Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 23 (1919)

Artikel: Gedanken über Ferruccio Busonis "Doktor Faust"
Autor: Goetz, Bruno
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-573277

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gedanken über Ferruccio Busonis „Doktor Faust".

Es gibt zeitlose Kunstwerke, die nie ganz zu überblicken sind, die man niemals vollkommen kennen lernen kann: jedesmal, wenn man sich mit ihnen beschäftigt, zeigen sie ein verwandeltes Gesicht; immer glaubt man sie erst jetzt richtig verstanden zu haben, um beim nächsten Male von neuem überrascht zu sein, sich vor neue Rätsel und neue Lösungen gestellt zu sehen. Zu diesen seltenen Werken gehört Busonis Faustdichtung, die kürzlich in den „Weißen Blättern" erschienen ist. Eine Dichtung für Musik. Zunächst liegt nur die Dichtung vor. An der Musik arbeitet Busoni noch. Aber schon die Dichtung allein ist von so gewaltiger lebendiger Kraft, daß man ihre Musik zu hören vermeint, daß man, wenn man sich in ihrem Bann befindet, wie in einem geheimnisvollen Tempel umherwandelt, dessen Decke von klingenden Säulen getragen wird.

Um in dieses große Werk tiefer eindringen zu können, ist es notwendig, einige allgemeine Betrachtungen vorauszuschicken.

Im Prolog zum „Doktor Faust" heißt es:

„Die Bühne zeigt vom Leben die Gebärde,
Unechtheit steht auf ihrer Stirn geprägt;
Auf daß sie nicht zum Spiegelzerrbild 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 diesen Versen ist unübertrefflich zusammengefaßt, was die Bühne — und vor allem die Opernbühne — für Busoni bedeutet. Heute steht Busoni mit dieser Auffassung einsam da; er teilt sie aber mit den Vertretern aller großen künstlerischen Zeitalter; nur weil man gegenwärtig gar nicht mehr weiß, was das Theater eigentlich ist, erscheint sie den Heutigen paradox. Denn das Publikum unserer Tage verlangt von der Bühne etwas ganz anderes: aus seelischer Blutleere, aus innerer Verarmung ist es, in bezug auf die Kunst, wirklichkeitshungrig geworden, und zwar will es auf der Bühne eine stärkere Wirklichkeit sehen, als das Leben sie ihm bietet; es will eine verklärende Verheroisierung oder eine vergoldende Versentimentalisierung des Alltags. Denn es empfindet die Kunst als eine Art Ersatz für ein starkes, erfülltes, weit gespanntes Leben, das ihm versagt ist; sie ist ihm Berauschung, Aufpeitschung, Selbstvergessenheit. Menschen hingegen, die innerlich reich sind und sich, infolgedessen, von einer Ueberfülle an heftigem Leben und chaotischer Wirklichkeit bedrängt fühlen, bedürfen keiner Verdichtung, Uebersteigerung, Verklärung der Wirklichkeit, sondern verlangen nach einer Auflösung alles Wirklichen, Allzunahen, Allzubedrängenden in ein freies Spiel des Geistes. So standen alle großen Künstler, so standen Shakespeare, Molière, Goethe, Mozart zur Bühne. So steht auch Busoni zu ihr. Daß das große Publikum von heute etwas grundsätzlich Anderes will, läßt ihn einsam erscheinen. Den Wenigen aber, die den modernen „Kunstbetrieb" als das Widerkünstlerische an sich erkannt haben, ist seine Kunst Trost, Hilfe und Leitgestirn.

Doch nicht nur aus solchen psychologischen Erwägungen, auch aus rein künstlerischen ist die Auffassung Busonis von der Aufgabe und Bedeutung der Bühne zu rechtfertigen, — besonders, soweit es sich um die Oper handelt. Denn worin besteht der reine Begriff der Oper? Populär gesprochen: in einer Verschmelzung von Musik und Drama. Aus dieser Begriffsbestimmung ergeben sich aber prinzipielle ästhetische Forderungen. Um sich mit der Musik vereinigen zu können, muß das Drama in Musik auflösbar sein und darf ihr freischwebendes Element nicht an seinem natürlichen Sichentwickeln hindern. Das gesungene Wort wirkt immer unnaturalistisch; alle naturalistische Dichtung schaltet also im Vornhinein aus, ebenso aber auch alle psychologische, begriffliche Dichtung und alle Steigerungen und Stilisierungen der Historie oder der Tageswirklichkeit; denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, in Wahrheit nur der Ausdruck des Unwirklichen, des Ueberwirklichen, des Scheines sein: sie kann sich, ohne ihre Freiheit zu verlieren oder in

einen unüberbrückbaren Zwiespalt mit den Bühnenvorgängen zu geraten, nur im Mythos, im Wunder und im Maskenspiel verleiblichen.

