Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 11 (1991)

Artikel: Magister und Scholarus : zwei Busoni-Texte von 1923 : das vergessene Zwiegespräch "Später" und das vermeintliche Vermächtnis "Zeitwelle"

Autor: Willimann, Joseph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835220

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: 10.01.2026

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

Magister und Scholarus. Zwei Busoni-Texte von 1923: Das vergessene Zwiegespräch «Später» und das vermeintliche Vermächtnis «Zeitwelle»

JOSEPH WILLIMANN

Oft zitiert, wenig aufgeführt. Ein Wort, das ganz besonders für Ferruccio Busoni gilt. Ohne dass ihm bisher allerdings das erste speziell nützen könnte. Während sich die musikalischen Werke wegen ihrer vielfältigen Unzeitgemässheit einer bequemen Rezeption in mancher Hinsicht und immer wieder neu widersetzen, finden sich Zitate aus seinen Schriften verhältnismässig oft als ausschmückende Ornamente in Zusammenhängen, welche diese nicht ernst zu nehmen brauchen. Busonis Äusserungen werden so wiederholt zu Kompilationen von Bonmots reduziert und – je nachdem, wie gelungen sie sind – als geistreiche Spielereien aus einer gewandten Feder oder aber als gesuchte Wendungen eines mehrsprachigen Gelegenheitsautors gelesen. Dieses Fragmentieren, das Zitieren statt des Lesens, setzt Busonis Schriften einer Beliebigkeit aus, die dann unstatthaft ist, wenn man seine Äusserungen als Ausdruck eines ästhetischen Gedankens und dessen Wandlungen begreifen will.

Diese Absicht zwingt nicht nur zur eingehenden Lektüre der berühmt gewordenen Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, sondern gerade auch der vielen verstreuten Schriften und Aufzeichnungen, die Busonis Schaffen begleiteten, es zu legitimieren und gegen Gleichzeitiges abzugrenzen suchten. Sie polemisierten gegen das vom Autor als bloss «modisch» Empfundene. Sie wollten bisweilen jene nachhaltige Irritation auffangen, welche die Zeitgeschichte mit Krieg und Revolution bewirkte. Sie dienten letztlich wohl allesamt der Selbstvergewisserung eines sich für autonom haltenden Künstlers, der aber sehr wohl realisierte, dass sein Standpunkt von seiner Umgebung nie wirklich so gesehen wurde, wie er ihn zu definieren suchte, und dass er hinwiederum seine Wirksamkeit doch nicht ohne diese seine Umgebung würde entfalten können.

Unter dieser Voraussetzung geriet Busoni in die polare Spannung zwischen dem Bewusstsein der Abhängigkeit und dem Ideal der Autonomie. Das gilt ganz besonders für die späten Jahre, in denen er als Kompositionslehrer in dieses Spannungsverhältnis geradezu exemplarisch verwickelt war. Eine der Möglichkeiten, es nicht nur auszuhalten, sondern auch wirksam werden zu lassen, bot sich im öffentlichen Schreiben.

Busonis späte Texte sind, je näher sie bei seinem Tod vermutet wurden, von der Busoni-Rezeption zunehmend in den Rang von Vermächtnissen erhoben worden, gleichsam eines Testaments in mehreren Folgen. So ist es nicht zufällig, dass jüngst der Titel eines solchen «letzten» Textes als Überschrift über eine gewichtige Publikation gewählt wurde: «Il flusso del tempo».[1]

Doch man stelle sich vor: Ferruccio Busonis vermeintlich letzter Text stammt gar nicht von ihm und Busonis letzte Publikation ist bisher nur fragmentarisch bekannt geworden.

1 Sergio Sablich / Rossana Dalmonte (Hrsg.): *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni.* [Kongressbericht Bolzano/Empoli 1985: F. Busoni e la Germania degli anni venti, und Bologna 1985: F. Busoni e il «Doktor Faust»] (*Quaderni di Musica/Realtà* 11), Milano 1986.

So ist es in der Tat. In welchem Masse dies zutrifft, wie es dazu kam und wie die Irrtümer zu beheben sind, ist hier zu zeigen. Damit und mit der anschliessenden ersten Neupublikation der von Busoni veröffentlichten Fassung der «Zeitwelle» und des bisher unbekannt gebliebenen Textes «Später. Ein Zwiegespräch» ist die Absicht verbunden, nachdrücklich auf die Dringlichkeit einer historisch-kritischen Gesamtausgabe von Busonis Schriften hinzuweisen und zugleich einen Beitrag dazu im Umkreis eines seiner ästhetischen Schlüsseltexte zu liefern.

*

Zu jenen, die 1920 Busonis definitive Rückkehr aus dem Zürcher Exil nach Berlin mit Nachdruck wünschten, gehörte auch der «Melos»-Kreis. Die neugegründete Zeitschrift *Melos*, die sich als Organ der musikalischen Avantgarde verstand, hatte gar in ihrer ersten Nummer (Februar 1920) folgenden Aufruf veröffentlicht:

> «An Ferruccio Busoni!
> In dankbarem Gedenken an die zwei Jahrzehnte umfassende künstlerische Arbeit in unserer Stadt, und in der Überzeugung, dass die Bande nicht zu lösen sind, welche das musikalische und kulturelle Berlin, wie Deutschland überhaupt mit Ihnen verknüpfen, bitten wir Sie, hochverehrter Meister Busoni, Ihre ideale, selbstlose Tätigkeit in unserer Mitte wieder aufzunehmen.
> I.A. der Neuen Musikgesellschaft: Wolfgang Gurlitt — I.A. der Redaktion: Hermann Scherchen»[2]

Tatsächlich unterzeichnete Busoni ein halbes Jahr später in Zürich den durch Leo Kestenberg vermittelten Vertrag mit der Preussischen Akademie der Künste (30.7.1920).[3]

Zurück in Berlin beschränkte sich Busoni als Leiter einer Meisterklasse für Komposition in der Folge nicht darauf, den kleinen Kreis seiner Schüler davon zu überzeugen, was beim Komponieren jetzt an der Zeit wäre. Vielmehr suchte er auch weiterhin durch die Publikation von Texten öffentlich Einfluss zu nehmen.

Die Richtung, die er dabei anzeigte, musste allerdings die Mitarbeiter des *Melos* irritieren, welche – wie ein polemischer Konservativer von der Konkurrenz es formulierte – «die Fahne Arnold Schönbergs» entrollt hatten.[4]

Dies war allerdings eine einseitige Verkürzung. Denn auch andere Stimmen kamen in *Melos* zu Wort, darunter jene Busonis, der zu den «ständigen Mitarbeitern» zählte, ebenso wie Schönberg, zu dem Busoni zunehmend auf Distanz gegangen war.[5]

Der berühmt gewordene Brief «Junge Klassizität», den Busoni im Januar 1920 aus Zürich an Paul Bekker geschrieben hatte und der am 7. Februar jenes Jahres in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht worden war, wurde anschliessend nicht weniger als dreimal wieder gedruckt:

2 *Melos* 1 (1920), S. 4.
3 Vgl. den vorangehenden Artikel von Tamara Levitz.
4 Adolf Diesterweg: *Futuristen-Dämmerung. Ein offener Brief und sein Widerhall* [!], in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 49 (1922), S. 376. (Auch diese Zeitschrift erschien in Berlin.)
5 Als Herausgeber des *Melos* zeichnete in den ersten beiden Jahrgängen Hermann Scherchen, dann Fritz Windisch. Als «ständige Mitarbeiter» wurden auf dem Titelblatt genannt (2. Jahrgang): «Béla Bartók, Ferruccio Busoni, Prof. O. Bie, Dr. H. Leichtentritt, Ed. Erdmann, Siegm. Pisling, Dr. G. Schünemann, H. Tiessen, Arnold Schönberg, E. v. Dohnanyi, Prof. M. v. Schillings, F. Windisch, Prof. A. Weissmann, H. J. v. d. Wense, Müller-Hartmann, Dr. Werner Wolffheim, Prof. W. Altmann.» Im Herbst 1921 kam neu Erwin Lendvai dazu (Heft 11/12, September).

1920 von Hermann Scherchen in *Melos,* 1921 im Busoni-Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* und schliesslich 1922 in der von Busoni selbst besorgten Sammlung seiner Schriften *Von der Einheit der Musik (EM).*[6]

Busonis Auffassung, dass die Zeit zur Beendigung der Experimente gekommen sei, und dass eine Synthese fällig wäre, deren ästhetische und kompositionstechnische Bedingungen er unter dem Begriff «Junge Klassizität» subsumierte, war für die Mitarbeiter des *Melos* alles andere als repräsentativ. Sie begrüssten vielmehr die Experimente der jungen Expressionisten, gegen die sich Busoni zunächst nicht öffentlich, aber um so deutlicher in privater Korrespondenz ausgesprochen hatte.[7]

Scherchen, einer der Mitbegründer und nun Redaktor des neuen Organs, suchte den Widerspruch zwischen der allgemeinen Tendenz der Zeitschrift und dem darin publizierten Klassizitätsbrief Busonis durch eine «autobiographische» Deutung zu schlichten:

> «Es gibt sicherlich nicht viele Dokumente, die so scharf wie dieser Brief den inneren Weg eines Menschen widerspiegeln. Was Busoni als notwendiges Ziel unserer Kunst hinstellt, ist an der Wandlung seiner Persönlichkeit längst sichtbar geworden. Ein sich-selbst-Deuten, sich in Worte einfangen im besten Sinne ist dieser Brief, nicht aber eine Erkenntnis und Klärung.»[8]

Beim «Offenen Musik-Brief» allerdings, den Busoni im Januar 1922 dem Leiter der Melos-Gemeinschaft und neuen Herausgeber der Zeitschrift, Fritz Windisch, zusandte, wäre eine solche Deutung kaum mehr möglich gewesen. Busoni nimmt darin Stellung gegen eine Kritik, die Werke nach Zugehörigkeit zu «Richtungen» beurteilt, und es dürfte niemandem entgangen sein, dass damit auch die Vorliebe der *Melos*-Mitarbeiter gemeint war. Busoni schrieb:

> «Heute ist unter den Kritikern fortschrittlicher Haltung eine Verwechslung grossgezogen worden, die nicht nach dem Werte eines Stückes, sondern nach dessen Richtung unterscheidet; gute Sachen älterer Richtung verwirft, schlechte Erzeugnisse neuesten Gebahrens verkündet. [...] Nun ist ein Stück nicht deshalb gut, weil es neu ist, und (dies ist das Lustige) es ist nicht deshalb neu, weil es ohne Form und Schönheit auftritt.*) Es gibt drei Handhaben des Neo-Expressionismus: die Harmonik, die Hysterik, die Temperament-Gebärde.
>
> *Letzten Endes kann man in einem solchen Stück ein Überbleibsel von Wagner, einen verkappten Debussy, eine verschämte Salon- und Tanzmusik erkennen.»[9]

6 *Melos* 1 (1920), S. 242 f.; *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921), H. 1/2 (Sonderheft F. Busoni), S. 25–27; F. Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen (Max Hesses Handbücher* 76) Berlin 1922; die letztgenannte Sammlung wird in der Folge zitiert als *EM*.

