bewegt durch unsichtbare Hände:
das Puppenspiel vom Faust zieht durch die Zeiten,
Ergriffenheit und Staunen zu bereiten.

Zu Frankfurt war's, am Tag, und vor den Toren,
unter dem Volk ein Zaubrer fand sich ein;
der griff entschlossen nach des Spiels Figuren,

da schwand die Schau, als wär' sie Dunst und Schein.
Gemächlich erst, und in den alten Spuren,
haucht er den Sinn des Lebens ihnen ein:
sie wachsen fort, ins Mystische gelenkt,
zu Höchst geschleudert und zu Tiefst versenkt.

Und mit dem letzten Spruch von hinnen reist er.
Der Rätselbau zeigt jegliche Gestalt;
von allen Seiten zieht er an die Geister,
er ist die Form für jeglichen Gehalt.
Doch was vermöcht', gen Zauberer, ein Meister!
Des Menschen Lied am Göttlichen verschallt:
also belehrt erkannt' ich meine Ziele
und wandte mich zurück — zum Puppenspiele.

Besah mir nah die schlicht geformten Bilder,
die waren schöner jetzt, durch höheres Alter;
ich firnißte, hantierte als Vergülter —
(es wirkt die Zeit nicht minder als Zerspalter)
ich schärfte eines, andres strich ich milder,
und aus der Larve flog herauf ein Falter:
ins Altgewebte flocht ich neue Maschen,
vergess'nes Muster wird euch überraschen.

So stellt mein Spiel sich wohl lebendig dar,
doch bleibt sein Puppenursprung offenbar.

VORSPIEL I

Wittenberg

Vormittags. Studierzimmer. Hoher gotischer Raum, halb Bibliothek und halb alchemistische Küche, der sich in unendliche Tiefe verliert; etwas verwittert. Faust, am Herde, mit der Beobachtung eines werdenden chemischen Vorganges beschäftigt und völlig darin vertieft. Nach kurzer Stille tritt Wagner ein.

WAGNER Euerer Magnifizienz Verzeihung . . . Da Faust keine Antwort gibt, verbleibt Wagner in respektvoller Erwartung. Euerer Magnifizienz Verzeihung: allein, es melden sich drei Studenten.

FAUST Ihr Wunsch?

WAGNER Sie wollen ein Buch überreichen —

- FAUST Wagner, wahrhaftig! Ich mag so nicht weiter. Das Leben rollt rasch und — nicht mehr aufwärts. Nicht darf ich so breite Zeit an mich wenden. Und dem hilft doch kein Rat, der sich nicht selber besinnen — Macht mich bei ihnen entschuldigt.
- WAGNER Eurer Magnifizienz Verzeihung. Es ist keine Arbeit diesmal die man von Ihnen heischt. Das Buch mag sein eine seltene Handschrift, denn es trägt einen sonderlichen Titel: *Clavis Astartis Magica*...
- FAUST *in höchster Überraschung*: *Clavis Astartis* — ? Irrt Ihr Euch nicht? Wollt Ihr mich gar nasführen! Fangt Ihr Grillen? Seht Ihr Geister?
- WAGNER Nein, nein, ich kann Magnifizienz versichern.
- FAUST *mit einfachem Entschluß*: Also laßt die Studenten ein.
Wagner ab
- FAUST Faust, Faust, nun erfüllt sich dein Augenblick! Die Zauberkräfte in meine Hand gegeben, die ungeheueren Zeichen mir erschlossen, heimliche Gewalten mir geknechtet, und ich kann — ja, ich kann — o ihr Menschen, die ihr mich gepeinigt, hütet euch vor Faust! Ich gebe seine Hand die Macht gegeben, heimliche Gewalt ihm zu Gebote. Er wird euch zwingen, euch bezwingen. Wehe, wehe über euch! *Er läßt den Kopf sinken*. . . . Wenn Wagner dennoch irrte . . . vielleicht zum Heile . . . ? *Faust seufzt tief*.
- WAGNER *tritt ein*: Euere Magnifizienz, die Studenten sind hier.
- FAUST *gefaßt*: Sie sollen kommen. *Wagner gibt ein Zeichen nach der Thür hin*.
Es treten auf drei schwarzgekleidete Studenten.
- FAUST Wer seid ihr?
- DIE DREI Studenten aus Krakau.
- FAUST Oh, mein altes, mein teures Krakau! Eure Gestalten rufen die Jugend mir zurück. Träume! Pläne! Wieviel hatt' ich gehofft! — Seid willkommen. *Die Studenten verneigen sich zu dritt*. Und was fühlet euch zu mir?
- DER ERSTE Dieses Buch leg' ich in Eure Hand.
Faust unterdrückt eine Bewegung des Ungestüms.
- DER ZWEITE Von mir erhaltet Ihr den Schlüssel.
- DER DRITTE Diese Briefschaft macht es zu Eurem Eigentum.
- FAUST Wie kommt ein solches Geschenk mir zu?
- DIE DREI Du bist der Meister!
- FAUST Also darf ich es eignen?
- DIE DREI Es ist deines.
- FAUST Und wie soll ich euch dieses vergelten?
- DIE DREI Später. Leb' wohl, Faust.
- FAUST Verweilet, bleibet meine Gäste!
- DIE DREI Leb' wohl, Faust.
- FAUST So saget, daß ich euch wiederseh.
- DIE DREI Vielleicht. Leb' wohl, Faust. *Sie gehen ab*.

FAUST *sieht ihnen kopfschüttelnd nach: Sonderlinge!*
Wagner tritt wieder ein.

FAUST Habt Ihr den Studenten begegnet? Und wollt Ihr nicht sie geleiten?

WAGNER Euere Magnifizenz, ich begegnete keinem.

FAUST Soeben gingen sie.

WAGNER Ich sah niemanden.

FAUST Ihr habt sie versäumt. Ach, nun weiß ich, wer sie gewesen.
Der Metallbrei auf dem Herd überkocht mit lautem Geprassel.
Wagner eilt geschäftig hinzu.

VORSPIEL II

Der nämliche Raum um die Mitternacht

FAUST Die Sanduhr zeigt die Mitternacht: ich darf beginnen. Rätselvolles Geschenk, nun sollst du dich bewähren. *Faust entschließt sich und schlägt das Buch des Astartis auf.* So wäre dies die erste Handlung! *Er löst seinen Gürtel und bildet mit ihm einen Kreis auf dem Boden; tritt in den Kreis, den Schlüssel in der Hand.* Luzifer! Luzifer! Gefallener Engel, du, der Stolzeste, herbei! *Er hebt den Schlüssel, der erstrahlt.* Luzifer! Hierher zu mir! *Fahlgrünes Leuchten durchtanzt den Raum. Der Schlüssel erstrahlt mehr und mehr. Eine sichtliche Erregung überfällt Faust.*

UNSICHTBARER

CHOR Dein Begehrt?

FAUST Entsende mir deine Diener.

CHOR Du willst?

FAUST Ich will.

CHOR Du beharrst?

FAUST Ja, ich will!

CHOR Sie kommen! Sie kommen!

Die Studierlampe und der Schlüssel erlöschen. Sechs Zungenflammen schweben im Raum.

FAUST Was tat ich! *Drückende Stille.* Wie konnt' es alsobald gelingen? Darf ich mich weiter wagen? *Gedrückt:* Ich sollte sie befragen, doch es ekelt mich davor, schon ihre Stimmen könnten mich töten.

CHOR Frage, immerhin.

FAUST Wohlan. So sprich, du Erster, du Tiefster: gib deinen Namen.

ERSTE STIMME Gravis.

FAUST Sag' an, wie sehr du geschwind bist.

ERSTE STIMME Wie der Sand in dem Uhrglas.

- FAUST *höhnisch*: Wie der Sand in dem Uhrglas? *Heffig*: Hi des Wesen. Verlösche.
Die erste Flamme erlischt.
Für sich: Sie gehorchen. *Laut*: Der Zweite! Welcher b
- ZWEITE STIMME Levis. Ich bin geschwind wie das fallende Laub.
- FAUST Der Mensch fällt hurtiger als du: verschwinde.
Die zweite Flamme erlischt.
- FAUST *bereits sicherer*: Gib Rede, Dritter, gleich den andren
- DRITTE STIMME Ich bin Asmodus. Ich eile wie der Bach, der sich vor über Bergeskämme, durch die Felder sprudelnd, hin
- FAUST Ein Prahler bist du. Dich zieht es nur abwärts: fort
Die dritte Flamme erlischt.
Für sich: Mein Hoffen sinkt, ob auch mein Mut sich dich, Vierter.
- VIERTE STIMME Ich bin Fürst Beelzebuth.
- CHOR Beelzebuth.
- VIERTE STIMME Ich schnelle wie die Kugel aus dem Rohre; genügt's d
- CHOR Genügt's dir?
- FAUST Nein. Ein Spottfürst! Ist die Flinte nicht etwa Men des Menschen Wunsch, ist denn nicht sein Traum weitertragend? Wie könntest du mir, Faust, genüg
Die vierte Flamme erlischt.
- FAUST — und du, und du, Zweitletzter, nenn' dich, bezeichn
- FÜNFT STIMME Schau hier, Megäros —.
- CHOR Schau hier, Megäros.
- FÜNFT STIMME — wie der Sturm behende.
- FAUST Das klingt nach etwas, doch es erschöpft nicht. Ich bl aus: verwehe.
Die fünfte Flamme erlischt.
- CHOR *höhnend*: Uh!
- FAUST *gebietend*: Schweiget!
- FAUST *tritt aus dem Kreise*: Ein einzelner blieb. Ich zö Hoffnung zu zerstören: mir bangt vor der eklen L muß. So wäre dies der ganze Höllenprunk! Wie s Menschen Geist darüber. In ihm ist des Gottes I euch verachte, die ihr hier gedämmert, und nun dunk haften! Ich kehre mich ab von euch. —
 Welchem Wahn gab ich mich hin!
 Arbeit,
 heilende Welle,
 in dir bade ich mich rein.
- SECHSTE STIMME Faust!
- FAUST *erregt*: Wie hell flackert das Licht. Ist es von ih Stimme ruft? Wie hoch züngelt es auf! Wirst auch

mögen, als die andren, o du lichtere Flamme. Ich mag nichts erfahren von dir.

SECHSTE STIMME Faust!

FAUST Noch einmal? Und dringender? So magst du reden.

SECHSTE STIMME Faust, ich bin geschwind als wie des Menschen Gedanke.

FAUST *betroffen:* Als wie des Menschen Gedanke!? Was will ich mehr? Konnt' ich so viel erhoffen? Was will ich mehr denn! Als daß Erfüllung schreite mit dem Wunsche; als daß die Tat zugleich ins Leben trete mit der Absicht! Dein Name?

SECHSTE STIMME Mephistopheles.

FAUST »Mephistopheles?« So zeige dich in greifbarer Gestalt.

Mephistopheles tritt unbemerkt ein und verbleibt in serviler Haltung. Er trägt ein anliegendes schwarzes Gewand. — Faust, der noch die Flamme anstarrte, erblickt ihn unerwartet und unterdrückt eine Regung des Widerwillens.

FAUST Willst du mir dienen?

MEPHISTOPHELES Fragt sich, in welcher Weise?

FAUST *nach Sammlung ringend:* Beschaffe mir für meines Lebens Rest

die unbedingte Erfüllung jeden Wunsches,

laß mich die Welt umfassen,

— den Osten und den Süden, die mich rufen —

laß mich des Menschen Tun vollauf begreifen

und ungeahnt erweitern;

gib mir Genie,

und gib mir auch sein Leiden,

auf daß ich glücklich werde wie kein andrer.

MEPHISTOPHELES Weiter, nur weiter, falls Ihr etwa nicht zu Ende wär't.

FAUST Oh, laß mich die Welt umfassen,

der Menschen Tun begreifen,

es ungeahnt erweitern; gib mir Genie,

gib mir auch sein Leiden.

MEPHISTOPHELES Was noch mehr?

FAUST Make mich frei!

So dientest du mir recht, bis an die Erschöpfung, hernach —

Jetzt fordre du.

MEPHISTOPHELES Hernach dienest du mir, fortab.

FAUST Ich dir dienen? Dir? In aller Zeiten Ewigkeit?! Ich kann nicht. Ich

kann — und will nicht. Make dich fort.

MEPHISTOPHELES *kalt:* Höre, Faust. Draußen stehn die Gläubiger zuhauf; die du

hast betrogen. Über dein Mädchen hast du Unglück gebracht: der

Bruder trachtet dir nach dem Leben. Die Pfaffen, sie sind hinter

dir her: sie wittern, und nicht mit Unrecht: der Scheiterhaufen

wartet deiner!

FAUST Genug, genug! Ich weiß!

MEPHISTOPHELES Hehe! So seid ihr Menschen,

- die ihr unablässig
einander aufreizt und jagt!
- FAUST Laß den Gemeinplatz, spar deine Weisheit.
- MEPHISTOPHELES Kommt es einmal zum Letzten,
dann sind meinesgleichen,
dann bin ich geringerer Teufel,
als Retter gefällig zur Stelle.
Höre Faust: Ich gebe dir Reichtum und Macht, Freuden der Lieb-
weitesten Ruhmesglanz, weltlichen Ruhm. Offen sind dir die Hei-
lichkeiten dieser Erde.
- FAUST Ende!
- MEPHISTOPHELES Und draußen drängen die Gläubiger, lauert der Bruder, wittern die
Pfaffen, sie fordern, sie morden, sie brennen! *Lacht lautlos*
- FAUST Ich weiß, ich weiß! Ende!
- MEPHISTOPHELES So stehn die Dinge. Wähle!
Verbeugt sich ironisch
- FAUST *ruhig*: Schlau wußtest du die Schlingen zu legen.
- MEPHISTOPHELES Schlag' ein.
- FAUST Niemals!
Klopfen an der Thür
- MEPHISTOPHELES Deine Schergen stehn dahinter. Ein Wort von dir, und sie sind
nicht mehr!
Stärkeres Klopfen
- FAUST *dumpf*: Töte sie.
- MEPHISTOPHELES *kalt*: Es ist geschehn.
Faust sinkt in einen Stuhl.
Müchtet Ihr das übrige abwarten?
- FAUST *bezwungen*: Kaum! — Ich geb mich dir. Aber jetzt — verlaß mich!
- MEPHISTOPHELES *lauernd*: Nur noch ein geringes.
- FAUST *heftig*: Fort, fort, fort! Ich kann dich nicht ertragen!
- MEPHISTOPHELES *kreuzt die Arme, abwartend*: Du mußt es lernen.
- CHOR Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, creatorem coeli
terrae visibilium, omnium et invisibilium.
- FAUST *in schmerzhafter Anspannung*: Was verlangst du noch?
- MEPHISTOPHELES Ein kurzes Schreiben, mit deinem Blut gezeichnet, rot auf weiß.
- FAUST So gib her.
- MEPHISTOPHELES Brav.
- FAUST Wo ist mein Wille, wo mein Stolz geblieben! Unseliger Faust, du
Höllenswerk begann. *Tritt an das Fenster*: Wie wird mir —!
Es wird Tag.
Osterchor. Glocken
- CHOR Et resurrexit tertia die — secundum scripturam et ascendit
coelum, — sedet ad dexteram Patris.
- FAUST Ostertag! Da ziehen die Guten zum Münster. O Tag mein
Kindheit!

MEPHISTOPHELES Kehr' dich nicht an das Gesäusel.

MÄNNER Et iterum venturus est — cum gloria judicare vivos, — vivos et mortuos.

FAUST Du, Faust, bist nun ein Toter. Ich werde gerichtet! Wer hilft mir? *Ein Rabe fliegt herbei, Feder im Schnabel, die Mephistopheles ihm abnimmt.*

MEPHISTOPHELES Ein Mann, Faust, du hast dein Wort zu halten: Vollziehe!

FAUST *abwehrend:* Noch hat es Zeit. Fauch mich nicht an. *Verzweifelt:* Es gibt kein Erbarmen. Es gibt keine Seligkeit, keine Vergeltung, den Himmel nicht und nicht die Höllenschrecken: dem Jenseits trotz' ich!

MEPHISTOPHELES Tüchtig, tüchtig! Das nenn' ich fortgeschritten: nun seid Ihr eben auf der rechten Fährte!

FAUST *zitternd, indem er Mephistopheles das unterschriebene Blatt entgegenstreckt:* Hier — nach Schwinden meiner Frist — es wird sich zeigen — vielleicht unterliegst noch du — bin ich — nicht dein Herr — *Er fällt ohnmächtig nieder.*

CHOR Gloria in excelsis Deo et in terra pax.
Mephistopheles weidet sich eine Zeitlang an dem Anblicke seines Opfers — und entreißt ihm das Blatt.

MEPHISTOPHELES Gefangen!

Die Bühne wird stetig heller. Von dem Fenster her, und wie durch alle Ritzen, fluten Morgensonnenstrahlen in das Gewölbe herein.

CHOR DER MÄNNER

UND FRAUEN Allelujah!

Vorhang

ZWISCHENSPIEL

Uralte romanische Kapelle im Münster. Kable graue Wände, Holzbänke, ein Kruzifix. Orgelspiel vom Hauptschiff her vernehmbar. Gretchens Bruder, durchaus in Eisen gekeidet, ist (fast von hinten anzusehen), knieend im Gebet.

DER SOLDAT Du, der du nicht allein der Gott der Milde und der Gnade bist; zu Zeiten auch des Zornes, und der Rache, und der Schlachten, als der du mir bist vertrauter: erhöre mein Gebet! Ich hatte nichts auf der Welt, als mein Geschwister, nicht Eltern, noch Weib und nichts, das mir's ersetze. Man hat es mir genommen, hat es verdorben: Laß du den Mann mich finden und laß ihm Recht geschehn. Herr, der du nicht allein der Gott der Milde und der Gnade, erhöre mein Gebet!
Er versinkt im Gebet.

- Faust und Mephistopheles am Eingang*
- MEPHISTOPHELES Der Mann sinnt auf deinen Tod.
- FAUST Räum ihn aus dem Wege.
- MEPHISTOPHELES Auf deine Rechnung.
- FAUST Nein, ich will meine Hände rein wahren! Such ein andres.
- MEPHISTOPHELES Wenn er dich jetzt erkennt, kein anderer Ausweg, als daß du selbst ihn tötest.
- FAUST Find einen andren.
- Der Soldat macht eine Bewegung.*
- MEPHISTOPHELES Aufgepaßt!
- FAUST *gequält*: Nicht ich, nicht ich —
- MEPHISTOPHELES Er oder du.
- FAUST Er schleppt sein Leben in eitler Qual, ich bin ein Mann der Tat.
- MEPHISTOPHELES Einverstanden.
- Faust und Mephistopheles ziehen sich eilig zurück.*
- DER SOLDAT *stöhnend*: Den Mann, den Mann, den ich suche! Erbarmen! Verzeih! Er sinkt im Gebet.
- Mephistopheles als grauer Mönch tritt langsam auf und kniet Seite an Seite des Soldaten nieder.*
- MEPHISTOPHELES Möchtest du mir nicht beichten?
- DER SOLDAT Ich habe nicht an Bösem was getan.
- MEPHISTOPHELES Aber du hast welches vor.
- DER SOLDAT Ich habe vor, was Rechtens ist. Weißt du's, brauch ich zu beichten um so weniger.
- MEPHISTOPHELES Vielleicht wär's doch an der rechten Zeit!
- DER SOLDAT Gott ist bei mir. Du bist mir lästig.
- MEPHISTOPHELES Wer weiß, deine Stunde ist nicht weit.
- DER SOLDAT Teufelsmönch, zeig deine Fratze! Ich bin ein offener Mann.
- MEPHISTOPHELES Du wirst sie bald sehen.
- DER SOLDAT Hervor damit!
- MEPHISTOPHELES Geduld, sieh lieber nach der Tür. Hurtig. Wehr dich! *Springt auf und*
- Entfernte Trommeln und Trompeten*
- MEPHISTOPHELES *triumphierend*: Man rückt heran. Es sind ihrer sechs gegen Einen! Sticht dich nicht deine Rauflust? Meine Fratze? Da!
- Er streckt ihm die Zunge. Mephistopheles schleicht in einen Beichtstuhl. Der Soldat zieht entsetzt seinen Degen und stellt sich mit dem Rücken gegen die Wand. Es dämmert tief. An der Tür zeigt sich der Leutnant, der eine Patrouille anführt.*
- LEUTNANT Dort! Seht ihn! Verkrochen in der Kirche, der unsern Hauptmann niederschlug von hinten: Gleiches mit Gleichem, haut den Mann zum Boden! Der Oberst wird's uns danken! *Sie kämpfen. Kurz darauf fällt der Soldat erschlagen.*
- MEPHISTOPHELES *aus dem Beichtstuhl, mit gereckten Armen*: Hier? Am heiligsten Ort? Ihr seid des Teufels! Mürbe für die Hölle! Im übrigen: Begünstigt

LEUTNANT Der Mönch ist toll. Laßt ihn laufen.