Wenn man die bisherige Entwicklung der Oper an diesen Forderungen mißt, erkennt man, daß sie immer wieder zu falschen, in sich widerspruchsvollen Lösungen gelangt war; — selbst bei Wagner und seinen Epigonen ist jener Zwiespalt zwischen Dichtung und Musik nur scheinbar überbrückt: die Musik eint sich nicht der Dichtung, sondern wird an sie gebunden, um die dramatischen Geschehnisse, ja oft nur das einzelne Wort, tonmalerisch zu *illustrieren*. Gerade darin besteht ja aber das Wesen der idealen Oper, daß die Musik die Dichtungen *nicht* illustriert (Illustration ist Entwürdigung der Musik), sondern die flüchtige, unfaßbare Seele des Dramas ist. Mozart und Beethoven hatten das klar erkannt; ihnen fehlten aber die Dichter: so schön da Pontes Text zum „Don Juan" auch sein mag — Mozarts Musik ist unvergleichlich genialer; dasselbe gilt vom Fideliotext. Erst Busonis Texte sind nicht nur in der Idee wahrhafte Operndichtungen, sondern auch seiner Musik kongenial: er ist als Dichter gleich groß, wie als Musiker: *die geschichtliche Bedeutung seiner Bühnenwerke ist die Vollendung der Kunstform der Oper.*

Mit diesen Erörterungen ist aber das Problem der Verschmelzung von Dichtung und Musik in der Oper noch nicht restlos erschöpft, sondern nur in den gröbsten Umrissen angedeutet. Denn sofort kann der Einwand erhoben werden:

„Wie dem auch sei — solange die Musik überhaupt in einem Verhältnis zu einer gegebenen Dichtung steht, ist sie notwendig in ihrer natürlichen Auswirkung gehemmt; selbst wenn sie nicht illustriert, wenn sie nur die elementarische Seele der dramatischen Geschehnisse ist, bleibt sie trotzdem an dieselben gebunden. Das widerspricht aber ihrer Natur. Auch die idealste Oper ist also immer nur ein Zwitterding, nie eine vollendete Kunstform."

Diesem Einwand vermag nur folgende, tiefergehende Erwägung zu begegnen:

Auch im *gesprochenen* Drama handelt es sich letzten Endes nicht um die sichtbaren Geschehnisse, sondern um ein Geschehen hinter, neben, über, unter den äußeren Geschehnissen. Nicht die Personen auf der Bühne sind die eigentlichen Handelnden und Leidenden, sondern ein unsichtbarer Geisterkampf findet statt: ungeheure göttliche Wesenheiten ringen miteinander, und auf alles, was auf der Bühne vor sich geht, fällt verwirrend, hemmend, treibend und bestimmend der undeutliche Schatten dieses Kampfes, von dem der Bühnenschauplatz gleichsam eingekreist ist. Nicht nur aus sich selbst, nicht nur aus ihrem Charakter handeln die Personen (das ist der Irrtum der rein psychologischen Gesellschaftsdramen), sondern unter der Einwirkung einer *andern* Welt, in der *andere* Dinge geschehen und *andere* Gesetze gelten, als in der sichtbaren. Man prüfe unter diesem Gesichtswinkel die großen dramatischen Werke der Weltliteratur: Alle haben diesen dunkeln, unerklärbaren Hintergrund, auch die scheinbar naturalistischen und psychologischen: ihr Naturalismus ist gespenstisch, ihre Erdgebundenheit dämonisch, ihre Psychologie metaphysisch. Wo dieser Hintergrund fehlt, ist das Kunstwerk brüchig oder macht auf uns den Eindruck einer rationalistischen Konstruktion, selbst wenn Handlung, Sprache, Charaktere noch so preziös zugespitzt oder übermenschlich unerbittlich sind, wie z. B. in manchen Dramen Hebbels, deren Gestalten nur ihren eigenen Gesetzen folgen und deren Handlung aus dem Zusammenstoß dieser Gestalten miteinander und mit den zwar über den Einzelindividuen stehenden, trotzdem aber nur irdischen, gesellschaftsethischen Gesetzen hervorgeht (Maria Magdalena, Gyges und sein Ring, Agnes Bernauer).