7 Etwa in den Briefen an Gisella Selden-Goth: *Fünfundzwanzig Busoni-Briefe,* eingeleitet und hrsg. von G. Selden-Goth, Wien usw. 1937 (vgl. besonders den Brief vom 3. Februar 1921).

8 Scherchen in *Melos* 1 (1920), S. 242; schon die Herausgeber des Busoni-Heftes der *Musikblätter des Anbruchs* hatten 1921 zum «Klassizitäts»-Brief bemerkt: «Wir halten den Abdruck für umsomehr gerechtfertigt, als hier keineswegs Bekundung einseitiger Parteinahme vorliegt, sondern das persönliche Bekenntnis eines der führenden Künstler unserer Zeit zu seiner Auffassung von den Zielen der modernen Musik.» (S. 25).

9 *Melos* 3 (1921/22), S. 59–61, zit. S. 59; der «Offene Musik-Brief» erschien im zweiten Heft des Jahrgangs und ist datiert mit «17. Januar 1922».

Es mag ein Zeichen für die pluralistische Toleranz der Angesprochenen sein, dass auch dieser Brief in *Melos* erschien. Diese Offenheit gehörte eben auch zum Programm: «Die Zeitschrift sollte dem Zentrum eines Kräftestroms gleichen, wo unzählige Anregungen zusammenströmen, umgeleitet und ausgestrahlt werden.» So der Wortlaut einer programmatischen Passage nach dem einjährigen Erscheinen.[10]

*

Die beiden bis jetzt genannten Busoni-Texte («Junge Klassizität» und «Offener Musik-Brief») sind nicht nur von ihm selbst erneut veröffentlicht *(EM)* sondern mehrmals auch in neuerer Zeit publiziert worden.[11]

Entgangen hingegen ist der Forschung weitgehend, dass Busoni nach seiner im Herbst 1922 erschienenen Textsammlung auch die Berliner Tagespresse weiterhin als Sprachrohr benutzte. Und die dort publizierten Texte sind – noch einmal sei es betont – für ein umfassendes Verständnis seiner Ästhetik unverzichtbar und deshalb von entscheidendem Interesse.

Besonders im Hinblick auf eine noch ausstehende kritische Gesamtausgabe von Busonis Schriften muss hier von zwei solchen Zeitungstexten berichtet werden:

Erstens von der originalen Veröffentlichung eines Aufsatzes («Zeitwelle»), von dem man bisher glaubte, Busoni hätte ihn wegen seines kritischen Tonfalls zurückbehalten. Dieser Text ist überdies infolge eines fatalen, aber leicht erklärbaren Irrtums in einer Neupublikation von 1977 unbemerkt zur Textcollage aus der Feder zweier verschiedener Autoren verfremdet worden und avancierte dort zu allem Überfluss in dieser Form sogar noch zu Busonis Testament. Dies obwohl der weitaus grösste Teil jener Collage nicht von Busoni, sondern von Paul Bekker stammt!

Zweitens geht es um einen Text, der seit seinem ersten Erscheinen in keiner der Sammlungen wieder gedruckt wurde, obwohl Busoni in einem unzweifelhaft als Schlüsseltext zu bezeichnenden Aufsatz mit dem gewichtigen Titel «Vom Wesen der Musik» selbst noch ausdrücklich darauf verwiesen hatte («Später»).

«Zeitwelle. Musikalische Betrachtungen» (1923)

Während in der Regel Busonis Autographe der gesammelten Publikationen noch unbearbeitet sind, kommt auch das Umgekehrte vor: Es gibt einen Aufsatz Busonis, der am 1. April 1923 im Berliner *Börsen-Courier* erschienen ist und der inzwischen aufgrund des Autographs

10 *Melos* 2 (1921), H. 3 vom 1. Februar 1921, S. 47.

11 *EM* S. 275 ff. und S. 344 ff.; Neupublikationen in Joachim Hermann (Hrsg.), *F. Busoni. Wesen und Einheit der Musik. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis (Max Hesses Handbücher* 76) Sonderausgabe zu Busonis 90. Geburtstag, Berlin 1956; in der Folge zit. als *WEM* (die genannten Texte «Junge Klassizität», S. 34 ff. und der «Offene Musik-Brief» unter dem veränderten Titel «Über die Harmonik», S. 41 ff.); und in Fedele d'amico (Hrsg.), *Lo sguardo lieto. F. Busoni. Tutti gli scritti sulla musica e le arti (Saggi di arte e di letteratura* 47), Milano 1977; in der Folge zit. als *Scritti* (darin «Nuova classicità, S. 112 ff. und «Lettera musicale aperta», S. 133 ff.).

bereits mehrmals neu gedruckt wurde, ohne dass man ihn als Wiederabdruck eines von Busoni publizierten Textes erkannt hätte. Auch in der neusten Busoni-Forschung geht man fälschlicherweise immer noch davon aus, dass der Verfasser ihn nie selbst veröffentlicht hätte.[12]

Bei der bisher unbeachteten Erstveröffentlichung vom 1. April 1923 handelt es sich um den Text: «Zeitwelle. Musikalische Betrachtungen von Ferruccio Busoni», erschienen an Busonis 57. Geburtstag in der ersten Beilage des Berliner *Börsen-Courier*. (Solche Beilagen lieferte die Zeitung an Sonntagen.)

Die «Zeitwelle» bietet eine weitere Variation von Busonis Konzept der Klassizität, und zwar vor dem Hintergrund seiner kategorialen Grundidee von der Allgegenwart der Zeit. Die Vorstellung, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander fliessen – eine Art Relativitätstheorie der Geschichte –, wird Busoni in seinem letzten *Melos*-Text «Vom Wesen der Musik» (1924) ins Zentrum stellen. In «Zeitwelle» lautet die Variante in nicht zufälliger Anlehnung an Nietzsche: zyklische Wiederkehr des Gleichen. Und sie bedeutet für Busoni, dass «naturgemäss» nach einer Periode des Aufruhrs eine solche folgt, die das zeitlos Gültige daraus gewinnt und «klassisch» wird. Busoni beendet seinen Zeitungsartikel wie folgt:

> «Die Frage ist also nicht diese: ist etwas *anders* als das Alte? Sondern vielmehr: ist es ebenso gut, ist es gar besser, als das Alte war? Und das letztere ereignet sich – in Abständen – immer wieder; sei es durch Klärung, sei es durch Steigerung; jedoch ausnahmelos und einzig infolge der Begabung, die mit Können sich verbindet. – Aus der Menge der Jüngsten ist anzunehmen, dass dereinst (und vielleicht in Bälde) *eine* Persönlichkeit hervorgehe, die durch Talent und Meisterschaft den guten Kern des Aufruhrs in vollkommener Rundung aufweisen wird: dieser Mann erhebt sich naturgemäss zum *Klassiker* und trennt sich somit von seinen früheren Gefährten. Ein jeder von ihnen denkt vermutlich, dieser eine sei er selbst, und so entstehen aus den Gleichgesinnten die späteren Widersacher. Für den Augenblick aber sind sie noch geschlossen und können nicht anders auftreten als zunftmässig, als ‹Schule› (der ein Haupt fehlt): mit der Kraft einheitlicher Auflehnung und in Folge ebenso allgemeiner ungenügender Vorbereitung. Im ganzen vollzieht sich, wie zu jeder Zeit, der Turnus; und überraschend erscheint uns nur das, was wir selbst nicht vorher erlebt hatten; das aber in abgemessenen Zeiträumen und unter parallelen Bedingungen sich ereignen muss, und so sich gleichmässig wiederholt. Der ganze Vorgang ist beispielsweise vor bald hundert Jahren, in dem Gespräche zwischen Mephistopheles und dem Baccalaureus (Faust II) verblüffend gegenwärtig dargestellt. Zweihundert Jahre früher berichtet uns Cervantes das Nämliche. Und der war – ebenso wenig als wie Goethe – etwa ein Philister.»

Es ist nicht von ungefähr, dass Busoni in diesem Zeitungsartikel auch die Namen nannte, die für den gegenwärtigen «Aufruhr» in seiner Sicht verantwortlich waren, und zwar in einer Deutlichkeit, die er – zumindest was Schönberg betrifft – in einem *Melos*-Beitrag wohl ver-

12 So gelangt etwa Thomas Seedorf *(Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert,* Laaber 1990) zum falschen Urteil über Busoni: «Nur sehr allgemein äusserte er sich in Artikeln zur neuen Musik um ihn herum, und ein Aufsatz, in dem er Kritik an früheren Werken Schönbergs und Stravinskys übt, blieb bezeichnenderweise ungedruckt.» (S. 123), sowie ders.: *Leichtentritt, Busoni und die Formenlehre. Zur Wandlung einer Konzeption,* in: *Musiktheorie* 5 (1990), S. 27–37; bes. Anm. 56.

mieden hätte.[13] Unter diesen Namen konnte er sich selbst allerdings nicht ausnehmen (wobei er die erste Veröffentlichung des *Entwurfs*, auf den er anspielt, um ein Jahr zu früh erinnert):

> «Der Samen zu diesen Blüten wurde indessen vor dem Krieg gesäet. Der Wiener Sezessionist Schönberg, der russische Klangakrobat Stravinsky, legten den Grund zu Missverständnissen, die heute durch Übertrumpfung als positive Wahrheiten gelten sollen; theoretisch hat auch eine kleine Schrift von mir, die 1906 erschien, aber 10 Jahre später gelesen wurde, durch tendenziöse Deutung in Schützengräben, Manchen missleitet. Auch hier trat die Übertrumpfung an Stelle der Überholung; und ich fühlte mich geärgert und befriedigt zugleich; da ich eine Wirkung wahrnahm, die von meinen Lehren ausging, so schief auch das Ergebnis nachweisbar war. Ich spreche hiervon in der Vergangenheit, weil ich schon im Jahre 1920 (damals in Zürich) das Ende des ‹Expressionismus› voraussah, als er im Zenith seiner Geltung stand.»