Die Soldaten ziehen ab.

MEPHISTOPHELES Möcht euch wohl nicht anders raten. Ziehn wir die Rechnung: vorerst, Kirchenschändung; Bruder Soldat, mit einem Mordplan, ab; der weise Faust lader's auf sein Gewissen: drei Ratten in einer Falle. *Ein Strahl des Mondes senkt sich auf den am Boden hingestreckten Toten.*

Langsam fällt der Vorhang.

HAUPTSPIEL

Erstes Bild

Der herzogliche Park zu Parma. Herren und Damen des Hofes. Festlich gekleidete Landleute, voran Sackpfeifer. — Jäger mit Hörnern, Falken, Hunde-Meute. — Fechtspielende Pagen. Kränzeschlingende Edelfräulein. Der Zeremonienmeister, von einem Fähnlein Leibwachen und Trommlern gefolgt, tritt geschäftig auf; ordnet die Gruppen, macht sich wichtig und bemerkbar. Die Landleute werden zurückgedrängt. Pagen und Edelfräulein aufgestellt, allen — dem Range nach, die Plätze angewiesen. Abwechselnd verschwindend und wiederauftauchend, aufgeregt und autoritativ zugleich, empfängt den Herzog und die Herzogin.

CHOR Sie nahn! Der Fürst, die Fürstin! O schauet! O Pracht. Hoch das Paar! Heil dem Fürsten! *Das Herzogspaar tritt zu Pferde auf.*

ZEREMONIENMEISTER *meldet sich, mit Verbeugung, zur Ansprache:* Nach dieser Feste rauschend bunter Reihe, wagt ich noch kaum auf Größeres zu hoffen, der Abend kündet sich besonders an.

HERZOG Was ist denn Seltenes eingetroffen?

ZEREMONIENMEISTER Ein höchst gewandter Mann. Kein andrer als der Doktor Faust.

CHOR Doktor Faust!

ZEREMONIENMEISTER *zur Herzogin:*

Wenn Euch nicht etwa vor diesem graust.

HERZOGIN Und weshalb grausen?

ZEREMONIENMEISTER Hohe Frau,

der weise Doktor ist nicht recht geheuer, er brenzelt gleichsam von unheiligem Feuer, ich fürchte fast, daß ich mir viel getraue.

Wenn Ihr befiehlt, will ich ihn präsentieren, introduzieren, doch jede Verantwortung refusieren.

HERZOGIN *leichtfertig:* Wir wollen's wagen. —

- Der Zeremonienmeister mit Verbeugung ab.
 MEPHISTOPHELES *plötzlich als Herold auftauchend:*
 Wagen – und dabei gewinnen.
 Schönheit gefällt sich im Gefahrenspiel.
 Drum, schönste Frau, Ihr waget nicht zuviel,
 erlaubt Ihr meinem Herrn sich einzufinden.
 Hier ist er selbst, Euch zu dienen.
*Faust, von oben, und von weitem, langsam herankommend, mit
 ein phantastisches Gefolge (schleppentragende Mohrenknaben, o
 Affen) haben; und es sollte sein Erscheinen auffällig, wenn a
 nicht marktschreierisch wirken. Der Zeremonienmeister, halb f
 rend, halb einladend, tänzelt der Gruppe voran.*
- CHOR Er naht mit ihm das Wunderbare.
 Wir werden staunen und erschauern.
 Ringsum verborgene Geister lauern,
 umranken trügerisch das Wahre.
 Das läßt uns ahnen, wie das Nächtliche zutage tritt,
 so daß wir stumm geworden sind und zittern.
 Er sieht gebieterisch und schön,
 das Ungewohnte ist an ihm natürlich.
 Säh er nicht stolz, wir hielten ihn für zierlich,
 er schüchtert uns, doch müssen wir ihn ansehen.
- HERZOGIN *für sich:*
 Er ist ein Fürst in Wesen und Gebärde,
 noch niemals hat ein Mann mich so bestrickt.
- HERZOG *für sich:* Mich dünkt, die Hölle hat ihn hergeschickt.
 MEPHISTOPHELES *für sich:* Der Wachthund bellt. Es blökt die Herde.
- CHOR Seltener Mann,
 seltsamer Gast!
 Was wird sich zeigen?
- FAUST *für sich:* Du stolzeste der Frauen, sollst mir der Preis sein!
 HERZOG *kurz angebunden:*
 Herr Doktor, seid an unserem Hof begrüßt,
 und Dank, daß Eure Kunst Ihr uns erschließt.
 Wir hoffen, daß Ihr die Fürstin nicht enttäuscht.
 Mögt Ihr beginnen?
- HERZOGIN *leise für sich:* Was wird sich zeigen?
 FAUST *halb für sich:* Seid unbesorgt! Es sei!
*Er erhebt die Hände. Kurze Beschwörungsgeste oder Handl
 Fausts.*
*Ein Schwarm faunartiger Teufelchen dringt von allerwärts her
 und verteilt sich behende in die Büsche.*
- FRAUEN *aufschreiend:* Ah!
 MÄNNER *lachend:* Ha ha ha ha ha!
 FAUST Verzeiht, wenn ich zu eigen handle,

Tag ist dem Wunder abgewandt,
Licht, sei verbannt,
in Nacht dich wandle,
Sterne herauf,
am Himmels Rand!

Es wird sternenbelle Nacht.

Die Umstehenden schreien gedämpft auf.

FAUST Was wünscht die schöne Herrin zu erschauen?

HERZOGIN Hab ich zu wählen? *Sie überlegt.*

HERZOG zur Herzogin: So wählet!

heimlicher: Fordert, verlangt Unmögliches!

HERZOGIN mit Beziehung:

Ob jene Fürsten

frühester Zeiten

besseren Anstand

trugen als jetzt?

Dieses zu schauen

möchte mir frommen,

lasset den König

Salomo kommen.

Es erscheint der König Salomo auf dem Thron.

HERZOG Ein würdiges Bild.

ZEREMONIENMEISTER Gewiß, ganz charmant.

HERZOGIN Doch gar zu streng. War er nicht auch galant?

FAUST So Ihr es wünscht — zeigt er sich Euch

als Pfleger schönen Umgangs.

Eine Harfe steigt auf vor Salomo. König Salomo greift in die Saiten.

Ein zweiter Thron steigt auf. Die Königin von Saba tritt auf.

HERZOGIN Wer ist die Schöne?

HERZOG *stirnrunzelnd:* Sie gleicht Euch sehr!

ZEREMONIENMEISTER Ist es Helene?

HERZOGIN *für sich:* Wohl gleicht sie mir und Faust dem mit der Krone.

Salomo steigt vom Thron und kniet vor ihr nieder.

HERZOG Das ist recht dreist, es wird beinah zum Hohne!

FAUST Balkis war sie und Sabas Königin.

Den weisen Mann bezwang ihr weiserer Sinn.

Salomo und die Königin von Saba besteigen beide den Thron.

CHOR Seht hier und dort,

ein gleiches Paar.

Was hier gemeint

wird offenbar.

Das kecke Spiel

beschwört Gefahr.

HERZOGIN Ein andres jetzt. Könnt Ihr den Wunsch erraten?

FAUST Wendet den schönen Blick zu diesen Schatten.

HERZOG *mißtrauisch*: Was ist's, das Ihr Euch wünschet?
HERZOGIN Ihr werdet's sehn.

Es erscheinen Samson und Dalila.

Samson, Dalila, stehn in Lieb umschlungen.

ZEREMONIENMEISTER. Von dieser Frau Verrat
wird vieles erzählt und gesungen.

HERZOGIN Daß Liebe so mit Tücke sich verbände —!

FAUST Was man erzählt, gehört in die Legende.

Hinter dem Paar erscheint eine schwarze Sklavin, die Dalila die Schere reicht.

CHOR Sie hebt die Schere —

das ist bekannt —

die listige Mähre —

Ha, wird er entmannt?

HERZOGIN *nervös*: Genug davon! Ein neues Bild.

Die Erscheinung erlischt.

Und gebet jetzt, wozu Ihr selbst gewillt.

Johannes und Salome erscheinen; daneben der Scharfrichter mit erhobenem Schwert. Letzterer trägt die Züge des Herzogs.

CHOR Johannes und Salome!

FAUST Auf einen Wink Salomes fällt das Haupt.

HERZOGIN *sich verratend*: Er darf nicht sterben!

FAUST Also liebt Ihr mich.

Bewegung, Gemurmel.

HERZOGIN Ich — bin des Herzogs Gattin.

FAUST Dennoch liebt Ihr mich — —

HERZOGIN Schweigt! *Gepreßt*: Ich bin nicht ehrlos, bin nicht frei!

FAUST *sie in seinen Bann zwingend*: Komm, o komm! Folge mir nach

Ich führe dich in die Unermeßlichkeit der Welten. Die Erde sei dein

Reich, du ihre Königin, die Pracht des Orients.

Komm! Die Kunst des Westens, was späte Zeiten einst zu T

fördern; jetzt sind sie dein. Du kommst — du kommst —

HERZOGIN *für sich, beklommen*: Ach, er berückt mich, betört mich, ergötzt

mich! Laßt mich, o laßt mich! Bin ich Euch feil?! O still, o schweigt!

HERZOG Endet das Spiel!

MEPHISTOPHELES *plötzlich zwischen das Paar tretend und gleichsam verkündend*:
Spiel — es ist so gut als wie beendet.

Er räumt vor dem hinzutretenden Herzog den Platz.

HERZOG *grimmig zu Faust*: Ergötzlich war die Schau.

Habt unsern Dank.

Ihr seid mein Gast am herzoglichen Tische.

Kurze betroffene Stille, darauf eiliges ungeordnetes Abziehen der Gruppen. Er wendet Faust den Rücken und bietet der Herzogin den Arm.

CHOR Fort, zieht Euch zurück. Unheil schwebt. Fort! fort! fort!

MEPHISTOPHELES Folgt ihnen nicht!

FAUST Du sagst?

MEPHISTOPHELES Entflieht. Verläßt den Hof! Den Herzog habt Ihr aufgereizt. Die Speisen sind vergiftet. Ich wag mich nicht hinein. Der hohe Klerus sitzt, im Ornat, beim Mahle. Nützet den Augenblick.

FAUST Ich ziehe nicht allein.

MEPHISTOPHELES Ich weiß. Das macht sich ganz wie von selbst. Es liegt in meinem Plan: also geschieht's. Nun kommt.

Sie ziehen zugleich mit den letzten Gästen schnell ab. Leere Bühne. Eine fahle Dämmerung beleuchtet die Szene.

HERZOGIN *tritt auf die Bühne, wie im Traume schreitend, die Arme vorgestreckt:*

Er ruft mich
wie mit tausend Stimmen,
er zieht mich
wie mit tausend Armen;
ich fühl, in einem, tausend Augenblicke
und jeder einzelne verkündet ihn, ihn allein.
Wer ich gewesen, und was ich vorstellte,
ist mir entschwunden — seh nur den einen Weg,
den Weg zum teuren Manne.

Ja, ja, ich komme,
schreite mit dir
durch unbegrenzte Räume;
die Erde wird mein Reich,
ich ihre Königin!
Was späte Zeiten einst zu Tage fördern,
bald ist dies alles mein — mein!
Ich schreite dann an seiner Hand
in unbegrenzte Bezirke.
Bei dir, bei dir
die Unermeßlichkeit.

Faust,
du, mein Faust! —
ich komme! —
Faust, du mein Faust,
ich folge dir!

Sie schreitet langsam hinaus. Plötzlicher Tag
Der Herzog und Mephistopheles, der als Hofkaplan erscheint
heimlich und aufgeregt: Was Wichtiges sagt Ihr? Was ist's, mein
Vater?

DER HERZOG

MEPHISTOPHELES Ergebt Euch, Fürst, die Herzogin entkam!

HERZOG Mit — ihm? *Mephistopheles nickt.*

Man setze ihnen nach!

MEPHISTOPHELES Wonach? Ins Blaue?

Mit diesen beiden Augen sah ich sie

auf Flügelrossen durch die Lüfte treiben.

Er nickt wieder.

Am besten wär's man hielte reinen Mund.

Herzog bekreuzigt sich und kniet nieder.

Süßlich: Die Macht des . . . Bösen ist nicht unterschätzbar. Ich rate,

Sohn, schaut Euch nach Neuem um.

HERZOG Was sagt Ihr?

MEPHISTOPHELES Hört nur. Ferraras Herzog droht Euch mit Krieg.

Um dessen Schwester werbet.

So läufft's in Güte ab.

HERZOG *aufstehend, fromm:* Der Himmel spricht aus Euch.

MEPHISTOPHELES *für sich:*

Der Staat Venedig schluckt sie bald selbänder,

beim Rat der Drei weiß ich mich wohl gelitten,

und hoffe diese Kleinigkeit schicklich zu fördern.

Zum Herzog, laut, heuchlerisch:

Mein Sohn, fasse Vertrauen!

Der Herzog küßt Mephistopheles die Hand. Mephistopheles er

hebt die Rechte wie zu segnender Gebärde, aber die Hand spreizt

sich zur Kralle. — Vorhang

Zweites Bild

Schenke in Wittenberg. Faust und Studenten.

CHOR *noch hinter dem Vorhang:*

So lang man Jugend hat,

lebt man als Nimmersatt.

Bah!

Juvenes dum sumus!

Gaudeamus igitur. —

Prosit, prosit, prosit!

Studenten an verschiedenen Tischen in geteilten Gruppen. D

Disputierenden enger um Faust sitzend; die Unbeteiligten mel

abseits.

ERSTER STUDENT Daß ihr mir die platonische Lehre recht begreifet.

EIN STUDENT *andere Gruppe, angeheitert:*

So lang du trinken kannst,

füll dir den schlappen Wanst.

CHOR Still! Denn es wird hier diskutiert.

ERSTER STUDENT Daß ihr mir Platos Lehre ja recht begreifet:

den Teller hier, den runden, ganzen Teller,

mach ich zu Scherben.

Er zerbricht einen Teller.

- CHOR Klatsch!
- ERSTER STUDENT Doch der Begriff des Tellers bleibt bestehen.
- CHOR *parodierend:* Doch der Begriff des Tellers bleibt bestehen!
- ZWEITER *spöttisch klagend:* Doch der ist hin, dein Witz kann ihn nicht kitten.
- ERSTER *zurückgebend:* Dank Gott, wenn deiner noch zusammenhält.
- THEOLOGE Dagegen eifern die Kirchenväter;
was Gott geschaffen, gilt als unzerstörbar,
doch jedes Menschen Bau zerfällt in Nichts.
- EINIGE *parodierend:*
Zerfällt in Nichts! — Nichts!
- VIERTER Beim nächsten Gang prügl ich dich windelweich, schonungslos, um
festzustellen, ob Gott dich geschaffen.
- CHOR Hahaha! Um festzustellen, ob Gott ihn erschaffen.
- VIERTER Und ob du unzerstörbar bist.
- CHOR So lang man Jugend hat,
lebt man als Nimmersatt.
Gaudeamus igitur
Juvenes dum sumus.
- JURIST *belehrend:*
Nach dem Gesetz ist Eigentum geschützt
vor Raub und vor Zerstörung.
Zum ersten gewandt:
Mit dem zerbrochenen Teller machst du dich strafbar.
- ERSTER War es doch eine reine platonische Handlung.
- NATURGELEHRTER Alles zerfällt, doch bildet es sich neu, verwandelt sich unendlich,
geht über in verschiedene Formen und Gattungen.
- EIN ANDERER Als wie dein lustiger abendlicher Affe zum melancholischen Kater
des Morgens wird.
- ERSTER STUDENT Doch die platonische Lehre —
- THEOLOGE *schneidet ihm das Wort ab:* Was Gott geschaffen, das gilt.
- JURIST *ebenso:* Nach dem Gesetz bleibt Eigentum geschützt.
- NATURGELEHRTER *ebenso:* Alles zerfällt, verwandelt sich ewig.
- CHOR Prosit, Prosit! So werden wir nicht fertig bis zum Morgen,
mit Kater nicht, noch ohne Kater.
Gaudeamus
Juvenes sumus.
- ERSTER Der Meister spreche.
- MEHRERE Ja, der Meister spreche.
- FAUST Nichts ist bewiesen und nichts ist beweisbar.
Bei jeder Lehre hab ich neu geirrt.
Gewiß ist nur, daß wir kommen um zu gehen:
Was zwischen liegt, ist das, was uns betrifft.
Drum weis' ich auf des großen Protestantén
lebendigen Spruch —
- ERSTER Den Spruch eines Abtrünnigen —

Hier gruppieren sich die beiden Studenten-Chöre in Katholiken und Protestanten.

- ZWEITER Eines Helden und Heiligen —
DRITTER Eines Prahlers —
VIERTER Eines Ketzers.
EIN STUDENT Ich seh' ihn ganz als einen neuen Heiland, einen aufrechten deutschen Mann —
ERSTER Bah! der rechte Heiland war doch gar kein Deutscher! —
CHOR *Protestanten:* Ihr Päpstlichen bleibt doch die ärgsten Ketzler —
CHOR *Katholiken:* Säß't ihr in Spanien, wär't ihr längst verbrannt —
CHOR *Protestanten:* Und ihr seid ausgebrannt, ein Häufchen Asche —
KATHOLIKEN Zum Teufel ihr —
PROTESTANTEN Und ihr zur tiefsten Hölle —, zum Teufel selber — —
ist ein Held und ein Heiliger,
ist ein aufrechter deutscher Mann,
der neugeborne Heiland.
FAUST *belustigt, gütig beschwichtigend:* Ihr Freunde, seid mir doch über Teufel und Hölle einer Meinung. Der Spruch, auf den ich wies, wird euch versöhnen. Er sagt, daß Wein, daß Frauen, Kunst und Liebe zu den vernünftigen tröstlichen Dingen des Lebens zu rechnen sind, und schließet mir mit ein die zarten, heiteren, jubelnden Weisen der heiligen Tonkunst.
PROTESTANTEN Hoch die Frauen!
KATHOLIKEN Heil dem Gesange.
PROTESTANTEN Doktor Martin, er lebe! Vivat!
KATHOLIKEN Samt Teufel und Hölle.
Te, Deum, laudamus,
qui fecisti vinum,
Te, Dominum, glorificamus,
qui feminam creavisti.
Dum puellas adoramus,
te eiscum exultamus.
Circulate pocula
in saeculorum saecula.
PROTESTANTEN *springen glaubensbesessen auf:*
»Ein' feste Burg ist unser Gott,
ein' starke Wehr und Waffen,
er hilft uns frei aus aller Not,
die uns jetzt hat betroffen.«
Tumult. Man steigt auf Bänke und Tische, entkorkt Flaschen, umarmt einander.
Die Protestanten gehen, im Gänsemarsch, entrüstet ab, mit hochgehobener Hand.
Die Studenten leeren sämtlich die vollen Gläser und setzen sie, mit einem Schlage, auf den Tisch nieder.

