

BUSONI

Freiheit
für die
Tonkunst!

Bärenreiter

BUSONI

Freiheit für die Tonkunst!

„Frei ist die Tonkunst
geboren und frei zu werden
ihre Bestimmung.“

FERRUCCIO BUSONI
ENTWURF EINER NEUEN ÄSTHETIK DER TONKUNST

Herausgegeben
im Auftrag der
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

BUSONI

Freiheit
für die
Tonkunst!



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha



**Stiftung
Preußischer Kulturbesitz**

IMPRESSUM

Publikation zur Ausstellung
BUSONI. Freiheit für die Tonkunst!
4. September 2016 – 8. Januar 2017

Kulturforum

Eine Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Kunstabibliothek – Staatliche Museen zu Berlin
und des Staatlichen Instituts für Musikforschung

Ausstellungsgestaltung

Linksbündig Berlin | Wiesbaden
mit Uta Oettel und Gabriel Tecklenburg

Restauratorische Betreuung

Halina Fischer, Ira Glasa, Sabine Hoffmann, Katharina Wewerke

Projektorganisation

Johanna Heinen, Dorothee Wagner

Kataloggestaltung

Linksbündig Berlin | Wiesbaden
mit Uta Oettel und Gabriel Tecklenburg

Schrift

Ropa Soft von lettersoup, Botio Nikoltchev

Lektorat, Korrektorat

Almut Otto

Gesamtherstellung

Druckzone Cottbus

Bildnachweis

S. 78: bpk / Jörg P. Anders
S. 98: bpk / Hermann Rückwardt
S. 126: Hans-Meid-Stiftung, Berlin
S. 136: 2016. Digital image, The Museum of Modern Art New York / SCALA, Florence
S. 140: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
S. 204, 205, 217: Arnold Schönberg Center, Wien
S. 227, 228: Archiv Fotoatelier Louis Held, Inh. Stefan Renno, Weimar
S. 229: Rudolph Ganz jr., Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche
Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2016 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel,
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

ISBN 978-3-7618-2436-8
www.baerenreiter.com

Alle Rechte vorbehalten
Hergestellt in Deutschland

	Geleitwort von Hermann Parzinger	7
	Vorwort von Michael Eissenhauer, Thomas Ertelt und Barbara Schneider-Kempf	9
	Zur Ausstellung von Thomas Ertelt	11
	Ferruccio Busonis künstlerisches Schaffen von Albrecht Riethmüller	12
WUNDERKIND	Wunder.Kind.Busoni von Marina Schieke-Gordienko	18
OPER	„Das Wort gestatte der Musik auszuklingen“ – Busoni und die Möglichkeiten der Oper von Marina Schieke-Gordienko	38
FAUST	„Der Mensch ist dem Vollkommenen nicht gewachsen“ – Der Faust-Stoff, ein Bibliothekskatalog und die Sehnsucht nach Universalien von Susanne Fontaine	56
EXIL	Der Tonkünstler im Exil – Zürich 1915 – 1920 von Johanna Heinen	72
ORCHESTERABENDE	Die Berliner <i>Orchester-Abende</i> – Busonis Bekenntnis zu „ <i>neuen und selten aufgeführten Werken</i> “ von Marina Schieke-Gordienko, Dorothee Wagner	86
REISEN	Ein Virtuose auf Reisen – Ferruccio Busonis illustrierte Briefe und Zeichnungen von Dorothee Wagner	100
TITELBLATT	Die graphische „Idee des Stückes“ – Das Titelblatt von Michael Lailach	116
SAMMLER	„Als alles todte Wissen unwichtig ist“ – Der Sammler Ferruccio Busoni von Michael Lailach	132
MANET	„Das Raffinement der Sparsamkeit“ – Busonis Auseinandersetzung mit den Künsten am Beispiel von Édouard Manets <i>Le Corbeau</i> von Dorothee Wagner	154
BEARBEITER	Der Bearbeiter von Albrecht Riethmüller	166
BRIEFWECHSEL MIT SCHÖNBERG	„Mit Schönberg zu correspondiren macht mir stets Vergnügen“ – Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit Arnold Schönberg von Ullrich Scheideler	192
	Busoni zur Musik im Almanach <i>Der Blaue Reiter</i> von Thomas Ertelt	202
ÄSTHETIK	„Man zerstöre darum nicht, man baue auf!“ – Ferruccio Busonis <i>Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst</i> von Christian Schaper	208
LEHRER	Der Lehrer von Thomas Ertelt	222
	Namensregister	238

Geleitwort

Aus Anlass seines 150. Geburtstags stellt die Stiftung Preußischer Kulturbesitz den weltweit gefeierten Klaviervirtuos, berühmten Dirigenten und Komponisten Ferruccio Busoni in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Sie tut dies, weil Berlin die wichtigste Wirkungsstätte des Künstlers war und sich in der Staatsbibliothek zu Berlin sein reichhaltiger Nachlass befindet. Deutlich wird dabei, wie viele Funken sich schlagen lassen, wenn so unterschiedliche Institutionen, die unter dem Dach der Stiftung vereint sind, zusammenwirken: neben der Staatsbibliothek mit ihrer berühmten Musikabteilung die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin mit ihrem Schwerpunkt zur Kommunikations- und Mediengeschichte und – nicht zuletzt – das Staatliche Institut für Musikforschung mit seiner musikwissenschaftlichen Expertise. Dadurch gelingt es, die vielen, bisher auch weniger bekannten Facetten dieser Künstlerpersönlichkeit zu beleuchten.

So lernen wir etwa den unermüdlichen Briefeschreiber Busoni kennen. Viele Jahre auf Konzertreisen in aller Welt unterwegs und als Institution des Berliner Kulturlebens weithin geschätzt, hielt er seine Gedanken, Eindrücke und oft auch ironischen Kommentare in Tausenden von Briefen fest, die im riesigen Nachlass Busonis in der Staatsbibliothek erhalten sind. Nicht nur war er mit seinen Kompositionen und musiktheoretischen Schriften ein Wegbereiter der Neuen Musik, er war geradezu das Epizentrum eines bedeutenden Netzwerks aus Protagonisten und Förderern der Moderne und stand im regen Austausch mit Persönlichkeiten wie Arnold Schönberg, Stefan Zweig, Rainer Maria Rilke, George Bernard Shaw, Max Oppenheimer, Bruno Cassirer, James Simon. Weltläufig, wie er war, korrespondierte er in mehreren Sprachen.

Berlin war die Stadt seiner Wahl. In der Toskana geboren, in Triest aufgewachsen und nach Stationen in Helsinki, Moskau und Boston verlegte er 1894 seinen Lebensmittelpunkt hierher. Die aufstrebende Metropole mit ihrem immensen Wachstum erlebte eine unglaubliche Aufbruchsstimmung, zog ihn an: eine Stadt auf dem Weg hin zur Moderne. Es waren Jahre, in denen hier erstmals – dank des neuen Nationalgalerie-Direktors Hugo von Tschudi – Werke von Édouard Manet und Paul Cézanne öffentlich zu sehen waren, eine Sensation, waren doch diese Künstler noch niemals zuvor in irgendeinem Museum, Paris eingeschlossen, präsentiert worden.

Busoni sorgte in dieser Stadt mit seiner „Experimentierbühne für neue und selten aufgeführte Werke“ für Aufsehen. Gespielt von den Berliner Philharmonikern kamen hier Werke von Jean Sibelius, Claude Debussy, Camille Saint-Saëns, Béla Bartók

und seine eigenen Kompositionen zur Aufführung. Es waren Orchesterabende, die er in eigener Regie und auf eigene Kosten organisierte. Sie lösten heiße Diskussionen aus und machten Busoni zu einem Markennamen der modernen Musik. Wie Tschudi sah er sich im Laufe der Jahre aber zunehmend nationalistisch geprägter Kritik ausgesetzt. Mit seinem gesamt-europäischen, ja kosmopolitischen Blick war er seiner Zeit weit voraus. In der Atmosphäre eines wachsenden Chauvinismus musste er dafür immer mehr Anfeindungen in Kauf nehmen.

Mit seiner Experimentierlust und Offenheit wollte Busoni die Musik, die Kunst befreien von allen Konventionen, er wollte Türen aufstoßen, aufbrechen in ein offenes Feld. Als er die Futuristen kennenlernte, erwarb er spontan – als erster Sammler überhaupt – ein Werk von Umberto Boccioni, woraus eine intensive Künstlerfreundschaft erwuchs. Busoni war ein leidenschaftlicher Kunstsammler mit besonderem Interesse an Graphik und Design. Die wechselseitigen Beziehungen der Kunstgattungen interessierten ihn. Seine Partituren, Texte und Briefe versah er oft mit Skizzen und Zeichnungen. Er wählte Künstler aus, die die Titelblätter seiner Partituren entwarfen. Die Zeichnung, so äußerte er sich einmal, gehöre zur Idee des Stücks, mache sie erst vollständig. Seine Schwäche für bibliophile Kostbarkeiten ließ seine Bibliothek enorm anwachsen. In seiner prächtigen Wohnung am Viktoria-Luise-Platz gingen die Größen der Kunst- und Kulturwelt ein und aus. Es kamen aber auch seine Schüler, denn er war ein herausragender und engagierter Lehrer. Auch der junge Kurt Weill nahm bei ihm Unterricht.

Busonis Vita und Werk lässt viel vom Magnetismus der Musik- und Kunstmetropole Berlin erkennen, der sich in den reichhaltigen Zeugnissen seines Lebens widerspiegelt. Die Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz laden ein, diesen immensen Fundus weiter zu erkunden und zu erforschen.

Hermann Parzinger,
Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Vorwort

Als Ferruccio Busoni am 27. Juli 1924 starb, hinterließ er einen höchst umfangreichen Nachlass; dieser bildet noch heute den größten Bestand zu einem Musiker des 20. Jahrhunderts in der Staatsbibliothek zu Berlin. Darin verwahrt sind über 11.000 Dokumente von und über Busoni, darunter allein etwa 9.000 Briefe. Unter den Korrespondenzpartnern finden sich bedeutende Protagonisten und Förderer der europäischen Moderne wie Stefan Zweig, Arnold Schönberg und Max Liebermann. 366 Musikautographen werden ergänzt durch 180 theoretische Schriften und Libretti, 900 Konzertprogramme und Kritiken sowie 600 Fotografien.

Die Entscheidung über den Verbleib des Nachlasses traf das Busoni-Comité, dem die Witwe Gerda Busoni und einige Wegbegleiter des Komponisten angehörten, darunter sein Schüler Leo Kestenberg, der im Preußischen Kultusministerium für die Musik zuständig war. Der Hauptteil des Nachlasses kam in mehreren Lieferungen von 1925 bis 1943 in die Preußische Staatsbibliothek. So befindet sich heute in Berlin, der Wahlheimat Busonis, ein reicher Bestand mit Quellenmaterial, der nicht nur Leben und Werk Ferruccio Busonis betrifft, sondern auch die Musik-, Zeit- und Kulturgeschichte Berlins. Gerda Busoni legte besonderen Wert darauf, den Nachlass möglichst geschlossen an einem Ort zu erhalten und sah ihn am besten in der Staatsbibliothek aufgehoben. Ihr ist es zu verdanken, dass hierdurch ideale Voraussetzungen für Forschungs- und Editionsprojekte geschaffen wurden.

In den 1960er und 1970er Jahren kamen weitere Nachlassteile hinzu, und durch glückliche Umstände gelang es der Staatsbibliothek zu Berlin im Jahr 2015, den Bestand durch den Erwerb von Korrespondenzen und eines Gemäldes aus dem Nachlass Dietrich Fischer-Dieskau zu ergänzen.