Diese beiden längeren Zitate aus «Zeitwelle» genügen hier. Der originale Wortlaut von Busonis Publikation ist im Anschluss an diese Ausführungen wiedergegeben. Im Prinzip war der Text in Neuausgaben bereits zugänglich: Joachim Herrmann hatte 1956 in der Ausgabe der Busoni-Schriften *(WEM)* verschiedene in *Von der Einheit der Musik* noch nicht wiedergegebene Texte aufgenommen (und einige nicht unmittelbar mit musikalischen Fragen sich befassende Aufsätze weggelassen).[14]

Unter den Neuaufnahmen steht auch der Text «Zeitwelle», den Herrmann als unbetiteltes Autograph aus dem Nachlass publizierte und mit einem eigenen Titel «Zum Zeitgeschehen» versah. Herrmanns Anmerkung gab den vermeintlichen Sachverhalt wie folgt wieder: «Erste Veröffentlichung eines im handschriftlichen Nachlass Busonis befindlichen Manuskriptes, das kein Entstehungs- oder Niederschriftendatum, auch keine Überschrift aufweist.»[15]

Es ist nun aber ganz klar, dass dieses Autograph im Zusammenhang mit Busonis «Zeitwelle» vom 1. April 1923 geschrieben wurde. Der von Herrmann wiedergegebene Text ist weitgehend identisch mit dem Wortlaut im «Börsen-Courier». Nur ist die von Busoni in der Zeitung veröffentlichte Fassung in Einzelheiten stilistisch eindeutig verbessert. Das führt zweifelsfrei zum Schluss, beim erst 1956 gedruckten Autograph handle es sich um einen Reinschrift-entwurf, welcher vor der definitiven Publikation von 1923 noch einmal überarbeitet wurde.

13 Den Namen Strawinskys hatte Busoni im «Offenen Musik-Brief» an Windisch bereits namentlich genannt.

14 So fehlen etwa in *WEM* jene Aufzeichnungen, die Busoni in *EM* mit aus den «anschliessenden Bezirken» meinte: «Wie lange soll das gehen?», «Zum Geleit von E.T.A. Hofmanns ‹Phantastischen Geschichten›», «Traum», «Die Zigarrenkiste», «Nachteil des Sehenden» sowie das «Sonetto CXXIII» von Petrarca, von dem Busoni eine eigene Übersetzung mitteilte. Gerade diese «anschliessenden Bezirke» gehören zu einem umfassenden Verständnis Busonis unbedingt dazu und erweisen sich bei näherem Hinsehen bisweilen als zentrale Veranschaulichungen seines ästhetischen Gedankens. Eine Reihe von Texten konnte Herrmann in *WEM* neu aufnehmen. So etwa: «Vom Wesen der Musik», «Der Melodie die Zukunft», «Nachgelassene Skizzen zu einem Lehrbuch ‹Die Melodie›» (ein Text, der bereits 1930 von Friedrich Schnapp in *ZfM* 1930, S. 95, mit den vollständigen Notenbeispielen veröffentlicht worden war, die Herrmann leider wegliess).

15 *WEM*, S. 64–68; zit. S. 69.

Bezeichnend sind folgende Belege von stilistischen Verbesserungen: Der von Herrmann wiedergegebene Satz «Erreicht er diese Vollkommenheit nicht, so verschwindet der Typus, wie er gekommen, und er bezeichnet lediglich einen ‹Inzident› in der Geschichte, der keine Folgen in sich trägt.»[16] endet in Busonis Publikation von 1923 eleganter mit: «[...] und bezeichnet lediglich einen ‹Inzident› in der Geschichte, der keine Folgen nach sich zieht und keine Früchte trägt.»

Und einer der Kernsätze lautet in Busonis definitiver Formulierung: «Nun gibt es eine absolute, beweisbare Schönheit und Vollkommenheit; [...].» Ihn gibt Herrmann 1956 wie folgt wieder: «Nun gibt es eine absolute nachweisbare Schönheit und Vollkommenheit, [...].»[17]

Und schliesslich sei auf eine besonders notwendige stilistische Korrektur gegen Ende des Textes hingewiesen, wo Herrmann anhand des Autographs die fehlerhafte Wendung «in gleichmässig abgestellten Zeitabständen»[18] drucken liess, die Busoni aber längst zu «in abgemessene Zeiträume» verbessert hatte. (Der ganze Wortlaut der Stelle in Busonis definitiver Formulierung findet sich oben im ersten ausführlichen Zitat.)

Gerade im Hinblick auf Busonis Unterrichtstätigkeit ist überdies eine kleine Einfügung im Zeitungstext von besonderem Interesse. So heisst es im Reinschriftentwurf noch: «Eine derartige Tat kann nicht gleichzeitig von einer ganzen Gruppe von Zwanzigjährigen ausgehen, dazu verlangt das Handwerk zu lange Vorbereitungen, das Leben eine zu reiche Summe an Erfahrungen.»[19] In der Zeitung wurde die Art der Vorbereitung noch genauer charakterisiert. Hier steht: «[...] dazu verlangt das Handwerk eine zu lange, umständliche, gestufte Vorbereitung [...].»

Der grösste Unterschied zwischen den Fassungen ist eine Kürzung: Der Text im *Börsen-Courier* ist gegenüber dem Reinschriftentwurf im zweitletzten Abschnitt konziser.[20] Gestrichen ist ein Hinweis auf die nationalen Verschiedenheiten, die aus dem «Dunkel des Nationalismus» kämen.

Ob der Strich von Busoni selbst stammt oder womöglich von der Zeitungsredaktion angeregt oder verlangt wurde, wäre nur dann zuverlässig festzustellen, wenn das Autograph und die definitive Druckvorlage verglichen werden könnten. Wahrscheinlicher ist, dass Busoni selbst die Kürzung vornahm, denn die Umformulierung der Anschlüsse und die stilistische Konzentration weisen auf Busonis eigene Redaktion hin.[21]

Zum Vergleich sei der Wortlaut in Herrmanns Ausgabe der von Busoni publizierten Zeitungsfassung gegenübergestellt. Die Ausschnitte setzen nach dem oben zitierten und in beiden Versionen identischen Satz ein: «Ein jeder von ihnen denkt vermutlich, dieser eine sei er selbst, und so entstehen aus den Gleichgesinnten die späteren Widersacher.» Links steht die Fassung des Reinschriftentwurfs, wie ihn Herrmann wiedergab, rechts die Fassung des *Börsen-Courier:*

16 *WEM*, S. 65 f.
17 *WEM*, S. 67.
18 *WEM*, S. 68.
19 *WEM*, S. 66.
20 Das Zitat auf S. 143 dieses Beitrags gibt die letzten beiden Absätze wieder.
21 Immerhin wäre eine Zensur durch die Zeitungsredaktion vorstellbar, da in der gestrichenen Stelle auch eine Kritik am Nationalismus herausgelesen werden kann.

«Schon jetzt kann man unter den Gemeinsamen, Ähnlichgearteten der ganzen ‹Schule› (der ein Haupt fehlt) Abweichendes und Individuelles unterscheiden, – in den Massen wie in den Einzelnen. Es streben die beiden Enden eines Winkels immer mehr auseinander, je weiter sie sich fortsetzen. Zuerst dürften die verschiedenen Länder – aus angeborenen Rassen-Eigenschaften, aus dem Dunkel des Nationalismus – sich voneinander kenntlich machen: und innerhalb dieser wird der Erkorene bemerkbar werden. So hängen vorläufig die Germanen miteinander deutlicher zusammen, die Lateiner unter sich desgleichen: gemeinsam ist allen die Auflehnung und die ungenügende Vorbereitung.
Aber im Ganzen vollzieht sich, wie zu jeder Zeit, der Turnus, [...]»

«Für den Augenblick aber sind sie noch geschlossen und können nicht anders auftreten als zunftmäßig, als ‹Schule› (der ein Haupt fehlt):

mit der Kraft einheitlicher Auflehnung und in Folge ebenso allgemeiner ungenügender Vorbereitung.
Im ganzen vollzieht sich, wie zu jeder Zeit, der Turnus; [...]»

Ein letzter Hinweis zu den unterschiedlichen Versionen sei im Hinblick auf den weiter unten zu besprechenden Text «Später» gegeben. Er betrifft die in Klammern gesetzte Quellenangabe «(Faust II)» zu dem genannten Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Baccalaureus. Im gedruckten Autograph lautet diese Angabe irrtümlicherweise noch «(Faust I)».[22] Nun kommt bekanntlich in «der Tragödie erstem Teil» ein «Schüler», aber kein «Baccalaureus» mit Mephisto ins Gespräch, und der Baccalaureus erscheint tatsächlich erst in «Faust II», wie es im *Börsen-Courier* heisst.

Dass beide Szenen allerdings Lehrgespräche besonderer Art sind, ist gerade im Hinblick auf den unten mitgeteilten Busoni-Text von Belang, der den Untertitel «Ein Zwiegespräch» trägt. Während der Schüler in Fausts Studierzimmer von Mephisto eine verführerische Studienberatung unter dem berühmten Motto «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie» verabreicht bekommt, verbietet sich im zweiten Akt von Faust II der Baccalaureus eine Belehrung durch den «Greis» im «hochgewölbten, engen gotischen Zimmer, ehemals Faustens». Der Baccalaureus triumphiert vielmehr selbstbewusst: «Die Welt, sie war nicht, eh ich sie erschuf!», während Mephistopheles nach dessen Abgang gewissermassen Busonis These von der Allgegenwart der Zeit variiert: «Wie würde dich die Einsicht kränken: / Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, / Das nicht die Vorwelt schon gedacht! –»

Busonis Text «Später» wird zwei Monate nach der «Zeitwelle» genau diese Haltungen in die Rollen von «Scholarus» und «Magister» projizieren.