EIN STUDENT Ihr, Doktor, weit gereist, erfahren,
müsst den Frauen viel begegnet sein.

Zögernd:

Möchtet Ihr nicht ein Weniges verraten?

Faust wird nachdenklich.

EINIGE Wie die Erinnerung ihn sichtbar ergreift.

ANDERE Er sieht nicht glücklich aus.

FAUST *der die letzten Worte aufgegriffen, still:*

Nur der blickt heiter, der nach vorwärts schaut.

Er versinkt in Erinnerung — zur Mitteilung sich entschließend:

Von allen Frauen, die mich geliebt, die Schönste,
war eine Herzogin aus welschem Lande —.

EINIGE Hört, eine Fürstin —

ANDERE Gar eine Fränzin.

FAUST An ihrem Hochzeitstag gab sie sich mir zu eigen.

EINER Ihr habt sie wohl verzaubert und behext?

FAUST Wenn Wohlgestalt und Geist und Mannheit zaubern,
so hab ich sie behext in aller Form.

EINER Ist's lange seither?

FAUST Wohl kaum ein Jahr ist's her, doch ferne
liegt's hinter mir. Die Spur hab ich verloren.

Ob sie noch meiner denkt —?

MEPHISTOPHELES *als bestaubter Kurier, zeigt sich am Eingang. Unruhe, Bewegung unter den Studenten. Laßt euch nicht stören. Zu melden hab ich: Die Herzogin von Parma ward begraben; dies schickt sie Euch als ein letztes Gedenken!*

Er wirft Fausten ein totes neugeborenes Kind vor die Füße.

ALLE Wer ist der Mann? Entsetzlich!

Verdächtiger Geselle! —

Sicher ein gedungner Helfer,

ein Mörder, ein Verbrecher,

ein verdächtiger Schurke! Bekennet!

MEPHISTOPHELES Gemach, ihr Herren, den Boten

trifft keine Schuld. Ich selber leide,

daß ich mit nichts Gefälligerem kann aufwarten;

denn so verhält sich die Begebenheit,

sie spielt in Parma.

Dort war ein dummer Herzog, der freit' eine geile Frau,

der Bräutigam ihr schwer wog,

denn er war so fromm und so flau.

Da kam daher ein Doktor, trat auf mit großer Pracht,

Der nahm sie ohne weit'eres an ihrer Hochzeitsnacht.

CHOR Gut gemacht!

MEPHISTOPHELES Auf Höllenflügelrossen entführt er sie durch die Luft,
sie schwoll mit einem Sprossen,

und er sich erwies ein Schuft.

Die Frau mit ihrem Kinde, er ließ sie, wo sie stand,
daß ich ihn hier wiederfinde, erscheint mir ungalant.

CHOR *betreten:* Sollt' er es sein?!

MEPHISTOPHELES Auf ihrem Sterbebette hat sie ihm den Balg vermacht,
es fehlt nicht viel, ich hätte lebendig ihn hergebracht.
Doch unterwegs kriecht er, ich hielt ein Aas im Arm.
Ich hoffe, diese Geschichte klingt gänzlich ohne Harm.
Ich berichte diese Geschichte noch eben brühewarm.

CHOR Hört, o hört, o schändlich, o grausig:
Was meint der Mann? Erklärt Euch!
Genug, genug! Wehe dem Bösen.

Sich zusammendrängend

MEPHISTOPHELES Nehmt's nicht zu tragisch. Seht genauer hin.
Ein Püppchen ist's aus Stroh.
Er holt von der Stelle, wo das Kind lag, ein Strohbündel hervor.
Schaut! und nicht einmal recht täuschend nachgeahmt.
Er zeigt das Strohbündel im Kreise umher.

CHOR Ein Strohwisch!

MEPHISTOPHELES Und zur Ergötzung wollen wir es verbrennen,
auf daß der böse Schreck sei ausgetilgt.
Er zündet das Bündel an und schürt es durch Beschwörungsgesten.
Also verbrenn' ich das, was gewesen ist,
zu Asche wandl' ich, was nicht mehr lebt,
ein Schöneres soll dir
zum Trost erstehn.

FAUST Was gaukelst du mir vor?

MEPHISTOPHELES Hab' erst Geduld!

Geheimnistuerisch:

Sie schreitet aus entlegenen Zeiten
und schleppet nach sich das Schicksal zweier Völker,
maßlos an Schönheit, unerschöpft an Liebe,
an Jugend unvergänglich, Helena.

Die Flamme steigt höher.

FAUST *ungläubig, doch erregt:*

Helena, sie sollt' ich schauen?

MEPHISTOPHELES Und sie fassen.

FAUST Ein Trugbild.

MEPHISTOPHELES Nein, sie selbst.

FAUST Er spricht nicht wahr.

MEPHISTOPHELES *wendet sich wieder zum Feuer:*

Ducke dich, Flamme.

Rauchsäule steige,

Nimm an Gestalt.

FAUST Mich durchschauert

Vollkommenheitsgewalt!

Werd' ichs ertragen?

CHOR Ist's Scherz, ist es Betrug?

Sakrileg?

Die Studenten schleichen sich fort.

MEPHISTOPHELES

Sieh, wie die Laffen sich seitwärts schlagen.

He he he he he he!

Der Akt vollzieht sich.

Die Luft ist rein.

Ein Dritter müßte stören,

Ich laß euch drum allein,

hoffe noch davon zu hören.

Er geht ab.

FAUST *allein:*

Traum der Jugend,

Ziel des Weisen!

Reinster Schönheit

Bildvollendung:

Dich zu üben,

Dich zu preisen,

Dich zu lehren

War mir Sendung.

Unerkannte,

Unerreichte,

Unerfüllte,

tritt hervor!

Durch Rauch und Flamme treten die Umrisse der Figur stetig deutlicher hervor.

Was ich sehnte,

was ich währte:

höchsten Wunsches

Rätselformen.

Ein vollkommen schönes, junges Weib, in durchsichtigem Schleier, im übrigen nackt, steht unbeweglich.

Zugleich hat der neue Hintergrund das Bild der Schenkstube völlig verdrängt.

FAUST Ich schaue dich . . .

Und nun werd ich dich halten!

Nur Faust berührte je das Ideal!

Faust nähert sich der Gestalt; diese weicht zurück.

Du weichst, entfliehst, . . .

kannst du dich vielgestalten?

Helena, endlich zu mir!

Als er sie endlich zu halten wähnt, zerfließt die Erscheinung in Nichts.

Ach, abermals betrogen!
Verschwunden nun für immer!
Der Mensch ist dem Vollkommenen
nicht gewachsen.

Resigniert:

Er strebe denn
nach seinem eigenen Maße
und streue Gutes aus,
wie es ihm gegeben.
Ich weiser Narr,
ich Säumer, ich Verschwender!
Nichts ist getan,
alles zu beginnen;
der Kindheit fühl' ich wieder mich genähert.

Seherisch:

Weithin schaut auf mein junges Gelände,
dort unbebaute Hügel, schwellendes Erdreich,
führen zu neuem Aufstieg.

Wie verheißend lächelt das Leben
im erwachenden sonnelichten Tag!

Als er sich umblickt, gewahrt er, schemenhaft umrissen, drei Gestalten.

FAUST Naht das Verhängnis? *Laut:*

Nennt euch mit Namen!

DIE DREI Studenten aus Krakau.

FAUST Ihr seid's. Und welcher Art sind heute eure Wünsche? Sprecht!

ERSTER Das Buch abzufordern.

ZWEITER Den Schlüssel.

DRITTER Mir die Briefschaft.

FAUST Zu spät, sie hab' ich vernichtet.

DIE DREI *starr:* Faust, deine Frist ist um. Zu dieser Mitternacht bist du
gegangen.

FAUST Was wollt ihr wissen?

Ihr seid entlassen, entfernt euch.

*Mit weltmännisch-gebietender Gebärde weist er die drei hinaus,
in Dunst aufgehen.*

DIE DREI Fahr' hin, Faust.

FAUST *befreit:*

Vorbei, endlich vorbei!

Frei liegt der Weg, willkommen
du meines Abends letzter Gang, —
willkommen bist du.

Schickt sich an zu gehen.

Vorhang

Letztes Bild

Verschneite Straße in Wittenberg. Links einer der Eingänge zum Münster. Um die Ecke, an der nämlichen Mauer, ein lebensgroßes Kreuzifix mit Kniestufe davor. Es ist Nacht.

DES
NACHTWÄCHTERS

STIMME *Mephistopheles*

Ihr Männer und Frauen, laßt euch sagen,
die Glocke hat Zehn geschlagen.

Zehn geschlagen.

Bewahrt das Feuer, bewahrt das Licht,
daß kein Schaden der Stadt geschieht,

Zehn ist die Glock'.

Es treten, nacheinander, einzelne Gruppen von Studenten auf, die vor dem Eingange des Hauses, das rechts dargestellt erscheint, sich aufstellen und versammeln. Zuletzt Wagner, ehemaliger Famulus, jetzt Rector Magnificus, umgeben von seinen Vertrauten.

ERSTER STUDENT Die Antrittsrede Euerer Magnifizenz war unvergleichlich. —

EINIGE Musterhaft. —

ANDERE Meisterlich. —

ANDERE Cum perfectione! —

ALLE *akklamierend*: Meinen Glückwunsch! Gratulor, — Doctor Christophorus Wagnerus, — Rector Magnificus.

WAGNER Qualis orator, talis oratio. — Ich war wahrlich darauf nicht gefaßt.

MEHRERE Sie hätten nicht glänzender Ihr hohes Amt antreten können.

EINER Endlich der eines Fausten würdige Erbfolger!

ALLE Gratulor, gratulor, gratulor!

WAGNER Je nun, der Faust war mehr von einem Phantasten; als Gelehrter nicht eigentlich vollwichtig, und, gnad' uns Gott, sein Wandel war anstößig. Genug: ich bin das Feiern nicht gewohnt — die späte Stunde — die gewaltige Arbeit — kurzum, ihr Herren, gute Nacht.
Er zieht sich in das Haus zurück.

STUDENTEN Euerer Magnifizenz wohl zu ruhen.

Stimmt an! lala, lalala Silentium!

Klatschen dreimal in die Hände, mit den Akkorden zugleich. Sie stimmen an:

Wenn das Wissen mit der Tugend

Würde sich dem Manne paart,

dann ergreift unsre Jugend

Ehrfurcht vor dem langen Bart.

Hut ab vor dem alten Haus,

ihm gebühret summa laus.

Euerer Magnifizenz

alleruntertänigste Reverenz.

STIMME DES

NACHTWÄCHTERS Ihr Männer und Frauen, laßt euch sagen,
die Glocke hat Elf geschlagen.
Bewahrt das Haus, bewahrt die Ehr',
daß der Nachbar nicht sich beschwer'.
Elf ist die Glock'.

Die Studenten, befangen geworden, brechen das Ritornell ab.
STUDENTEN *nehmen das unterbrochene Ritornell wieder auf:*

Wenn die Schöne mit der Tugend
Anmut sich den Mädchen eint,
dann ergreift unsre Jugend — —

Der Nachtwächter schreitet im Hintergrund über die Bühne. Die
Studenten flüchten wie Knaben um die nächste Ecke.

EINIGE — — die Flucht.

ANDERE Fugam.

ALLE Fugam, die Flucht.

Man hört die Studenten draußen zu Ende singen:

Dann ergreift unsre Jugend
etwas, das am hellsten scheint.

Würde schreitet hölzern-alt,
Weisheit fühlt sich an so kalt.

Vor des Weibs Magnifizenz
allertiefste Reverenz.

Faust tritt auf. Auf den Eingangsstufen des Hauses eine Bettlerin
einen Säugling im Arm.

FAUST Das Haus ist mir bekannt, es war das meine. Weiß auch, wess
das Licht einst, das dahinter glimmt. Da sitztest du, Pedant, a
meinem Stuhl, und wahnst dich sitzend höher als ich saß. O Na
der Nächte, Stunde du der Stunden. Wie fass' ich euch, daß ihr m
krankes Herz mit mir versöhnet!

CHOR *vom Innern der Kirche her:*

Der Tag des Gerichts ruft uns herauf,
Alle Seelen folgen dem tönenden Licht.
Auferstehet!

Verhüllten Auges harren sie bang des erlösenden Richterwortes,
doch die Böses vollbrachten,
sind auf ewig verbannt.

FAUST Quälendes Herz! Du kennst keine Vernunft! Die Mutter leb
mich, ein gutes Werk bringt Heilung dem, der's tut — —
Welches Werk denn — ?

Er erblickt, auf den Eingangsstufen des Hauses gekauert, t
Bettlerin, ein Kind im Arme.

Du ärmstes Weib, nicht elender als ich, mein letztes Gut sei dein!
Er erkennt die Herzogin.

— die Toten leben fort!

HERZOGIN *streckt Faust das Kind entgegen:*

Nimm, nimm das Kind,
zum dritten Male
schenk' ich es dir.
Noch ist es Zeit —
noch ist es Zeit, vollende,
vollende du vor Mitternacht das Werk.

Faust empfängt das Kind, die Bettlerin verschwindet.

FAUST Meine bösen Geister sie treiben ihr Spiel. Ein Höherer soll euch bannen. Nun stehe, Gott, mir bei!
Er will in die Kirche dringen, die plötzlich von innen hell erleuchtet erscheint. Aus der Kirchentür tritt der geharnischte Bruder und wehrt den Eingang.

CHOR Gott, der nicht immerdar
der Herr der Milde
und der Gnade ist,
zu Zeiten auch der Rache,
der Vergeltung und der Strafe,
als den du sollst ihn erkennen,
er hört nicht dein Gebet, nein, nein.

FAUST Auch du! Laß mich, laß mich!
Der Geharnischte streckt ihm das Schwert entgegen.

FAUST Hinweg, ich hab' zu beten!
Zergehe, du Höllenspuk, noch bin ich Herr!
Die Erscheinung schwindet. Faust schleppt sich, das Kind im Arm, zu den Stufen des Kreuzifixes.

FAUST Oh, beten, beten! Wo die Worte finden?
Sie tanzen durchs Gehirn wie Zauberformeln. — —
Ich will wie ehemals aufschauen zu dir.
Er richtet den Kopf auf.

Der Nachtwächter, von hinten herangeschlichen, hebt seine Laterne. In ihrer Beleuchtung verwandelt sich der Gekreuzigte in Helena.

FAUST Verdammnis! Gibt es keine Gnade? Bist du unversöhnbar?
Der Nachtwächter entfernt sich.
Faust reckt sich neu gekräftigt auf.

FAUST So sei das Werk vollendet.
Hilf, Sehnsucht,
Urzeugin,
zwingende,
erfüllende Kraft,
dich ruf' ich an zu höchstem Tun.
Faust legt das tote Kind auf den Boden, deckt es mit seinem Mantel, löst den Gürtel, . . . tritt in den Kreis.

FAUST *beschwörend, verzückt:*
Blut meines Blutes,

Glied meines Gliedes,
Ungeweckter,
Geistig-reiner,
noch außerhalb aller Kreise
und mir in diesem
innigst verwandt,
dir vermach' ich mein Leben:
es schreite
von der erdeingebissenen Wurzel
meiner scheidenden Zeit
in die luftig knospende Blüte
deines werdenden Seins.
So wirk' ich weiter in dir,
und du zeuge fort
und grabe tiefer und tiefer
die Spur meines Wesens
bis an das Ende des Triebes.
Was ich verbaute,
richte du grade,
was ich versäumte,
schöpfe du nach,
so stell' ich mich
über die Regel,
umfaß in Einem
die Epochen
und vermenge mich
den letzten Geschlechtern:
ich, Faust,
ein ewiger Wille!

Er stirbt.

STIMME DES

NACHTWÄCHTERS

Mephistopheles

Ihr Männer und Frauen, laßt euch sagen,
das Wetter hat umgeschlagen,
der Frost kündigt sich an,
die Glocke schlägt die Mitternacht.

*An der Stelle, wo das tote Kind lag, ist ein nacketer, halbwüchsiger
Jüngling aufgestiegen, einen blühenden Zweig in der Rechten. Mit
erhobenen Armen schreitet er über den Schnee in die Nacht und in
die Stadt hinein. Der Nachtwächter (Mephistopheles) erscheint und
leuchtet mit der Laterne über den dahingestreckten Faust.*

MEPHISTOPHELES

Sollte dieser Mann verunglückt sein?

Vorhang

Finis

FERRUCCIO BUSONI

Elias Canetti

Eine Begegnung

Vom Frühjahr 1917 an besuchte ich die Kantonschule an der Rämistraße. Sehr wichtig wurde der tägliche Schulweg dorthin und zurück. Zu Beginn dieses Weges, gleich nach der Überquerung der Ottikerstraße, hatte ich immer dieselbe erste Begegnung, die sich mir einprägte. Ein Herr mit einem sehr schönen weißen Kopf ging da spazieren, aufrecht und abwesend, er ging ein kurzes Stück, blieb stehen, suchte nach etwas und wechselte die Richtung. Er hatte einen Bernhardiner, dem er öfters zurief: »Dschoddo komm zum Pápa!« Manchmal kam der Bernhardiner, manchmal lief er weiter weg, er war es, den der Pápa dann suchte. Aber kaum fand er ihn, vergaß er ihn wieder und war so abwesend wie zuvor. Seine Erscheinung in dieser ziemlich gewöhnlichen Straße hatte etwas Fremdartiges, sein häufig wiederholter Ruf brachte Kinder zum Lachen, aber nicht in seiner Gegenwart lachten sie, denn er hatte etwas Ehrfurchtgebietendes, wie er hoch und stolz vor sich hinsah und niemanden bemerkte, sie lachten erst zu Hause, wenn sie von ihm erzählten oder wenn sie in seiner Abwesenheit auf der Straße miteinander spielten. Es war Busoni, der da gleich in einem Eckhaus wohnte, und sein Hund, wie ich erst viel später erfuhr, hieß Giotto. Alle Kinder in der Gegend sprachen von ihm, aber nicht als Busoni, denn sie wußten von ihm nichts, sondern als »Dschoddo-komm-zum-Pápa!« Der Bernhardiner hatte es ihnen angetan, noch mehr aber, daß der schöne alte Herr sich als seinen Pápa bezeichnete.



Ferruccio Busoni und Giotto, Zürich 1917

Gedanken zu »Doktor Faust«

»Dies wird mein »Haupt- und Staatswerk«, . . .
worin endlich widerlegt werden soll, wozu
ich die ganze Zeit mich durch Experimente
und Betrachtungen vorgebildet habe.«¹

Im Juli 1916, in der heiteren Einsamkeit von San Remigio, Pallanza, auf einem Berg, von dem aus man den ganzen Lago Maggiore überblicken kann, einer geschützten Oase inmitten des 1. Weltkrieges, artikulierte Busoni zum ersten Mal seine Zielvorstellungen im Hinblick auf die Partitur des »Doktor Faust«: »F. -- konzentrierter Ausdruck -- knappe Form -- Klangmassen (Abstufungen) -- Instrumentation in Gruppen -- Polyphonie -- Ergebnisse des Studiums von Kontrapunkt, Harmonie und Instrumentation -- immaterielle Darstellungen.«² Seine »experimentelle« Kompositionsperiode beginnt mit den »Elegien« für Klavier von 1907, führt dann zum Höhepunkt mit der »Sonatina Seconda« und dem »Nocturne Symphonique« (1912-13) und endet dann abrupt mit der Partitur des Einakters »Arlecchino« (1914-16), der ihn zur »Jungen Klassizität« führte, dem Stil – oder besser: der Idee –, der all seine späteren Werke, einschließlich »Doktor Faust« bestimmte. Somit hat sich in der Partitur der Oper eine intensive musikalische Entwicklung niedergeschlagen, die in nur sieben oder acht Jahren stattfand.