Der Busoni-Nachlass war für die Aktivitäten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz im Jahr 2016 und die vorliegende Publikation ein überreicher Fundus. Das Staatliche Institut für Musikforschung, die kleinste Einrichtung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, konnte diese Fülle immerhin durch einige bemerkenswerte Exponate bereichern. Dazu zählt ein Abguss der Porträtbüste von Valmore Gemignani, die 1924 unter dem Eindruck von Busonis Tod auf Anregung von Igor Strawinsky und Alfredo Casella geschaffen wurde; sie ist gewissermaßen das italienische Gegenstück zur Skulptur von Georg Kolbe auf dem Friedhof in der Stubenrauchstraße in Berlin-Friedenau. Das Kapitel zu Busonis Ästhetik wird illustriert durch eine fotografische Aufnahme des Dritteltonharmoniums „System Ferruccio Busoni“, die erst vor Kurzem im Archiv des Staatlichen Instituts für Mu-

sikforschung identifiziert werden konnte; das Instrument selbst zählt zu den Kriegsverlusten des Musikinstrumenten-Museums. Dennoch war es möglich, den Aspekt der Erweiterung des Tonsystems um Dritteltöne, an dem Busoni so viel gelegen war, auch klingend darzustellen: Auf einem Reinharmonium wurde eine Dritteltonskala produziert, zu hören über den Audioguide zur Ausstellung. Ein bemerkenswerter, im Jahr 2012 erworbener Brief Busonis an Emma Rosé-Mahler konnte im Kapitel „Lehrer“ erstmals der Öffentlichkeit präsentiert werden. Busoni entwickelt darin seine Vorstellungen einer neuen Pianistik. Ein Konzertflügel, der mit Busoni selbst zu tun hatte, war in Berlin nicht ausfindig zu machen. Da die Kuratoren jedoch einhellig der Auffassung waren, dass in einer Ausstellung zu Busoni auch sein Instrument, der Konzertflügel, präsent sein müsse, wurde nach einem Ersatz gesucht. Gefunden wurde er in Gestalt eines Bechstein-Flügels aus dem Besitz von Artur Schnabel, der von der Akademie der Künste zur Verfügung gestellt und im Zentrum der Ausstellung positioniert wurde – in der Blickachse auf das große Porträt Busonis von Umberto Boccioni.

Für diese große Leihgabe danken wir der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom, sowie für seine Unterstützung Herrn Luigi Reitani, Istituto Italiano di Cultura, Berlin. Dank gebührt der Akademie der Künste, Berlin, namentlich Werner Grünzweig, der die Leihgabe des Flügels ermöglichte, ebenso der Neuen Nationalgalerie und der Sammlung Scharf-Gerstenberg, beide Staatliche Museen zu Berlin. Herzlich gedankt sei allen Kolleginnen und Kollegen, die Ausstellung und Publikation mit ihren Beiträgen unterstützt haben: Susanne Fontaine, Christian Schaper, Ullrich Scheideler, Martha Ganter. Ebenso herzlicher Dank gebührt Albrecht Riethmüller, für seine Beiträge und für die wissenschaftliche Beratung des Busoni-Projekts von Anfang an. Dass der Flügel inmitten der Ausstellung nicht nur stummes Exponat blieb, ist Holger Groschopp zu danken, der darauf mehrfach Werke von Busoni zu Gehör brachte. Herzlich gedankt sei schließlich Winrich Hopp dafür, dass die Eröffnung der Ausstellung mit einem Busoni-Konzert im Rahmen des Musikfests Berlin einen glanzvollen Auftakt erhielt.

Das Kulturforum im Berliner Tiergartenviertel zeigte sich prädestiniert als Ort für eine Ausstellung zu Ferruccio Busoni. Hier war zu Lebzeiten Busonis das Zentrum der Berliner Kunst-, Literatur- und Musikszene. Jahrzehntlang war der Italiener im heutigen Areal zwischen Kulturforum, Staatsbibliothek zu Berlin und Martin-Gropius-Bau zu Hause. Im Beethoven-Saal der Berliner Philharmoniker etablierte Busoni mit seinen „Orchester-Abenden“ eine Experimentierbühne für die musikalische

Avantgarde. Werke bedeutender zeitgenössischer Komponisten wie Béla Bartók, Jean Sibelius und Claude Debussy erlebten hier Aufführungen. Aus der Dynamik dieses Ortes entwickelte Busoni seine Vision von einer Musik der Zukunft, wie er sie in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* erstmals 1907 publizierte. Busoni wurde zu einem Markennamen der modernen Musik und schon bald mit jener Avantgarde in Verbindung gebracht, wie sie 1912 in der ersten Futuristen-Ausstellung in der benachbarten Sturm-Galerie in der Potsdamer Straße zu sehen war. Die konservative Musikkritik sprach sogar von „Futuristengefahr“.

Weltweit gibt es wohl kaum einen Kulturstandort, an dem die interdisziplinären Netzwerke der Moderne in vergleichbarer Dichte und Vielfalt dokumentiert sind. Das Spektrum der Archive des Kulturforums reicht von den Nachlässen bedeutender Architekten wie Joseph Maria Olbrich und Erich Mendelsohn in der Kunstbibliothek über die Künstlernachlässe des Kupferstichkabinetts und die Sammlung des Staatlichen Instituts für Musikforschung bis hin zu den Literaten- und Komponistennachlässen der Staatsbibliothek. Es ist dieser häuserübergreifende Archivkomplex, der für die am selben Ort präsenten Museums-sammlungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts ideale Anknüpfungspunkte bietet und die klassische Kunst- und Musikgeschichte in den neuen Dimensionen einer umfassenderen Medien- und Ideengeschichte erlebbar macht. Die Busoni-Ausstellung lässt sich, auch mit der vorliegenden Publikation, als modellhaftes Beispiel für diese Möglichkeiten des Berliner Kulturforums verstehen.

Michael Eissenhauer, Staatliche Museen zu Berlin

Thomas Ertelt, Staatliches Institut für Musikforschung

Barbara Schneider-Kempf, Staatsbibliothek zu Berlin

Zur Ausstellung

Betrifft man eine Ausstellung, die einem Musiker gewidmet ist, schlägt man den zugehörigen Katalog auf, wird man nicht erwarten, dass Werke der bildenden Künste solch breiten Raum einnehmen wie in dem Projekt *BUSONI. Freiheit für die Tonkunst!* Was es damit im Falle des Pianisten und Komponisten Ferruccio Busoni auf sich hat, soll hier kurz erläutert, das Besondere, das dieses Vorhaben auszeichnet, benannt werden.

Die Idee zum Ganzen ging von der Staatsbibliothek aus, von Marina Gordienko, die dort den Busoni-Nachlass betreut und vor Jahren die Frage stellte, ob man nicht 2016 anlässlich des 150. Geburtstags von Busoni in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz aktiv werden solle. Dass diese Idee im Ausstellungsraum der Kunstbibliothek verwirklicht wurde, hatte zunächst eher pragmatische Gründe. Aber schon in den ersten Gesprächen der Beteiligten spielte auch Busonis Interesse an den bildenden Künsten, an Architektur und Literatur eine Rolle. Das traf sich insofern gut, als von Anfang an nicht die Absicht bestand, geradlinig-chronologisch Entwicklungen darzustellen; weder sollten Busonis Biografie oder seine Karriere als Musiker noch die Entwicklung seines Schaffens nacherzählt, sondern einzelne Aspekte der Künstlerpersönlichkeit Busoni schlaglichtartig herausgestellt werden, zu denen eben auch Busonis Beziehung zur bildenden Kunst gehörte. Bekannt ist Busonis Interesse an der Malerei der italienischen Futuristen, seine Freundschaft mit Umberto Boccioni, von dem Busoni mehrere Bilder erworben hat.

Die Arbeit an den Quellen im Lesesaal der Staatsbibliothek zeigte bald, wie intensiv Busonis Blick auf die anderen Künste war. Sogar einige spektakuläre Funde traten zutage. Etwa stießen wir auf eine Liste mit Stichworten für ein Musiklexikon, das Busoni geplant hatte, von ihm bezeichnet als „polemisches Musiklexikon“, gedacht als eine Art Anti-Riemann. In dieser Aufstellung begegnen unerwartete Begriffe wie „Titel“ und „Experiment“. Dieses Stichwort ist mit dem Zusatz versehen: „Experiment. [dessen Zweck]“, und dann folgt ein Name: „Picasso“. Kurz zuvor sind drei Namen als typische Vertreter des Jugendstils zusammengefasst: van de Velde, Maeterlinck und Debussy.

Diese Beispiele machen eines deutlich: Busoni übt sich fortwährend in schöpferischer, kritischer Reflexion über Erscheinungen der Kunst seiner Zeit (und der Vergangenheit); und er tut dies als eigener Kopf, bildet sich als verständiger Beobachter seine eigene Auffassung. Diese Seite der Persönlichkeit Busonis ist bislang kaum gewürdigt worden. Dagegen rückt die Ausstellung mit ihrer Vielfalt an unterschiedlichsten Exponaten jene, man könnte sagen: „universalistische“ Prägung Busonis erstmals in den Mittelpunkt.

Unter diesem Stichwort wird auch Busonis Beziehung zur Buchkunst zu einem Thema. Die Gestaltung der Titel seiner Drucke und Manuskripte war dem Komponisten ein wesentliches Anliegen. Er hat dafür vielfach Entwurfszeichnungen angefertigt, die Zeugnis ablegen von seinem zeichnerischen und schriftgestalterischen Talent. Busoni hatte Kontakte zu namhaften Graphikern seiner Zeit wie Josef Sattler, Heinrich Vogeler und Hans Meid, die für ihn gearbeitet haben.

Die Bilder, Zeichnungen, Illustrationen, die hier in Sachen Busoni präsentiert werden, sind also nicht als schmückendes Beiwerk zu den gezeigten Musikalien und Dokumenten gedacht; sie sind zu verstehen als Teil einer Schau aus übergeordneter Perspektive. Was nicht bedeutet, dass die Musik selbst zur Nebensache wird; der Komponist kommt in den Kapiteln „Oper“ und „Faust“ zu Wort, der Pianist als Wunderkind, auf Reisen und als Lehrer. Mit einer gewissen Ausführlichkeit wird Busonis Schaffen als Bearbeiter gewürdigt, nicht nur in der vielfach abgestuften Auseinandersetzung mit Bach, sondern auch in der Verarbeitung von Gesängen der Indianer Amerikas, denen Busoni in einer entsprechenden Werkgruppe mit einer eigenen Art von neuer Musik gerecht werden wollte. Das intensive Verhältnis zu Schönberg wird mehrfach in den Blick genommen; nicht nur in der Diskussion um Busonis Interpretation von Schönbergs Klavierstück op.11, Nr.2, sondern auch in dem hier erstmals publizierten Entwurf einer Besprechung der Musikbeilagen im Almanach *Der Blaue Reiter*. Dass Busonis Musikästhetik ein eigenes Kapitel gewidmet ist, versteht sich angesichts des Wirbels, den die kleine Schrift auslöste, von selbst.

Das Nebeneinander von Kunstwerken der Musik, Malerei, Literatur und Buchkunst in Ausstellung und Publikation wirft die Frage nach der Intention solcher Konfrontation auf. Ihr liegt kein systematisches Konzept zugrunde; es soll damit nicht eine weitere These zum Verhältnis etwa von Musik und Malerei aufgestellt oder demonstriert werden, schon gar nicht in einem synästhetischen Ansatz. Es geht erst einmal darum, das weite Panorama der geistig-künstlerischen Welt, so wie sie Busoni wahrnahm, auszubreiten und als gesamt-ästhetischen Zusammenhang zu betrachten; freilich mit besonderem Augenmerk auf Äußerungen Busonis, mit denen er selbst übergreifende Aspekte seiner Kunstbetrachtung thematisiert.

Thomas Ertelt

Ferruccio Busonis künstlerisches Schaffen

Albrecht Riethmüller

An Bord waren illustre Gäste wie Stefan Zweig und Gustav Mahler. Doch ein Schatten lag 1911 über jener Überfahrt von Amerika nach Europa, die für Mahler die letzte sein sollte. Ein Mitreisender versuchte, den schon Schwerkranken aufzuheitern. Es war Ferruccio Busoni, von dem Mahlers Frau Alma damals berichtete: „Er schickte täglich lustige, verrückte Kontrapunkte zur Unterhaltung für Mahler, und Wein.“¹ Auf diese, auf seine Weise wollte Busoni jenem ihm freundschaftlich verbundenen Dirigenten etwas Gutes tun, unter dem er lange Jahre zuvor schon als Pianist gespielt und der während seiner letzten beiden Saisons in den Vereinigten Staaten Orchesterwerke von Busoni zur Aufführung gebracht hatte, noch in seinem letzten, denkwürdigen Konzert am 21. Februar 1911, dessen Wiederholung drei Tage später er schon nicht mehr selbst hat leiten können, Busonis damalige Novität *Berceuse élégiaque*.