Dass Busoni mit der Aufnahme von «Zeitwelle» zufrieden war, belegt eine Stelle in einem Brief an Volkmar Andreae. Diese Bemerkung hätte übrigens schon längst auf die Erstveröffentlichung von «Zeitwelle» führen können, da Busonis Briefe an Andreae bereits von

22 *WEM*, S. 68; falls Herrmann richtig gelesen hat. Vielleicht ist in seiner Ausgabe von 1956 lediglich ein Druckfehler unterlaufen.

mehreren Forschern durchgesehen wurden.[23] Der bereits erkrankte Busoni berichtete am 25. April 1923 in seinem letzten Schreiben an Andreae aus Berlin:

> «Mir ist ein langer Winter ohne Erlebnisse vergangen. Aber Manches drang von Aussen in's Haus. Die ‹neue Jugend› und die Thaten der Neuen Internationalen Musikgesellschaft haben mich berührt, innerlich u. äusserlich. Über die erste schrieb ich im ‹Börsen Courier› (vom 1. April) einen Aufsatz, den Ältere und Jüngste guthiessen.»[24]

Die Geschichte von «Zeitwelle» ist aber noch etwas komplizierter. Denn 1977 tauchte der Hinweis auf, dass Busoni noch in seinem Todesjahr (1924) eine weitere Bearbeitung des Textes vorgenommen hätte. Die erste Neupublikation des angeblichen Busoni-Textes aus den *Blättern der Staatsoper* erschien in italienischer Übersetzung in Fedele d'Amicos Ausgabe der Busoni-Schriften *(Scritti)*.[25] Diese Sammlung ist zwar die bisher vollständigste und zuverlässigste, wobei besonders die genauen Quellenangaben sowie die erste Neupublikation von Busonis frühen Zeitungskritiken (1884–1885) hervorzuheben sind. Aber abgesehen davon, dass durch die italienische Übersetzung die meisten Texte nicht in der Originalsprache stehen, ist auch diese Zusammenstellung keineswegs vollständig.

Das ist etwa gerade in einer zentralen Frage wie jener von Busonis Beethoven-Bild besonders bedeutsam. In den *Scritti* fehlt Busonis achtseitige Kritik an den späten Beethoven-Quartetten, ein Text, den Hans Moldenhauer schon 1960 publiziert hatte.[26] Weiter fehlt – wie in allen Sammlungen – die «Vorbemerkung» zu Busonis Text «Was gab uns Beethoven?».[27]

23 Hans Jelmoli konnte sie schon 1926 einsehen (vgl. H. Jelmoli, *F. Busonis Zürcherjahre, 117. Neujahrsblatt der AMG,* Zürich 1929); Edward Dent bearbeitete sie für die Busoni-Biographie (E. Dent, *F. Busoni. A Biography,* London 1933, Reprint 1974); Hans Heinz Stuckenschmidt verwendete die Briefe als ergiebiges Material (H. H. Stuckenschmidt, *F. Busoni. Zeittafel eines Europäers,* Zürich 1967), Rudolf Schoch gab einen Brief in Faksimile wieder (R. Schoch, *Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Fs. zum 100jährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft,* Zürich 1968).
Fünf der Briefe publizierte der Verfasser 1986 (J. Willimann, *F. Busoni und V. Andreae,* in: *Briefe an V. Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1902–1959,* hrsg. v. Margaret Engeler und Ernst Lichtenhahn, Zürich 1986, S. 200–222). Inzwischen sind 22 der insgesamt 85 Busoni-Briefe in englischer und italienischer Übersetzung erschienen *(F. Busoni. Selected Letters,* trans. and ed. by Antony Beaumont, London usw. 1987; *F. Busoni. Lettere,* Scelta e note di A. Beaumont, Ed. italiana riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich [*Le Sfere* 10], Milano 1988). In den beiden letztgenannten Ausgaben ist der entscheidende Brief gedruckt (S. 362, bzw. S. 492), allerdings ohne dass Busonis Hinweis aufgeschlüsselt wurde.
Eine möglichst umfassende Bearbeitung stand jedoch immer noch aus. Sie wird zusammen mit der Publikation des vollständigen Briefwechsels durch den Verfasser zugänglich gemacht.

24 Busonis Briefe an Volkmar Andreae befinden sich im Nachlass der Familie Andreae (Fotokopien im Zürcher Stadtarchiv).

25 *Scritti,* vgl. Anm. 11. D'Amico stützte sich abgesehen von *EM* und *WEM* auf folgende Ausgaben: Guido M. Gatti / Luigi Dallapiccola, *F. Busoni. Scritti e pensieri sulla musica,* Firenze 1941 und dies., zweite erweiterte Auflage, Milano 1954; überdies standen auch die von Friedrich Schnapp in den dreissiger Jahren aus Busonis Nachlass publizierten Texte zur Verfügung.

26 Hans Moldenhauer, *Busonis Kritik an Beethovens letzten Quartetten,* in: *NZfM* 121 (1960), S. 416–417. Der Text vom 15. November 1917 enthält wichtige Mitteilungen zum Verständnis von Busonis kritischem Beethoven-Bild. Busoni hatte in Neuchâtel u.a. geschrieben: «Die durch zwanzig Jahre in Berlin eingesogene (auferzwungene) Unantastbarkeit Beethoven's, die mich einschüchterte, und das allgemein geltende Verbot einer kritischen Prüfung gegenüber den Thaten des Meisters, mag in erster Linie ihre Reaktion in mir ausgelöst haben.» (Gemeint ist Busonis Reaktion auf Beethovens fünf letzte Quartette.)

27 *EM,* S. 290–297, *WEM,* S. 173–179, *Scritti,* S. 305–309.

Sie war in einer weiteren Publikation des Aufsatzes mitgedruckt worden. Der Beethoven-Text erschien nämlich auch im Oktoberheft 1922 der Zeitschrift *Die Musik*, fast gleichzeitig mit der Fassung in *EM*, im Periodikum aber erweitert um eine Einleitung, welche aus dem Begleitbrief an den Herausgeber gewonnen ist. Diese Einleitung ist auch einer neueren Spezialstudie unbekannt geblieben.[28] Ihr Wortlaut sei hier mitgeteilt:

> «*Vorbemerkung:* ... sende ich Ihnen anbei einen Aufsatz, den ich benenne: ‹Was gab uns Beethoven?›
> Der Inhalt ist sehr gedrängt und der kleine Artikel sollte nur den ‹Auftakt› (wie man heute gerne sagt) geben zur Diskussion über eine Frage, die wir ein Jahrhundert lang gläubig bejaht haben, ohne sie zu prüfen; an deren Massstab wir alles übrige massen, mit der Voreingenommenheit seiner unbedingten Überlegenheit; durch die wir uns einschüchtern und knechten liessen, in Meinungen und Taten. In diese Frage hineinzuleuchten, erscheint mir als die Aufgabe der allernächsten Jahre, um die Schatten des Vorurteiles zu scheuchen, die sie verdunkeln, um den Weg vor uns zu erhellen.
> Sollen wir Beethoven in seinen besten Absichten weiter folgen, so müssen wir zwischen diesen und dem, das sie in ihrem Aufstieg hemmt, unterscheiden lernen. Beides steht bei Beethoven hart aneinander, wie der Schatten an dem Monument, der – selbst unbeachtet – die Linienführung des Umrisses verrät. – Diese Aufgabe mit Ehrfurcht und Logik zu unternehmen, dürfte gegenwärtig noch als ein ketzerisches Unterfangen gelten: es ist damit wie mit den Entwöhnungskuren, die mit klügster Vorsicht begonnen werden müssen.
> Wollen Sie damit beginnen? Es zu tun, ist weder müssig noch belanglos, am Ende sogar sehr wichtig ...
> (Aus einem Brief des Verfassers an den Herausgeber der ‹Musik›.)»[29]

Auch in philologischer Hinsicht stützten sich die *Scritti* allzu sehr auf Herrmanns Ausgabe von 1956, was gelegentlich zu Ungenauigkeiten führt. So wird – um wieder zur «Zeitwelle» zurückzukommen – Busonis Verweis auf Goethes Faust im unbetitelten Autograph auch hier kommentarlos mit «Faust I» aus Herrmanns Ausgabe kopiert.

Im Falle der «Zeitwelle» stehen das seit Herrmann bekannte Autograph und die angebliche spätere Bearbeitung Busonis bei d'Amico nebeneinander.[30] Dabei wird Herrmanns Titel «Zum Zeitgeschehen» in der italienischen Übersetzung zu «Sui tempi che corrono», die angebliche Bearbeitung für die Staatsopernblätter heisst in einigermassen wörtlicher Übersetzung des Originaltitels «Il flusso del tempo, considerazioni musicali».

In den *Scritti* wird nun vermerkt, dieser Text sei von Julius Kapp drei Monate nach Busonis Tod in die *Blätter der Staatsoper*[31] aufgenommen worden, wo er unter dem originalen Titel «Zeitwelle, musikalische Betrachtungen» erschienen sei, obwohl nur die ersten beiden Absätze mit dem vorausgehenden Autograph übereinstimmen würden.[32] Doch dies letzte erweist sich als ein Irrtum. Der von Kapp 1924 publizierte Text ist tatsächlich identisch mit jenem im *Börsen-Courier*, und sein Wiederabdruck war gedacht als Hommage an den verstorbenen

28 Albrecht Riethmüller, *Busoni-Studien: I. Busoni und Beethoven,* in: *AfMw* 42 (1985), S. 263–268. Vgl. auch ders., *F. Busonis Poetik (Neue Studien zur Musikwissenschaft* 4), Mainz usw. 1988.
29 *Die Musik* 15 (1922/23), S. 19–23; zit. S. 19.
30 *Scritti,* S. 141–144 und S. 145–147.
31 *Blätter der Staatsoper* 5 (1924), H. 2 (Oktober).
32 So die Angabe in den *Scritti*, S. 145.

Busoni. Kapp hat allerdings in seiner ausführlichen und bemerkenswerten Anmerkung nicht auf die Erstveröffentlichung hingewiesen.[33] Vielmehr qualifizierte er den Aufsatz etwas vage als «eine von Busonis letzten Arbeiten», woraus dann später die falsche Vermutung wurde, es sei die letzte überhaupt.[34]

Doch inzwischen hatte sich der gemeinte Text sogar als Folge eines noch gravierenderen Irrtums entscheidend gewandelt.