Das unsichtbare und unhörbare überweltliche Geschehen in der modernen dramatischen Dichtung seit Shakespeare, das bei den Griechen noch durch die Chorlieder und den deus ex machina in Erscheinung trat, wird in der Oper durch die Musik zum Erklingen gebracht. Die Musik ist also die Seele des Dramas in *dem* Sinne, daß sie *nicht aus den Bühnenvorgängen zu uns spricht*, son-

dern aus jenem mystischen Reich, in das diese Vorgänge getaucht sind; sie ist die Seele des freien, göttlichen Dramas, das uns das irdische, sichtbare Drama durch Zeichen zu deuten sucht.

Erst von hier aus läßt sich die Oper als Kunstform rechtfertigen, von hier aus fällt auch ein helleres Licht auf die oben formulierten ästhetischen Forderungen. Im gesprochenen Drama wird das mystische Reich vom Zuhörer nur geahnt, es darf sich deshalb auch aller scheinbar naturalistischen, psychologischen, abstrakt-gedanklichen Ausdrucksmittel bedienen; denn sie sind imstande, das Walten des Unsichtbaren mittelbar zu verdeutlichen. Wo aber Musik erklingt, offenbart sich uns dieses Walten unmittelbar und erzeugt die Vorgänge auf der Bühne aus seinem eigenen Element. Da das mystische Geschehen sich in der Musik der Oper dem Zuhörer sinnlich vernehmbar kundtut, muß also das Bühnengeschehen, das, wie gesagt, nur ein zauberhaftes Geradenochsichtbarwerden eines Abglanzes des mystischen Geschehens ist, auf alle jene Mittel verzichten, die im Wortdrama die Aufgaben der dort nicht sinnlich vernehmbaren Musik zu erfüllen haben.

Unter diesen Voraussetzungen ist auch Busonis „Doktor Faust“ zu lesen. Aus ihnen erklärt sich die feurige Raschheit, die Kürze und Gedrängtheit der dramatischen Form dieser Dichtung, das Jähe, gespenstisch Ueberwirkliche, unbeweisbar Ueberzeugende der Vorgänge, das geisterhaft Typische, unpsychologisch Metaphysische der Gestalten, die monumentale Bestimmtheit und unlyrische Konzentriertheit der Sprache: denn hinter den Gestalten und Vorgängen, hinter den Worten und Handlungen beginnt das Reich himmlischer Musik, ja sie selbst sind Musik, sind ein Widerschein klingenden Sphärenlichts.

Wer also z. B. andere „Faust“-Dichtungen mit dem Busonischen „Faust“ vergleichen wollte, täte ein Unrecht; denn er sähe von der Musik Busonis ab, die beim Lesen der Dichtung immer hinzuzudenken ist.

Busoni mußte, wie sich nach allem Vorhergegangenen eigentlich von selbst versteht, unwillkürlich auf die Masken des alten Puppenspiels vom Faust zurückgreifen — auf jene ewigen Masken alles Seins, die nur vom rechten Meister belebt zu werden brauchen, um durch ihre reigenartigen Verschlingungen neue und immer wieder neue Rätsel in spukhafter Wirklichkeit aufzugeben und zu lösen. An die Vorgänge des Puppenspiels dagegen knüpfen nur die Szenen des Vorspiels, die Szenen der Teufelsbeschwörung an.

Faust, von innerer Verzweiflung über seine Machtlosigkeit gepackt, von den Menschen gehaßt, von Verfolgern bedrängt, gerät in den Besitz magischer Geheimnisse: drei gespenstische Studenten überbringen ihm, in höherem Auftrag, Zauberbuch und Schlüssel. Er wagt die Beschwörung. Eine Schar von Höllengeistern bietet ihm ihre Dienste an. Er verschmäht sie aber: sie sind ihm zu langsam, keiner von ihnen ist schneller als die Naturgewalten oder das wirkliche Menschenwerk. Da zeigt sich ihm Mephisto, der so schnell ist, wie des Menschen Gedanke. Ihn nimmt Faust in seine Dienste und verspricht ihm seinerseits, ihm in jener Welt zu dienen. Durch ihn wird er seiner Widersacher Herr und schreitet kühn über alle menschlichen Schranken und Gesetze hinweg. — Bis hierher folgt Busoni, zum Teil, alten Vorlagen. Was nun folgt, ist sein eigenstes Werk.