Als Mahler im März 1910 die Suite aus Busonis fünf Jahre zuvor entstandener Schauspielmusik zu Carlo Gozzis *Turandot* dirigiert hatte, empfand der Komponist diese New Yorker Aufführung als vollendet und überaus erfolgreich; seiner Frau Gerda schreibt er davon: „Frau Mahler holte mich selbst von der Loge, wo ich halb versteckt saß: ‚Gehn’s, thuns’s dem Gusterl die Freud! Und ich ging auf das Podium, so schüchtern und ‚ungewohnt‘, als ob ich nie vor einem Publikum gestanden hätte ...“.² Gewiss trifft es zu, dass der Komponist, als der Busoni im Laufe seines Lebens mehr und mehr hauptsächlich hat gelten wollen, im Schatten des erfolgsgewohnten und erfolgsverwöhnten Pianisten Busoni stand, von dem gesagt wird, dass er die nach Franz Liszt glänzendste Klaviervirtuosen-Gestalt gewesen sei. Aber es griffe zu kurz, den Moment von Scheu auf dem New Yorker Podium nur hieraus erklären zu wollen. Auch als Pianist beklagte Busoni bis ins höhere Alter stets wieder die Scheu angesichts des Auftritts, das ihm unfassbar und problematisch scheinende Spannungsverhältnis zwischen ihm und dem Publikum, und auch hier wäre es eine verkürzte Erklärung, annehmen zu wollen, dass er nur das Interesse an dem Geschäft des Pianisten verloren hätte. Wohl erblickte er den Gipfel der musikalischen Betätigung im Schaffen von Werken und nicht im Nachschaffen des Interpreten, und er unternahm alle Anstrengungen, in neuen Anläufen diesen Gipfel zu erklimmen. Gleichwohl steht der Zwiespalt zwischen extrovertiert und introver-

tiert im Zentrum einer Reihe von Spannungsverhältnissen, die für Busoni charakteristisch sind und die für manchen Betrachter widersprüchliche Momente enthalten mögen, mitunter auch tatsächlich unauflösbar widersprüchlich sind, wie es gerade bei profilierten Künstlerpersönlichkeiten weder selten noch zu ihrem Schaden der Fall ist.

Das Nebeneinander von intimer Versenkung und äußerem Glanz lässt sich auch an der Musik Busonis verdeutlichen, etwa am Schlusstück jener *Turandot*-Suite, das überschrieben ist: „In modo di Marcia funebre e Finale alla Turca“, das also aus einer Art Trauermarsch mit türkischem Finale besteht. Auffällig an dieser virtuos instrumentierten, brillant geschliffenen Musik bleibt, dass sie packend geschrieben ist, ohne aufdringlich zu sein, dass sie selbst im Schlusstaumel einen Rest von Distanz zum Zuhörer behält. Ihre Rhythmen bleiben eher federnd, als dass sie einem auf den Leib rückten, ihre Sinnlichkeit biedert sich nicht an, sondern zeugt eher von einer kühlen Noblesse. Dies rührt gewiss zunächst vom thematischen Vorwurf, der Fabel von der fremdartig-unbezwingbaren Turandot, her, wohl auch von der *italianità* des Komponisten, zugleich aber liegt darin eine generelle ästhetische Überzeugung, die Busoni weit entfernt zeigt von dem, was in den Jahren um 1910 auch in der Musik erstarkte und was Busoni und der acht Jahre jüngere Arnold Schönberg damals trotz ihres guten Einvernehmens und wechselseitigen Aufeinander-Reagierens am meisten trennte: der musikalische Expressionismus, von dem Busoni sich fernzuhalten versuchte, weil er ihm als neuer Sentimentalismus erschienen ist. Auf ähnliche Weise wollte er gegen den Realismus der italienischen veristischen Oper wirken. Soll auch die Musik ganz gefühlt, ganz empfunden sein, so doch nicht in der Weise, dass das Innerste nach außen gekehrt ist. Die Sinnlichkeit, die Busoni mit seiner Musik anstrebte, ist weniger die alltägliche, sondern eher auf das Übersinnliche gerichtet, die Emotionalität, die sie zum Ausdruck bringen soll, weniger das gewöhnliche, womöglich heftig hervorgekehrte Gefühl, sondern das, das sich nach innen richtet, auf sich selbst konzentriert. Das stärkste Gefühl, hat er einmal angedeutet, ist das, das sich verbirgt. Als Max Reinhardt 1911 am Deutschen Theater in Berlin zu einer deutschen Bearbeitung der gozzischen *Turandot* Busonis Schauspielmusik beizog, wies dieser der Musik in einem solchen

Märchendrama „die dankbare und notwendige Rolle zu, das übersinnliche, außeralltägliche Element darzustellen“.³ Der Tendenz zur emotionalen Intensivierung statt gefühlsmäßigen Verbreiterung und Vergrößerung haftet bei Busoni gewiss ein Zug zu Extravaganz, zum nicht Gemein-sein-Wollen an.

...

Busoni hat in und mit seiner Musik mehrfach Wandlungen vollzogen. Geboren 1866 in Empoli bei Florenz und gestorben 1924 in Berlin, wohin er 1894 verzogen war, durchlebte er die Übergangs- und Umbruchperiode, die von der „musikalischen Moderne“ nach Wagners Tod bis zur „Neuen Musik“ nach dem Ersten Weltkrieg führt und die sich in der Folge seiner Werke spiegelt und bricht. Schon als Kind trat der Altersgenosse von Richard Strauss, Jean Sibelius und Eric Satie am Klavier, als Komponist und Dirigent hervor. Er selbst hatte, den Blick stets nach vorwärts gewandt, jahrzehntelang das Gefühl, mit jedem Werk einen Neuanfang zu setzen, und verschob den Beginn seiner „Komponistenexistenz“ immer weiter in Richtung Gegenwart. Bis 1905, als die *Turandot*-Suite entstand, hatte der knapp Vierzigjährige den zahlenmäßig größeren Teil seines kompositorischen Œuvres schon verfasst; die entscheidenden Werke aber sollten noch folgen. Gerade bei einem wenig bekannten Komponisten wie Busoni wird es vorteilhaft sein, sich auf die reiferen, hauptsächlichen Werke zu konzentrieren und den pädagogischen Eifer zunächst hintanzusetzen, auf die Nebenschauplätze gar von gänzlich unbekanntem Kindheits- und Jugendwerken auszuweichen. Die frühesten erhaltenen Stücke schrieb er im Alter von sieben Jahren. Mehr als 200, zu einem guten Teil ungedruckte Stücke seiner insgesamt ungefähr 300 vollendeten „Original“-Kompositionen⁴ hatte er schon verfasst, als er 1890, 24-jährig, mit dem Moskauer Rubinstein-Preis ausgezeichnet wurde, und zwar für sein *Konzertstück* für Klavier und Orchester sowie seine erste Violinsonate (op. 29). Zwischen diesem Stadium und die *Turandot*-Suite von 1905 fallen dann im Wesentlichen Werke wie das *Symphonische Tongedicht für Orchester* (1893), die *Geharnischte Suite für Orchester* (1895), das Violinkonzert und die *Lustspielouvertüre* (1897), die zweite Violinsonate (1898) und das fünfsätzig Klavierkonzert (1904). Für einen Zeitraum von 15 Jahren mag diese Ausbeute nicht sehr reich erscheinen. In jener Periode freilich baute Busoni seinen Weltruhm als Pianist aus, gründete er seine Familie, etablierte er sich in Berlin und veröffentlichte er vermehrt Bearbeitungen, voran von Werken Johann Sebastian Bachs.

In die Jahre um 1910, in denen Schönberg sich den Durchbruch zur freien Atonalität verschaffte, fällt auch Busonis fortschrittlichste, experimentellste und modernste Periode. Das beginnt mit dem 1906 verfassten und im Folgejahr erstmals veröffentlichten *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, und die Klavierkompositionen erstrecken sich hier von den *Élegien* (1907/08) bis zu der *Sonatina seconda* (1912), und inmitten

darin Busonis ambitionierteste Klavierarbeit nach J.S. Bach, die *Fantasia contrappuntistica* (1910). In diesen Jahren strebte Busoni danach, die musikalische „Form in Empfindung aufzulösen“.⁵ Eine solche Empfindungs-Form ist einerseits nicht leicht anschaulich zu machen, andererseits klingt die Aussage wie ein geschliffenes Schlagwort. Um die Formulierung von Schlagworten war Busoni nicht verlegen, sondern er schätzte die Kraft von sei es sprachlichen, sei es musikalischen Parolen, und er hatte noch keine Vorbehalte gegen alles Schlagwortartige,⁶ das später als propagandistisch verdächtig werden sollte. Und doch kann man auch hier einen grundsätzlichen Zwiespalt des busonischen Schaffens erkennen. Einerseits zieht es ihn hin zum Unbekannten, zur Überwindung des musikalischen Sprechens mit konventionellen Formen und Floskeln, will er das Neue, noch nicht Gehörte, andererseits hält er am Eingängigen, an Verdis *parola scenica* und an den musikalischen Konventionen fest, die er nicht vollständig preiszugeben bereit war. Auch darin bekundet sich der spezielle Blick, der – einem Januskopf gleich – ebenso fest nach vorn wie nach hinten gerichtet ist und das Alte und das Neue in einem umfasst. Bezeichnend hierfür ist es etwa, dass das Schlussstück der *Turandot*-Suite mit einer *Marcia funebre* anhebt und Busoni aus ästhetischer Sicht allerdings theoretisch der Auffassung ist, einen Trauermarsch könne man heute nicht mehr komponieren, denn er sei „ein für allemal schon vorhanden“.⁷ Er wollte loskommen von den formalen und inhaltlichen musikalischen Konventionen, aber das hinderte ihn nicht, sich ihrer weiter zu bedienen und Märsche und Walzer zu schreiben. In dem Zwiespalt, hier unbeirrt festhalten und dort durchbrechen zu wollen, kehrt die Spannung der Musik Busonis zwischen Exoterischem und Esoterischem, zwischen einer Suche nach äußerem Halt am Dagewesenen und innerem Halt am noch nicht Dagewesenen wieder. In den Jahren um 1910 überwiegt indessen der Wunsch nach einer Lossage von möglichst allem Überkommenen in der Musik, mit anderen Worten der Drang zur Befreiung.

Ein markantes Zeugnis dafür bildet das 1913 beendete *Nocturne symphonique*, das fremdartig wirkt, ohne exotisch zu sein. Antony Beaumont, dem wir eine der verdienstvollsten Busoni-Monografien verdanken,⁸ hat diese Orchester-Elegie mit Neigungen Busonis zum Okkultismus in Verbindung gebracht. Tatsächlich ist es vielleicht nur ein kleiner Schritt von Busonis ästhetischer Forderung, die Musik solle mehr noch als das Sinnliche das Übersinnliche darstellen, bis zum Außersinnlichen des Okkulten. Die *Fantasia* eines Künstlers, der E. T. A. Hoffmanns Schaffensbegabung zum Vorbild hatte, dessen Leidenschaft Edgar Allan Poe galt und dessen Hauptwerk eine *Faust*-Oper werden sollte, wird gewiss gerade am Geheimnisvollen Nahrung finden, und sei es nur, um dem Fasziniert-Sein von dem, was jenseits der Sinne und des Verstandes liegt, die irdische Lust hinzuzufügen, es als Schwindel zu entlarven, wie Poe dies mit Mälzels Schachautomaten so scharfsinnig getan hat. (Die Musikliebhaber sind nach wie vor dazu geneigt, in Mälzel

den ehrenwerten Erfinder des Metronoms und nicht – wie Beethoven es aus leidiger Erfahrung getan hat – den Scharlatan zu erblicken.) Unter dem Titel „Eine märchenhafte Erfindung“ ließ Busoni 1911 einen kleinen Artikel einrücken, in dem er von einem in Amerika entwickelten Schallaufzeichnungsgerät berichtet, das nicht nur gegenwärtige Töne und Klänge, sondern auch solche der Vergangenheit und Zukunft speichern und hörbar lassen werden könne. Das Ganze war ein Scherz zum 1. April 1911, pseudonym gezeichnet von „Aprilus Fischer“.⁹ Im *Nocturne symphonique* hingegen ist von der scherzhaften Kehrseite nichts zu verspüren. Dort ist dem Willen zum Unbekannten, zum Betreten neuer Hörlandschaften, zum Lauschen in ferne Hörwelten Ausdruck verliehen in der Entrücktheit der klanglichen Schwebezustände, die in Klang und Form quasi erinnerungslos auf eine Tilgung des Vertrauten aus ist und die gewohnte Entwicklung der musikalischen Verläufe aufgibt.