Die Herausgeber der *Scritti* stellten kurz nach Beginn des dritten Absatzes im Text eine Lücke fest. Bei Busonis Satz: «Der Wiener Sezessionist Schönberg, der russische Klangakrobat Stravinsky, legten den Grund zu Missverständnissen [...]», fehlte im Satzbau ihrer Vorlage das Objekt. Der Satz brach nach «legten» ab, bzw. nahm eine andere Fortsetzung. Das Fehlende («den Grund») wurde nun analog zum Reinschriftentwurf ergänzt und die vermeintlich neue Fortsetzung daran angeschlossen.[35] Unbemerkt blieb jedoch der Umstand, dass diese Fortsetzung gar nicht von Busoni stammt!

Warum? Des Rätsels Lösung bringt wie so oft ein Blick in das Original, in diesem Fall in die *Blätter der Staatsoper*.

Die Vokabel «legten» war dort das letzte Wort auf der ersten Seite von Busonis Text (die sechste Seite des Heftes). Auf der neunten Seite beginnt ein anderer Aufsatz eines andern Autors: «Neue Musik» von Paul Bekker.

Und wenn man nun die italienische Übersetzung der angeblich von Busoni stammenden Fortsetzung in den *Scritti* liest: «[...] hanno posto le basi [/] per superare quell'organizzazione formale che risultava da un sentimento musicale prevalentemente armonico, condizionato dalla cadenza.», erkennt man, dass man unvermittelt in eine italienische Übersetzung von Paul Bekkers anschliessendem Text geraten ist. Dort ist es die dritte Seite des Aufsatzes

33 Kapp schrieb: «Wir erfüllen eine künstlerische Ehrenpflicht, wenn wir an dem Abend, an dem zum erstenmal in der Staatsoper ein Werk der allerjüngsten Richtung zur Diskussion gestellt wird [«Die Zwingburg» op. 14 des damals 24jährigen Ernst Krenek], des Mannes gedenken, der als einer der Ersten und Rufer im Streit unserem in Stagnation erstarrenden Musikleben frischquellende Säfte zugeführt: *Ferruccio Busonis,* des uns allzufrüh Entrissenen (gestorben 27. Juli 1924 im Alter von 58 Jahren). Nicht etwa, als ob er die Wege, die heute in überrevolutionärem Drange Heißsporne, die Errungenschaften großer Vergangenheit mißachtend, eingeschlagen, gebilligt oder gar gewünscht; aber wenn sich einst unter dem Zwange einer starken Persönlichkeit aus dem gärenden Most ein lebensfähiges neues Gebilde geformt haben wird, dann wird das, was Busoni *wirklich* erstrebt, erfüllt und die Saat, die er in seinem ‹Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst› und den gedankentiefen Aufzeichnungen ‹Von der Einheit der Musik› ausgestreut, fruchtbringend aufgegangen sein. [...] Obiger Aufsatz führt nun, in Besorgnis über die inzwischen von der Jugend eingeschlagenen Irrwege, diese Fragen näher aus und mahnt zur Selbstbesinnung. Er ist eine von Busonis letzten Arbeiten und erst *nach* Erscheinen seiner gesammelten Aufsätze geschrieben und sei daher hier der Vergessenheit entrissen.«(*Blätter der Staatsoper* 5 [1924], H. 2, S. 6.)

34 So bei Larry Sitsky, *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings* (*Contributions to the Study of Music and Dance* 7), New York usw. 1986, S. 382.

35 Diese Retusche wurde genau erläutert. Sowohl die Quellenangabe wie auch die philologische Merkwürdigkeit ist angemerkt: «Pubblicato postumo da J. K. (Julius Kapp) col titolo *Zeitwelle, musikalische Betrachtungen* in ‹Blätter der Staatsoper›, Berlino, V, 2, ottobre 1924, e non più ristampato. Presumibilmente uno degli ultimi scritti di Busoni. Ne abbiamo omesso i due primi capoversi, identici a quelli che iniziano l'articolo che qui lo precede *(Sui tempi che corrono)* e che dunque vanno mentalmente preposti alla sua lettura. Anche l'inizio del terzo capoverso, che invece abbiamo riprodotto, è nei due scritti identico.» (*Scritti,* S. 145). Die Anmerkung zur Lücke lautet: «‹Posto le basi›. Il testo reca soltanto il verbo (‹legten›), ciò che non dà senso; ma nell'articolo precedente si leggeva ‹legten den Grund›, e abbiamo qui completato in conformità.» (ebd.).

«Neue Musik» (die elfte Seite des Heftes), welche zur Fortsetzung von Busonis «Zeitwelle» geworden ist.

Die Erklärung scheint einfach: Den italienischen Herausgebern und Übersetzern muss eine lückenhafte Ausgabe jener *Blätter der Staatsoper* vorgelegen haben, in der genau die mittlere Lage der Bindung fehlte (die Seiten sieben bis zehn). Es ist allerdings erstaunlich, dass zwar sehr genau die Lücke im Text erkannt und akribisch referiert wurde, ein genauer Blick auf die Seitenzahlen aber offenbar ausblieb.[36]

Wie auch immer: Die Tatsache, dass Busonis Anklage des «Sezessionisten Schönberg» hier in einen Text aus der Feder Bekkers mündet, der gerade die diametral entgegengesetzte Absicht hat, diesen Komponisten aus musikhistorischer Sicht zu rechtfertigen, ist eine hoffentlich nicht mehr zu überbietende Pointe der Busoni-Rezeption.

Bekker stand zwar einmal durchaus auf Busonis Seite, als er gegen die Polemik Hans Pfitzners Stellung genommen hatte. Und schliesslich war ja Busonis an Bekker gerichteter Brief «Junge Klassizität» auch eine Art Dank dafür.[37] Aber je entschiedener sich in der Folge Bekker für Schönberg einsetzen sollte, desto mehr scheint sich Busoni von ihm distanziert zu haben.

Schon in einem Brief an Volkmar Andreae hatte Busoni nach der Lektüre des von Bekker 1919 zum ersten Mal publizierten Buches *Neue Musik* ein ambivalentes Urteil geäussert.[38] (Das Buch ist mit dem genannten Aufsatz gleichen Titels in den *Blättern der Staatsoper* von 1924 nicht identisch.)[39]

So schrieb Busoni am 19. November 1919 ironisch aus London:

> «[…] … wie gering erscheint mir meine stille Thätigkeit, wie historisch = unübersichtlich mein Blick! Dieser letzte Vorwurf trifft nicht Paul Bekker, der in einem Schriftchen ‹Neue Musik› Alles sicher überschaut und Jedwedes in ein Schubfächlein steckt, was die letzten

36 Möglicherweise waren diese allerdings auf einer Kopie oder einem Film nicht erkennbar.

37 Pfitzner hatte auf die zweite Ausgabe von Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig 1916) mit der Schrift *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik* (Leipzig-München 1917) reagiert. Bekker nahm dazu öffentlich Stellung in der *Frankfurter Zeitung* («Futuristengefahr?» 1917). Nach Pfitzners Pamphlet *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?* (Leipzig-München 1920), in dem auch gegen Bekker heftig polemisiert wurde, reagierte dieser mit «Impotenz oder Potenz? Eine Anwort an Herrn Professor Dr. Hans Pfitzner» (1920). Pfitzners Polemiken erschienen in der Reihe *Süddeutsche Monatshefte*, während Bekker seine Zeitungsartikel 1921 in Buchform zusammenfasste: P. Bekker, *Kritische Zeitbilder*, Berlin 1921. Busonis Brief «Junge Klassizität» beginnt mit den Worten: «Ich habe Ihren Aufsatz ‹Impotenz – oder Potenz?› mit Teilnahme und Sympathie gelesen; […]» (*EM*, S. 275, *WEM*, S. 34). Vgl. zur ganzen Polemik auch den «mittleren» Überwindungsversuch von Karl Blessinger (*Die Überwindung der musikalischen Impotenz*, Stuttgart [1920]) der allerdings wie Pfitzner – nur etwas weniger fanatisch – ebenfalls antisemitische und deutschnationale Töne anschlägt.

38 P. Bekker, *Neue Musik*, Stuttgart-Berlin 1919; das Buch war bereits 1920 in fünfter Auflage erschienen in der Reihe: *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, hrsg. v. Kasimir Edschmid (Bd. VI), Reprint Nendeln 1973. Aus dieser zweitgenannten Ausgabe stammen die folgenden Zitate.

39 Es kann hier nicht auf den Zusammenhang zwischen Bekkers gleichnamigem Buch und dem kurzen Artikel eingegangen werden. Dieser war schon 1923 im *Anbruch* erschienen (Jg. 5, 1923, S. 165–169) und zudem von Busoni kritisch kommentiert worden (vgl. *Busoni. Briefe an seine Frau*, hrsg. v. Fr. Schnapp, Zürich 1935, S. 389).

> 25 Jahre an Noten = Kombinationen zeitigten. – Ein Gemisch von Erkenntnis und perspektivischer Verrechnung, die das Buch – das im ganzen unaffektiert abgefasst ist – lesenswerth macht.»

Um diese Briefstelle besser einordnen zu können ist es hilfreich, Bekkers Aussagen über Busoni und Schönberg in Erinnerung zu rufen. Busoni wird in *Neue Musik* (1920) zwar von Bekker als Anreger gewürdigt, die Prognose bleibt allerdings offen:

> «Busoni ist, wie jeder echte und grosse Virtuose, ein Fackelträger, vielleicht auch ein Wegebahner. Wieweit er auch Pfadfinder ist – das müssen wir noch abwarten.» (S. 66)

Während Bekkers positives Fazit über Schönberg bereits feststeht:

> «[…] von allen schöpferischen Kräften der musikalischen Gegenwart scheint mir Schönberg die geistig stärkste, innerlich selbständigste, weitest blickende, ahnungsreichste zu sein.» (S. 75) Er besitze «[…] ein ausserordentliches formorganisatorisches Vermögen, durch das Schönberg, wie bisher kein anderer, die formbildende Kraft des neuen melodischen Musikempfindens erwiesen und damit das Grundproblem der heutigen Musik als der Lösung fähig gezeigt hat» (S. 76).