Anders beim Libretto. Der Faust-Text beschäftigte Busoni mit Unterbrechungen von 1910, als er die ersten Szenen schrieb (einschließlich der Fest-Szene in Parma), bis 1918, als er den Text zum ersten Mal veröffentlichte (in René Schickeles Zeitschrift »Die weißen Blätter«). Er verbesserte und ergänzte ihn während der Arbeit an der Komposition (d. h. bis 1923). So arbeitete er etwa 14 Jahre am Libretto. Außerdem hat dieses Libretto auch eine ausführliche Vorgeschichte: Verfolgt man es zurück bis zu seinen Anfängen, so sieht man, daß die Figur, die später zu Faust wurde, Busonis ganzes schöpferisches Leben beherrschte. Er bestätigt das im gesprochenen Prolog der Oper:

Von Kind auf hat ein Stück mich hingerissen,
darin der Teufel was zu sagen hat.

Und er bezeichnet Merlin und Don Juan als die beiden Figuren, die er mehrmals als Vehikel für sein späteres »Staats-Werk« in Erwägung gezogen hat. Aus seinen Briefen und Entwürfen wissen wir, daß verschiedene andere Figuren ebenfalls in seinen Plänen auftauchen, vor allem Leonardo und Dante, wo-
96 bei deutlich wird, daß der Held seiner Oper auch ein idealisiertes Selbst-Port-

trät war. Daher ist dieser Faust kaum die gleiche Figur wie der Held im Volksbuch von Doktor Faust von Spiess oder wie bei Goethe; er hat überhaupt nichts gemeinsam mit den Faust-Figuren bei Grabbe und Lenau. Man kann in ihm einige Züge erkennen, die er von Marlowe und Lessing übernommen hat, einige auch von G. B. Shaws Don Juan (in »Mensch und Übermensch«). Letztendlich ist er eine Originalfigur. Um diese komplexe Figur zu verstehen, sollte man allen Vorbildern nachgehen, die Busoni ausführlich untersucht hat.

Abgesehen von zwei wichtigen Aspekten können wir Merlin beiseite lassen, jenen Zauberer der Artus-Sage, der die Zeit ziemlich schnell rückwärts durchlebte. Er ist Gegenstand einer Oper von Carl Goldmark (1888), für die Busoni, damals ein 22-jähriger Musikstudent in Leipzig, den Klavierauszug erstellte und in einer bravourösen Fantasie für Solo-Klavier auch Themen daraus benutzte. Eines dieser Themen ist, wie Ronald Stevenson darlegte³, zweifellos ein Vorläufer eines Motivs der »Sonatina Seconda«, das auch häufig in »Doktor Faust« auftritt:



(Notenspiel 1: Goldmark, »Merlin«)



(Notenspiel 2: Busoni, »Doktor Faust«)

Zweitens gibt uns die Idee eines unsterblichen »weißen« Zauberers, der sein Leben von der Zukunft in die Vergangenheit lebt und der dadurch die Zukunft durch die direkte Erfahrung kennt, eine erste Ahnung von der Figur, nach der Busoni suchte, und – weit wichtiger – auf die Entstehung einer Theorie weist, die grundlegend für seine Faust-Ideen ist: »die Allgegenwart der Zeit.« Don Juan ist, wie Busoni ja angemerkt hat, eine Figur, die Mozart schon so endgültig komponierte, daß sie für alle Opernkomponisten als Thema nicht mehr in Frage kommt. Doch ein großer Verführer stellt einen Bestandteil eines Charakters dar, den Busoni 1907 entwarf – bald aber wieder verwarf –, wie wir aus einem unveröffentlichten Brief an seine Frau Gerda erfahren:⁴

Ein Mann, hochbegabt, verschreibt sich dem Teufel unter der Bedingung, daß er *drei* Leben leben wird. Er nützt jedes aus, um – aufeinanderfolgend – je ein großer Künstler, ein unumschränkter *Frauen-Eroberer* und ein Geldfürst zu werden. Der Teufel verliert seine Rechte, weil jener, in jedem Berufe, der Menschheit *das Höchste gegeben hat*.

Aus dieser merkwürdigen Idee entstand später die Überzeugung, daß sein Faust schließlich mit der Tradition des Puppenspiels brechen und über den Teufel triumphieren mußte, nicht durch Intervention himmlischer Mächte, wie bei Goethe, sondern durch die Macht seiner eigenen Willenskraft. Ver- 97

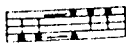
schiedene weitere vitale Züge von Fausts Persönlichkeit kristallisierten sich heraus, als Busoni 1908 den gefeierten Roman von Mereschkowski »Leonardo da Vinci«⁵ las. Wie bei Merlin wurden hier eine musikalische Komponente und ein ideologisches Moment von größter Bedeutung. Die musikalische Idee findet sich in Mereschkowskis Buch in dem Kapitel »Das goldene Zeitalter«, das eine detaillierte Beschreibung der Silvesterabend-Festlichkeiten am Hof der Sforzas in Mailand darstellt (eine bemerkenswerte Parallele zur Parma-Szene in »Doktor Faust«). Als Höhepunkt des Amüsemments hatte Leonardo ein System von Kristallkugeln konstruiert als Abbild des Paradieses:

Eine Zündschnur blitzte und in der Dunkelheit flammten, wie durchsichtige Eissonnen, kreisförmig angeordnete Kristallkugeln auf, die mit Wasser gefüllt und durch zahlreiche, in allen Regenbogenfarben schillernde, grelle Flämmchen beleuchtet waren . . . In diesem Augenblick begannen die Kugeln sich unter seltsamen, leisen, ungemein lieblichen Klängen um die Achse der Maschinerie zu drehen, als ob die kristallinen Sphären sich berührten und dabei jene geheimnisvolle Musik erzeugten, von der die Pythagoräer berichten. Besondere, von Leonardo erfundene, durch Tasten angeschlagene Glasglocken gaben diese Klänge von sich.

Seit dieser Zeit wurde die Idee dieser Kristallglocken-Musik zur idée fixe für Busoni: Er assoziierte sie mit der Musik von Helenas Tanz in seiner Oper (Musik, die er nie schreiben würde). Gierig studierte er E. T. A. Hoffmanns und Benjamin Franklins Beobachtungen an Glasglocken und kaufte sich während seiner Jahre in Zürich sogar eine Glas-Harmonika. Aber diese »Sphärenmusik« lähmte ihn völlig und war allein verantwortlich für seine Unfähigkeit, die Oper zu beenden. »Wo Musik von übermächtiger Wirkung beschrieben erscheint, da reicht die wirkliche Musik nicht heran«, beobachtete er einmal.⁶ Das ideologische Moment, das durch den »Leonardo«-Roman Busonis Vorstellungen prägte, ist am klarsten in folgendem Absatz aus dem Kapitel »Das Tagebuch des Giovanni Boltraffio« ausgedrückt:

Denke daran, daß es zwischen Licht und Schatten noch etwas Mittleres gibt, etwas Zwiespältiges, das beiden gleicherweise eigen ist, wie heller Schatten oder dunkles Licht. Das mußt Du suchen, Künstler – darin liegt das Geheimnis ergreifender Schönheit.

In diesen Worten, die die zentrale These von Mereschkowskis Buch wiedergeben, fand Busoni einen Hinweis auf die Bereiche, in die ihn seine Suche nach Vollkommenheit führen würde, die er mit der Erscheinung der Helena in »Doktor Faust« darstellen wollte. Das mystische Symbol, das er der Musik der »Sarabande« (Musikalisches Intermezzo) in der Oper voranstellte,



(Notenbeispiel 3)

scheint als eine musikalische Illustration von Leonardos »hellem Schatten oder dunklem Licht« gemeint zu sein: zwischen den beiden Noten rechts und links des Diagramms stehen zwei weitere Noten, die in eine neue Richtung zu weisen scheinen und das »Zwiespältige« mit seinen wunderbaren Eigenschaften anzeigen.

Helena ist daher von Busoni weit über ihre Rolle im Puppenspiel – sie ist dort Fausts Geliebte – hervorgehoben; sie wird »das unerreichbare Symbol der Schönheit«.7 Faust ist dazu verdammt, sie niemals zu besitzen. Hier findet man auch den Einfluß von Busonis geliebtem Villiers de L'Isle Adam, dessen Roman »L'Ève future« er 1912 las. Das Buch ist ein fantastisch-mystischer Beitrag zum Leben von Thomas Edison und ist, wie der Autor selbst im Vorwort erklärt, als ein zeitgenössischer Faust-Roman gedacht. Edisons Ideal, das am Ende zugrunde geht, ist seine Schöpfung Hadaly. Ein ähnliches Symbol des unerreichbaren Schönheitsideals gab es in jedem von Busonis Bühnenwerken, einschließlich derer, die er nie in Musik setzte. Wir finden seine Personifizierung in der Titelrolle der Oper »Sigune«, die er in den 80er Jahren komponierte, aber nie orchestrierte; auch in der Beschäftigung mit der Wunderlampe von Adam Oehlschlägers »Aladdin«, den Busoni 1900 fürs Musiktheater bearbeitete. (Die Musik, die er für »Aladdin« komponierte, ging in das großartige Klavierkonzert von 1904 ein.) 1905 folgten zwei Bühnenwerke, »Die Brautwahl« nach E. T. A. Hoffmann und »Der mächtige Zauberer« (nach einer Novelle von Gobineau), die 1906 in einem Band veröffentlicht wurden, zusammen mit dem berühmten »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«. In beiden Stücken geht es, natürlich auf verschiedene Weise, um die Suche nach dem Idealbild. In »Die Brautwahl«, die Busoni zwischen 1906 und 1911 komponierte, entwirft der Goldschmied Leonhard die Vision eines großen italienischen Altarbildes als das, was der junge Maler Lehnen anstreben sollte. In »Der mächtige Zauberer« (für den niemals eine Musik komponiert wurde) bemüht sich der Derwisch, die Hauptfigur des Stückes, ein junges Paar zu überreden, ihm in eine Zaubershöhle zu folgen, in deren Tiefe er das Idealbild vermutet.

Was sucht Ihr? Sagt! Und was erwartet Ihr?

– fragen sie ihn.

Ich weiß es nicht, ich will das Unbekannte!

Was mir bekannt, ist unbegrenzt. Ich will darüber noch. Mir fehlt das letzte Wort.

– ist seine Antwort.

Und indem Busoni diese Zeilen dem »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« voranstellt, macht er deutlich, daß diese Suche dem spezifischen musikalischen Ideal gilt. In der Figur der Helena finden wir den letzten Ausdruck dieser Suche. (Es gibt nichts Fleischliches in Fausts Suche nach Helena!) »Der mächtige Zauberer« endet mit einer großen Explosion, in der der Derwisch verschwindet. Doch gegen Ende seines Lebens kam Busoni zu der Überzeugung, daß diese Suche weder nutzlos noch selbstzerstörerisch war.

Daher überträgt Faust am Ende seine Seele auf das tote Kind –

. . . daß im Schreiten Geist auf Geist sich häuft: . . .
Zum vollen Kreise schließt sich dann der Reigen.⁸

Diese mystische Lösung des Problems der Schlußszene war Busoni von dem Schriftsteller Ludwig Rubiner 1917 vorgeschlagen worden. Erst dann war er fähig, das Libretto zu beenden und als er die letzte Zeile niederschrieb, wurden die letzten Worte dreimal geändert⁹, von »Ich, Faust, ein ewiger Begriff« in » . . . ein ewiger Geist« und schließlich in » . . . ein ewiger Wille«. Es sollte noch ein Abschnitt in der Schlußszene erwähnt werden, der unglücklicherweise nicht von Philipp Jarnach in Musik gesetzt wurde, als er die Oper ergänzte. Ohne diese Zeilen, in denen »Faust sich unmittelbar an Himmel und Hölle wendet und die Mächte des Guten und Bösen spöttisch ausstreicht«, wird nicht klar, daß die letzten Augenblicke der Oper in einer Welt spielen sollen, in der »Gott tot ist«, ferner wird nicht deutlich, daß Busonis »Ewiger Wille« in Nietzsches »Der Wille zur Macht« impliziert ist. Zur Klärung hier die fehlenden Zeilen:

So sei das Werk vollendet,
euch zum Trotze,
euch Allen,
die ihr euch gut preist
die wir nennen Böse,
die ihr,
um eurer alten Zwistigkeiten willen,
Menschen nehmet zum Vorwand
und auf sie ladet
die Folgen eures Zankes.
An dieser hohen Einsicht meiner Reife
bricht sich nun eure Bosheit,
und in der mir errungenen Freiheit
erlischt Gott und Teufel zugleich.

Busoni zog eine erstaunliche Parallele zwischen dem Faust der Schlußszene und dem späten Beethoven. In einem Brief, den er nur wenige Wochen, nachdem das Libretto vollendet war, schrieb, erklärte er, daß er erneut die Partituren der letzten fünf Quartette durchgelesen habe. Er sah sich selbst veranlaßt, seine Meinung darüber zu revidieren:

Vor dem neueren, höheren, tieferen Problem steht er . . .
nicht immer im Gleichgewicht da. Einem Menschen vergleichbar,
der in höchster Leidenschaft, in der größten Gefühlsaufwallung ungeheure Worte schleudert. Zuweilen stockend und lückenhaft, ohne Maß, nach Atem ringend und wiederum ins Kleinliche und Pedulante fallend . . . Wie er oft nach dem »Worte« sucht, . . . so ist er ande-

rerseits imstande, Seiten lang mit kleinen musikalischen Formeln sich zu unterhalten.¹⁰

Die Seele Beethovens scheint aus den Worten zu sprechen, wenn Faust voller Verzweiflung im Schnee kniet und ausruft: »O, beten, wo die Worte finden? Sie tanzen durchs Gehirn wie Zauberformeln.«

Doch dieser Faust ist vor allem eine Sublimierung von Busonis eigener Persönlichkeit. Ein kleines Detail dürfte dazu dienen, das autobiographische Moment des Librettos zu illustrieren: Im Vorspiel II, wenn der Pakt unterschrieben wird, hört man den Chor der Kirchgänger. »Ostertag! . . . Tag meiner Kindheit«, singt Faust – und Busoni selbst wurde am 1. April 1866, dem Oster-sonntag, geboren. In gewissem Sinne autobiographisch ist auch die außergewöhnliche Beschreibungsszene, die Faust für den Herzog und die Herzogin von Parma aufführt. Mit Fausts großem Auftritt und seinen teuflischen Jahrmarktstricks, ist dies eine ausgeführte Allegorie auf das Leben des reisenden Virtuosen, ein Leben, das Busoni hassen und verachten gelernt hatte.

Faustische Momente subtilerer Art finden sich in vielen anderen Zügen des Komponisten, denn in den letzten Jahren seines Lebens zog er sich immer mehr zurück, so daß ihn Terence White Gervais einmal treffend als »Mefauto« bezeichnete. Sein Forschungsdrang führte ihn zu Betrachtungen der dunklen und unerklärbaren Seite der menschlichen Psyche. Er glaubte fest an Nietzsches Theorie der »ewigen Wiederkehr« und ging einmal sogar soweit, seinem Freund und Schüler Egon Petri zu erzählen, daß er sich als Reinkarnation von E. T. A. Hoffmann betrachtete.¹¹

Er entwickelte ein starkes Interesse für Okkultismus und gebrauchte die Bezeichnung »occulto« in verschiedenen Kompositionen. (Während er ein genauer Leser von Gustav Meyrink war, scheint er Madame Blavatsky nicht beachtet zu haben.) Er schlug Petri vor, den Artikel über Okkultismus in der Ausgabe von 1890 von Meyers Konversationslexikon zu lesen. Einem amerikanischen Freund bestätigte er seinen Glauben an Telepathie:

»Ich habe immer geglaubt, daß Kinder umfassend dahingehend erzogen werden müßten: Diese Gabe existiert im Menschen, aber in einem ursprünglichen und rudimentären Zustand.«¹²

Und in Bezug auf seinen Glauben an das, was er den »ewigen Kalender« nannte, und manchmal auch die »Allgegenwart der Zeit«, erfreute er sich an der Vorstellung, durch die Zeit reisen zu können, was für eine höhere Form des menschlichen Wesens eines Tages möglich sein würde!

»Gesetzt die Allgegenwart der Zeit (die schwerer zu leugnen als zu behaupten ist), so könnte ein besonders dazu befähigter Mensch in einem besonders hellseherischen Moment ein Individuum aus einer 101

›anderen‹ Zeit wahrnehmen; natürlich nicht als Gespenst, sondern wie der Augenblick das Individuum trifft.«¹³

So ist Busonis Faust vor allem eine Vision des höheren Wesens, das, wie er hoffte, einmal kommen würde: »Der, dem es gegeben ist, auf Augenblicke über die Grenzen des Menschen zu greifen.«¹⁴

Anmerkungen:

- 1 Unveröffentlichter Brief Busonis an Hugo Leichtentritt, 24.6.1919. Library of Congress, Washington D. C.
- 2 Aus dem Busoni-Nachlaß, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (DDR). Das Original ist in italienisch.
- 3 Ronald Stevenson: Busoni e la gran Bretagna, Empoli, 1958
- 4 Unveröffentlichter Brief an Gerda Busoni, 14.7.1907. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, West-Berlin
- 5 Dmitri Mereschkowski: Leonardo da Vinci. Deutsche Übertragung von Erich Boehm, München/Zürich, 1973
- 6 Unveröffentlichter Brief an Gertrud Draber, 21.5.1918, Stiftung Rychenberg, Winterthur
- 7 Busonis Tagebuch, 23.12.1924. Maschinenschriftl. Kopie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, West-Berlin
- 8 Busoni, Nachspruch zu Doktor Faust, 1922
- 9 Das Manuskript des Librettos ist verlorengegangen, aber ein Faksimile der letzten Seite befindet sich in: Jakob Wassermann: »In Memoriam Ferruccio Busoni«, Berlin, 1925
- 10 Unveröffentlichter Brief, Neuchâtel, 15.11.1917. Empfänger unbekannt. Maschinenschriftl. Kopie in: Rowe Music Library, King's College, Cambridge
- 11 Aus dem Tagebuch von Edward J. Dent (undatiert). Rowe Music Library, King's College, Cambridge
- 12 Unveröffentlichter Brief an Harriet Lanier, 18./19.7.1915, Maschinenschriftl. Kopie, Rowe Music Library, King's College, Cambridge
- 13 Unveröffentlichter Brief an Egon Petri, 7.9.1912. Maschinenschriftl. Kopie, Rowe Music Library, King's College, Cambridge
- 14 Aus Busonis »Arlecchino« II. Teil, unveröffentlichtes Stück. Busoni-Nachlaß, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (DDR)

Wladimir Vogel

»Doktor Faust« von Busoni (1925)

Kein geringes Ereignis führte zahlreiche Gäste aus dem In- und Auslande nach Dresden. Die Staatsoper war Brennpunkt und Ziel der Pilgerschaft. Sie hatte ihren »großen Tag«. Weit über die Bedeutung einer gewöhnlichen Premiere hinaus erhob sich die Uraufführung von Ferruccio Busonis Oper »Doktor Faust«.