Ausdrücke wie übersinnlich, vergeistigt oder transzendent treffen den Kern, um den das Orchesterstück *Nocturne symphonique* gelagert ist. Die vor allem auch harmonische Freiheit dieses polyphonen Klangteppichs, die damals befremdlich neu wirken müssen, nahm Busoni indessen nach und nach wieder zurück, wie auch etwa Richard Strauss die mit *Elektra* erreichte Kühnheit seines Tonsatzes im *Rosenkavalier* bald wieder zurückverwandelte. In außerordentlichem Maße als seine Zeitgenossen, vielleicht sogar mehr als Mahler, war Busoni ein rezeptiver Künstler, wobei das positiv im Sinne von Empfänglichkeit, nicht negativ in dem von Passivität gemeint ist. In der Spannung zwischen dem Anschluss an Vorbilder beziehungsweise dem Aufgreifen vorgefundener Materialien und dem Postulat der Originalität des Schaffens bekundet sich die persönliche Handschrift, in der sich die Transformation und Anverwandlung jeweils vollziehen.

...

Bei Busoni scheinen das Bearbeiten fremder Quellen und originales Komponieren zusammenzulaufen und seinem musikalischen Schaffen insgesamt der Stempel eines latenten Zitatcharakters aufgedrückt zu sein. Dabei macht es letzten Endes nur einen graduellen Unterschied, ob ein bestimmter Komponist das Vorbild ist oder ob ein individuelles Musikwerk, eine Choralmelodie oder ein Volkslied Objekte der Aneignung und Bearbeitung sind. Die Reihe der musikalischen, kompositorischen Vorbilder Busonis ist stattlich. Sie reicht von dem musikalischen Allvater Bach – für Busoni so etwas wie die Bibel der Musik – über die zumindest bis zum Ersten Weltkrieg ungebrochene Vaterfigur Beethoven, das quasi natürliche Vorbild Liszt bis hin zu der nach und nach wachsenden Liebe Busonis zu Mozart und der stilleren Treue, die er Verdi hielt. Die Liste der Namen könnte fortgesetzt und für jedes Lebensalter Busonis um viele Musiker ergänzt werden, sei es nun Brahms in der Jugend, seien es César Franck, Berlioz und Monteverdi später. Und die Liste

dürfte sich in seinem Falle nicht auf Musiker beschränken, sondern müsste um bildende Künstler, Dichter und andere Vertreter der schreibenden Zunft erweitert werden, die Busonis künstlerische Überzeugungen und ästhetische Anschauungen mitbestimmten und auf diese Weise sein Schaffen teils direkt, teils indirekt beeinflussten.

Überhaupt lässt sich Busoni, sei es als Schaffender oder Nachschaffender, sei es als Theoretiker oder Ästhetiker, nicht auf die Musik allein beschränken. Er hatte die Anlagen zur universellen Künstlerfigur. Wer seinem Schaffen nähertritt, dem scheint es fast so, als hätte Busoni ohne Unterlass geschrieben. Er komponierte zu Hause und im Restaurant, während seiner Tournéeen als weltberühmter Pianist im Hotelzimmer und auf dem Bahnsteig. Er schrieb jedoch nicht nur Musik, sondern verfasste auch literarische Prosa sowie unzählige und, wenn man so sagen darf, druckreife Briefe. Er illustrierte Szenen – oft auch auf Postkarten –, entwarf allerlei Zeichnungen und skizzierte Umschlagblätter für Notenausgaben. Ebenso sammelte er. In seiner Wohnung befanden sich Buddha-Statuetten, er kaufte und beauftragte Bilder des Malers des Futurismo, Umberto Boccioni, vor allem jedoch war er bibliophil. Die Bestände seiner beachtenswerten Privatbibliothek lassen erkennen, dass das Buch ihm sowohl Vermittler des literarischen Kunstwerks als auch Quelle zum Stillen seiner Wissbegier war – seine Expertise in Literatur-, Kunst- und Architekturgeschichte war erheblich –, dass ihm aber darüber hinaus auch das Buch unter Einschluss der Illustrationen als Druckkunstwerk am Herzen lag. Das beste Beispiel dafür war seine unter Fachleuten berühmt gewordene Sammlung von *Don Quijote*-Ausgaben des Cervantes. Das musikalische Schaffen blieb eingebettet in einen Kreis von Betätigungen, in denen sich wenigstens bis zum Weltkrieg alles um die ästhetische Rechtfertigung des Lebens drehte.

Melodien, nicht gefällige Themen waren es, die Busoni besonders anzogen. Die Idee einer absoluten Melodie schwebte ihm vor, und man sieht ihn unablässig auf der Suche nach irdischen Vorbildern für eine solche eher überirdische, metaphysische Kategorie. Wo er Melodien aufgriff, da tat er es in dem Bewusstsein, aus authentischen Quellen zu schöpfen, soweit dies der damaligen Zeit möglich war. Insofern steht er Bartók, mit dem er vor dem Ersten Weltkrieg gelegentlich Kontakt hatte, weniger fern, als man meinen könnte – nur dass er sich nicht selbst aufmachte, um mit dem Phonographen oder dem Bleistift über Land zu ziehen. Zu den Melodien-Schätzen, die Busoni ausbeutete, gehörten neben allerlei Folkloristischem aus ganz Europa, gelegentlichen Orientalismen (*Turandot*-Musik) vor allem in den Bach-Arbeiten der Fundus der protestantischen Choräle und am Beginn der 1910er Jahre in einer neuen Werkgruppe noch ein weiterer Melodienkreis: Motive der nordamerikanischen Indianer – damals und auch von Busoni zunächst noch „Rothäute“ genannt. Die Hauptquelle für die indianischen Melodien war offensichtlich die erstmals 1907 erschienene Sammlung *The Indians' Book*, die Busonis frühere Schülerin Na-

talie Curtis unter dem Patronat des seinerzeitigen amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt auf dem Wege von Feldforschungen zusammengestellt hatte.

Die indianischen Motive verarbeitete er zunächst in einer hauptsächlich 1913 entstandenen *Indianischen Fantasie* für Klavier und Orchester, um bald darauf einen ersten Band eines *Indianischen Tagebuchs* für Klavier solo zusammenzustellen, der teilweise jener *Indianischen Fantasie* entnommen ist. (Neben der Fremdbearbeitung ist die Eigenbearbeitung ein wesentlicher Bestandteil des busonischen Schaffens.) Als Letztes folgte Ende 1915 noch der zweite Band des *Indianischen Tagebuchs*, der jedoch nur aus einer einzigen Studie für kleines Orchester mit dem Titel *Gesang vom Reigen der Geister* besteht; bezeichnenderweise sprach Busoni von diesem Orchesterstück einmal als „einer Art Choralvorspiel“ über ein indianisches Thema.¹⁰ Die Hauptfrage bei der Übernahme von Melodien aus anderen Kulturen mit anderen Tonsystemen ist die, was den Melodien geschieht, wenn sie auf eine andere Tonsprache treffen und wenn sie in einer ihnen gänzlich fremden Weise harmonisiert werden. Busoni war zufrieden, als er die Probe aufs Exempel machen und feststellen konnte, dass Indianer, denen seine Harmonisierungen zu Gehör gebracht wurden, diese nicht ablehnten, sondern mochten.

...

Spät zwar, aber dann umso nachhaltiger trat Busoni als Opernkomponist ans Licht, zunächst 1912 in Hamburg mit der „Musikalisch-fantastischen Komödie“ *Die Brautwahl* (nach E. T. A. Hoffmanns gleichnamiger berlinischen Erzählung), danach 1917 in Zürich mit der „chinesischen Fabel in zwei Akten“ *Turandot* (nach Carlo Gozzis Schauspiel). Sie ist in der raschen Zeit einiger Monate verfasst worden und eigentlich aus einer Verlegenheit heraus entstanden: Bis zum August 1916 hatte Busoni an dem „theatralischen Capriccio in einem Aufzug“ *Arlecchino* gearbeitet und vom Stadttheater Zürich den Zuschlag für die Aufführung erhalten. Da *Arlecchino* als die Hauptsache den Opernabend nicht gefüllt hätte und Busoni sich wohl auf das ungewisse Spiel der Kombination mit einem von jemandem anderen stammenden Stück nicht hat einlassen wollen, griff er kurzentschlossen zu dem schon länger gehegten Plan einer *Turandot*-Oper und führte die Komposition aus; erleichtert wurde ihm diese selbstaufgelegte Strapaze wenigstens insofern, als er sich auf die in seiner *Turandot*-Schauspielmusik geleisteten Vorarbeiten stützen konnte. In allen diesen Fällen war Busoni sein eigener Librettist, ja er verfasste und publizierte insgesamt mehr Libretti, als er selbst in Musik setzen konnte oder wollte. Eines davon – *Das Wandbild* – hat Othmar Schoeck vertont. Eine Zeit lang spielte Busoni mit dem Gedanken, Italien endlich eine – fehlende – Nationaloper zu schenken; Dante und Leonardo waren als Titelhelden im Gespräch gewesen. Vielleicht hätte er eine solche Art Oper sogar lieber Deutsch-

land zudedacht, aber er war sich nach eigenem Eingeständnis der Tatsache bewusst, dass dieser Platz unverrückbar besetzt war. Der Weltkrieg brachte die endgültige Ernüchterung von der Idee einer Nationaloper.

Busoni wich dem Krieg Anfang 1915 zunächst durch seinen letzten Aufenthalt in den USA aus, um sich danach ab Herbst 1915 in Zürich niederzulassen. Das Opfer der Trennung von seiner verwaisten Berliner Wohnung war über das Politische hinaus persönlich doppelt schmerzlich: Zum einen war Busoni abgeschnitten von seiner ebenso reichhaltigen wie kostbaren Privatbibliothek; zum anderen empfand er Zürich zwar als freundlich-wohlthätige Zufluchtsstätte, zugleich aber auch als eine so enge Stadt, dass sie dem „ausgesprochenen Großstadt-Strolchen“, als den er sich gern bezeichnete,¹¹ den Atem raubte. (In der Erfahrung der Großstadt mit all ihrer Faszination und Anonymität – man denke an Baudelaires Paris – spiegelt sich der Typus des Künstlers der Moderne, zu dem Busoni gehörte, und es war für einen Musiker seiner Generation eine höchst bemerkenswerte Ausnahme, dass er Stücke von Baudelaire selbst ins Deutsche übertrug und damit an die Öffentlichkeit trat.)

Alles, was er nach seiner Jugendzeit an Libretti, Essays, ästhetischen und musikalischen Betrachtungen, Übersetzungen und sonstigen literarischen Arbeiten publizierte, hat der polyglotte Busoni in deutscher Sprache verfasst. Mit seinem Libretto zu seinem Einakter *Arlecchino* ist es nicht anders, aber hier ist es noch erstaunlicher. Ganz bewusst – und nicht zuletzt im Gegensatz zu Wagners Opern – knüpft er an die Tradition der Commedia dell'Arte an, und es ist eigentlich verwunderlich, warum dieser stolze Abkömmling Bergamos (wo Busonis Handlung auch spielt) eingedeutscht werden sollte, zumal Busoni einen anderen Komponisten – Schönberg – dafür kritisiert hat, dass er seine eigene musikalische Harlekinade – den *Pierrot lunaire* – nicht im französischen Original Albert Girauds, sondern in der deutschen Übersetzung Otto Erich Hartlebens vertont hat. Zweifellos war Schönbergs Gesangszyklus einer der Anstöße für Busonis *Arlecchino*, nachdem Schönberg ihn – im Beisein unter anderem von Edgar Varèse – privat in Busonis Berliner Wohnung aufgeführt hatte, da dieser die öffentliche Berliner Uraufführung 1912 wegen einer Konzerttournee hatte versäumen müssen. Schönberg experimentiert im *Pierrot lunaire* mit dem Sprechgesang, Busonis *Arlecchino* will sogar noch etwas mehr sein: eine Sprechrolle. Höchste Ironie liegt darin, dass der Held einer Oper überhaupt nicht singt, und Busoni lässt es sich auch nicht nehmen, das Phänomen Oper noch durch andere Kniffe zu veräppeln, wie es zur echten Tradition einer Komödie gehört. Das vielschichtige, reine Spiel dieses Stücks nimmt – auf einer Schweizer Opernbühne 1917 keineswegs selbstverständlich – Krieg und Nationalismus aufs Korn, handelt aber gleichermaßen von der Liebe, genauer vom Partnertausch, und auch das mag die bürgerliche Gesellschaft in Zürich damals eher vom Theater als von der Opernbühne erwartet haben.