Es ist sogar denkbar, dass Busoni später (1923) in verschlüsselter Form gegen Bekker polemisierte, als er im Zwiegespräch des Magisters mit dem Scholarus die guten Verbindungen des Schülers mit dem Kritiker «Judexsum» anprangerte.[40]

Nach all dem klingt es wie eine böse Ironie der Geschichte, dass ausgerechnet Busonis «letzter» Text mit einer Rechtfertigung Schönbergs aus der Feder Paul Bekkers hätte schliessen sollen. Doch diese Möglichkeit eröffnete sich erst 1977, als Bekker in den *Scritti* ungewollt in die Rolle von Busonis Ghostwriter geriet.

Im übrigen hätte Bekkers Text in der Tat die Busoni-Kenner von 1977 aufhorchen lassen müssen. Denn so wie sich ihnen der Text präsentierte, wäre er für Busoni höchst verwunderlich und tatsächlich widersprüchlich gewesen. Doch auch dies scheint ein Symptom der Busoni-Rezeption zu sein: Offenbar hatte man sich bereits zu sehr daran gewöhnt, Busonis Widersprüchlichkeit in Kauf zu nehmen, selbst wenn sie so frappant aufgetreten wäre.[41]

40 Bekker publizierte später auch in *Melos* über Schönberg, was Busoni mit Bestimmtheit nicht entgangen ist (P. Bekker, *Schönberg*, in: *Melos* 2 (1921), S. 123–129). Hier spricht Bekker von «neuen Bahnen», auf denen Schönbergs jüngste Werke gehen (S. 123). Das Epochale versucht Bekker in Wendungen zu kleiden wie: «Man könnte sagen, Schönbergs Musik beginnt da, wo die gewohnte Art des Musizierens aufhört […]. Hier, oberhalb des bisherigen Endpunktes, setzt Schönberg ein.» (S. 128) (vgl. auch Anm. 58).

41 Auch heute ist es noch möglich, Urteile wie folgendes anzutreffen: «Wie viele Äusserungen Busonis zu eigenen Werken darf auch diese nicht ganz wörtlich genommen werden.» (Seedorf 1990, S. 110; an der Stelle geht es um das Verhältnis des Stils zweier Werke Busonis zueinander: *Nocturne symphonique* und *Rondò arlecchinesco*). Gerade bei der eingehenden Interpretation des «nicht ganz wörtlich», des Metaphorischen oder Widersprüchlichen in Busonis Äusserungen hätte aber eine tiefer gehende Untersuchung zu verharren und bei ihr erst ergeben sich die entscheidenden Erkenntnisse zu Busonis Werk.

Denn gemäss den *Scritti* hätte Busoni zuletzt den «Sezessionisten Schönberg» sozusagen als notwendiges Ereignis beurteilt und auf den gleichsam organischen Fortschritt hingewiesen, den die harmonischen Wege Schönbergs gehen würden. Dessen Harmonik sei ebenso aus jener Wagners abgeleitet, wie jene Wagners aus Beethoven, jene Beethovens aus Carl Philipp Emanuel Bach, diese aus Johann Sebastian Bach, und diese wiederum aus der vorangehenden Generation. Die Harmonik Schönbergs sei also nicht «neu», sondern Resultat einer Entwicklung ähnlich der einer lebendigen Sprache. Deshalb komme es auch nicht in erster Linie auf die Beurteilung der Grammatik als vielmehr des Ausgedrückten an.

Der angeblich neue «Internationalismus» in der Musik sei schon durch die umfassende Stilkompetenz Bachs in französischem oder italienischem Satz realisiert gewesen sowie in der Wiener Klassik und – was für Busoni eine besonders erstaunliche Aussage wäre – bei Wagner. Als einzig wirklich «Neues» der neuen Musik bleibe somit die Reduktion der Mittel und – als Folge davon – die Dominanz der Kammermusik. Der Text endet: «Wie sich dieser [der geistige Grundwille der Zeit] aber im einzelnen bestätigt, wie er zur produktiven Auswirkung gelangt, das ist nicht Angelegenheit einer Schule, einer Richtung, einer Partei, sondern ausschliesslich Angelegenheit der Persönlichkeit und ihrer schöpferischen Kraft.»[42]

Lediglich mit diesem Schluss wäre vermutlich Busoni inhaltlich einverstanden gewesen, auch wenn er ihn anders formuliert hätte. Der Übergang von seinem zu Bekkers Text zeigt übrigens dem mit Busoni vertrauten Leser sehr deutlich, wie verschieden der Sprachgebrauch der beiden Autoren ist (der Sprung ist durch / angezeigt):

> «Der Samen zu diesen Blüten wurde indessen vor dem Krieg gesäet. Der Wiener Sezessionist Schönberg, der russische Klangakrobat Stravinsky, legten (den Grund) / für die Aufhebung der aus dem vorwiegend harmonischen Musikgefühl sich ergebenden, durch die Kadenz bedingten Formgestaltung.»[43]

Die plötzliche historische Rechtfertigung von Schönbergs Tonsprache aus Busonis Feder wäre 1977 um so mehr aufgefallen, wenn der Text «Später. Ein Zwiegespräch» damals bekannt gewesen wäre.

Dass dies nicht der Fall war, ist wiederum der bis heute noch fragmentarischen Kenntnis von Busonis tatsächlichem Vermächtnistext «Vom Wesen der Musik» zu verdanken.

«Später. Ein Zwiegespräch» (1923)

Nach dem Aufsatz «Zeitwelle. Musikalische Betrachtungen» im *Börsen-Courier* vom 1. April 1923 folgte knapp zwei Monate später der Text «Später. Ein Zwiegespräch», der am 20. Mai 1923 im *Berliner Tageblatt* gedruckt wurde.

Dass dieser Text bis heute nicht wieder publiziert geschweige denn gelesen wurde, ist Herrmanns philologisch ungenauer Schriften-Ausgabe von 1956 zuzuschreiben. Dort fiel nämlich in Busonis *Melos*-Schlüsseltext «Vom Wesen der Musik. Anbahnung einer Verstän-

42 *Blätter der Staatsoper* 5 (1924), H. 2, S. 12.

43 Ebd. S. 7 (Schluss), S. 11 (Beginn). Bekkers ganzer Satz lautet: «Zweifellos zeigen sich bald mehr, bald weniger auffallende Beispiele für die Lockerung des tonalen Empfindens, / für die Aufhebung der aus dem vorwiegend harmonischen Musikgefühl sich ergebenden, durch die Kadenz bedingten Formgestaltung.» (S. 10/11.)

digung für den immerwährenden Kalender» (1924) jene Anmerkung Busonis weg, die ausdrücklich auf den zur Rede stehenden Artikel hinwies. Da sich auch d'Amicos Ausgabe und Übersetzung der Schrift «Vom Wesen der Musik» statt an das Original aus *Melos* an Herrmann und eine frühe italienische Übersetzung hielt, fehlt Busonis Hinweis dort ebenfalls.[44]

In Busonis Originalausgabe vom «Wesen», die nur wenige Tage nach seinem Tod im Melos-Heft vom 1. August 1924 erschien, lautet der Verweis: «Vergleiche meinen Aufsatz: ‹Später› in der Pfingstnummer 1923 im Berliner Tageblatt.»[45]

Immerhin erwähnt das bisher ausführlichste Verzeichnis von Busonis Publikationen in Larry Sitskys 1986 erschienenem Buch *Busoni and the Piano* den Text.[46] Zwar wird er nur mangelhaft zitiert mit «‹Später›. Berliner Tageblatt, 1923», woraus wohl zu schliessen ist, dass er Sitsky nicht vorlag.[47]

Dass nun aber gerade ein solcher Text nicht gesucht wurde, auf den Busoni in seiner letzten grundsätzlichen Stellungnahme zu seiner Ästhetik zurückverwiesen hatte, ist höchst erstaunlich. Erklärbar ist der Umstand wohl nur durch die Tatsache, dass «Vom Wesen der Musik» seit Herrmanns Neupublikation nicht mehr im Original gelesen wurde, und dies obwohl etwa auch Hans Heinz Stuckenschmidt in seinem weit verbreiteten Busoni-Buch von 1967 ausdrücklich auf diesen Vermächtnistext und seine Quelle hingewiesen hatte.[48]

Der Kontext, in dem Busoni 1924 den Rückverweis auf «Später» gab, ist folgender: In «Vom Wesen der Musik» teilt er zunächst eine deutsche Übersetzung von Ausschnitten aus einem Roman von Anatol France mit.[49] Im übersetzten Exzerpt geht es um das Ineinandergreifen von

44 Die Lücke findet sich in *WEM*, S. 5 und *Scritti*, S. 150. Busonis Hinweis schien offenbar Herrmann zu wenig wichtig, da er Busonis zweite, längere Anmerkung nicht wegliess, sondern als Klammerzusatz in den Text aufnahm (*Melos* 4 [1924], S. 11, *WEM*, S. 7 und wie hier auch *Scritti*, S. 151).

45 *Melos* 4 (1924), S. 9.

46 Sitsky 1986 (Anm. 34). Die Verzeichnisse im Anhang gehören zu den vollständigsten und wertvollsten bibliographischen Hilfsmitteln der Busoni-Forschung und sind eine unverzichtbare Ergänzung zu Kindermanns Werkverzeichnis (Jürgen Kindermann, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke v. F. Busoni* [*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 19] Regensburg 1980 [= KiV]). Besonders hervorzuheben ist Sitskys Übersicht über den Busoni-Nachlass (S. 358–378) sowie die erwähnte Bibliographie (S. 379 ff.). Auch Sitskys Verzeichnis von Busonis Publikationen ist allerdings nicht ganz vollständig: von «Zeitwelle» wird in Übernahme aus d'Amicos Ausgabe nur die zweite, posthume Veröffentlichung von 1924 angegeben (S. 382), zu der ebenfalls die Vermutung, jetzt noch zugespitzt, «probably Busoni's last writing» übernommen wird. Von den Publikationen aus dem Nachlass ist der kurze Text über Gerhart Hauptmann verschwiegen (*Busoni über G. Hauptmann*, in: *Die neue Rundschau* 43 [1932], S. 719), ebenso jener über Beethovens späte Quartette, den Moldenhauer 1960 publizierte (vgl. Anm. 26); wobei Sitsky, der immer nur die Erstveröffentlichung anzugeben beabsichtigt, auch keinen Hinweis auf Busonis Zweitpublikation von «Was gab uns Beethoven?» gibt (vgl. Anm. 29). Der bei Sitsky wie folgt verzeichnete Titel «‹Unsentimentaler Rückblick›. Die Woche, 1923?» (S. 382) konnte vom Verfasser im fraglichen Jahrgang der angegebenen Illustrierten und anderswo bisher nicht gefunden werden.