Für die Eingeweihten sollte sie die Vollendung der aus Tradition und Meister-schaft erwachenden Erkenntnisse, für die Jugend Wegweiser neuer Möglich-keiten in der Opernkunst, Träger neuer Ideen und Offenbarungen sein, für die Freunde liebevolle Begegnung mit den realisierten Intentionen und Hoffnun-gen des dahingeschiedenen Meisters, für die Feinde ein Feld für argwöhnische Angriffe einerseits und ein langsames Erkennen des sich aus den Bewegungen und dem Strudel des Zunfttages herauschälenden Formates des Meisters, und endlich für die Menschheit war hier etwas Unvergängliches bereits geschaf-fen. Es besteht kein Zweifel, daß diese Oper in absehbarer Zeit im Spielplan der großen Opernbühne vorherrschen wird, und die in ihr haftenden Werte in die breitesten Kreise der Menschen hinausgetragen werden.

Diese Werte sind vor allem eine unerschütterte Ethik der Gesinnung, die sich jeder Tendenz, – ob gebannt im Philosophischen, Didaktischen, Ironischen, Satyrischen – fernhält. Alles Zeitliche, Alltägliche vermeidend, stellt die Dich-tung die neue Faust-Idee rein kosmisch, »kosmophilosophisch« dar. Diese Idee ist »Faust« als Naturphänomen, als Naturereignis den zukünftigen Ge-schlechtern beizumengen.

»Doktor Faust« ist eine Tragödie, die mit dem Tode des Helden endet. Seine Tat, die ihn als Held offenbart, ist der siegreiche Willenskampf und die Über-windung der irdischen Vergänglichkeiten (Mephistopheles) wie die Entsa-gung von dem göttlich Vollkommenen, dem der Mensch nicht gewachsen ist (Helenä und Helenismus) und das Sich-Zuwenden dem Irdisch-Ewigen: dem Sich-Mitteilen an die künftigen Geschlechter durch die Wiedergeburt im Men-schen, dem Träger der lebendigen Idee . . . »Bis zum Ende des Triebes« . . . in realistischer Idealismus . . . Als solcher der zeitgemäße.

In der ganzen Opernliteratur finden wir selten ein Werk ähnlicher Tiefe und Klarheit der Gedanken. (Schönbergs »Jakobsleiter« ist in der Öffentlichkeit noch unbekannt.) Es ist klar, daß man sich aus dem Bizarren und Exzenti-phen der heutigen Hoch- und Halbkunst wieder in ein ernstes Geschehen mit Sehnsucht vertiefen wollen wird.

Folgende Werte sind künstlerischer Natur:

Ein Text von sprichwörtlicher Prägnanz, durch das Zurückführen der Sprache zu einer Urmonumentalität, die keiner Zeit- und Modeströmung unterworfen ist, und einer dialektischen Klarheit, die fast jedem zugänglich wird.

Die Handlung, reduziert auf die Hauptereignisse unter Verzicht auf die »naturalistische Allmählichkeitslogik«, nicht analytisch, sondern synthetisch nicht psycho-analytisch, sondern »psycho-plastisch«, sich also nicht hinter die Seele des Helden verkriechend, den psychologischen Weg des Erlebnisses zelebrierend, sondern durch den Ausbruch selbst den Seelenzustand dokumentierend.

Die auf Psycho-Logik geschulten Köpfe des Jahrhunderts haben dabei mit den Schwierigkeiten zu kämpfen: einen Gefühlsausbruch oder eine Tat ohne vorbereitende psychologische Komponenten zu verstehen, an die Echtheit der Empfindung zu glauben, da ihnen auf der Bühne alle Intimitäten der Seele vorenthalten werden. Was sie auf der Bühne zu sehen bekommen, ist ein geläuterter und fertiger Komplex, der neben ebenso fertigen und auf das Wesentliche zurückgeführten anderen steht. Dieses Prinzip und die Fähigkeit, Handlungs komplexe als Endresultate vorhergegangener Konflikte ineinanderzufügen, und die frappierende Einfachheit und Primitivität der Ereignisse wie die Sprache, die im scharfen Gegensatz zu so vielen modernen Werken stehen und durch ein außerordentliches logisches Disziplin- und Organisationsvermögen erreicht werden, wird von denen, die passiv einem Schaustücke beiwohnen als Konstruktion, Spekulation fälschlich benannt. Künstlerische und geistige Kurzsichtigkeit, Gewohnheit, nur dem zu glauben, was irdisch-menschlich sentimental und unmittelbar sich kundgibt, hindert hinter den monumentalen geballten Taten und Worten nicht nur ein Gefühl, sondern viele Gefühle zu erkennen, die alle zusammenfließen, um endlich ein allgemeines und gesteigertes Symbol anzunehmen.

Die Handlung in »Doktor Faust« ist unliterarisch und nicht aggressiv-dramatisch, sondern expressiv-mysterienhaft.

»Doktor Faust« ist ein Mysterium. In dieser Erkenntnis gipfelt der Zugang zum Werke. Darum mußte es auch jeder literarisch-romanhaften Handlung entledigt sein. Jede dramatisch-aggressive Agogik würde dem Werk ein Gegenprägnanz des Materiellen, Aktuellen geben. Das sollte vermieden werden. Der eigentliche Kampf und Sinn wird hinter die Ereignisse verlegt. Im Vordergrund stehen bloß ihre Resultate.

So kristallisieren sich nach der Exposition der Vorspiele die Ereignisse in den hinziehenden Bildern – Ermordung des Bruders – Entführung der Herzogin. Nicht bloß vor den Zuschauern ziehen diese Bilder vorbei, sondern Faust selber wird gleichsam durch diese Erlebnisse geführt, von Mephistopheles, seinem Cicerone, begleitet, eine Wanderung, gleich der des Dante. Daraus ergibt sich eine Passivität den Ereignissen gegenüber. Ob im Erschauern vor d

Häßlichkeit, ob im Erglügen der Leidenschaft zu der Schönsten, in den beiden extremen Seelenzuständen verliert Faust nie seine Menschlichkeit. Er ist Mensch, kein Heros; weder auf Stelzfüßen (Wagner), noch auf Knien (Dostojewsky), »ein schwacher Mensch und doch ein starker Ringer« (nach Busoni). Diese Menschlichkeit macht die Figur Fausts der des »Boris Godunow« von Mussorgsky verwandt und dokumentiert wieder die Lebenswahrhaftigkeit der Gestalt. Noch mehr, Faust ist überhaupt die einzige lebendige Figur auf der Bühne, die vom Anfang bis zum Schlußmonologe, in dem er sich dann über sich selbst erhebt, dem Zuschauer als Vermittler am nächsten steht. Vielleicht bloß im Zwischenspiel entfernt er sich vom Vorderplan des Geschehens und wird kleiner in der Entfernung, wird selbst zur Spielfigur, über die Mephistopheles sich hoch erhebt – wie alle andern Personen auf der Bühne bloß Symbole und Schemen für Inhalte, Gedanken und Gefühle sind. Sogar die liebeliche Herzogin gleicht mehr der Offenbachschen Puppe als einer Heldin: bezaubert und entwillt.

Darin sind Winke zur Inszenierung und zum Spiel gegeben. Im Gegensatz zur Malerei, die keinen Zwischendeuter braucht, um sich dem Beschauer mitzuteilen, verlangt sowohl die Musik wie ein Schaustück ihren Interpreten. Jede Vermittlung des Musikstückes durch den Spieler verkörpert aber sofort die Deutung des Stückes: ein und dasselbe Musikwerk von zwei verschiedenen Künstlern vorgetragen, ergibt zwei verschiedene Auslegungen der Musik. Wieviel mehr bei einer Oper, einem Schauspiel, das noch jeder Tradition bar ist.

Man muß schon sehr scharfe Augen und Ohren haben, um sich nicht von der Deutung der Vortragenden überrumpeln zu lassen und das wahre Gesicht des Stückes zu erkennen.

So war es auch in Dresden. Die Inszenierung des Intendanten Reuckert nach Bildern des Slevogtschülers Dannemann, hatte, abgesehen von den technischen Mängeln der Bühne und der Sorgfalt, mit der gearbeitet wurde, der Oper eine Deutung gegeben, die sich nicht ganz mit den Anschauungen und Absichten, die im Stück verborgen sind, identifizieren läßt. Anstatt eines Mystereums wurde eine Schauoper mit impressionistischen Effekten und mit den ganzen naturalistischen Details einer Ausstattungsooper des 19. Jahrhunderts gegeben. Nach diesem Sichvergreifen blieb nicht viel vom Sinn der Form in der Oper übrig. Das Spiel traf dasselbe Schicksal; besonders das Ensemble zeugte davon, daß man in Dresden scheinbar von den Errungenschaften der modernen Bühnen- und Massenregie noch wenig gelernt hat. Es gelang nicht, der Erscheinung der »drei Studenten«, welche die Verkörperung eines mystischen Schicksals darstellen, die unerbittlich Faust seine Mission in die Hand legen und ebenso unvermittelt aus dem Spiel verschwinden, wie sie zwingend den Knoten des Dramas binden, in diesem Sinne gerecht zu werden. Nicht ein halbgreifbarer Erscheinungskomplex, primitiv, monumental, kam zum Vorschein, sondern drei dünne, zersauste und – Verzeihung! – schmierig wirkende Schornsteinfeger etwa, die sich nicht rhythmisch gebun-

den und ungehemmt zu bewegen wußten, weil die Tür, durch die sie eintraten, zu eng war, um die drei auf einmal durchkommen zu lassen. – Die ganz unmöglichen Bilder der Vergangenheit, die auf Fausts (Mephistopheles) Befehl vor den Augen der Herzogin und des Hofes erscheinen, und dann das völlige Unverständnis für Raumwirkung in der Szene, wo die Herzogin, armselig und allein auf der riesengroßen leeren Bühne dahinschreitet, ihre Sehnsucht nach Faust offenbarend, sind die größten Verfehlungen. Im ganzen hat man an ein Werk, das ohne die Kontrolle des Schöpfers selbst, noch ohne Tradition, ein Werk, das in der Art und Bedeutung so ungewöhnlich ist, einen Maßstab angelegt, der längst überwunden ist. Es ist deshalb begreiflich, daß die Oper in dieser Form nicht befriedigen konnte.

Man hat vor sich wohl etwas aus der Tradition Geläufiges, aber man legte an die Oper, die in ihrem Wesen und Prinzip so ganz anders ist, Normen an, welche nicht auf sie zugeschnitten sind.

An dieser Aufführung mögen viele Anwesende gesehen und gelernt haben, wie eine unsicher in Angst vor dem Neuen und Ungewissen der Produktivität des modernen Schaffens eingestellte Regie die Wirkung des Werkes beeinträchtigen kann.

Sächsisches Staatstheater

Opernhaus

Donnerstag, am 21. Mai 1925

Anfang 7 Uhr

➤ Außer Anrecht ➤

Uraufführung

Doktor Faust

Dichtung und Musik von Ferruccio Busoni

Symphonia (Ostervelper und Frühlingsheimen)
 Prolog
 Faust's Studierzimmer in Wittenberg
 Derselbe Raum um Mitternacht
 Szenisches Intermezzo: Kapelle im Münster

Orbelysternwäldenpiel (Cortège)
 Der bergsogliche Park zu Parma
 Orbelysternwäldenpiel (Saraabande)
 Schönheit in Wittenberg
 Straße in Wittenberg

Der Schlußmonolog wurde von Philipp Jarnach komponiert

Musikalische Leitung: Fritz Busch

In Szene gesetzt von Alfred Reucher

Personen:

Doktor Faust	Prolog	Erich Ponto	Robert Büffel
Wagner, sein Samulus, Dann	Robert Burg	Cheologe	Wilhelm Moy
Rektor magnificus	Willy Bader	Jurist	Heinrich Hermanns
Ein Schwatz		Naturgelehrter	Heinrich Cegmer
gekleideter Mann		Erste	E. Meyeroberleben
Mönch		Zweiter	Ludwig Eybich
Berold	Ophe	Dritter	Paul Schöffler
Balkaplan	topheles	Vierter	Heinrich Hermanns
Ratier	Cheo Stradt	Erste Geisterstimme (Oravio)	Robert Büffel
Nachwächter		Zweite	Paul Schöffler
Der Bergog von Parma	Jojel Cortech	Dritte	Heinrich Ruppinger
Die Bergogin von Parma	Mata Seinemeyer	Vierte	Ludwig Eybich
Der Seremonienmeister	Adolph Schoepflin	Fünfte	Eina Berger
Des Mädchens Bruder, Solbat	Rudolf Schmalnauer		Irmgard Quigow
Ein Leutnant	Ludwig Eybich		Adelma v. Tinty
Drei Studenten aus Krakau	E. Meyeroberleben	Stimmen aus der Höhe	Elfriede Baberkorn
	Paul Schöffler		Ludwig Eybich
	Wilhelm Moy		E. Meyeroberleben
			Wilhelm Moy
			Paul Schöffler
			Heinrich Hermanns

Chor von Kirchgängern, Soldaten, Bösaate, Jäger, katholische und lutherische Studenten, Landleute

Erstbesetzungen:

Salomon und die Königin von Saba: Samfon und Dallia: Johannes und Salome: Scharfrichter: Helena

Sechstpiel:

Ausgeführt von 16 Sängerinnen, einstudiert von Ellen v. Cleve-Dez

Bühnenbild: Karl Dannemann

Cenische Einrichtung: Max Bafalt

Einstudierung der Chöre: Ernst Binge

Paufe nach dem 4. Bild (Park am Hof zu Parma)

Sämtliche Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden

Frank: Julius Puttlitz

Textbücher sind für 1,00 RM vormittags an der Kasse und abends bei den Türschließern zu haben

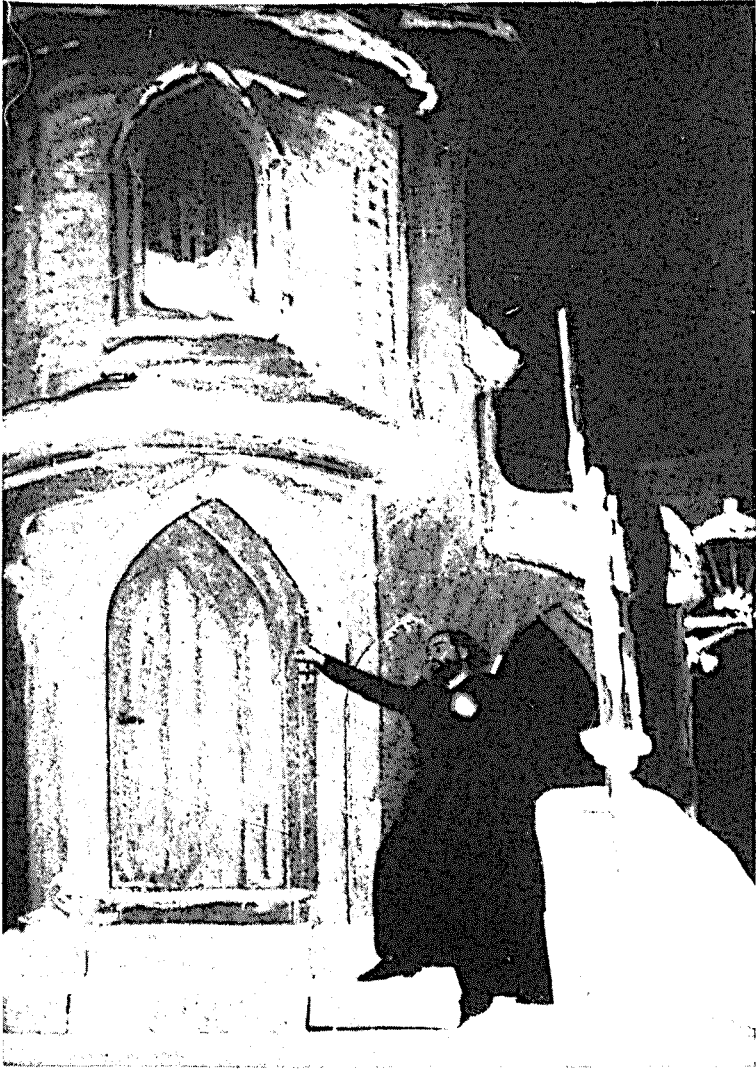
Gekaufte Karten werden nur bei Änderung der Vorstellung zurückgenommen

Einlaß u. Kassenöffnung 1/2 7 Uhr — Anfang 7 Uhr — Ende 1/2 10 Uhr

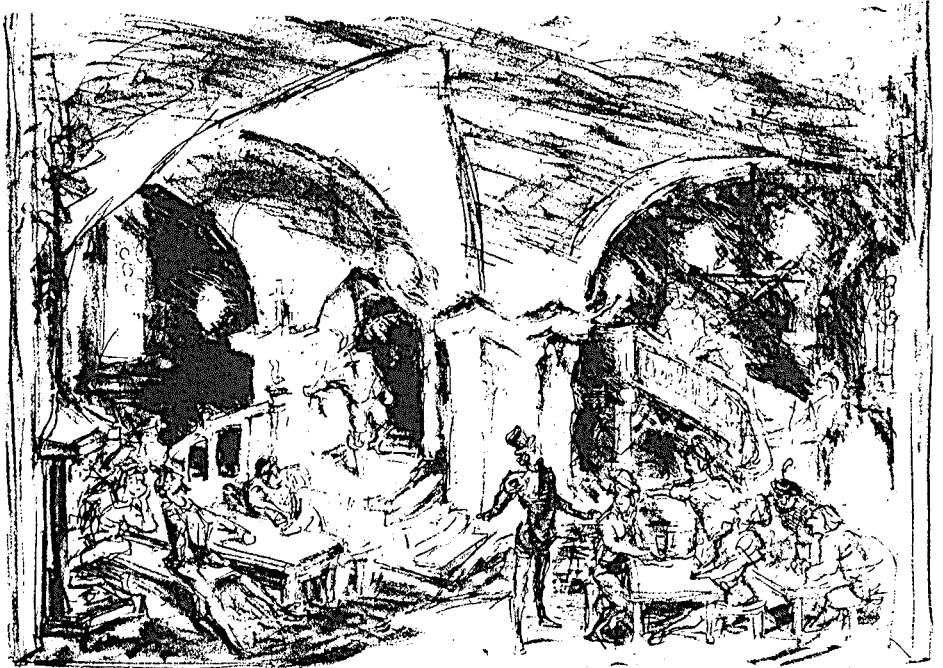
Vorverkaufsstellen (schriftlich u. telefonisch): Hauptkassendirektor, Hofstraß. 8. — Fernruf 13075 u. Vertikalerstein; Hauptbahnhof u. Altmarkt (Kassendirektor), Fernruf 20184.