Das letzte Lebensjahrzehnt stand trotz vieler anderer Kompositionen, die in ihm entstanden sind, im Zeichen eines Werkes, das die Summe von Busonis künstlerischem Schaffen hat werden sollen, für das nach dem Willen seines Autors alle früheren Werke nur Studien und Vorstufen haben bilden sollen. Busoni wollte den Faust-Stoff bezwingen, aber nicht durch eine opernbühnengerechte Einrichtung jener Fassung, die der Stoff durch Goethe erfahren hat, sondern eher in Richtung auf das alte Puppenspiel vom Faust. (Umgekehrt ist es auffällig, dass Busoni während seiner Arbeit an der *Faust*-Oper Lieder komponiert hat, die fast ausnahmslos aus Goethe-Vertonungen bestehen.) Eine solche Fabel scheint als Stoff – trotz Goethe – nach immer neuer literarischer Bearbeitung zu rufen wie die Kirchenchoräle als Stoff – trotz Bachs genauso maßstabsetzenden Aussetzungen – nach musikalischer. Zu Beginn seines „Tanzpoems“ *Der Doktor Faust* erläutert Heinrich Heine die Abstammungsfrage eines derartigen Stoffs, der eigentlich niemand, auch nicht Goethe, gehört. Es ist gewiss kein Zufall, dass Busoni für seine Oper denselben Titel *Doktor Faust* gewählt hat, den Heine, von Busoni einmal als der größte deutsche Dichter apostrophiert,¹² für seine Ballettskizze verwendet hatte. Busoni ist über der Arbeit an der fast vollendeten Partitur verstorben. Sein Schüler Philipp Jarnach ergänzte insbesondere den fehlenden Schluss, und in dieser Form konnte die Oper 1925 in Dresden unter Fritz Busch ihre erste Aufführung erfahren.

Da Busoni seine Libretti mit eigenen Vorstellungen, Meinungen und ästhetischen Überzeugungen anfüllte, liegt es nahe anzunehmen, dass Busoni selbst es ist, der sich sowohl in Arlecchino als auch in Faust spiegelt. Aber auch wenn man sich nicht auf die Unwegsamkeiten einer Kreuzung von Dichter und dichterischem Ich einlassen möchte, wird man sagen können, dass Busonis Opernfiguren Arlecchino und Faust zwei Seiten derselben Sache sind. Was die Komposition betrifft, so hat Busoni der Partitur einen längeren Essay vorausgeschickt, in dem er Rechenschaft über die eigene kompositorische Arbeit am *Doktor Faust* abgelegt und die Möglichkeiten der Oper reflektiert.¹³ Mehr als in den Bemerkungen, die er früher im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* zur Oper gemacht hatte, und wie in *Arlecchino* und *Turandot* zeigt sich Busoni auch mit der *Faust*-Oper entfernt von dem geschichtlichen Hintergrund sowohl der wagnerschen mythischen als auch der italienischen veristischen Oper. Der Versuch, das Opernspiel als Spiel deutlich zu machen, deutet schon eher auf das epische Theater Bertolt Brechts voraus, dessen zeitweiliger musikalischer Mitarbeiter Kurt Weill Busonis Schüler und von dessen Ideen tief geprägt war. Die Realisierung des Spiels als Spiel, um die es Busoni ging, weist auf die Aufhebung der Identifikation von Zuschauer und Schauspieler voraus, und in dieser Dimension begegnet so noch einmal die Frage der Distanzierung, die auch im Musikalischen bei ihm als relevant erschienen ist.

Auf der Opernbühne interessierte Busoni allerdings mehr das Rituelle als das Alltägliche, mehr das Mysteriöse als das Re-

alistische, mehr das Parareligiöse als der Spiegel einer gesellschaftlichen Wirklichkeit. (Auch Arlecchino ist bei aller komödiantisch-scharfen Zeitkritik eine zeitenthoben unwirkliche Figur.) Busoni sieht die Zukunft der Oper im Zeremoniellen, wobei er sich die Zeremonie als gleichermaßen erhebend und erziehend wie anregend und unterhaltsam vorstellt – ein Ideal, dem seiner Ansicht nach Mozart in der *Zauberflöte* am nächsten gekommen ist. Zu den ebenfalls vorhandenen unterhaltsamen, ja deftigen Partien der Oper gehört der Beginn des zweiten Bildes „Schenke in Wittenberg“ – eine Zechszene, in der Faust mit Kollegen und Studenten zunächst philosophisch disputiert und in der, während der Alkohol die Oberhand gewinnt, auf theologisches Gebiet umgeschwenkt wird, was fast notwendig zu einem Streit führt, der den Chor konsequent in Katholiken und Protestanten spaltet. Gegen das von den Katholiken (auf einen parodistisch umgeformten Text) gesungene „Te, Deum, laudamus, qui fecisti vinum“ schleudern die Protestanten ihr „Ein' feste Burg ist unser Gott“. Die Zeremonie wird hier zum Gegenbild der Karikatur. Kompositorisch ist der Höhepunkt des auf der Bühne entstandenen Tumults durch eine Art Collage der beiden Choräle realisiert. Zitiert wird allerdings nicht nur direkt musikalisch, sondern indirekt auch literarisch. Busoni, der natürlich eine Vielzahl von Faust-Bearbeitungen kannte, schätzte die Schriften des schwäbischen Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer, der einen *Faust III* verfasst hat, um Goethe auf die Schippe zu nehmen. Das Motiv des Glaubens- und Kirchenkampfes zwischen Protestanten und Katholiken ist dort in den Faust-Stoff eingeführt, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass Busoni es daher bezogen hat.

...

Erst im Herbst 1920 kehrte Busoni aus Zürich, wo er fünf Jahre lang ausgeharrt hatte, nach Berlin zurück; den Weltkrieg nannte er eine „Amputation an meinem Leben“.¹⁴ Noch von Zürich aus gab er im Januar 1920 in einem offenen Brief an Paul Bekker, den Musikredakteur der *Frankfurter Zeitung*, das Stichwort „Junge Klassizität“ aus¹⁵ und wurde damit zu einem Wegbereiter des dann so genannten musikalischen Neoklassizismus der 1920er Jahre. Der Krieg, das Altern und dann das Kränkeln mögen mitgeholfen haben dabei, dass der Elan, mit dem er zehn Jahre zuvor bestrebt war, musikalisches Neuland durch radikales Durchbrechen von Konventionen zu betreten, abgeschwächt wurde und er das Heil der Zukunft in einer programmatischen Sichtung und Ausbeutung des Vorhergehenden erblickte. Denn auch jene klassizistische Rückbindung dachte er sich nicht als bloße Rückkehr zur traditionellen Musik, sondern durchaus prospektiv als Sicherung der Zukunft der Tonkunst. In den verschiedenen Spielarten des Klassizismus erscheint das nachgeahmte Klassische auf ganz individuelle Weise, je nachdem, zu welchen Mitteln ein einzelner Komponist greift. Der Klassizismus Busonis, Strawinskys, Schönbergs und Hindemiths

in den 1920er Jahren ist dadurch wesentlich voneinander abgehoben. Busonis klassizistische Ambition war unter dem von ihm ausgegebenen Stichwort der „Einheit der Musik“ auf eine kompositorische Synthese und ein stilistisches Amalgam gerichtet. Unter den Vorzeichen des Klassizismus war nun auch wie von selbst die Antwort darauf gefunden und gegeben, warum und wie es noch möglich sein sollte, überkommene musikalische Formen aufzugreifen und etwa einen (Wiener) *Tanz-Walzer für Orchester* zu komponieren, der „Dem Andenken Johann Strauss“ gewidmet und im Jahr 1920 das letzte selbstständige Orchesterstück Busonis geworden ist. Allerdings wird die klassizistische Absicht in jener Zeit eingeholt von der Idee des musikalischen Spiels als Spiel, durchaus verwandt dem, was man später Musik über Musik genannt hat (wenngleich die musikalischen Techniken und die Ziele verschieden sein können). Musikalisch wird nicht mehr direkt gesprochen, sondern, soweit die Musik dies überhaupt vermag, indirekt und in Anführungszeichen. Insoweit ist diese Art des Klassizismus weniger ein Aufguss oder Abklatsch als vielmehr ein Verfahren, das Schutz gewährt und Distanz ermöglicht. Es geht, um das Beispiel noch einmal zu bemühen, nun nicht mehr darum, einfach weitere Trauermärsche zu schreiben, sondern es wird Musik über einen Trauermarsch geschrieben. Dadurch wird dieser musikalisch gebrochen und reflektiert, in eine neue Perspektive gerückt und damit seine Bedeutung verändert.

1916 erschien in der Leipziger Insel-Bücherei die zweite Auflage des *Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Erst diese populäre Ausgabe fand breite Beachtung, rief aber – mitten im Krieg und in konservativen Lagern – in Deutschland heftige, xenophob grundierte Anfechtung hervor. Sie ist „dem Musiker in Worten“ Rainer Maria Rilke, der den Verlag vermittelt hatte, gewidmet und beginnt mit einem Dichterzitat, in dem Hugo von Hofmannsthal eine Sprache jenseits der einzelnen europäischen Sprachen ins Visier nimmt, in der uns kein einzelnes Wort bekannt ist und „in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen“. Der *Homme de Lettres* Ferruccio Busoni war ein universeller Künstler, nicht ein Musiker allein. Hermann Hesse pries ihn als außergewöhnlichen Briefschreiber, Gabriele D’Annunzio apostrophierte ihn als *filologo*, als Sprachkundigen. Wie vor ihm Liszt war er, allerdings in bürgerlicheren Bahnen, Kosmopolit inmitten einer Zeit voll von größtem Nationalismus, war er, wie ihn Hans Heinz Stuckenschmidt im Titel seiner Monografie nennt, ein Europäer.¹⁶ Er hing ganz und gar dem romantischen Glauben an, dass die Kunst die höhere Wirklichkeit sei. Der Weltkrieg bescherte ihm indessen die bittere, enttäuschende Erkenntnis, dass es nicht so ist. Diese Wachsamkeit angesichts der Ernüchterung hatte er manchen Kollegen aus seiner Generation voraus, die in einem tapferen Dennoch darauf setzten, an der Realität vorbei zu musizieren. In seiner von dem Wunsche gekennzeichneten Haltung wiederum, nicht nur Werke hervorgehen zu lassen, sondern zugleich und in eins damit auch die Bedingungen des eigenen Schaffens zu reflek-

tieren, repräsentiert Busoni unter den Musikern früh einen Künstlertypus, der für das 20. Jahrhundert charakteristisch geworden ist. Und doch blieb er eher ein Außenseiter auf dem musikalischen Gebiet, das ihm am meisten am Herzen lag, der Komposition.

Als die Zeit der umfangreichen virtuosen Opernfantasien oder Opernparaphrasen für Klavier längst vorüber war und diese aus vielen Gründen, nicht zuletzt wegen des raschen Vordringens der Tonträger, die bald Opernquerschnitte erlauben sollten, keinen Markt mehr besaßen, schrieb Busoni 1920 die sechste und letzte seiner Klaviersonatinen, der er den Untertitel „Kammer-Fantasie über Carmen“ gab. Wieder greift er damit in einer sogenannten Originalkomposition auf ein anderes Werk, auf einen anderen Komponisten, auf andere Melodien zurück, aber dieses Mal nicht auf Choräle Bachs oder Melodien der nordamerikanischen Indianer, sondern auf Motive Bizets, und in die Bewunderung mischt sich auch etwas Ironie – 1918 hatte der Berliner Erzkomödiant Ernst Lubitsch seinen Carmen-Stummfilm mit Pola Negri vorgelegt. Wieder bearbeitet Busoni, indem er komponiert, und komponiert er, indem er bearbeitet. Die Strahlen der Töne brechen sich an dem Prisma Busoni. Noch einmal verfasst er Musik über Musik, wie er es im Grunde genommen von Anfang an in immer neuen Wendungen und Wandlungen getan hat. Erneut bleibt es fraglich und ist es, abgesehen von den urheberrechtlichen Konsequenzen, letztlich gleichgültig, wem diese Töne gehören: Bizet, Busoni oder der Musik selbst.