Faust reißt durch Mephisto alles Unwirkliche in die Wirklichkeit; alles Unmögliche wird möglich, alles Wunderbare gewinnt greifbare Gestalt, sobald er es nur gedacht. Seine Macht kennt keine Grenzen. Im Schloßgarten zu Parma erstrebt er während eines Hoffestes aus seinem Instinkt heraus die Vereinigung mit der Herzogin. Er läßt sie in zauberischer Entrückung alle Urbilder ihrer Träume schauen. Der Herzog, die Höflinge, die Pfaffen sind ohnmächtig, die Herzogin folgt Faust, der sich des Endziels, der Vereinigung mit ihr, selber noch nicht bewußt ist.

Eine Mahnung an dieses Endziel ist die Ueberbringung des toten Kindes der Herzogin durch Mephistopheles als Kurier. Denn Faust hat sie schon lange verlassen, ist immer weiter, unstet und unbe-

friedigt, durch die Welt gehastet, hat immer mehr Wünsche und Gedanken magisch verwirklicht. Alles ist ihm aber wieder zerronnen, bis er, um sich von aller Knechtung durch die Materie zu befreien, der Zauberei entsagt und, als Wissender und Enttäuschter, den Menschen skeptisch-kühle Weisheit lehrt. Gerade in diesem Augenblick überbringt ihm Mephistopheles das tote Kind der Herzogin und gaukelt ihm vor, daß aus dem Kinde das „Ideal" entstehen würde: Faust sieht es sich als Helena aus dem Rauch der Flammen erheben, in die Mephisto das von ihm in eine Strohpuppe verwandelte Kind geschleudert hat:

„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!
Was ich sehnte,
Was ich wähnte,
Höchsten Wunsches
Rätselform."

Doch das Gebilde ist ein Trugbild und verweht. Das „Ideal" löst sich in den Rauch, aus dem es entstanden. Mit ihm löst sich der letzte magische Bann. Faust ist wieder ganz auf sich allein und auf sein Menschentum gestellt, das nun, durch das Getriebe übermenschlich wollenden Wirkens hindurchgeschritten, reifer, tiefer, größer, freier geworden ist, sich aber in eigener Flamme verzehrt hat. Er strebt der Vollendung seines Lebenskreises zu. Wie die drei Studenten kommen, das Zauberbuch von ihm zurückzuverlangen, weist er sie ruhig von sich: er hat das Buch verbrannt; er bedurfte seiner nicht mehr.

Nach dem letzten Versuch einer Annäherung an Gott befreit er sich auch von Gott: in der von ihm errungenen Freiheit „erlischt Gott und Teufel zugleich". Dem Freien, der in eisiger Winternacht einsam dasteht, wird von der Herzogin, die als gespenstische Bettlerin über die Erde wandelt, noch einmal sein Kind dargeboten. Und er schreitet zur mystischen Handlung, die sein erschöpftes Leben erneut, zur Erweckung des toten Kindes seiner Sehnsucht und Liebe, zur Wiederbelebung seines schöpferischen Willens:

„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!"

Faust selber sinkt, nachdem er seine letzte Kraft dem Kinde eingehaucht, tot zu Boden. Das Kind aber schreitet, ein schöner nackter Jüngling, einen blühenden Zweig tragend, durch die Schneenacht in die Stadt hinein. Mephistopheles, der, als Nachtwächter, dem Toten ins Gesicht leuchtet, kann nur den entseelten Körper auf seine Schultern laden — was er sich dienstbar machen wollte, Fausts „ewiger Wille", ist ihm entronnen und waltet in der Welt in neuer Jugend, Schönheit und Kraft.

Das ist, in großen Zügen, der Gehalt der Busonischen Dichtung. Von ihrem Reichtum, ihrem Tempo, ihrer umfassenden Weite kann diese kurze Uebersicht kaum eine entfernte Vorstellung geben. Es ist eine Fülle der Gesichte, die, kometengleich, aus Unendlichkeiten hersausend, in ewiger Wandlung, ewigem Wechsel an uns vorüberzieht. Nur minutenlang schauen uns die Gestalten an, offenbaren ihre Seele in flüchtigem Spiel und tauchen wieder ins Dunkel zurück. In diesem Spiel enthüllen sie ihr tiefstes Wesen; im Flüchtigsten zeigen sie uns ihr Immerwährendes, Ewiggültiges; in einer Sekunde ist ihr ganzes Geheimnis beschlossen. Gleich jenem Einsiedler, der nur einem Vogellied zu lauschen wähnte

und dem darüber hundert Jahre entschwanden, glauben auch wir nur ein Lied zu hören — und erleben alles Lebens Leben.