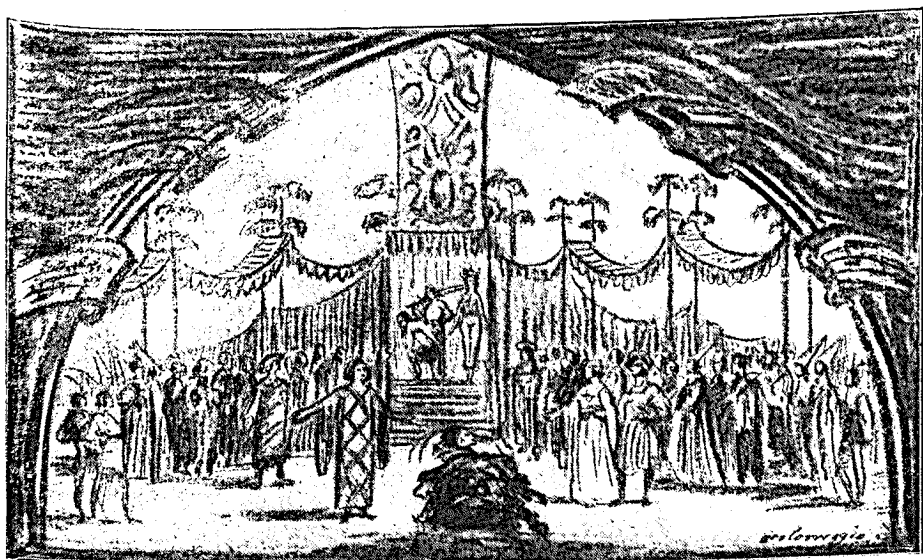
Uraufführung Dresden: Meta Seinemeyer (Herzogin)
und Theo Strack (Mephisto)



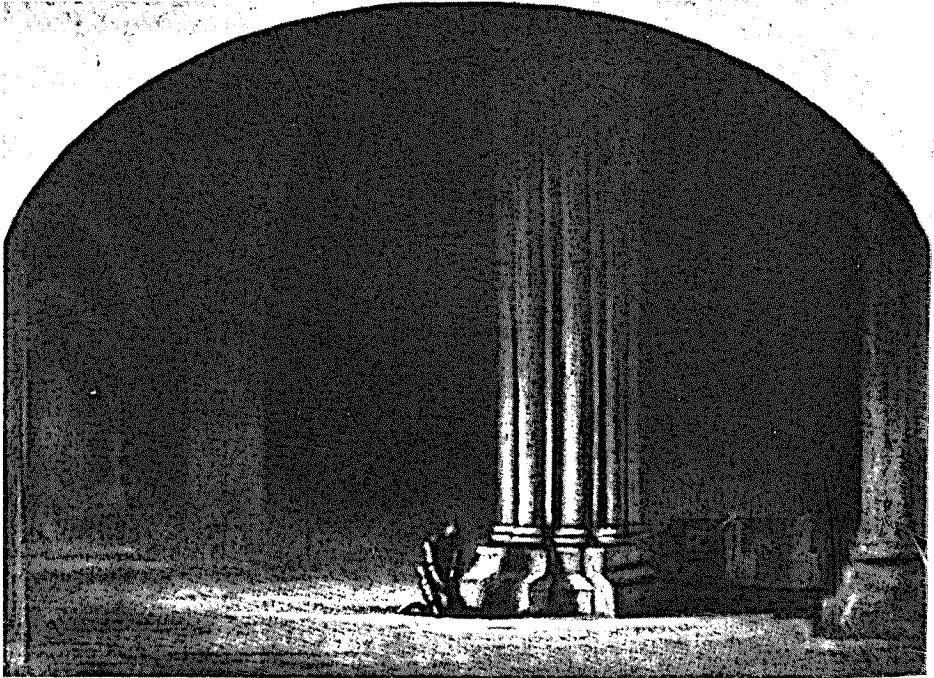
Uraufführung Dresden: Robert Burg (Faust)



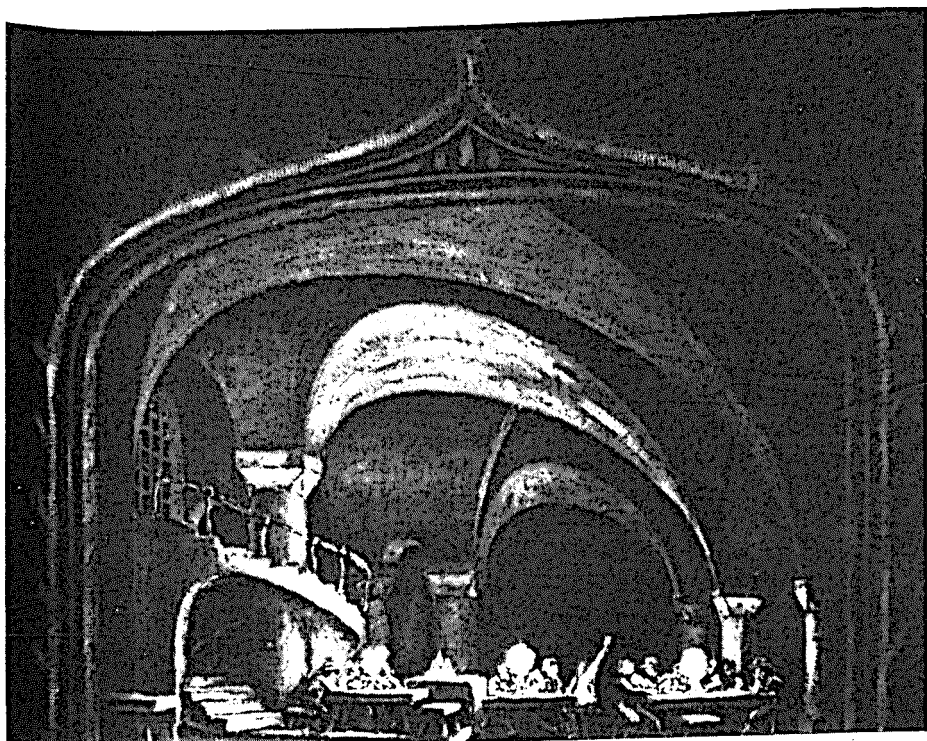
Uraufführung Dresden: Bühnenbildentwurf von Karl Dannemann



»Doktor Faust« in Frankfurt am Main am 29. Juni 1927
Dirigent: Clemens Krauss, Inszenierung: Lothar Wallerstein,
Bühnenbild: Ludwig Sievert
Zeichnung von Josef Correggio



»Doktor Faust« an der Berliner Staatsoper am 27. Oktober 1927
Bühnenbildentwurf von Panos Aravantinos, Dirigent: Leo Blech,
Inszenierung: Fr. Ludwig Hörth



»Doktor Faust« in Hannover am 9. Juni 1928
Bühnenbildentwurf von Kurt Söhnlein, Dirigent: Rudolf Krasselt,
Inszenierung: Hans Winckelmann

Busonis »Faust«

und die Erneuerung der Opernform (1926)

Der Weg zu einer Wiederherstellung der Oper konnte nur von einer Erneuerung der formalen Grundlagen dieser Gattung ausgehen, von denen sich das musikalische Bühnenwerk des ausgehenden 19. Jahrhunderts so weit entfernt hatte, daß der Begriff der Oper eine vollkommene Verrückung und Verkennung erfahren mußte. Die Oper hat nämlich mit dem literarischen Bühnenwerk viel weniger gemeinsam, als uns das Musikdrama der vergangenen Jahrzehnte glauben machen wollte. Sie will sich keineswegs darauf beschränken, die Deklamation eines dramatischen Geschehens im Ausdruck, im Tempo, in Tonhöhe und Dynamik festzulegen, sondern sie stellt weit darüber hinaus ein eigenes, rein musikalisches Kunstwerk dar, dessen Ablauf durch innere Verbundenheit mit dem der Bühne verwachsen ist, und es kann sich nicht darum handeln, zu einem musikalischen Geschehen eine theatralische Geste oder zu einer dramatischen Handlung eine musikalische Illustration hinzuzufügen. Die Wechselwirkung zwischen einer Handlung, die eine optische Belebung des musikalischen Ablaufes darstellt, und einer Musik, die für die Vorgänge der Bühne nur einen Kommentar liefert, macht noch keine Oper. Erst die restlose Verschmelzung aller Ausdrucksmittel der Bühne mit allen Ausdrucksmitteln der Musik ergibt jene Gattung gesteigertsten Theaters, die wir Oper nennen.

Es ist vor allem der Verzicht auf eine rein musikalische Formgebung, der die Entwicklung der Oper so weit von ihren eigentlichen Zielen abgetrieben hat. Die musikalische Form ist ja mehr als eine bloße Zusammenfassung einzelner Abschnitte, sie ist ein den übrigen Wirkungskräften der Musik vollkommen gleichberechtigtes Ausdrucksmittel, dessen Aufgabe oder auch nur Unterordnung eine wesentliche Verkürzung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten bedeutet. Nun ist der formale Einfall – ebenso wie der melodische oder der harmonische – keinen anderen Gesetzen unterworfen als denen der Gesamtidee, des geistigen Materials. Dieses Material schafft erst den Antrieb zur formalen Gestaltung. Die symphonische Idee muß sich in der Form der Symphonie vollkommen erfüllt sehen. Ebenso muß der greifbare und der verborgene Gehalt einer Opernszene mit ihrer musikalischen Form restlos übereinstimmen. Wir sehen ja, daß die starren Formen des 18. Jahrhunderts, die aus einer gewissen Enge der symphonischen Idee erwachsen sind, in der Oper einer freien Form Platz machen, die einzig den Gesetzen des jeweiligen Materials der Bühne gehorcht. Es gibt aber in jeder Gattung der Musik bestimmte Stellen, in denen sich die Form dem geistigen Material stärker nähert. Solche Stellen, in denen das musizierende Element von einem rein formalen Gedanken

abgelöst wird, finden wir in allen Kadenzen der solistischen Instrumentalwerke, vor allem aber auch in den Durchführungen der meisten Symphoniesätze von Beethoven bis Mahler. Ebenso kann – unter dem gleichen wechselnden Einfluß des Materials – beim musikalischen Bühnenwerk das opernhafte Element stärker in den Vordergrund treten – nicht im Sinne eines rein theatralischen Effektes, sondern als ein wesentlicher Bestandteil der musikalischen Form. Bei den Orchesterrezitativen in der *Zauberflöte*, bei der Wolfsschluchtzene im *Freischütz*, bei der Gewittermusik im *Rigoletto* erstehen aus einer vollkommenen Identifizierung der dramatischen und der musikalischen Vorgänge die Antriebe zu einer formalen Erneuerung.

Es ist zum guten Teil Busonis Verdienst, daß diese Erkenntnis für uns keine Theorien mehr sind, daß wir sie, rückblickend auf sein Werk und auf unsere eigenen Versuche, als Grundlage des jungen Opernschaffens erkennen können. Die Verschmelzung der musikalischen und der theatralischen Triebkräfte als Ursache der Opernform ist im *Doktor Faust* bereits im höchsten Maße erreicht. Wir entdecken an dieser Partitur sogar, daß diese Verschmelzung selbst wieder steigerungsfähig ist, daß eine stärkere dramatische Wirkung nicht durch die Häufung theatralischer Effekte entsteht, sondern durch eine Intensivierung dieser Einheit von Bühne und Musik. Diese wechselnde Einschaltung stärkerer und schwächerer Theatralik und die daraus erwachsende Ausbalancierung der musikalischen Form von der Bühne her (die wir übrigens schon in der *Elektra* und im *Rosenkavalier* wiederfinden), ist die stärkste Eigenschaft des romanischen Opernkomponisten. Sie ist das untrügliche Anzeichen jenes Instinktes für Akzente und Bühnentempo, der dem lateinischen Menschen eingeboren ist. Schon das Gesamtbild von *Doktor Faust* läßt deutlich eine ideale Einheit von Idee und Form erkennen. Busoni weiß, daß das Theater einer strengen Polyphonie nur schwer zugänglich ist, und er ist in der *Brautwahl*, in *Turandot* von dem Stil der *Contrappuntistica* weiter entfernt als in irgendeinem seiner Werke. Aber ihn, dem die Oper wegen ihrer unendlichen Entfaltungsmöglichkeiten als die bedeutsamste Gattung musikalischer Produktion erscheint, mußte es reizen, ein Bühnenwerk in jenem Stil zu schreiben, der seinem Wesen am nächsten war. Auch in diesem Sinne ist das Werk Bekenntnis: der »faustische Drang« des Musikers erstrebt die Gestaltung des eigensten Stoffes mit den eigensten Mitteln. So ist die Polyphonie in Busonis Faust-Oper nicht Selbstzweck, sie ist die einzig mögliche musikalische Gestaltungsform des Faust-Stoffes, sie ist Milieu dieser Oper wie die türkische Färbung in der *Entführung*, wie der spanische Rhythmus in *Carmen*, und ihre einzige Funktion besteht darin, die Hauptfigur des Werkes durch alle Skalen der klanggewordenen Empfindung zu begleiten. Tatsächlich geht Busonis Musik mit traumhafter Sicherheit immer dort ins rein Polyphone über, wo der faustische Gedanke in den Vordergrund rückt: in dem gewaltigen Ringen des II. Vorspiels, in der ganzen Schlußszene, ja, sogar in der Studentenszene des zweiten Bildes, die ja eine einzige Diskussion über den faustischen Kampf zwischen Geist und Körper darstellt. Aber auch hier ergibt sich eine Steigerungsmöglichkeit: in der ganzen Faust-Musik, angefangen von den beiden zuerst er- 115

schienenen Orchester-Studien, spielt sich überall der Kampf ab zwischen den sinnlichen und geistigen Triebkräften, zwischen harmonischer Melodiebegleitung und kontrapunktischer Stimmverflechtung – nur dort, wo der endliche Sieg des Göttlichen in Faust ahnend hervorleuchtet, im Credo des II. Vorspielles, steigert sich auch die Polyphonie bis zu ihrer reinsten, strengsten, »kirchlichsten« Form.

Die rein musikalische Formgestaltung durch das Medium der Bühne zeigt sich also auch in der Charakterisierung der Figuren. Die Absicht Richard Wagners, jede Idee und jede Gestalt durch ein »Motiv« anzukündigen, mußte eine literarische Beeinflußung der musikalischen Formgebung mit sich bringen, die zweifellos für das Musikdrama eine starke Bedeutung erlangt hat. Aber die abgeschlossenen musikalischen Sätze der Oper formen sich unbewußt aus abstraktem Material, und die Einbeziehung einer motivischen Charakterisierung in die musikalische Form gehört (wie es übrigens im *Tristan* schon erreicht ist) genauso zum kompositorischen Einfall wie Melodieverfindung oder Instrumentation. Auch die *Carmen* hat ihr Leitmotiv; aber es umschreibt nur, in Betonung des Gegensatzes zu ihrer äußeren Erscheinung, die tragische Seite ihres Charakters, und es erscheint daher nur an den Stellen, die nicht nur für die Handlung, sondern auch für den musikalischen Aufbau Höhepunkte bedeuten. Ebenso hat Busoni die Herzogin mit einer Melodie, den Mephistopheles mit einer Folge dissonanter Akkorde ausgestattet, die mit größter Ökonomie nur an den entscheidenden Punkten und in immer neuer formaler Abwandlung auftauchen.

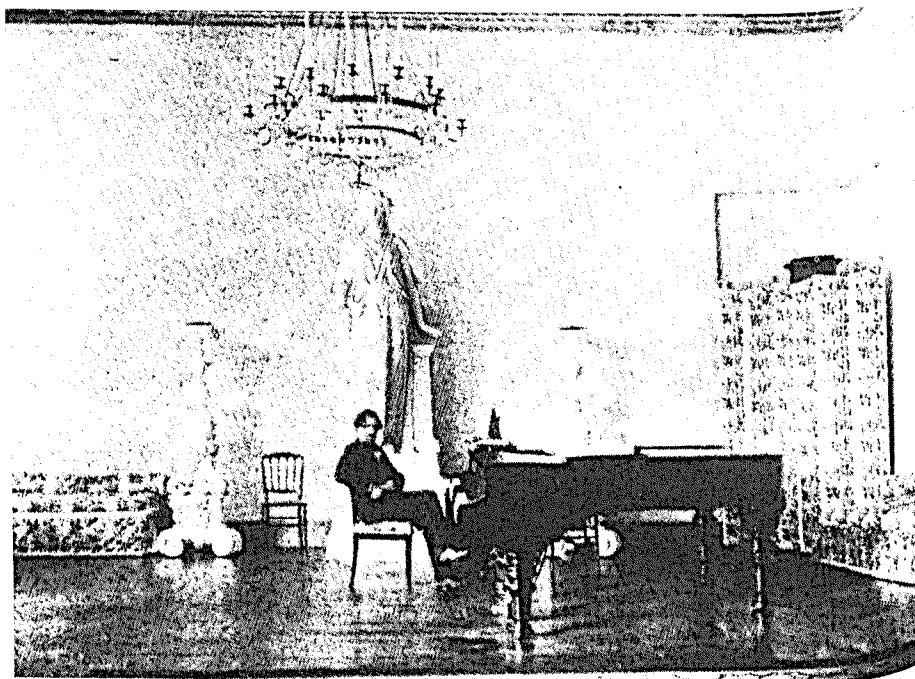
Über die Architektur des Werkes hat sich Busoni selbst ausführlich genug geäußert. Was im *Arlecchino* noch eine von der Musik diktierte Anordnung abgeschlossener Nummern mit verbindenden Dialogen gewesen war, ist nun zu einer aus der Handlung entstandenen Einteilung in feste Formen großen Formats erweitert, wobei die Rezitative als Kontrast oder als Überleitung in den musikalischen Ablauf hereinbezogen sind. Es wäre ebenso müßig, die thematische Arbeit durch literarisch-symbolische Zusammenhänge zu begründen, wie etwa zu einer Beethoven-Symphonie einen programmatischen Kommentar zu liefern. Wie sehr sich die Formung einer Oper unter der Oberfläche des Bewußtseins abspielt, zeigt z. B. die Kühnheit, mit der Busoni bei dem Pochen der Gläubiger den Rhythmus der Sarabande vorausnimmt, und es hieße die Wirkung dieses Einfalls abschwächen, wollte man ihm eine »tiefere Bedeutung« unterlegen. Ein anderes Beispiel bühnenmusikalischer Formgestaltung: wenn Faust am Schluß die wichtigsten Gestalten seines Weges: die Herzogin, den Bruder des Mädchens noch einmal durchlebt, nun mit dem sterbend erkennenden Blick des Vollendeten, dann erscheinen die früheren musikalischen Ereignisse in einer klanglichen Verdichtung (Übernahme des Orgelklangs ins Orchester, des Valentin-Gebets in den Männerchor). Entscheidend für die Entwicklung der Gattung ist auch die Umdeutung naturalistischer Wirkungen in die Ausdruckssphäre der absoluten Musik. Wenn Mephisto die 116 Gläubiger vor der Tür tötet, so überläßt die Musik die Schilderung des krassen

Vorgangs der Phantasie des Hörers und begnügt sich mit einer zart lösenden, befreienden Gebärde. Eine ähnliche Kontrastwirkung wird in der Szene im Münster erreicht; die Orgel ist hier nicht als reines Stimmungsmoment behandelt, sie will keineswegs den Eindruck eines Gottesdienstes erwecken, sondern sie gibt den Gefühlsgehalt der Szene in einer dem Schauplatz der Handlung entsprechenden »Instrumentation«; so ergibt sich auch hier eine neue musikalische Form aus dem Wechsel von ruhig betenden und leidenschaftlich bewegten Orgelklängen, von Militärmusik, Kampf, Mord und völligem Zurrücksinken in kirchliche Stille. Diese wechselseitige Befruchtung der musikalischen und der theatralischen Phantasie ist auf jeder Seite der Partitur nachzuweisen.

Als Ergebnis des Zusammentreffens einer Persönlichkeit mit seinem durch ein Leben erkämpften Stoff ist Busonis *Faust* etwas Einmaliges – wie die *Zauberflöte* und die *Missa solemnis*. Die Auswirkung solcher Bekenntniswerke pflügt Generationen zu überschlagen, und den unmittelbaren Einfluß eines kaum uraufgeführten Werkes festzustellen, kann auch nicht Aufgabe des selbst schaffenden Künstlers sein, für den eine Stilbetrachtung nur als klärender Rückblick, als Sichtung des Materials Bedeutung haben kann. Aber alle neuen Opernbestrebungen unserer Tage beruhen auf dem ästhetischen Fundament dieser Gattung, an dessen Wiedererstehung Busonis *Faust*-Werk den stärksten Anteil hat.

»Daß der Operndichter, rücksichtlich den Anordnungen, der Ökonomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Dramas treu bleiben müsse, versteht sich von selbst: aber er hat es wirklich nötig, ganz vorzüglich bemüht zu sein, die Szene so zu ordnen, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickle. Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff machen können. Kein dramatisches Gedicht hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grad nötig wie die Oper, denn wie gesagt, der Stoff, die Handlung, die Situation, nicht das prunkende Wort, muß den Komponisten begeistern, und außer den sogenannten poetischen Bildern sind alle und jede Reflexionen für den Musiker eine wahre Mortifikation.«

E. T. A. Hoffmann (*Serapionsbrüder*)



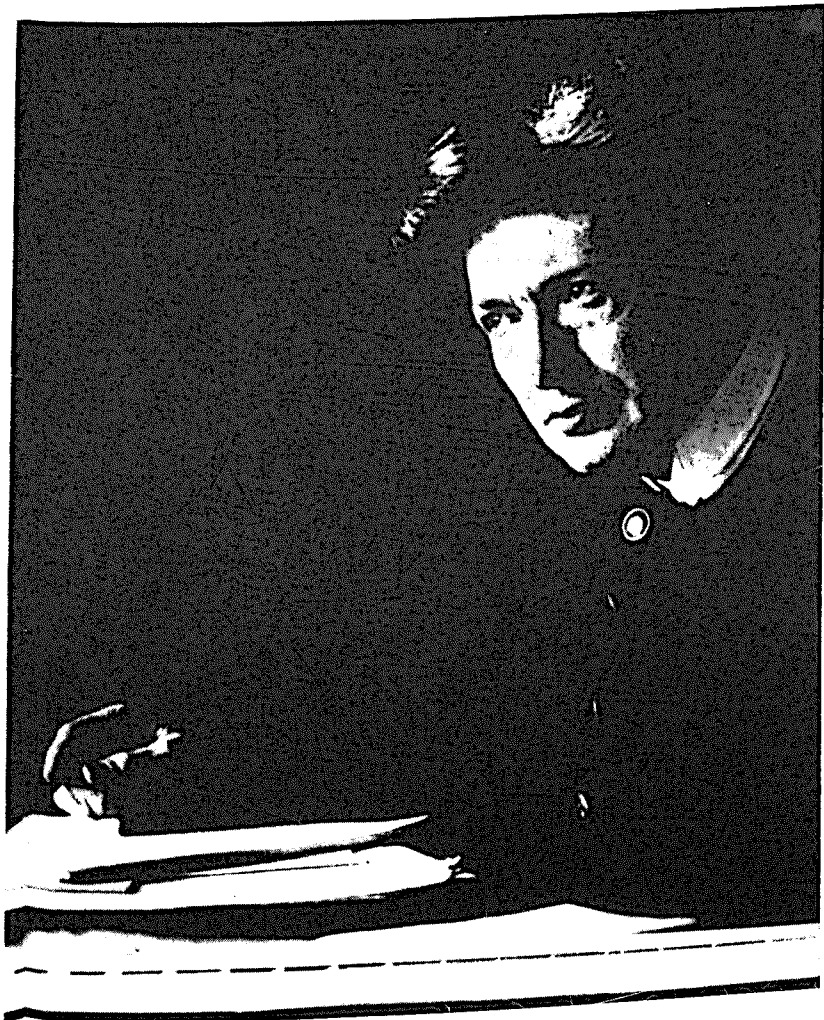
Busoni in Weimar



Gerda Busoni, geb. Sjöstrand und Ferruccio Busoni, 1890



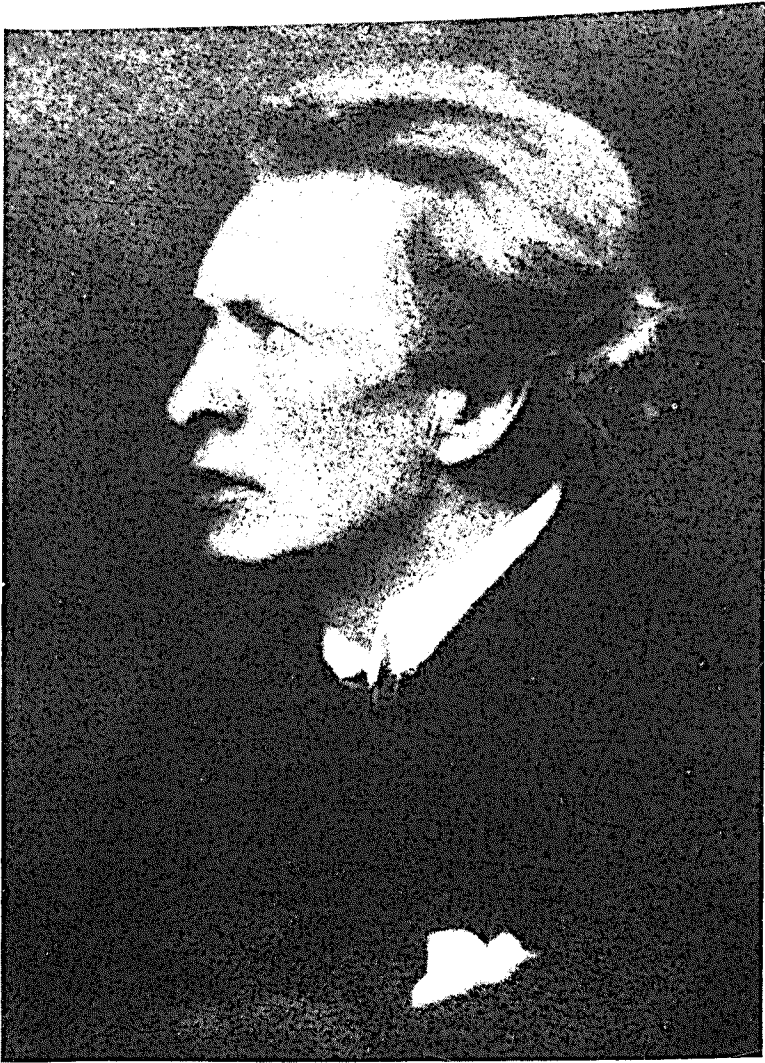
Ferruccio Busoni, 1910



Ferruccio Busoni, 1915



Ferruccio Busoni, 1918



Ferruccio Busoni, 1923

Aus dem Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni (1909)

Busoni an Schönberg

26. Juli 1909.

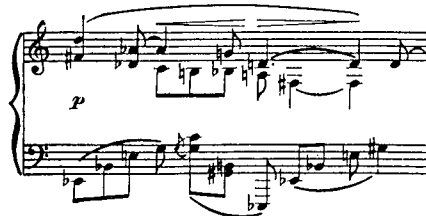
Sehr verehrter Herr Schönberg!

Ich empfang Ihre Stücke und den begleitenden Brief. Beide zeigen¹ von einem denkenden u. fühlenden Menschen, als welchen ich Sie übrigens schon zu erkennen geglaubt habe. Ich kenne von Ihnen ein Quartett,² Lieder und seinerzeit hatte ich eine Partitur von Pelleas u. Melisande in Händen. Die Instrumentation von Schenker's Tänzen (die ich in Berlin zur Aufführung brachte) bewies den bewunderungswürdigen Orchester-Virtuosen. Von diesen gegebenen Punkten ausgehend, waren mir Ihre Klavierstücke keine Überraschung – d. i.: ich wußte beiläufig was ich zu erwarten hatte.

Es war mir demgemäss selbstverständlich, dass ich mit einer subjectiven, eigenartigen u. auf das Gefühl gegründeten Kunst zu thun haben würde – und dass es verfeinerte künstlerische Gebilde sein würden, mit denen Sie mich in Berührung brächten.

Das hat sich Alles erfüllt und ich freue mich innig einer solchen Erscheinung. Anders steht es mit meinem Eindruck als Klavierspieler, von welchem ich – sei es durch Erziehung, sei es durch fachmännische Einseitigkeit – nicht absehen kann. – Was mir di[e] ersten Bedenken gegen Ihre Musik »als Clavierstück« einflösst ist die wenige Breite des Satzes im Umfange der Zeit u. des Raumes. Das Klavier ist ein kurzathmiges Instrument u. man kann ihm nicht genug nachhelfen. Ich habe Ihre Stücke nun den fünften Tag bei mir u. habe mich täglich mit ihnen beschäftigt. Ich glaube Ihre Absichten zu erfassen u. getraue mich, nach einiger Vorbereitung, die Klänge und Stimmungen nach Ihrer Erwartung wiederzugeben. Doch ist die Aufgabe, durch allzugroße *Concision*,³ (das ist das Wort) erschwert.

Da ich fürchte, missverstanden zu werden, so nehme ich mir die Freiheit, Ihnen – zu meiner Verteidigung – eine kleine Illustration meiner Worte zu geben. Sie schreiben:



um das *Orchestrale* in's *Pianistische* zu übertragen:



Aber vielleicht entspricht das ganz und gar nicht Ihren Absichten. Ich werde aber die Sachen noch durcharbeiten, bis sie mir ganz in's Blut gedrungen. Dann denke ich vielleicht anders. Dieses soll weder ein Urtheil, noch eine Kritik sein – welche beide ich mir (einer solchen Individualität wie der Ihrigen gegenüber) nie anmassen würde, sondern nur mein Bericht des empfangenen Eindrucks u. meine Meinung als Clavierspieler. – – –
Seien Sie inzwischen bedankt und freundschaftlich begrüsst. Gerne hätte ich weiter Ihr Vertrauen und sagen Sie, wenn ich sonst was thun soll. –

Schönberg an Busoni

Sehr geehrter Herr, ich [habe] lange über Ihren Einwand gegen meinen Klavierstil nachgedacht und komme zu dem Resultat, daß Sie in einer gewissen Hinsicht unbedingt Recht haben. Die sehr geistreiche Art, auf die Sie an dem Beispiel Ihre Meinung illustrieren, hat mir auch klar gemacht, um was es sich Ihnen handelt. Nichts destoweniger glaube ich sagen zu dürfen, daß es mir nicht scheint, als ob dieser Mangel einer wäre, der nicht im Wesen dieser Musik begründet wäre. Es ist ja klar, daß stets, wenn irgend eine neue Fähigkeit errungen wird, ältere Vorzüge fallen müssen. Und so scheint mir auch, daß bei einer Musik, die einen so raschen Harmonien-Consum betreibt, Breite des Satzes ebenso selten sein muß, als sie bei breiterer Disposition der Accorde häufig sein kann. Durch Accordzerlegungen Beiwerk und Aufputz zu schaffen, ist wohl nur dann leicht möglich, wenn der Accord lang genug liegt. Da aber, wie mir scheint, der Klaviersatz mehr auf das Nacheinander seiner Accord bildenden Bestandteile angewiesen ist, als auf deren Miteinandererklingen, ergibt sich von selbst, daß der Satz an Glanz und Pracht relativ verlieren muß. Aber abgesehen, davon scheint mir, als ob speziell diese beiden Stücke, deren düstere, gepreßte Klangfarbe constitutionell ist, einen Satz nicht ertragen, der dem Klangsinn – im⁶ der üblichen Bedeutung – allzu sehr schmeichelt. Das hoffe ich Ihnen am besten zu bezeugen durch einige andere Klavierstücke,⁷ die – ich weiß nicht wann, fertig werden.
Ich hoffe nun, daß Sie mir bald wieder Nachricht geben. Insbesondere bin ich sehr begierig zu erfahren, ob Ihnen die Stücke gefallen und was Sie [!] Ihnen sagen.

Busoni an Schönberg

Sehr verehrter Herr Schönberg –

Ich erhalte Ihren Brief rechtzeitig genug um ihn noch beantworten zu können. Ich muß es thun, weil ich Ihnen gegenüber ein gutes – und ein böses Gewissen habe, und es ist mir Bedürfnis, sie Ihnen beide offen zu legen.

Ich habe mich mit Ihren Stücken weiter beschäftigt und jenes im $12/8$ Takt⁸ zog mich mehr und mehr an. Ich glaube, es ganz erfaßt zu haben, umsomehr als es sich mit einigen meiner eigenen Ideen über die nächste Aufgabe der Musik deckt. – Wenn ich mit dem Inhalte auch ganz einverstanden geworden, so blieb mir die Form des Ausdruckes auf dem Clavier ungenügend. Noch immer. Halten Sie es meiner Offenheit zu Gute oder mich für beschränkt – gleichviel. Wenn Sie auf vierstimmige gehaltene Accorde – in ungünstiger Lage – das Zeichen <> setzen so bedeutet das eine Absicht, die in der Setzung nicht verwirklicht ist. Das ist nicht Pianisten vorurtheil sondern unwiederlegbar [!]. – So habe ich mir Ihr schönes Werk von allen Seiten u. in allen Details betrachtet und das möge Ihnen – bei meiner angehäuften Thätigkeit – beweisen, wie ernst es mir darum war u. wie sehr mein Interesse in Anspruch genommen. (Sie haben Recht wenn Sie hier einwerfen, das waere nur das Verdienst Ihres Stückes.) Jedenfalls – und hier tritt das böse Gewissen auf – habe ich mich so weit u. so nahe in Ihre Gedanken eingelebt, dass es mich unwiderstehlich [!] dazu drängte, Ihre offenbaren Absichten mir selbst zum *klingen* zu bringen. – Wenn Sie von »Klangsinn in der üblichen Bedeutung« sprechen, so haben Sie – bei mir – den allgemein genannten Claviervirtuosen im Auge. Dagegen muß *ich* mich wieder wehren, denn ich bin mir sehr bewusst, gerade das keusche, unbestimmte, verfeinerte dem Clavier hinzugefügt zu haben, den *Klang ohne Technik*. Um meine Beichte zu beenden, erfahren Sie dass ich (unbescheidener Weise) Ihr Stück »uminstrumentiert« habe. Trotzdem es meine *Privat-Sache* bleibt, so durfte ich Sie Ihnen nicht verschweigen, mögen Sie mir auch zürnen.

Ich bin natürlich auf die folgenden Sachen begierig u. in freudiger Erwartung darauf. Hoffen wir, dass Sie mir Ihr Vertrauen – trotz Manchem – weiter bewahren: das Gegentheil würde mich sehr enttäuschen.

Schönberg an Busoni

2. August 1909

Sehr verehrter Herr Busoni, vor Allem: Sie thun mir sicher Unrecht. Aber es scheint, daß man einander in der einen oder der anderen Hinsicht Unrecht thun muß, wenn man auch dazu veranlagt ist einander in mancher anderer Beziehung sehr gut zu erkennen. Es scheint als ob die Bezirke zweier Individualitäten etwa so gelagert wären wie exentrische Kreise die sich theilweise decken. Mehr oder weniger große, Flächentheile fallen zusamm[en] – aber einander gegenüber liegen Segmente, die entgegengesetzt sind. Ich nehme das für eine natürliche Sache, die so sein muß, und halte es deswegen auch für gut.

126 Und selbstverständlich ist dieses Divergieren absolut nicht imstande mein

Vertrauen zu erschüttern. Im Gegentheil, dieses hat sich vermehrt, seit ich in persönliche Berührung mit Ihnen gekommen bin. Das Gefühl, das ich von Ihrer Wesensart schon früher hatte, hat sich bestätigt. Und ich bin mir jetzt darüber ziemlich klar. Ich erkenne als einen mir unendlich wertvollen Zug ihres Wesens: das Streben recht zu thun! Und dieses Streben setze ich über das Recht-Thun, sowie ich das *Streben* nach Wahrheit *über* die Wahrheit stelle. Deshalb, wenn Sie mir auch sachlich unrecht thun, menschlich könnte mir Weniges mehr Freude machen, als, *wie* Sie es thun.

Aber, wie gesagt: sachlich glaube ich, haben Sie nicht recht. Ich hoffe, daß Sie es erkennen werden. Ich bin ja allerdings kein Klavierspieler. Aber nichts destoweniger habe ich mir eingeildet in diesen Stücken und einigen Liedern den Grund zu einem modernen Klavierstyl gelegt zu haben. Es mag das anmaßend klingen, aber, da ich es geglaubt habe, kann nichts mich hindern es auch zu sagen. Und ich bin wirklich mit großer Bewußtheit an diese Probleme herangegangen, habe viel über den früheren Klavierstyl und die Bedürfnisse meiner Ausdrucksbestrebungen nachgedacht und da ist mir manches klar geworden. Gewiß: auf einen Wurf gelingt sowas nicht restlos. Und: wenn die Vorzüge meines Klavierstils vielleicht auch mehr in dem bestehen, was ich *nicht* mache, als in dem was ich Neues bringe, so scheint mir doch, als ob eines deutlich gewonnen wäre: ich glaube, von jenem Stil, den ich nenne den »Clavierauszug-Stil«⁹ habe ich mich deutlich genug abgewendet. . .

Busoni an Schönberg

Sehr verehrter Herr Schönberg,
Ihr letzter Brief ist ein interessantes Dokument, das ich – (auch dadurch dass es sich an *mich* wendet) – sehr werth halte. Ich errieth Ihre Absichten u. aus manchen Stellen meiner kleinen Schrift – die ich Ihnen »zur Verstaendigung« zuschickte¹⁰ – ersehen Sie, dass sie mir nicht fremd sind.

Wir haben glücklich den Ton der Offenheit zu einander angeschlagen und ich stelle die Fragen:

wie weit verwirklichen [Sie] diese Absichten?

Und wieviel ist dabei *Empfindung*, wieviel »*Absichtliches*«?

Das dritte Stück, das Sie mir in Ihrem gütigen Vertrauen schicken, ergänzt die beiden vorausgegangenen, ohne neue Seiten aufzuweisen; so will es mir scheinen.

Zumal in harmonischer Beziehung verlässt es nicht den beschriebenen Kreis. Die Accordfiguren der großen Septime, der kleinen None – (letztere oft, in Selbsttäuschung, als übermäßige Octave geschrieben) – kehren immer wieder. Das Lakonische wirkt als Manier. (Ein so prächtiger Kopf wie der Ihre, empfindet Kritik nur als Gewinn, selbst wenn diese nicht das Richtige treffen sollte.)