47 Sitsky 1986, S. 382.

48 Stuckenschmidt 1967 (vgl. Anm. 23). Er schreibt: «Wenige Wochen vor seinem Tod diktierte Busoni noch einen Aufsatz ‹Vom Wesen der Musik›, der in ‹Melos› 1924 veröffentlicht wurde. Er kehrt zurück zu dem Gedanken, der schon im ‹Entwurf› anklingt, alle Musik sei wie alle Elektrizität von Anbeginn im Kosmos vorhanden [...].» (S. 125.) In *Melos* vermerkte die Redaktion: «Das Manuskript ist vom 8. Juni 1924 datiert. Die Schriftleitung.» (*Melos* 4 [1924], S. 13).

49 Laut d'Amico stammt die Stelle aus Kapitel 19 der «Histoire Comique» (*Scritti*, S. 148).

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, also wieder um eine Variante der Grundkategorie «Allgegenwart der Zeit». Busoni fährt nach der Übersetzung fort:

> «Im Verlaufe des Übersetzens dieses Bruchstückes kam es mir erst wieder in Erinnerung, dass ich selbst etwas dem in der Anschauung Verwandtes vor Zeiten aufgesetzt hatte; denn wir, kümmerliche Menschengeschöpfe, kommen alle, bei gleichen Bestrebungen, zu den nämlichen Schlüssen. An sich unerschöpfend und unschöpferisch, betreffen sie doch mittelbar jene Wahrheitsfunde, die ich diesmal auftischen werde.*
>
> * Vergleiche meinen Aufsatz: ‹Später› in der Pfingstnummer 1923 im Berliner Tageblatt.»[50]

Die Stelle zeigt, dass sich Busoni bei der France-Lektüre an seinen eigenen, um ein Jahr zurückliegenden Text erinnerte. Dass er also bei der Lektüre die Bestätigung für etwas fand, was er zuvor bereits in anderer Variante aufs Papier gebracht hatte, und er sich jetzt veranlasst sah, die These von der Allgegenwart der Zeit nocheinmal auszuführen, diesmal zur «Anbahnung einer Verständigung für den immerwährenden Kalender», wie der schillernde Untertitel mit deutlichem Hinweis auf eine besondere Zeitauffassung betont.

Angesichts dieser Entstehungsbedingung ist die Kenntnis des früheren Textes «Später» auch für die Interpretation der Ausführungen «Vom Wesen der Musik» unerlässlich.

Der Text «Später. Ein Zwiegespräch» weist in seiner Form als Unterhaltung zwischen «Scholarus» und «Magister» auf die Lehrgespräche in Faust zurück. Auf jenes zwischen dem Baccalaureus und Mephistopheles hatte Busoni in «Zeitwelle» ja ausdrücklich hingewiesen. Die verschlüsselte formale Bezugnahme auf Goethe ist angesichts von Busonis intensiver Beschäftigung mit «Faust» in jenen Jahren nicht überraschend: die Komposition seiner Oper «Doktor Faust» war immer noch im Gange, und Busoni scheint sich gar gelegentlich in der Rolle Goethes gesehen zu haben.[51]

Schon früher hatte Busoni bereits einmal in Form einer kleinen Szene einen (damals scherzhaften) Beitrag zur Diskussion des musikalischen Fortschritts geliefert. Es ist die Szene «Aus der klassischen Walpurgisnacht», die 1908 unter dem leicht durchschaubaren Pseud-

50 *Melos* 4 (1924), S. 9.

51 Beaumont gibt die Chronik der Entstehung des «Doktor Faust» wieder (Antony Beaumont, *Busoni the Composer,* London 1985, S. 325–327). Im Frühjahr 1923 komponierte Busoni den Faust-Monolog «Traum der Jugend», welcher die intensive Erwartung der Erscheinung Helenas ausdrückt (ebd. S. 327). Tamara Levitz teilte dem Verfasser mit, dass sich Busoni besonders in seinem Schülerkreis in manchem wie Goethe benommen habe: so nannte er Kurt Weill seinen «Eckermann». Auch in den Briefen des Sohnes Benvenuto an Friedrich Schnapp finden sich Belege: so beklagte sich Benvenuto, es sei schwer, mit «Goethe» zu leben. (Schnapp-Nachlass, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin; freundliche Mitteilung von Tamara Levitz.) Man darf allerdings nicht vergessen, dass Busoni über mehrere Identifikationsfiguren verfügte: zu ihnen gehörte auch E.T.A. Hoffmann (Beaumont 1985, S. 119). Dent überliefert einen Ausspruch von Busonis Freund Isidor Philipp, der zu Busoni gesagt haben soll: «Sie werden nie glücklich sein, da Sie Faust und Mephisto in einem sind.» (Dent 1933, S. 309.)

onym «Ino-Sub-F.» in der Faschingsnummer von *Die Musik* publiziert worden war und die Busoni auch in die Textsammlung von 1922 *(EM)* aufgenommen hatte.[52]

Auch schon diese Faschingsszene dürfte im deutschen Kontext zu einem guten Teil als Polemik aufgefasst worden sein. Im Gespräch zwischen Scholarus und Magister sind die polemischen Töne überdeutlich.

Ohne Anspruch auf erschöpfende Interpretation seien hier einige inhaltliche Hinweise zum «Zwiegespräch» gegeben.

Busoni wendet sich auch darin ganz offensichtlich gegen den Expressionismus und gegen jene, welche er für dessen Hauptexponenten hält. Vieles deutet nämlich darauf hin, dass in der Figur des Scholarus Züge von Busonis Schönberg- und Strawinsky-Bild zusammenfliessen. In dieser Hinsicht kann es kaum Zufall sein, dass die Initiale «S» sowohl beiden genannten Namen wie dem «Scholarus» gemeinsam ist.

Unschwer kann man im alternden Magister, der von der jungen Generation als überflüssig betrachtet wird, Busonis eigene Person erkennen. Bittere Züge nimmt das Gespräch an jener Stelle an, wo die Entfremdung zwischen Meister und Schüler sich in der expliziten Verwerfung des «vertrauten Du» und der Rückkehr zur Höflichkeitsform durch den Magister äussert.

Busoni lässt das Gespräch von der Diagnose des technischen Fortschritts ausgehen, welcher dem Künstler alle Freiheiten erlaube. Die Frage stellt sich, wozu es denn angesichts dieser unbeschränkten Möglichkeiten überhaupt noch Lehrer brauche.

Die Dramaturgie zur Beantwortung dieser Hauptfrage ist so angelegt, dass zunächst die Lehren des Schülers und dann als kritische Differenzierung jene des Magisters ausgebreitet werden.

Im Wesentlichen geht es dabei um zwei verschiedene Konzepte von «Universalität»: Während die totale Freiheit in den Augen des Scholarus mit einem Fortschrittsbegriff zusammenhängt, der als radikale Überwindung der Vergangenheit gedacht ist, versucht der Magister durch Überlegungen zur Zeitstruktur zu zeigen, dass auch die Vergangenheit zum Ganzen gehört: «Kehren wir zur gedachten Universalität zurück, so können Sie, aus der Gesamtheit der Umspannung, die Vergangenheit nicht ausschliessen; sie gehört, wie jeder Theil des Ganzen, zum grossen Kreise.»

Busonis Antwort auf die Hauptfrage wird – wenn auch nicht explizit so geäussert – im Verlauf des Gesprächs doch deutlich: Die Aufgabe des Lehrers besteht darin, den Schüler angesichts der unbeschränkten Möglichkeiten zu einem verantwortungsvollen Gebrauch der Freiheit zu führen.

52 *EM*, S. 89–94, *WEM*, S. 243–247, *Scritti*, S. 75–78. In dieser Szene im Limbus stellt sich im Gespräch zwischen Mendelssohn, Spohr, Schumann und andern Komponisten heraus, dass bisher überhaupt noch kein Komponist für würdig befunden wurde, ständig in der Hölle zu sein, wo nur das Ausserordentliche toleriert wird: «Und bis jetzt gab's keinen, an dem nicht was ‹Ordentliches› haftete.» Lediglich Mozart dürfe dorthin: «Dieser Lump darf überall sein. Eigentlich gehört er zum Himmel, aber wenn er sich einen lustigen Abend machen will, geht er in die Hölle.», berichtet Schumann, der im Limbus einen Besuch macht. (Eine auffällige Parallele zu dieser Episode taucht in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) auf, wo Leverkühn an die besondere Gunst erinnert wird, die es bedeutet, in die Hölle zu kommen. Dass die Familie Mann den frühen Zeitgenossen Busoni kannte, belegen verschiedene Stellen. Vgl. Th. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Gesammelte Werke Bd. 12, Frankfurt/M. 1960, S. 414–16, und Golo Mann, *Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt/M. 1986, S. 232.

Unter diesen Vorzeichen wird die «ideale» Freiheit des Scholarus durch den Magister zu einer defizienten «Schrankenlosigkeit» umgedeutet. An dieser Stelle erscheint übrigens aus dem Mund des Magisters der für Busoni ausserordentlich charakteristische Satz: «Aber ein Ideal ist etwas, das noch nicht verwirklicht ist.»

Das Sendungsbewusstsein und die eigene persönliche Einschätzung des Scholarus werden ironisiert, zwei Charakterzüge, die überdeutlich an Schönberg erinnern; gleichfalls auch die Skepsis gegenüber Anerkennung und Beifall. (In Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen waren bekanntlich «Beifalls-, Missfalls- und Dankesbezeichnungen» ausgeschlossen.)[53]

Ein Erlebnis, das Busoni mit Strawinsky gehabt haben soll, wird ebenfalls in die Persönlichkeit des Scholarus eingearbeitet. Es geht um die Kenntnis der Klassiker, von der Busoni bereits im «Offenen Musik-Brief» an Windisch berichtet hatte. Dort erzählte Busoni, wie er Strawinsky ausrichten liess, wenn dieser die Klassiker kennen würde, würde er sie auch schätzen.[54] Im Zwiegespräch behauptet nun der Scholarus trotzig von den Klassikern: «Ich kenne sie gar nicht. Aber unbewusst habe ich sie in mir angehäuft. Ich möchte sie am liebsten niemals kennen lernen. Nur ohne sich umzuschauen gelangt man rasch ans Ziel.»

Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, wie die Geschichte zwischen Busoni und Strawinsky schliesslich ausging. Während Busoni 1922 von Strawinsky noch unsicher war, «ob die Erwiderung ihm überbracht worden» sei, erzählt Wladimir Vogel von ihrer ersten persönlichen Begegnung im August 1923, also bereits nach der Publikation unseres «Zwiegesprächs». Anlässlich eines Konzertes im Bauhaus in Weimar, wo u.a. Klavierstücke von Busoni[55] und Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* aufgeführt wurden, trafen sich die beiden Komponisten.

> «Die ersten Worte, die Stravinsky nach der herzlichen Begrüssung an Busoni richtete, waren: ‹Meister, ich liebe jetzt die Klassiker!› Busoni, sichtlich bewegt von dieser Offenheit und sich an seinen Zürcher Ausspruch erinnernd, drückte Stravinsky die Hand: ‹Là nous sommes donc d'accord aujourd'hui!›!»[56]

Von solcher Einigkeit war im «Zwiegespräch» der Pfingstnummer des *Berliner Tageblatt* von 1923 noch nichts zu spüren. Busonis polemischer Ton hatte sich dort auch in einer Kritik am Betrieb geäussert, an einer bestimmten Art der «Musikwirtschaft», um hier einen Begriff Paul Bekkers zu verwenden.[57] Besonders moniert wird die enge Verbindung des Scholarus mit einem Kritiker Namens «Judexsum»[58] sowie die Beziehungen zu «Komitees» und zu «Frauen». Zweifellos hatte Busoni mit der Kritik auch die neugegründete *Internationale*

53 Walter Szmolyan, *Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen*, in: *Schönberg Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974, S. 71–82, zit. S. 72.

54 *Melos* 3 (1921/22), S. 60; *EM*, S. 346; *WEM*, S. 43; *Scritti*, S. 134. Herrman *(WEM)* setzt statt des Originaltitels «Offener Musikbrief» *(EM)* die Überschrift «Über die Harmonik».

55 Die ersten drei der «Fünf kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels auf dem Pianoforte» (KiV 296).

56 *WEM*, S. 250.

57 *Neue Musik* 1920, S. 18.

58 «Ich bin der Richter»; möglicherweise eine Anspielung auf Bekker, der Schönberg nachdrücklich hervorgehoben hatte (vgl. Anm. 40). Vielleicht variiert Busoni mit dem Begriff «Judexsum» eine Bezeichnung, die Bekker selbst einmal kritisch gegen Rezensenten als Parteisprecher prägte; «Parteifex» nannte sie Bekker in der Vorrede seiner *Kritischen Zeitbilder* (1921, S. 15).

Gesellschaft für Neue Musik im Blick, in deren Ehrenkomitee er im Januar 1923 gewählt worden war.[59] Eine Wahl, die ihn durchaus freute, von der er aber auch vermutete, sie wolle seine kritische Haltung gegenüber den Expressionisten neutralisieren. Er war aber nicht gewillt, «den Mund zu halten», vielmehr «mit lockerer Zunge» zu sprechen.[60] Vor diesem Hintergrund erscheinen die beiden Zeitungstexte vom Frühjahr 1923 auch als eine direkte Reaktion auf die IGNM.[61]

Doch zurück zum Text: Die «Bremse» gegenüber dem Scholarus zieht der Magister dort, wo er sich anschickt, die Behauptung zu entkräften, es gebe nur die Gegenwart. Hier holt Busoni mit den Worten des Magisters aus, um sich weiter «ein wenig zu verständigen», eine Formulierung, die den Untertitel von 1924 zu «Vom Wesen der Musik», die «Anbahnung einer Verständigung für den immerwährenden Kalender», teilweise vorausnimmt. Und er entfaltet seine Überzeugung, dass der Fortschritt die Alten nicht einfach überholt, sondern auf ihnen aufbaut und dass die Einschätzung der eigenen Gegenwart und der eigenen künstlerischen Leistungen sich angesichts dieser Erkenntnis zu bescheiden habe.

In seinem Wort über die Vorgänger klingt Busonis eigenes Selbstverständnis mit: «Ihre Logik war subtiler als straff; denn sie kannten die Grenzen ihrer Anwendung auf sich selbst. Deswegen suchten sie nicht die Schrankenlosigkeit, die ihrem menschlichen Wesen widerstand.»

*

Zusammenfassend sei noch einmal betont: Busoni hat sehr wohl öffentlich gegen die jungen Expressionisten sowie gegen Schönberg und Strawinsky Stellung genommen. Zu diesem Zweck publizierte er in zwei Berliner Tageszeitungen Texte, die in theoretischer Hinsicht beide eine Ausprägung der These von der Allgegenwart der Zeit sind und zu deren Abfassung sich Busoni im praktischen Kontext als Kompositionslehrer und neu ernanntes Mitglied des Ehrenkomitees der IGNM veranlasst sah.

59 Zusammen mit so verschiedenen Exponenten wie Ravel, Schönberg, Sibelius, Strauss und Strawinsky (vgl. Anton Haefeli, *IGNM. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart,* Zürich 1982, S. 58).

60 Vgl. Busonis Brief vom 14. Februar 1923 an Edward Dent (Beaumont, *Letters,* S. 360).

61 Busonis Anspielung auf den «Judexsum» könnte sich auch auf eine Affäre in den Kreisen der neugegründeten IGNM beziehen. Hier soll es im Frühjahr 1923 einen Streit zwischen Bekker und Scherchen gegeben haben. (Busoni erwähnt ihn im genannten Brief vom 14. Februar 1923 an Dent; vgl. Anm. 60.) Von Scherchen, selbst Mitglied der ersten Jury der IGNM, glaubte Busoni im Sommer 1923, dieser hätte ein IGNM-Konzert mit Werken von italienischen Komponisten verhindern wollen (vgl. Busonis Brief vom 24. Juni 1923 an Dent bei Beaumont, *Letters*, S. 366 f., und Scherchens Richtigstellung, ebd. S. 367). Scherchen könnte von Busoni sowohl als «Judexsum» Schönbergs wie auch als «Scholarus» selbst (auch sein Name beginnt mit «S»!) gemeint sein. Denn die zu Beginn des «Zwiegesprächs» durch den Schüler geäusserte Begeisterung über den technischen Fortschritt dürfte sehr genau auf Scherchen zutreffen.
Ein weiterer junger Zeitgenosse Busonis, der in der Figur des «Scholarus» angesprochen sein könnte, ist Arthur Schnabel. Der erste Satz seiner Violinsonate wurde 1920 in *Melos* publiziert, und Busoni hatte schon in einem Brief vom 31.3.1918 an Leichtentritt im Zusammenhang mit Schnabels Kompositionen kritisch angemerkt, man solle nicht Luftschlösser errichten, sondern auf solidem Grund bauen (Beaumont 1987, S. 270). Das Bild erscheint am Schluss des «Zwiegesprächs» wieder in variierter Form: «Ich möchte, daß Sie sich selbst zum Turme aufbauten, und daß Sie nicht als Sphäre empfänden; [....]» (Magister, vgl. unten S. 168).

Die «Musikalischen Betrachtungen» («Zeitwelle» vom 1. April 1923) und das «Zwiegespräch» («Später» vom 20. Mai 1923) hängen insofern zusammen, als sie sich beide – wenn auch in verschiedener Form – gegen den Expressionismus wenden. Überdies erwies sich der zweite Text als Busonische Variante jenes Gesprächs zwischen dem Baccalaureus und Mephistopheles, auf welches Busoni am Schluss des ersten hingewiesen hatte. In diesem speziellen Sinn ist die zweite Publikation eine Art Fortsetzung der ersten, und es wäre durchaus denkbar, dass Busoni beide Texte zusammen konzipierte.

Aufgrund von Busonis Hinweis auf «Später» in seinem vermutlich endgültig letzten Text «Vom Wesen der Musik» ist eine Verbindung aller drei Schriften gerechtfertigt. Sie zeigen mit unverkennbarer Deutlichkeit, wie eng theoretische Spekulation und praktisches Werturteil in Busonis Denken verschränkt waren.

Mit diesen Beobachtungen sollte deutlich geworden sein, dass eine genaue und vollständige Lektüre von Busonis Schriften unter der Voraussetzung der Kenntnis ihrer Geschichte noch ebenso aussteht, wie es unter etwas anderen Vorzeichen mit den Werken des Komponisten der Fall ist.

Grundlage dazu müsste in beiden Bereichen eine verlässliche historisch-kritische Gesamtausgabe sein.

Zusammenfassung / Résumé

Eines der Mittel von Busonis Einflussnahme auf die junge Generation der Zwanziger Jahre war die Publikation von Texten in der Berliner Tagespresse. Besonders über die späten Busoni-Texte der Jahre 1922 bis 1924 herrscht in der Forschung einige Verwirrung, und eine verlässliche Gesamtausgabe der Busoni-Schriften steht noch aus. Als ein Beitrag sowohl zum Bild Busonis als Kompositionslehrer wie auch zur Klärung solcher Verwirrung versteht sich die erstmalige Neupublikation des Textes «Später. Ein Zwiegespräch», den Busoni im Mai 1923 im *Berliner Tageblatt* veröffentlicht hatte, und der seltsamerweise von der Forschung fast ganz unbeachtet blieb, obwohl Busoni selbst noch 1924 in dem von vielen als sein ästhetisches Vermächtnis betrachteten Diktat «Vom Wesen der Musik» *(Melos)* darauf hingewiesen hatte.

L'un des moyens qu'employait Busoni pour acquérir de l'influence sur la jeune génération des années 20 était la publication de textes dans la presse quotidienne berlinoise. Concernant en particulier les textes tardifs de Busoni (publiés entre 1922 et 1924), une certaine confusion règne parmi les chercheurs. Une édition complète critique des écrits de Busoni manque encore. C'est donc comme une contribution tant à l'image de Busoni professeur de composition, qu'à la clarification d'une telle confusion que doit être comprise la réédition du texte «Später. Ein Zwiegespräch» [«Plus tard. Un dialogue»], texte que Busoni publia en mai 1923 dans le *Berliner Tageblatt*. Etonnament, ce texte n'a pratiquement pas été pris en considération par les musicologues, bien que Busoni lui-même y fit encore référence en 1924 dans son essai «Vom Wesen der Musik» *(Melos)* [«De l'essence de la musique»], considéré comme son testament esthétique.