1 Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Wien 1949, S. 243.

2 Brief aus New York, 15. [März 1910], in: Ferruccio Busoni, *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Erlenbach-Zürich/Leipzig 1935, S. 195.

3 Ferruccio Busoni, „Zur Turandotmusik“, 1911, in: ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 172.

4 In der Zählung von Jürgen Kindermann, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, Regensburg 1980.

5 Bezogen auf die *Berceuse élégiaque*: Ferruccio Busoni, „Selbst-Rezension“, 1912, in: Busoni 1922 (wie Anm. 3), S. 178.

6 Bis zuletzt auch theoretisch begründet, vgl. Ferruccio Busoni, „Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des ‚Doktor Faust‘“, 1921, in: Busoni 1922 (wie Anm. 3), S. 326 ff.

7 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2., erweiterte Ausgabe, Leipzig 1916, S. 39.

8 Vgl. Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, London 1985.

9 In: Busoni 1922 (wie Anm. 3), S. 161–166.

10 1919 in einem Brief an Volkmar Andreae; vgl. Beaumont 1985 (wie Anm. 8), S. 202.

11 Ferruccio Busoni an Edith Andreae, die Schwester von Walther Rathenau, o. D., in: *Briefe Busonis an Edith Andreae*, hrsg. von Andreas Briner, Zürich 1976, S. 42.

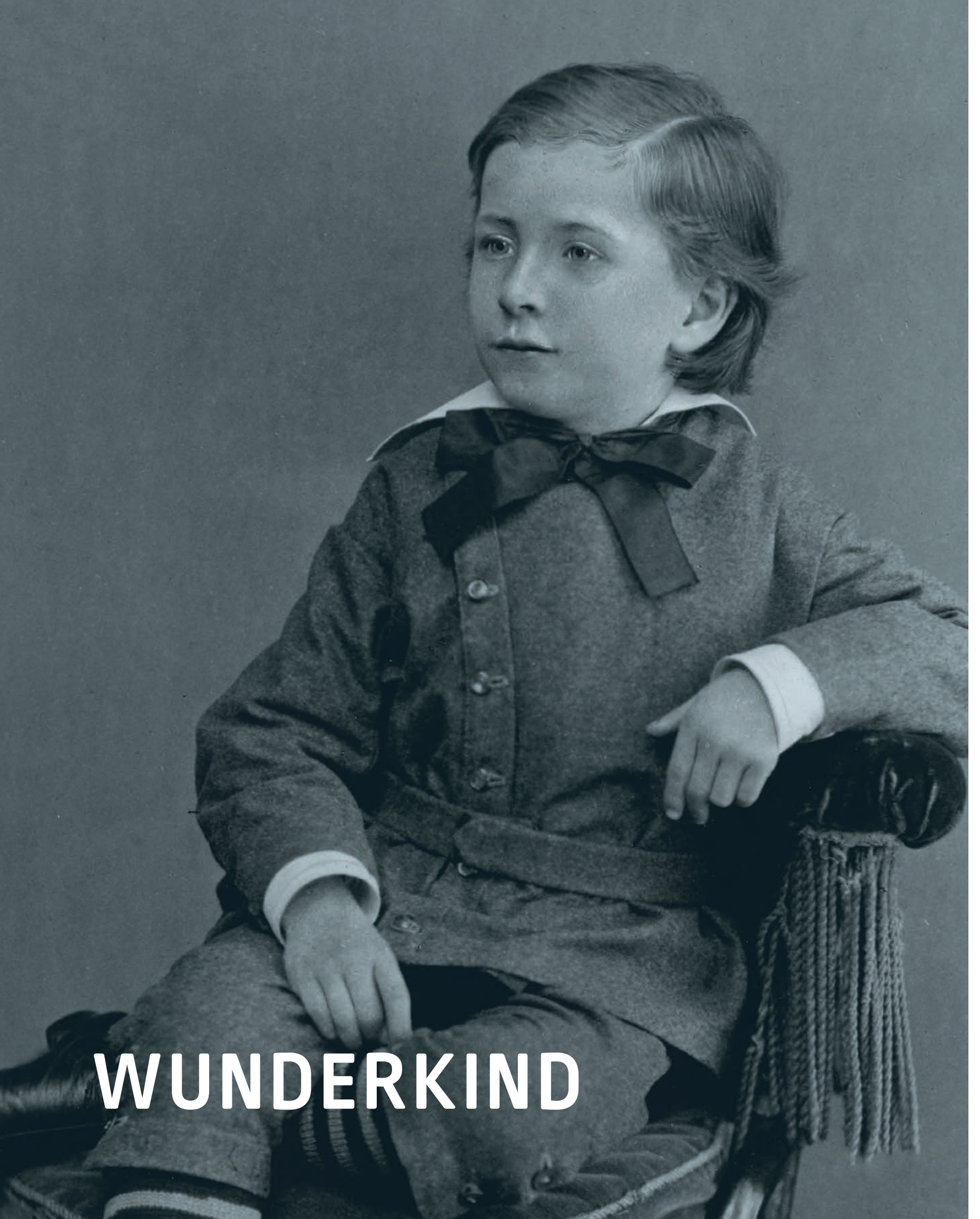
12 Vgl. Ferruccio Busoni an Edith Andreae, 21. November 1912, in: ebd., S. 12.

13 Busoni, Entwurf eines Vorwortes, 1921 (wie Anm. 6), S. 309–333.

14 Ferruccio Busoni an Edith Andreae, New York, 23. Juni 1915, in: *Briefe Busonis* 1976 (wie Anm. 11), S. 17.

15 In: Busoni 1922 (wie Anm. 3), S. 275–279.

16 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers*, Zürich 1967.



WUNDERKIND

Wunder.Kind.Busoni

Marina Schieke-Gordienko

Wien, Palais Liechtenstein, 8. Februar 1876: Ein neunjähriger Junge betritt das Konzertpodium. Sein Name: Ferruccio Dante Michelangelo Benvenuto Busoni. Schmal und blass, doch mit einer erfrischenden Natürlichkeit spielt er sein Repertoire auf dem Flügel – auswendig – und zieht mit seiner Musikalität das staunende Publikum in den Bann. „So mag Mozart ausgesehen haben, als er noch ein Wunderkind war“, flüstert eine ältere Dame ihrer Nachbarin zu.¹ Auf dem Programm steht unter anderem das Trio D-Dur für Violine, Violoncello und Klavier von Joseph Haydn (Abb. S. 25). Es wirken prominente Musiker der k. k. Hofoper Wien mit, darunter der Geiger und spätere Chefdirigent der Berliner Philharmoniker Arthur Nikisch. Im weiteren Verlauf des Konzerts spielt Ferruccio Busoni eigene Kompositionen mit Titeln wie *Studio contrapuntato* oder *Invenzione*; einige davon sind mit Widmungen an den Vater und an die Mutter versehen.² Mit großem Wohlwollen berichtet der gefürchtete Wiener Kritiker Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* über Ferruccio Busonis Klavierspiel. Er hebt die außerordentliche Musikalität und das ungewöhnliche Gedächtnis des jungen Pianisten hervor. Angemessene Tempi, ein ausgeprägtes Rhythmusgefühl und eine beeindruckende Technik zeichneten das busonische Klavierspiel aus.³ Bei einer späteren Gelegenheit äußert er sich gegenüber dem Musiktheoretiker und Komponisten Heinrich Schenker: „Busoni halte ich heute für den ersten Pianisten und Techniker“.⁴

War Ferruccio Busoni ein musikalisches Wunderkind? Dem Phänomen Wunderkind stand man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend skeptisch gegenüber. So beschreibt Thomas Mann 1903 in seiner Erzählung „Das Wunderkind“ in ironischer Weise, wie entzückt das Publikum reagierte und welche marginale Rolle die Erwartungen des Virtuosen dabei spielten.⁵ Die Zuhörer bewunderten an den jungen Künstlern zunächst die technisch perfekte Beherrschung des Instruments und sodann die Fähigkeiten des *Prima vista*-Spiels und der Improvisation. Nicht immer gelang es den hochmusikalischen jungen Talenten, im Erwachsenenalter an diese Erfolge anzuknüpfen. Und noch seltener traten komponierende Wunderkinder auf. Busoni hatte zeit seines Lebens zu seinem eigenen Klavierspiel ein zwiespältiges Verhältnis, und der Ruhm des nachschaffenden Musikers hatte sich dem schöpferischen Schaffensprozess unterzuordnen.⁶

Ferruccio Busoni wurde am Ostersonntag, dem 1. April 1866, in Empoli bei Florenz geboren (Abb. S. 23). Der Vater Ferdinando Busoni legte großen Wert darauf, dass das Kind in demselben toskanischen Ort wie er das Licht der Welt erblickte. Ausgestattet mit drei zusätzlichen Vornamen großer Persönlichkeiten aus dieser Region empfand Ferruccio diese jedoch als allzu große Belastung und behielt schließlich den Namen Ferruccio Busoni bei, wie er in seinen autobiografischen Fragmenten ausführt.⁷ Anna Weiss-Busoni hatte väterlicherseits deutsche Wurzeln, ihre Mutter kam aus dem norditalienischen Friaul. Sie war selbst eine gefeierte Pianistin und hatte noch acht Tage vor der Niederkunft mit ihrem Klavierspiel Franz Liszt in Rom tief beeindruckt.⁸ In Triest verbrachte Ferruccio Busoni die ersten acht Jahre seines Lebens; seine Entwicklung wurde dort durch das Zusammenspiel italienischer, österreichischer, slowenischer und deutscher Kultureinflüsse geprägt. Als Einzelkind hatte er eine sehr innige Beziehung zu den Eltern. Der Vater führte als Klarinettenvirtuose ein rastloses Wanderleben, um den Lebensunterhalt der Familie zu bestreiten. Die Mutter verbrachte viele Monate mit dem Jungen allein und war auf die Hilfe des Großvaters angewiesen. Etwa im Alter von vier Jahren hinterließ der Besuch des Puppentheaters einen bleibenden Eindruck. Das Teatro meccanico in Triest bediente sich der Marionetten, die durch unsichtbare Drähte bewegt wurden, und die Faszination davon begleitete Busoni bis in sein Opernschaffen hinein. Für kurze Zeit war die junge Familie in Paris vereint, jedoch zerstörten 1870 die Kriegsentwicklungen ihre Hoffnungen auf einen längeren Aufenthalt. Von einer behüteten Atmosphäre im Kindesalter konnte nicht die Rede sein, allenfalls in den Ferien bei den Cousins in der Steiermark (Abb. S. 26). Eine wichtige Konstante, an die sich Busoni gern erinnerte, waren die gemeinsamen Klavierübungen mit der Mutter. Sie führte ihn an die Klavierspieltechniken von Anton Diabelli und Carl Czerny heran; in seiner „Selbstbiographie“ fasste er die hohe Fürsorge der Eltern zusammen: „Schon von meinem siebenten Jahre an begannen die Eltern ihr ganzes Interesse auf mich zu stellen und selbst allmählich weniger künstlerisch zu wirken“⁹ (Abb. S. 24). Während eines gemeinsamen Konzerts in der Triester Sala Schiller am 24. November 1873 stellten sie den hochbegabten Sohn erstmalig dem Publikum vor: „[...] giovanetto settenne Ferruccio Weiss-Busoni“ spielte zwei Stücke

aus dem *Album für die Jugend* op. 68 von Robert Schumann. In den Schulfächern zeigte Busoni besonders herausragende Leistungen in den Sprachen (Deutsch, Latein, Italienisch), Religion, Geografie und Geschichte (Abb. S. 28). Die strenge musikalische Unterweisung erhielt er vom Vater, den er als einen energischen, mitunter auch jähzornigen Mann schilderte.¹⁰ Mit großer Dankbarkeit beschreibt Ferruccio Busoni, dass er es war, der seine musikalische Entwicklung entscheidend geprägt hatte und ihm als Fundament die Studien des bachschen Kontrapunktes nahelegte. In Busonis Bach-Ausgaben lässt sich die Bedeutung der musikalischen Parameter (Fingersätze, Anschlagsart, Dynamik) nachvollziehen. Der Schlüssel zur „Einheit der Musik“ im busonischen Sinne ist die Polyphonie, die durch die Melodie und Harmonik zur Trägerin der Idee wird.¹¹ Am Schluss der Bach-Ausgabe bekennt er: „Meinem Vater verdanke ich den Segen, daß er mich in meiner Kindheit strengstens zum Studium Bachs anhielt; und dies zu einer Zeit und in einem Lande, wo der Meister nicht viel mehr galt, als ein Carl Czerny. [...] Da lernt man früh, was Satzbau, Harmonik, Logik sind: die festen Grundmauern, auf die ein jeder – je nach der ihm zugemessenen Begabung – in die Höhe bauen kann; frei und schwindelfrei, und von dem eigenen Bau getragen.“¹²