Das »Asketische« des Claviersatzes (wir wollen es so benennen) scheint mir 127

ein unnützer Verzicht auf schon Errungenes. Sie setzen einen Werth anstelle eines früheren, anstatt den neuen mit diesem zu addieren. Sie werden *ander* und nicht *reicher*. Fühlte ich mich zu Ihrer Kunst nicht vorbereitet, so würd ich mich neigen u. warten. Aber ich habe selbst so viel an mir gearbeitet. So werden wir – vorläufig – wohl ein jeder in dem Mittelpunkt des eigenen Kreises bleiben, dessen Rand – wie Sie richtig sagen – den des anderen streift – Mit freundlichstem Gruss, ihr [Sie] hochschätzender

Ferruccio Busoni

Anmerkungen:

- 1 Gemeint ist »zeugen«.
- 2 Offenbar das 1. Streichquartett op. 7. Im selben Konzert am 5. Februar 1907, in dem es uraufgeführt wurde, erklang auch die Kammerinfonie op. 9, die Busoni (vgl. Brief Nr. 4) ebenfalls kannte. Da er im Februar 1907 eine Lehrtätigkeit am Wiener Konservatorium aufnahm, ist anzunehmen, daß er dieses Konzert besucht, zumindest aber davon gehört hatte.
- 3 Concision (abgeleitet von konzis) – Knappheit, Kargheit.
- 4 Takt 40 aus dem 2. Stück der 3 Klavierstücke op. 11 von A. Schönberg (Originalausgabe der UE Wien von 1910; PN: UE 2991).
- 5 Takt 47 der Busoni-Bearbeitung von Schönbergs op. 11,2 (Originalausgabe der UE Wien von 1910, PN: UE 2992). In der im Untertitel als »konzertmäßige Interpretation« bezeichneten Ausgabe erscheint dieser Takt etwas verändert: Das obere System bleibt in der Schönberg-Version bestehen, in der linken Hand wird dagegen die Oktavierung der im letzten Taktdrittel aufsteigenden Baßfigur beibehalten, ebenso die in die hohe Klavierlage übertragene mittlere Achtelfigur mit dem kurzen Vorschlag, jetzt allerdings in 16tel aufgelöst.
- 6 Schönberg, der ursprünglich den Satz in anderer Weise fortsetzen wollte, vergaß das »im« in »in« zu berichtigen.
- 7 Offenbar handelt es sich bei diesen Klavierstücken um drei Fragmente im Schönberg-Nachlass Los Angeles, deren Entstehung etwa 1909 anzusetzen ist und von denen eines als erste Version von Opus 11,3 angesehen werden kann (vgl. Fragmente 5; 6; 7 in der Schönberg-GA, Abt. II, Rhe B, Bd 4, hrsg. v. Reinhold Brinkmann, Mainz, Wien 1975).
- 8 Das zweite Stück aus op. 11
- 9 Obwohl kein Klavierspieler, war Schönberg mit dem Klavierauszug-Stil, wie er ihn zu nennen pflegte, bestens vertraut. Sein Lehrer und Freund Alexander von Zemlinsky (1872-1942) ließ ihn studienhalber eine Reihe von Klavierauszügen anfertigen. Auch zwang die Notwendigkeit des Broterwerbs den Komponisten nach seiner Rückkehr aus Berlin (1903) ähnliche Arbeiten für die Universal Edition in Wien auszuführen.
- 10 Busoni übersandte Schönberg seinen 1906 verfaßten »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«, erschienen 1907 bei C. Schmid in Triest, und verschah diese Schrift mit der Widmung »Dem Componisten Arnold Schönberg zur Verständigung F. Busoni«.

Ferruccio Busoni

Junge Klassizität (1920)

Zu jeder Zeit gab es – muß es gegeben haben – Künstler, die an die letzte Tradition sich klammerten, und solche, die sich von ihr zu befreien suchten. Dieser Dämmerungszustand scheint mir der stabile zu sein; Morgenröte und volle Tagesbeleuchtungen sind perspektivische Betrachtungen zusammenfassender und gern zu Ergebnissen gelangender Historiker. – Auch die Erscheinung von einzelnen in der Karikatur mündenden Experimenten ist eine ständige Begleiterin der Evolutionen: bizarre Nachäffung hervorspringender Gesten Jener, die etwas gelten; Trotz oder Rebellion, Satire oder Narrheit. In den letzten 15 Jahren ist Derartiges wieder dichter aufgetreten; es fällt um so stärker auf nach dem Stillstand der 80er Jahre, der in der Kunstgeschichte recht vereinzelt dasteht (und leider gerade mit meiner eigenen Jugend zusammenfiel). Aber das Allgemeinwerden der Übertreibung – womit heute bereits der Anfänger debütiert – weist auf die *Beendigung* eines solchen Abschnittes; und der nächste Schritt, den der Widerspruch fördernd herbeiführen muß, ist der, der zur *neuen Klassizität* lenkt.

Unter einer »jungen Klassizität« verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen.

Diese Kunst wird alt und neu zugleich sein – zuerst. Dahin steuern wir – glücklicherweise – bewußt und unbewußt, willig oder mitgerissen.

Diese Kunst soll aber – um in ihrer Neuheit rein zu erstehen, um dem Historiker wirklich ein Ergebnis zu bedeuten – auf mehreren Voraussetzungen basieren, die heute noch nicht völlig erkannt sind. Als eine der wichtigsten von diesen noch nicht erfaßten Wahrheiten empfinde ich den Begriff der *Einheit* in der Musik. *Ich meine die Idee, daß Musik an und für sich Musik ist, und nichts anderes, und daß sie selbst nicht in verschiedene Gattungen zerfällt;* außer wenn Worte, Titel, Situationen, Deutungen, die völlig von außen in sie getragen werden, sie scheinbar in Varietäten dekomponieren. Es gibt keine »Kirchen«-Musik an und für sich; sondern absolut nur Musik, der entweder ein kirchlicher Text unterlegt, oder die in der Kirche aufgeführt wird. Ändern Sie den Text, so ändert sich scheinbar auch die Musik. Nehmen Sie den Text ganz fort, so bleibt – illusorisch – ein symphonischer Satz. Fügen Sie Worte zu einem Streichquartett-Satz, so entsteht eine Opernszene. Spielen Sie den ersten Satz der »Eroica« zu einem amerikanischen Indianerfilm, und die Musik wird Ihnen bis zur Unkenntlichkeit verwandelt erscheinen. . .

Zur »jungen Klassizität« rechne ich noch den definitiven *Abschied vom Thematischen* und das *Wiederergreifen der Melodie* – (nicht im Sinne eines gefälligen Motives) – als *Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee* 129

und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie.

Ein Drittes – nicht minder Wichtiges – ist die Abstreifung des »Sinnlichen« und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus, (der Weg zur Objektivität – das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke – ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserprobe), die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das »befreiende Lachen« Zarathustras, sondern das Lächeln des Weisen, der Gottheit und – absolute Musik. Nicht Tiefsinn und Gesinnung und Methaphysik; sondern: – Musik durchaus, destilliert, niemals unter der Maske von Figuren und Begriffen, die anderen Bezirken entlehnt sind. Menschliches Empfinden – aber nicht menschliche Angelegenheiten – und auch dieses in den Maßen des Künstlerischen ausgedrückt.

Maße des Künstlerischen beziehen sich nicht nur auf die Proportionen, auf die Grenzen der Schönheit, die Wahrung des Geschmackes – sie bedeuten vor allem: einer Kunst nicht die Aufgaben zuerteilen, die außer ihrer Natur liegen.

Lebensdaten und Werkverzeichnis

- 1866 Geboren am 1. April in Empoli bei Florenz als Kind des italienischen Klarinettenisten Ferdinando Busoni und der von einem deutschen Vater abstammenden namhaften Pianistin Anna Weiss-Busoni. Erster Klavierunterricht von den Eltern.
- 1873 Erstes Auftreten in Triest.
- 1876 Erstes Konzert in Wien mit eigenen kleinen Klavierstücken. Hanslick erkannte die bedeutende Begabung des Achtjährigen.
Die Familie läßt sich in Graz nieder.
- 1878 Der Zwölfjährige dirigiert hier ein eigenes »Stabat mater« und wird Schüler von Dr. Wilhelm Mayer (W. A. Remy). Die Lehrzeit wird mit einer Acappella-Messe beschlossen. In den Jahren vorauf waren bereits zwei Ave Maria und mehrere Klavierstücke veröffentlicht worden.
- 1881 Rückkehr nach Italien.
Ehrung durch Berufung als Mitglied in die Reale Accademia Filarmonica von Bologna.
- 1883 In Bologna Uraufführung eines Oratoriums »Il Sabato del Villaggio« nach der gleichnamigen Dichtung von Giacomo Leopardi.
Im gleichen Jahr wieder nach Wien. Freundschaft mit Goldmark, Begegnung mit Brahms, dem Busoni seine Etuden op. 16 und 17 widmete.
Von Brahms an Reinecke in Leipzig empfohlen.
- 1886 Übersiedlung nach Leipzig. Begegnung mit Tschaikowsky, Grieg, Debussy, Sinding und Mahler. Veröffentlichung des 1880/81 geschriebenen ersten Streichquartetts C-Dur, op. 19, dem in diesen Jahren das zweite in d-moll, op. 26 folgte.
- 1888 Beginn der Bachbearbeitungen mit der Übertragung der Orgel-Fuge in D-Dur für Klavier, die Busonis Bachausgabe einleitet.
Im gleichen Jahr Berufung als Professor für Klavierspiel an das Konservatorium der finnischen Hauptstadt Helsingfors (auf Veranlassung Riemanns). Hier Begegnung und Freundschaft mit Sibelius und Järnefelt.
- 1890 In Moskau.

- 1891 Endgültige Befestigung seines internationalen Rufes als Klaviervirtuose
 – 94 in Amerika, kurze Zeit Lehrer am New England Conservatorium in Boston.
- 1894 Berlin wird sein endgültiger Wohnsitz, in dem sich sein künstlerischer Ruf als Pianist, Komponist, Dirigent, Schriftsteller und Lehrer konzentriert. Von seinen langen und zahlreichen Auslandsreisen berichten Briefe an seine Frau.
- 1901 Meisterkurse in Weimar.
 – 02
- 1902 Dirigent von 12 Orchesterkonzerten mit dem Philharmonischen
 – 09 Orchester, die der unbekanntenen modernen Musik den Weg bahnen sollten.
- 1907 Veröffentlichung des »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«.
- 1908 Leiter einer Meisterklasse für Klavier in Wien.
- 1910 Leiter einer Meisterklasse für Klavier in Basel.
- 1910 Zweite Konzertreise in den Vereinigten Staaten von Amerika.
 – 11 Komposition der »Fantasia contrapuntistica«.
- 1911 Zur Hundertjahr-Feier Liszts sechs für die Geschichte der Klavierinterpretation bedeutungsvolle Liszt-Abende.
- 1912 Erstes öffentliches Erscheinen als Musikdramatiker mit der Uraufführung der »musikalisch-phantastischen« Komödie »Die Brautwahl« in Hamburg.
- 1913 Historische Konzerte in Italien und vorübergehend Direktor des Liceo Musicale di Bologna.
- 1914 Beginn der Dichtung zu »Doktor Faust«. Wegen Ausbruch des Krieges verläßt Busoni Berlin und geht zunächst nach Amerika.
- 1915 Während des Krieges freiwilliger Aufenthalt in Zürich.
 – 19
- 1917 Erstaufführung von »Turandot« und »Arlecchino« in Zürich. Beginn der Kompositionsarbeit am »Doktor Faust«, beendet nach dem Tode Busonis von Philipp Jarnach.
- 1920 Rückkehr nach Berlin, Berufung zum Leiter einer Meisterklasse an der Akademie der Künste.
- 1922 Veröffentlichung der verstreuten Aufzeichnungen »Von der Einheit der Musik«.
 Letztes öffentliches Auftreten. Aufführung der »Sarabande« und »Cortège« aus »Doktor Faust« durch Wilhelm Furtwängler.
- 1924 Verstorben am 27. Juli in seiner Wohnung in Berlin.
- 1925 Uraufführung des »Doktor Faust« in Dresden.

Werke: 2 *Ave Maria* op. 1 und 2 (1878/79; *Scène de Ballet* für Kl. op. 6 (1884); I. Streichquartett C dur op. 19 (1885); Zweite Ballettszene für Kl. op. 20 (1885); Variationen und Fuge in freier Form über Chopins C moll-Präludium für Kl. op. 22 (1885), Umarbeitung in *Klavierübung* 5. Teil (1922); *Gavotta* für Kl. op. 25 (um 1880); *Symphonische Suite* für Orch. op. 25 (1888); II. Streichquartett D moll op. 26 (1889); *Finnländische Volksweisen* für Kl. 4händig op. 27 (1889); I. Violinsonate C dur op. 29 (1891); *Kontrapunktisches Tanzstücke und Kleine* (3.) *Ballettszene* für Kl. op. 30 (1891), umgearbeitet als 2 Tanzstücke op. 30a (1919); *Album Vocale* op. 30b (1884); 2 Lieder op. 31 (1884); Konzertstück für Kl. und Orch. op. 31a (1892); *Marcia* für Kl. op. 32 (1883); Symphonisches Tongedicht op. 32a (1894); 4. Ballettszene für Kl. op. 33 (1894), umgearbeitet als op. 33a (1913); 6 Klavierstücke op. 33b (1896); *Serenata* für Vc. und Kl. op. 34 (1880); 2. Orchestersuite op. 34a (1895, umgearbeitet 1904); *Ave Maria* für Bar. und Orch. op. 35 (1882); Violinkonzert op. 35a (1889); *Preludio* und *Fuga* für Kl. op. 36 (1882); II. Violinsonate E moll op. 36a; *Lied der Klage* op. 38 (1879); Lustspielouvertüre op. 38 (1897, umgearbeitet 1904); Klavierkonzert mit Altsolo und Schlußchor op. 39 (1906); *Ballade Sängers Fluch* op. 39a (1876); Chorwerk *Le quattro Stagioni* op. 40 (1882); Orchestersuite *Turandot* op. 41 (1906); *Indianische Fantasie* für Kl. und Orch. op. 44 (1914); Orchestersuite aus der Oper *Die Brautwahl* op. 45 (1913); *Rondo Arlecchinesco* für Orch. op. 46 (1916); *Gesang vom Reigen der Geister* (*Des Indianischen Tagesbuches zweites Buch*) für Orch. op. 47 (1916); *Concertino* für Klar. und Orch. op. 48 (1919); Oper *Arlecchino* op. 50 (1918); 2 Studien zu *Doktor Faust* für Orch. op. 51 (1922); *Divertimento* für Fl. und Orch. op. 52 (1922); *Romanza* und *Scherzoso* für Kl. und Orch. op. 54 (1921), auch zusammen mit op. 31a als *Concertino*; *Zigeunerlied* (Goethe) für Bar. und Orch. op. 55 II (1924); – ohne Opuszahl: Klaviersonate F moll (1883); Oper *Sigune* (1888); 7 Elegien für Kl. (1909); *An die Jugend*, 4 Hefte Klavierstücke (1909); *Fantasia Congiuntiva* für Kl. (1910), für 2 Kl. (1921), für Orgel bearbeitet von W. Middelschulte (1912), kleine Ausgabe der Klavierfassung als Choralvorspiel nebst Fuge (1910); *Sonatina* und *Sonatina Seconda* für Kl. (1910); Schauspielmusik zu *Gozzis Turandot* (1911, Suite daraus = op. 41); Oper *Die Brautwahl* nach E. Th. A. Hoffmann (1913, Suite daraus = op. 45); *Indianisches Tagebuch*. Erstes Buch: 4 Klavierstudien (1915), zweites Buch = op. 47; *Sonatina ad usum infantis* für Kl. (1915); Improvisation über Bachs Chorallied »Wie wohl ist mir, o Freund der Seele« für 2 Kl. (1917); *Sonatina in diem Nativitatis* . . . für Kl. (1918); Oper *Turandot* nach C. Gozzi (1919); Klaviersonatine *Super Carmen* (1921); 3 Albumblätter für Kl. (1921); das erste separat 1917, für Fl. und Kl. 1917, für Vc. und Kl. bearbeitet von P. Klengel 1917); *Duetтино concertante* nach dem Finale des Klavierkonzerts in F dur K-V 459 von Mozart, für 2 Kl. (1921); *Sonatina brevis* für Kl. (1922); *Klavierübung* (5 Teile, 1922); 5 kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels für Kl. (1923). Aus dem Nachlaß beendete Ph. Jarnach die Oper *Doktor Faust* (1925). Ferner schrieb B. eine Klarinettschule in 3 Teilen und *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Triest 1907, Leipzig 1916); *Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift* (Leipzig 1910); *Von der Einheit der Musik*, Gesammelte Aufsätze, mit Werkverzeichnis (Berlin 1923; erweiterte Neuausgabe von J. Herrmann); *Über die Möglichkeiten der Oper* (Leipzig 1926). Bekannt wurden 133

auch seine virtuoson Übertragungen von Orgel- und Cembalostücken J. S. Bachs für Kl. sowie Kadenzen zu Beethovens 4. Klavierkonzert und zu 9 Klavierkonzerten W. A. Mozarts.

TEXTNACHWEISE: Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen, hrsg. v. Walter Killy, Frankfurt am Main 1963. Busoni, Briefe an seine Frau, hrsg. v. Friedrich Schnapp, Zürich/Leipzig 1935. Fünfundzwanzig Busoni-Briefe, eingeleitet und herausgegeben von Gisella Selden-Goth, Wien/Leipzig/Zürich, 1937. Hans Peter Duerr, Traumzeit – Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt am Main 1978. Thomas Mann, Tod in Venedig, Frankfurt am Main 1975. Historia von D. Johann Fausten, Stuttgart 1964. Thomas Mann, Doktor Faustus, Frankfurt am Main 1975. Gustave Flaubert, Die Versuchung des heiligen Antonius, Zürich 1979. Michel Foucault, Schriften zur Literatur, München 1974. H.G. Wells, Die Zeitmaschine, Zürich 1974. Lewis Carroll, Alice im Wunderland, Frankfurt am Main 1963. Ronald D. Laing, Phänomenologie der Erfahrung, Frankfurt am Main 1969. Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Stuttgart 1954. Materialien zu Ernst Blochs »Prinzip Hoffnung«, hrsg. u. eingel. v. Burghart Schmidt, Frankfurt am Main 1978. Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt am Main 1968. Paul Gauguin, Noa-Noa, Berlin 1957. Hans Neuenfels schrieb sein Gedicht für dieses Heft. Libretto »Doktor Faust« nach: Spectaculum – Texte moderner Opern, hrsg. v. H.H. Stuckenschmidt, Frankfurt am Main 1962. Elias Canetti, Die gerettete Zunge, München 1977. Antony Beaumont schrieb seinen Beitrag für dieses Heft (Deutsch von Klaus Bertisch). Wladimir Vogel, Schriften und Aufzeichnungen über Musik, hrsg. v. Walter Labhart, Zürich/Freiburg i.Br. 1977. Kurt Weill, Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main 1975. Briefwechsel Schönberg – Busoni aus: Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. v. Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 1977, Heft 3. Ferruccio Busoni, Von der Einheit der Musik – Gesammelte Aufsätze, Berlin 1923. Lebensdaten aus der erweiterten Ausgabe »Von der Einheit der Musik«, hrsg. v. J. Herrmann, Berlin 1956. Werkverzeichnis nach Riemanns Musiklexikon, Mainz 1972. BILD-NACHWEISE: Titelbild nach dem Plakat zu »Doktor Faust«, Frankfurt 1980, von Günther Kieser. Ausstellungskatalog der dokumenta 6, 1977, Band 1–3, Kassel 1977. Edward J. Dent, Ferruccio Busoni – A Biography, London 1974. Hieronymus Bosch, L'opera completa, presentatione di Dino Buzzati, Milano 1966. Die Akademie der Künste stellte freundlicherweise aus ihrer Busoni-Sammlung Fotos zur Verfügung. José Pierre, DuMont's Kleines Lexikon des Surrealismus, Köln 1974. Philippe Jullian, Mythen und Phantasmen, Berlin 1971. Peter Sager, Neue Formen des Realismus – Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973. Jean Renoir, La Grande Illusion, London 1968. Katalog der Biennale Venedig 1978. Hans Baldung Grien, Handzeichnungen und Druckgraphik, hrsg. v. Marianne Bernhard, München 1978. Die Aufführungsbilder zu »Doktor Faust« stellten uns die Akademie der Künste Berlin sowie Herr Op de Coul vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Groningen zur Verfügung. Karl-Ernst Hermann – Erich Wonder, Inszenierte Räume, Hamburger Kunstverein 1979. Charlie Chaplin, Modern Times, Profilm Zürich o.J.

OPER FRANKFURT

Programmheft der Spielzeit 1979/80. Ferruccio Busoni: Doktor Faust

Premiere: 10. März 1980

Herausgeber: Direktion der Oper Frankfurt. Redaktion: Dramaturgie

Verantwortlich für dieses Heft: Klaus Zehlein; Mitarbeit: Jürgen von Hacht

Druck: E. Imbscheidt KG, Frankfurt am Main-Niederrad, Belchenstraße 3