So ergeht es uns mit jedem echten Kunstwerk; denn alle Kunst sagt im tiefsten Grunde Eins. Und doch hat jedes Werk eine andere Gestalt, hat sein Persönlichstes, sein eigenstes Geheimnis. Von den großen Werken schließt ein jedes mystisch alle andern in sich ein — und ist doch von ihnen unterschieden. Es ist der Zauber des All-Eins, den wir im Spiegel des Einmaligen gewahren, wenn wir uns diesen Werken hingeben. Dieses Einmalige, Einzigartige, geheimnisvoll Persönliche am Busonischen Werk ist, formal gesehen, das scheinwerferartige Licht, in dem alle Dinge und Gestalten überdeutlich und doch vollkommen immateriell dastehen, ist die letzte künstlerische (nicht begriffliche) Abstraktion an der Grenze des Wahrnehmbaren. Diese Grenze wird aber nie überschritten, die Gestalt wird nie zerrissen und ins Chaos geschleudert; sie bleibt immer Gestalt, immer Form.

Mehr über dieses Meisterwerk Busonis wird sich erst sagen lassen, wenn die Musik zu ihm vollendet sein wird. Es ist schön, daß uns die Dichtung schon jetzt dargeboten wird, damit wir uns in sie vertiefen und uns mit ihr vertraut machen können, bevor wir an das Studium der Musik gehen.

Bruno Goetz, Zürich.

Die Sauerampfer.

Ein nicht ganz unwahrscheinliches Märchen von Albert Heinrich Trueb, Zürich.

Irgendwo und irgendwann geschah es.

Zwei Sauerampfer, — er und sie —, deren Vorfahren seit undenklichen Zeiten vor einem Schloßtor ihr kümmerliches Staubleben gefristet hatten, waren reich und vornehm geworden.

Vor drei Monaten nämlich hatten vorüberziehende Soldaten hier einen toten Kameraden gefunden und ihn gerade unter die ewigdurstigen Wurzeln gebettet. Ihre schwindsüchtigen Blätter schwollen an zu saftigen Kakteenkissen, ihre Blüten strotzten wie volle Ziegeneuter; ihre Stengel wurden königskerzenhoch und fingerdick.

Die übrigen Wiesenblumen begafften diesen Reichtum neidisch und nannten ihn boshaft — Kriegsgewinn. Aber nur, wenn die Sauerampfer es nicht hören konnten. Die erbberechtigten Verwandten und die erblustigen Nachbarn hingegen überboten sich an demutsvollen Gebärden, waren katzliebenswürdig mit dem kinderlosen Ehepaar; denn sie hofften — na, was auch die Menschen vom Gewissensanstand ihrer Mitmenschen erwarten.

Leider täuschten sie sich.

Die adelig gewordenen Sauerampfer waren knausriger als der geizigste Rappenspalter und hochnäsiger als der vollste Buttertopf.

Die heikle Frage eines Kohlweißlings, „ob ihnen eigentlich die proletarische Umgebung nicht zu gewöhnlich wäre,“ goß frisches Oel in ihr Hochmutsfeuer. Sogleich beschlossen sie, ihr äußeres Leben standesgemäß einzurichten und auszuwandern.

In der nächsten Vollmondnacht zogen sie ihre krummen Beine aus der heimatlichen Erde, schüttelten sich wie nasse Katzen und machten sich reisefertig. Abschied zu nehmen von den einstigen Ihresgleichen fanden sie überflüssig. Um wenigstens eine Erinnerung zurückzulassen, traten sie im Vorübergehen ihrem Erzfeinde, dem Löwenzahn, noch schnell auf die Zehen und freuten sich kindisch über seine unflätigen Verwünschungen. Als er aber laut „Kriegsgewinnlerpack“ schrie, erschraken sie bis in die feinsten Spitzen ihrer Staubfäden. Der Spaß war verdorben.

In der festen Ueberzeugung, daß ihnen jetzt alles nachsehen würde, stolperten sie auf ebener Straße bei jedem Schritt, wie verliebte Backfische, die einen jungen Herrn sehen.

Sie kreischte dann jedesmal erschreckt: „Ah!“

Und er schnarrte: „Hoppla, schon wieder ein Graben!“

Steifbeinig wackelten sie durchs offene