Mit einem beachtlichen Repertoire im Gepäck reisten Vater und Sohn 1875 nach Wien, der damals wichtigsten Station für angehende Musiker innerhalb Europas. Ferruccio Busonis außergewöhnliche Begabung sprach sich dort rasch herum. Einflussreiche Familien der Wiener Aristokratie wie die drei Geschwister Josephine von Wertheimstein (Abb. S. 31), Baronin Sophie von Todesco und der Philosoph Theodor Gomperz nebst Gattin Elise (Abb. S. 29) widmeten sich dem außergewöhnlich talentierten Ferruccio in jeder Hinsicht, förderten seine Begabung und nahmen dem Vater vorerst die Sorgen um den Lebensunterhalt ab. Im März 1877 erreichte die Mutter ein Brief von Franz Liszt, in dem er sie bittet, ein Vorspiel des kleinen Ferruccio hören zu dürfen (Abb. S. 32). Keine Frage, Ferruccio Busoni war ein phänomenaler Klaviervirtuose, und bis 1879 hatte er bereits rund vierzig Konzerte absolviert. Auf der Konzertreise durch Österreich spielte er vor besonderen Gästen, unter anderem in Bad Ischl vor der Erzherzogin Marie Valerie Mathilde von Österreich, in Gmunden vor der Königin von Hannover und der Erzherzogin Elisabeth.¹³ Auch Anton Rubinstein hörte ihn, der fortan bei seinen zahlreichen Abstechern von Wien nach Graz und Triest die Karriere des konzertierenden Wunderkinds Ferruccio Busoni sehr aufmerksam verfolgte (Abb. S. 36). Rubinstein schlug eine grundlegende musikalische Unterweisung bei dem Grazer Komponisten und Musiktheoretiker Wilhelm Mayer vor, der seine Unterrichtsmethoden auf dem Studium von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven, aber auch Robert Schumanns Klavierwerken aufbaute und sich bei der Instrumentierung an Hector Berlioz orientierte. Ferruccio Busoni lieferte im Laufe des 15-monatigen Studiums sorgfältig ausgearbeitete *Compo-*

sitions-Aufgaben ab (Abb. S. 33), die Mayer mit durchweg positiven Bewertungen und ausführlichen Korrekturen versah. Am 24. April 1881 verabschiedete sich Busoni aus Graz mit einem Konzert, in dem er unter anderem Beethovens Sonate op. 111 spielte und das Klavierkonzert von Robert Schumann, sich aber gleichzeitig mit einem vielfältigen Programm auch als Komponist vorstellte: mit dem Streichquartett c-Moll op. 56, dem Präludium und Fuge op. 57 und der Motette für Chor und Orchester op. 55.¹⁴

Es gibt nur wenige Berichte von Zeitgenossen über Busonis frühes Klavierspiel. Seine spätere Biografin Gisella Selden-Goth beschreibt in ihrem „Versuch eines Porträts“ auch den Widerspruch, in dem sich Busoni zeit seines Lebens befand.¹⁵ Er wirke während des Klavierspiels häufig distanziert, und mit dem Ruhm als Podiumskünstler könne er wenig anfangen. Der Zwiespalt zwischen dem Anspruch des Konzertmarktes und der persönlichen Entwicklung zu einem unabhängigen Tonkünstler, dessen kompositorische Kreativität durch lange, anstrengende Konzertreisen unterbrochen wurde, sollte ein unüberwindbarer Widerspruch für ihn werden. Die musikalische Interpretation genügte Busoni nicht, der Radius seiner musikalischen Interessen erweiterte sich frühzeitig durch die Transkriptionen und Bearbeitungen der Werke, die er spielte, sei es durch Kadenzten oder in den Editionen. Busoni ging so weit, dass er schon den Vortrag eines Werkes als eine Transkription ansah.¹⁶ Seine pianistische Virtuosität beruhte nicht ausschließlich auf den physiologischen Besonderheiten seiner Hände. Er besaß eine außergewöhnliche Spannweite, beherrschte den Hebelmechanismus der Finger und vermied das Pedal. Er bestritt nicht, dass die technischen Fertigkeiten der Finger und Handgelenke für das Klavierspiel die besten Voraussetzungen seien, betonte aber dabei, dass sich noch mehr Technik im Gehirn des Klavierspielers abspielen müsse: „[...] sie [die Technik] setzt sich aus Geometrie, Abschätzung der Distanzen und weiser Anordnung zusammen.“¹⁷

Nach dem Abschied aus Graz wurde Busoni Mitglied der Reale Accademia Filarmonica di Bologna und erhielt ein Diplom für Klavierspiel und Komposition (Abb. S. 34–35). Nun standen für ihn die Konzertreisen im Mittelpunkt. Eine Tournee führte ihn durch Norditalien: Mailand, Bologna, Bergamo, Modena. Im Jahr 1885 verließ er Italien und entschied sich für Leipzig als Wohnsitz, wo er Kontakt mit den Verlagen Breitkopf & Härtel, C. F. Kahnt, August Cranz und Peters aufnahm sowie als Klaviervirtuose zu einem gefragten Gutachter für die Klavierbauindustrie (Blüthner und Steinway) wurde. Der Musikwissenschaftler Hugo Riemann öffnete ihm den Weg zu einer internationalen Lehrtätigkeit. Seine erste feste Anstellung als Klavierlehrer erhielt Ferruccio Busoni am finnischen Konservatorium in Helsinki, wo er eine neue Stufe seines künstlerischen Werdegangs erreichte.

- 1 Rezension in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, Jg. 5 (10. Februar 1876).
- 2 Diese frühen Kompositionen sind im Zeitraum Oktober bis Dezember 1875 entstanden; vgl. den Sammelband: Mus.Nachl. F. Busoni A, 29–41, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung.
- 3 Vgl. *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 4119, 13. Februar 1876.
- 4 Heinrich Schenker berichtete über das Gespräch mit Eduard Hanslick in seinem Brief aus Wien an Ferruccio Busoni vom 7. Januar 1900, Mus.Nachl. F. Busoni B II, 4430, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung.
- 5 Vgl. Thomas Mann, *Das Wunderkind*, Leipzig 1927.
- 6 Vgl. *Beethoven und andere Wunderkinder*, hrsg. von Ingrid Bodsch in Zusammenarbeit mit Otto Biba und Ingrid Fuchs, Kat. Ausst. StadtMuseum Bonn 2003, passim.
- 7 Busoni hinterließ zwei autobiografische Fragmente („Selbstbiographie“), die er um 1900 auf Briefpapier des Hotels Frankfurter Hof in Frankfurt am Main notiert hatte, Mus.Nachl. F. Busoni C I, 99, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung. Sie liegen mehrfach gedruckt vor, u. a. in: *Die Musik*, Jg. XXII/1 (1929), H. 1, S. 1 f.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. den von Busoni am 30. April 1915 in New York geschriebenen Text zur von ihm eingerichteten Ausgabe von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1916; vgl. auch Busonis „Conclusio“, II. Teil, in: ders., *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 211.
- 12 Ferruccio Busoni, „Zeitgemäßes Nachwort zu der Bach-Ausgabe“, in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924, Leipzig 1924, S. 90.
- 13 Vgl. Otto von Kapff, Ferruccio Benvenuto Busoni, 1880, Mus.Nachl. F. Busoni H, 9, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung.
- 14 Die Opuszahlen beziehen sich auf das Verzeichnis von Busoni.
- 15 Gisella Selden-Goth, *Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts*, Leipzig 1922, S. 28.
- 16 Vgl. Ferruccio Busoni, „Wert der Bearbeitung“, November 1910, in: ders., *Wesen und Einheit der Musik*, Neuausgabe, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann, Berlin 1956, S. 122–127.
- 17 Ferruccio Busoni, „Über die Anforderungen an den Pianisten“, in: Busoni 1956 (wie Anm. 16), S. 113.



**FERRUCCIO BUSONI
IM ALTER VON FÜNF JAHREN** Triest, um 1871/72

Fotografie, Mus.P. Busoni, F. II,1
Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung



**FERRUCCIO BUSONI
IM ALTER VON ZWÖLF JAHREN** Wien, 1878

Fotografie, N.Mus. P 108,16 c
Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung



LEHRER

Der Lehrer

Thomas Ertelt

Im Nachlass Ferruccio Busonis findet sich eine kleine handschriftliche Aufstellung mit der Überschrift *Meine Schüler*. Sie dürfte in den späten Berliner Jahren und wohl für private Zwecke entstanden sein (Abb. S. 226). Mehrfach gegliedert, zählt sie zunächst Städte auf, in denen Busoni eine feste Anstellung hatte: Helsingfors (Helsinki),¹ Moskau und New York, dann die Orte der legendären Meisterkurse – Weimar, Basel und Wien –, gefolgt von der summarischen Angabe: Italien. Die letzten beiden Zeilen führen einen systematischen Aspekt ein: Jetzt werden, nach entsprechendem Lemma, Kompositionsschüler genannt, allesamt aus der Berliner Meisterklasse. Der Aufstellung liegt also eine Unterscheidung in die Hauptschar der nicht eigens als solche titulierten, sondern gleich nach Orten aufgeteilten Klavierschüler einerseits und die Kompositionsschüler andererseits zugrunde, wenngleich auch mit einigen Sonderfällen: Die beiden zuerst angeführten Schüler in Helsingfors, Armas Järnefelt und Adolf Paul, waren – etwa gleichen Alters wie Busoni – wie dieser selbst Mitglieder des sogenannten Leskoviter-Bundes,² und Natalie Curtis³ erhielt, eigens angemerkt, in New York von Busoni Unterricht in Harmonielehre. Nimmt man die Schülerliste zugleich als Aufriss von Busonis Lebensweg, so fällt auf, dass ein wichtiger Abschnitt seiner Biografie ausgespart bleibt: die Zeit des Exils in Zürich, in der Philipp Jarnach und Otto Lüning seine Schüler waren, und dass seine Lehrtätigkeit am New England Conservatory in Boston keine Erwähnung findet.

Richtet man das Augenmerk auf die von Busoni in die Liste aufgenommenen Klavierschüler, so wird deutlich, dass diejenigen, die aus seinem Unterricht in fester Anstellung hervorgingen, bei Weitem in der Minderzahl sind. Das ist nicht weiter verwunderlich, insofern es sich durchweg um eher kurze Zeiträume handelte: Seine Klavierprofessur in Moskau gab Busoni angesichts eines immensen Stundendeputats nach einem Dreivierteljahr wieder auf; nicht länger währte seine Anstellung in Boston; die Zeit in Helsinki war durch längere Abwesenheiten unterbrochen, und es waren wohl doch Umstände eines Beginns, sowohl für das Musikinstitut als auch für den jungen Klavierprofessor.

Ereignisse von Gewicht waren die Meisterkurse, die Busoni in Weimar, Wien und Basel abhielt, wie die erhaltenen Fotogra-

fien und Dokumente anschaulich belegen. Die Kurse in Weimar fanden in den Sommermonaten der Jahre 1900 und 1901 statt, auf Einladung des Großherzogs Karl Alexander im Tempelherrenhaus im Park an der Ilm, einer Konzertstätte also, in der Franz Liszt gespielt hatte. Die Kurse fanden gewissermaßen in dessen Schatten statt: Eine Aufnahme des Hoffotografen Louis Held zeigt Busoni am Flügel, mit einem gerahmten Fotoporträt des Genius Loci auf dem Instrument, auf dem Notenpult zwei Hefte mit Werken von Franz Liszt und Anton Rubinstein (Abb. S. 228).⁴

Die Weimarer Sommerkurse scheinen sich durch eine gewisse Zwanglosigkeit ausgezeichnet zu haben, wie einem Bericht Egon Petris zu entnehmen ist.⁵ Stets waren alle Schüler zugegen, fast ausschließlich in aktiver Teilnahme. Nach dem einzelnen Vorspiel, das nicht unterbrochen wurde, schloss sich die Erörterung der Darbietung an – und des Werks, das vorgetragen worden war.

Busonis Meisterkurs am Konservatorium in Basel im September 1910 hatte ein anderes Format, das die international überragende Reputation des Pianisten widerspiegelt. Es liegen gedruckte Teilnehmerverzeichnisse vor: Angeführt werden 31 aktive Teilnehmer und 87 Zuhörer aus neun Nationen, von Rheinpreußen bis Australien. Auch der gedruckte Plan des Kurses hat sich erhalten. Den drei Mal wöchentlich stattfindenden Unterricht beschloss jeweils ein förmliches Konzert-Recital Busonis, dessen Programmgestaltung offenkundig historischen Gesichtspunkten folgte (Abb. S. 231–232).

Als Kompositionslehrer trat Busoni vollgültig erst in Erscheinung mit seiner Berufung als Leiter einer Meisterklasse an die Berliner Akademie der Künste, die, vermittelt durch Leo Kestenberg, das Zürcher Exil beendete. In den Verhandlungen drang Franz Schreker, Direktor der Berliner Hochschule für Musik, darauf, die Stellung an der Akademie mit einer Klavierprofessur an der Hochschule zu verknüpfen – ein Wunsch, dem Busoni eine klare Absage erteilte unter dem Hinweis, dass er zuletzt 1910 beim Meisterkurs in Basel Klavierunterricht erteilt habe.

Der Wechsel nach Berlin im Jahre 1920 war mit beträchtlicher Reputation verbunden, beförderte Busoni in eine herausragende Position im kulturell-institutionellen Gefüge der Stadt.

Busoni unterrichtete ausschließlich zu Hause, im Musikzimmer seiner Wohnung am Viktoria-Luise-Platz 11 (Abb. S. 234). Die drei Klassen, denen er von Juli 1921 bis Oktober 1923 vorstand, umfassten jeweils fünf bis sechs Schüler, die Busoni in der Regel nicht einzeln, sondern gemeinschaftlich unterrichtete; zu nennen sind Luc Balmer, Robert Blum, Erwin Bodky, Walter Geiser, Hans Hirsch, Heinz-Joachim Loch, Svetislav Stančić, Stefan Wolpe, Wladimir Vogel und Kurt Weill; die beiden Letztgenannten nahmen an allen drei Kursen teil. Wieder ist es schwer, sich eine Vorstellung von Busonis Unterricht zu machen. Er scheint nicht planvoll angelegt gewesen zu sein, als abzuarbeitender, gegliederter Kursus; auch davon, dass bei dem einzelnen Schüler zutage tretende Schwierigkeiten gezielt angegangen, Defizite systematisch beseitigt worden wären, ist nicht die Rede. Kontrapunktstudien wurden dem Schüler zum Selbststudium anempfohlen; im Unterricht wurden allenfalls Fugen gemeinsam improvisiert oder vom Meister demonstriert. Am ehesten wird man sich eine Stunde bei Busoni als intensive Reflexion und Diskussion über die vorgelegten Kompositionen denken können; letztlich ging es, so der Eindruck, um Kunstverständnis auf höchstem Niveau.

An diese Einschätzung von Busonis Kompositionsunterricht schließt der oben erwähnte Bericht Petris über den Klavierlehrer nahtlos an. Er erweist sich als bezeichnend für Busonis Unterricht schlechthin, wenn Petri ausführt, dass nicht die Klavierstunden in der Meisterklasse selbst der Höhepunkt des Kurses gewesen seien, sondern Busonis Sprechen über Musik, in einer Art und Weise, die ganz Ausfluss einer großen Persönlichkeit gewesen sei: „Our most beautiful experiences, however, were reserved for those evenings when we came to Busoni's house and he played to us for hours. Later [...] he would talk about the music he had just played. We learned more in this way than would have been possible through a dozen ordinary lessons. It was the contact with the man, more than with the teacher, that inspired us. Although we received only so much from this spiritual and intellectual communication as each of us was capable of absorbing, his brilliant insight into the life and form of a composition, his rounded knowledge of historical and aesthetic questions and his profound belief in ideal, unalterable concepts, could not help but give even to the least of us a more complete and knowing outlook.“⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint es selbstverständlich, dass Technik, so Petri, niemals Gegenstand des Unterrichts war; wer hier Probleme hatte, wurde an Busonis Assistenten⁷ verwiesen. Doch es gibt andere Zeugnisse; solche, die besagen, dass Busoni sehr wohl mit den Schülern technische Probleme en détail erörtert habe. Dass Busoni als Pianist seine eigene Vorstellung von „moderner“ Klaviertechnik hatte, die ihm ein Gegenstand intellektueller und zugleich schöpferischer Auseinandersetzung war, zeigt die Publikation seiner *Klavierübung*, die er von 1917 bis 1921 in fünf Teilen vorlegte und die 1925 posthum, umgestaltet und erweitert in zehn Büchern, erschien.

Dieses Übungswerk gliedert sich in zwei unterschiedliche Teile, einen ersten, der abstrakt-technische Übungen enthält (Tonleitern, abgeleitete Formen etc.), und einen zweiten, der klaviertechnische Probleme einschlägiger Literatur behandelt (Chopin, Cramer, Liszt), ersichtlich auch unter dem Aspekt spezifischer Virtuosität. Dieser Zug: Klaviertechnik darzustellen, zu entwickeln aus der Befassung mit der Komposition, ist wohl ein grundlegendes Charakteristikum von Busonis Pianistik. Augenfällig wird er bereits in Busonis früher Auseinandersetzung mit Bach; ein Untertitel wie der seiner Neuausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* aus dem Jahr 1894 spricht Bände: „Das Wohltemperirte Klavier von Johann Sebastian Bach. Erster Teil. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik herausgegeben von Ferruccio B. Busoni“ (Abb. S. 170–171).

Viel später hat Busoni in einem bemerkenswerten Dokument seine Vorstellung einer ideellen Einheit von Klaviertechnik und Klavierkomposition nochmals ausdrücklich niedergelegt. Es handelt sich um ein Schreiben an Emma Rosé-Mahler vom 2. August 1921, mit dem es Busoni ablehnt, deren Sohn Wolfgang⁸ Klavierunterricht zu erteilen (Abb. S. 237). Dass Busoni, der solche Anfragen in Fülle erhielt, überhaupt antwortete, ist seiner Bekanntschaft mit Gustav Mahler geschuldet; ein Glücksfall, denn Busoni begründet seine Ablehnung mit nichts Geringerem als der Vision eines neuen Klavierstils: „Bei dem schön-jugendlichen Alter Ihres Wolfgang wird es, trotz seinen ungewöhnlichen Äußerungen im Klavierspiel, schwer sein bereits jetzt zu erkennen, ob in ihm das Genie steckt, das ihm eine Zukunft als Pianist bürgt. – Denn die Kunst des Klavierspiels u. des Klavierbaues haben mit den Zeiten u. der Erscheinung Liszt's einen Höhepunkt erreicht, von dem ein langsamer Abstieg begann. Das trifft auch die Klavierliteratur. – Es würde einem hochstrebenden jungen Künstler unserer Epoche kaum genügen, zum so und sovielten Male eine Sonate von Beethoven oder gar ein Scherzo von Chopin, (wenn auch noch so unübertrefflich!) wiederzugeben. Nur wenn in ihm selbst Möglichkeiten ruhen, die erhoffen ließen, daß mit ihm ein neues Klavierspiel, ein eigener Klavierstyl, womöglich gar – was Hand in Hand geht – eine selbständige Klavierliteratur erstünden, – dann würde ich mit ganzem Herzen Wolfgang's Ziele begrüßen und segnen.“⁹

Natürlich drängt sich die Frage auf, wo sich Busoni selbst innerhalb der skizzierten Entwicklung sah – oder ob er nicht doch bei der Gestalt des erwarteten Klaviermessias, wenigstens dem Vermögen nach, eigentlich an sich selbst dachte.

- 1 Busonis erste Anstellung als Klavierlehrer kam durch Vermittlung Hugo Riemanns zustande: „Hätten Sie Lust am *Conservatorium zu Helsingfors* die erste Klavierlehrerstelle einzunehmen? Die Anstalt ist städtisch, sehr solid fundirt und zahlt 4000 Mark finnisch (= 4000 Lire).“ Hugo Riemann an Ferruccio Busoni, Hamburg, 26. März 1888, Mus.Nachl. F. Busoni B II, 4134, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung.
- 2 Vgl. Chiara Bertoglio, „Four Hands and Four Paws. Sibelius, Busoni and Lesko the Dog“, in: *Trio* 5 (2016), S. 6–33.
- 3 Zu Curtis' Bedeutung für Busoni vgl. im vorliegenden Buch S. 182.
- 4 Vgl. Susanne Fontaine und Thomas Menrath, „Busoni und Liszt. Künstlerischer Selbstentwurf und Pianistik“, in: Dorothea Redepenning (Hrsg.), *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag*, Heidelberg 2015, S. 235–258. Bei dem geschlossenen Notenheft mit Musik Rubinsteins dürfte es sich um dessen Komposition *Thema und Variationen* op. 88 handeln, die Busoni sehr geschätzt zu haben scheint. Das Heft findet sich auch auf der Fotografie von Busonis Meisterkurs in Wien 1908 auf dem Pult, aufgeschlagen die Seite mit der VIII. Variation (Abb. S. 230). Die Identifizierung ist Holger Groschopp, Berlin, zu danken.
- 5 Vgl. Egon Petri, „How Ferruccio Busoni Taught. An Interview with the Distinguished Dutch Pianist“, in: *The Etude* 58 (1940), S. 657, 710.
- 6 Ebd., S. 657.
- 7 In Weimar war dies Theodor Szántó, der seit 1898 in Berlin von Busoni unterrichtet wurde. Szántó hat die busonische Tradition der Transkription fortgesetzt, an Werken von Johann Sebastian Bach und Igor Strawinsky.
- 8 Wolfgang Rosé studierte später in Berlin bei Walter Giesecking und Artur Schnabel.
- 9 Ferruccio Busoni an Emma Rosé-Mahler, Berlin, 2. August 1921, Doc. Orig. Ferruccio Busoni 10, Staatliches Institut für Musikforschung.

Busoni-Nachlaß H, 4

Meine Schüler

Helsingfors - Jacouffell, Adolf Paul, Ekman.
 Moskau, - Vera Mairina
 New York (1893) Madalio Curtis (Harmonie), C. G. How.
 Berlin, - Brandt, Jadora, Beckmannschick, C. G. How.
 Weimar, - Petri, Hoffzimmer, R. Ganz, E. Freund,
 Basel, Ed. Heusermann
 Wien, Cloppson, Sirota, Th. Grünberg, Furtinský.
 Italien, Tagliapietra, Ivaldi, Ticcianti.
 Composit. Ph. Jarnut, Blum, Balme, Gini, Weill, W. Vogel
 Stancic, Guerrini

Die nach seinen Lebensstationen geordnete Aufstellung hat Busoni eigenhändig angefertigt. Den Pianisten folgen in den letzten beiden Zeilen die Kompositionsschüler.

FERRUCCIO BUSONI
MEINE SCHÜLER o. D.

Tinte auf Papier, 28 x 22 cm, Mus.Nachl. F. Busoni H, 4
 Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung



Links von Busoni sitzend Egon Petri. Klavierschülerinnen und Klavierschüler halten ihrer Zahl nach einander fast die Waage.

ATELIER LOUIS HELD
FERRUCCIO BUSONIS MEISTERKLASSE IN WEIMAR 1901

Fotografie, Mus.Nachl. F. Busoni P I, 236
Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung



Links auf dem Flügel eine gerahmte
Porträtfotografie von Franz Liszt,
auf dem Pult Noten von Charles
V. Alkan und Anton Rubinstein.

ATELIER LOUIS HELD
FERRUCCIO BUSONI AM FLÜGEL IM TEMPELHERRENHAUS
Weimar, 1900

Fotografie, Mus.Nachl. F. Busoni P II, 4
Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung