



Karsten Mackensen

Eine andere Erzählung der Moderne. Ferruccio Busonis „Doktor Faust“*

Christian Kaden (1946–2015) zum Gedenken

Moderne zwischen Alter und Neuer Musik

Ferruccio Busoni, einem in Italien geborenen Pianisten und Komponisten, der um die Jahrhundertwende in Berlin gelebt und gearbeitet hat und 1924 gestorben ist, im selben Jahr wie Puccini, würde in keiner Erzählung der Moderne des 20. Jahrhunderts ein prominenter Platz zuteilwerden. Die stilistische Vielgestaltigkeit seines kompositorischen Schaffens, aber auch die weder systematische noch konsistente Haltung seiner mitunter zum Aphorismus neigenden musikästhetischen Einlassungen versperren sich einer trennscharfen kategorialen Zuordnung im Raster der begrifflichen Dichotomien, wie sie charakteristisch für theoretische Beschreibungsmodelle der Moderne sind. Zwar sei Busoni „zweifellos ein Vertreter der Moderne“ gewesen, zugleich aber auch durch und durch Romantiker, konstatiert Albrecht Riethmüller in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.¹ In den Debatten der Neue-Musik-Zirkel, in unserer Wahrnehmung diskursiv dominiert durch Theodor W. Adorno, findet Busoni kaum Beachtung. In keine der Schubladien der Moderne scheint er hineinzupassen. So entzieht er sich der von Adorno durchaus polemisch in Szene gesetzten Polarität von Schönberg und Strawinskij. In seinem einflussreichen Buch *Philosophie der neuen Musik* hatte Adorno diese beiden wichtigen Protagonisten der Musik der ersten Jahrhunderthälfte unter der Begriffsdichotomie Fortschritt (Schönberg) und Reaktion (Strawinskij) rubriziert. Die gesellschaftlich und historisch „richtige“ Musik entspricht demzufolge einem Paradigma des Fortschritts, den Adorno bekanntlich im Materialbegriff konkre-

tisiert. In der Zwölftontechnik erfährt diese Tendenz des Materials ihre Realisierung. Für das alleine schon begrifflich notwendige Gegenstück, die Reaktion (oder auch, psychoanalytisch gewendet, die Regression) führt Adorno bestimmte musikalische Merkmale insbesondere der Ballett-Musiken für die *ballets-russes* an, die auch insgesamt musikgeschichtlich vielfach als „Primitivismus“ oder Archaismus eingeordnet werden. Zugleich ist Strawinskij – in unserem Zusammenhang von besonderer Bedeutung – ein maßgeblicher Vertreter des Neoklassizismus, also eines spezifischen kompositorischen Umgangs mit Modellen älterer Musik vornehmlich vor 1800. Prominente Beispiele bei Strawinskij wären etwa die *Pulcinella*-Ballettmusik (1920) oder auch das lateinischsprachige Opern-Oratorium *Oedipus Rex* (1927). Nicht nur wird Busonis Komponieren von den musikalischen Modernerzählungen nicht erfasst, auch er selber positioniert sich quer zu einfachen binären Kategorien. Schönberg kritisiert er nicht weniger als Strawinskij und Strauss. Moderne Tendenzen lehnt er als eine Art von Eklektizismus ab, eine „aus Strauss und Schönberg zusammengewürfelte, völlig ungekonnte Musik“ mache sich da laut, heißt es in einem Brief an Volkmar Andreae.² Der avantgardistische Expressionismus versuche eine Übertrumpfung des „Sezessionisten Schönberg“ und des „russischen Klangakrobaten Stravinsky“.³ Schönbergs Musik klingt ihm sentimental. Im dritten Jahrgang der *Musikblätter des Anbruch* berichtet Busoni 1921: „Sollte der Sentimentalismus eine Wiedergeburt erfahren? Nach dem Anhören (– Durchspielen und Mitstudieren –) von Arnold Schönbergs Klavierstücken und Liedern hätte es beinahe den Anschein.“⁴ Im Vergleich mit der Kunst der Futuristen sei Musik von Schönberg (die Rede ist konkret von *Pierrot Lunaire*) gar „laue Limonade“.⁵

*Überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung des Verfassers an der JLU Gießen, gehalten am 29. April 2015.

Hinzu kommt das ausgeprägte kompositorische Interesse an Johann Sebastian Bachs Musik, das eine Affinität Busonis zu neoklassizistischen Strömungen nahelegt. Wo würde also in einer begrifflich dichotom argumentierenden Modernetheorie eine solche Position ihren Ort finden, die der Avantgarde skeptisch gegenübersteht, die in Schönberg und in Strawinskij die wichtigsten Protagonisten zeitgenössischer Musik erkennt (beide allerdings kritisch betrachtet), die außerdem mit dem Konzept einer „jungen Klassizität“ – so ein wichtiges Schlagwort der Ästhetik Busonis – und der Bach-Orientierung offensichtlich in einer Nähe zum Neoklassizismus steht? Polemisch wird Busoni sogar – die Widersprüchlichkeiten noch verschärfend – mit dem Futurismus in Verbindung gebracht, namentlich durch seinen Komponistenkollegen und musikästhetischen Antagonisten Hans Pfitzner. Einer geschichtsphilosophischen Interpretation der kulturellen Entwicklung aus der Sicht Adornos – hätte dieser Busoni denn beachtet – wäre das alles ohnehin zutiefst ideologieverdächtig gewesen, denn gleich dreifach bewegte sich

Busoni dann in einer ideellen Nähe nicht einfach nur zur Reaktion, sondern schlechthin zum Faschismus: Neoklassizismus, Futurismus und Alte Musik sind – vor allem, aber nicht ausschließlich in Italien – durch eine auffallende Tendenz zum Faschismus ausgezeichnet.⁶ Busonis Ästhetik und Komponieren allerdings sind weit jenseits chauvinistischer, rassistischer oder totalitärer Implikationen angesiedelt.

Für Adorno ist es – aus der rückblickenden Sicht der späten 1930er Jahre – insbesondere diejenige Musikszene, die sich der Alten Musik zugewandt hat, deren Denken er regressive Unangemessenheit gegenüber der Moderne anlastet und zugleich eine hohe Affinität zu autoritärem und totalitärem Denken. Die ersten Entwürfe zu der als Buch publizierten Vorlesungsreihe *Typen musikalischen Verhaltens* gehen auf das Jahr 1939 zurück. Es ist hier nicht der geeignete Ort, epistemologische und methodische Hintergründe der durchaus nicht unumstrittenen Hörertypologie zu diskutieren. Von Interesse ist stattdessen die dezidiert geschichtsphilosophische



Ferruccio Busoni um das Jahr 1895.

Perspektive, aus der Adorno die Kategorie „Alte Musik“ betrachtet – wenngleich unter ausschließlich negativen Vorzeichen. Der Typus des „Ressentiment-Hörers“, Liebhaber der Musik Bachs und der Zeit davor, ist nur scheinbar nonkonformistisch, er „sympathisiert dabei meist mit Ordnungen und Kollektiven um ihrer selbst willen“. Ideologisch in die Nähe zur Jugendmusikbewegung gebracht, diagnostiziert Adorno eine Mentalität, die „präformiert [ist] durch die Zielsetzung ihrer Bünde, die meist reaktionären Ideologien anhängen, und durch den Historismus“.⁷ Musikpraktische Konsequenzen solcher Ideologie sind pedantische Werktreue und Verteidigung einer anmaßend für authentisch erachteten Aufführungspraxis.

Damit zeichnet sich bei Adorno bereits die begriffliche Verengung der Kategorie Alte Musik auf historisierende Aufführungspraxis ab, die bis heute maßgeblich geblieben ist. Zugleich jedoch kennzeichnet er die Alte Musik als ein geschichtstheoretisches Konzept in unmittelbarem Zusammenhang mit Entwicklungen der kulturellen Moderne. Sie ist bei ihm Bestandteil einer begrifflich polarisierten theoretischen Beschreibung dieser Moderne, deren Ursprung terminologisch überdies in deren Diskurs selbst liegt.

Ob derartige Beschreibungen allerdings in angemessener Weise die fraglichen Phänomene erfassen, muss nicht nur angesichts des immer auch polemischen Charakters der Debatten (und auch von Adornos Auslassungen) kritisch betrachtet werden. Am Beispiel literaturwissenschaftlicher Modernetheorien hat der Bonner Germanist Ingo Stöckmann auf das methodologische Problem der Verzahnung von Gegenstand und Analysevokabular hingewiesen. Moderne-Terminologien seien in „ihren erkenntnislogischen Befangenheiten“ wenig durchschaubar.⁸ Vielfach stützen sich demzufolge Beschreibungen der Moderne auf deren Selbstbeschreibungsvokabular. Besonders problematisch scheint Stöckmann die bereits angegedeutete Tendenz zu Aufspannung begrifflicher Dichotomien, unter denen Phänomene der Moderne rubriziert werden. Typischerweise handelt es sich um Gegensatzpaare mit teil-

weise impliziten Wertungen. Stöckmann spricht von einem „nachgerade grammatikalischen Zwang“ zu Doppelfiguren wie etwa Gemeinschaft/Gesellschaft, Homogenität/Differenzierung, Status/Kontrakt, stratifikatorische/funktionale Differenzierung, Tradition/Entbettung, Handlungssystem/Symbolsystem usw.⁹ Zum einen sind diese Konzepte natürlich reduktionistisch – angesichts des theoretischen Anspruchs wäre das an sich durchaus erwartbar und sinnvoll –, zugleich nivellieren sie aber gerade da, wo sie dem zeitgenössischen Diskurs terminologisch entstammen, wichtige Nuancen und Übergänge, eine ursprünglich in den Konzepten mitschwingende Bedeutungsvielfalt. Zum anderen – und wohl wichtiger – suggerieren die Paarungen eine vorgängige Einheit, die sich in der komplementären Ergänzung der Differenz der Gegensatzpaare zu einem vollständigen Ganzen abbildet. Stöckmann spricht, den letztlich konstruktivistischen Charakter dieser Vorstellung betonend, von einer „Anfangsfiktion“, von der aus modernetypische Prozesse ihren Verlauf nehmen (Differenzierung, Fortschritt, Entwicklung zu Komplexität usw.).¹⁰ Nur werde ein solches anscheinend Anfängliches in Wirklichkeit von der Komplexität gestiftet, „zu der es sich erst fortentwickelt“ (ebd.). Im Begriff der Ambivalenz, der vielfach für Phänomene verwendet wird, die sich einer eindeutigen Klassifizierung gemäß dichotomer Kategorien versperren, ist paradoxerweise nicht weniger eine solche Einheit mitgedacht – auch „Vielfalt, Uneindeutigkeit, Ambivalenz [sind] als Merkmale nicht davor geschützt [...], formal einheitliche Merkmale zu werden oder in eine binäre Kontextur einzurücken“.¹¹ Stöckmann schlägt daher vor, stattdessen die für die Moderne konstitutive Ambiguität freizulegen, um „die“ Moderne jenseits des Dichotomienzwangs theoretisch zu beschreiben.¹² Zu diesem Zweck einer Fortschreibung des begrifflichen Instrumentariums der Moderne müsste eine als Narrativik betriebene Moderneforschung, so schlägt Stöckmann vor, „die Praktiken und sachbezogenen Festlegungen, die zu diesem Instrumentarium geführt haben“ (ebd.), überhaupt erst erhel-

Doktor Faust als Paradigma einer anderen Moderneerzählung

Busonis musikpraktisches wie auch musikästhetisches Schaffen legen derartige alternative Erzählmodelle nahe, und zwar insbesondere mit Bezug auf die von Adorno als ideologieverdächtig gebrandmarkte Kategorie der Alten Musik. Gerade weil *Doktor Faust*, das letzte und nicht vollendete Werk Busonis, einerseits im Zusammenhang mit dessen Interesse an der Musik Bachs gelesen werden muss, zugleich aber erkennbar keinem wie auch immer gearbeteten Historismus verpflichtet ist, bietet sich das Werk als Ausgangspunkt einer alternativen Erzählung der musikalischen und kulturellen Moderne insgesamt an. *Doktor Faust* erweist sich als ein wichtiger Indikator einer dezidiert neuen Musiksprache, die in ihrer anti-illusionistischen Grundhaltung, ihrer Konstruktivität und ihrem gänzlich unhistoristischen Aufgreifen vormodernen Musikdenkens geradezu idealtypisch modern ist – ohne einer irgend gearbeteten „Avantgarde“ anzugehören oder einer vermeintlichen Tendenz des Materials zu gehorchen.

Das generelle Interesse Busonis an alter Musik und speziell an der Bachs muss hier nicht mehr im Einzelnen dokumentiert werden. Es lässt sich interpretieren vor dem Hintergrund der Wirksamkeit eines nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch der Philosophie, Literatur und Kulturpublizistik nachweisbaren geschichtsphilosophischen Verständnisses Alter Musik.¹³ Tatsächlich kommt diesem Begriff keine geringere Bedeutung zu als seinem Komplement, der Neuen Musik: diese wird zu demselben Zeitpunkt zu einer „Parole“, zu dem Alte Musik sich als fester Bestandteil des Selbstbeschreibungsvokabulars der kulturellen Moderne etabliert, also nach 1918.¹⁴ Anders als Appropriationen älterer Musik – und immer besonders der Musik Bachs – im 19. Jahrhundert, betont die moderne Konzeption weniger Kontinuität und aktualisierende Anpassung als die Alterität, das grundsätzlich Andere und nicht mehr Einholbare der Alten Musik. Damit steht sie in dezidiertem und teils explizitem Widerspruch zum Historismus und zu Kunstströ-

mungen des 19. Jahrhunderts. Der Musikwissenschaftler Heinrich Bessler betont 1926 den Unterschied des modernen Umgangs mit alter Musik zu dem des zurückliegenden Jahrhunderts: „Insofern unterscheidet sich freilich das gegenwärtige Aufgreifen fremder Musikkulturen von der romantischen Palestrina- und Bachbewegung, als uns die naive Sicherheit fehlt, das Vergangene mit gutem Gewissen den heutigen Gewohnheiten anzugleichen.“¹⁵ Als „fremde“ Musikkulturen bezeichnet Bessler hier die europäische Musik des Barock und vorangehender Epochen. Gerade aus dem Prinzip der Fremdheit schöpft die Kategorie ihr modernespezifisches Potential. Infrage gestellt wird dabei nicht nur der monumentale Subjektivismus der Musik der Romantik, sondern die emphatische, sich an die Materialität der Partitur und an die Vorstellung eines gleichsam optisch dem Rezipienten gegenüberstehenden, abgeschlossenen und unveränderlichen, ewigen Werkes bindende Kunstvorstellung.

Bei Busoni lässt sich die Modernewirksamkeit dieser im Kern hoch ambigen Kategorie zeigen. In die Komposition des *Doktor Faust*, für Busoni Höhepunkt und Summe seines Schaffens, finden langjährige Auseinandersetzungen mit der Alten im Kontext der Neuen Musik Eingang. Dazu gehören als Hauptelemente die Auflösung der Werkkonzeption im Zusammenhang einer Ästhetik der Transkription und die Brechung subjektiver Unmittelbarkeit.

„Transkription“

Das Prinzip einer Infragestellung des Werkhaft-Festen bestimmt die Beschäftigung Busonis mit Bachs Musik immer wieder, sei es in Form von Editionen, sei es in Form von Bearbeitungen. Hintergrund bildet Busonis Verständnis von Komponieren als „Transkription“: Nicht nur Bearbeitungen, Arrangements oder Fortentwicklungen bereits bestehender Werke sind demzufolge Transkriptionen, sondern bereits die Niederschrift der Noten in Form der Partitur.¹⁶ Ein originales Werk im Sinne des 19. Jahrhunderts existiert nicht. Komponieren begreift Busoni als Bearbeiten, Bearbeiten ist für ihn Komponieren. Diese Vorstellung ist dem Denken des 18.

Jahrhunderts hoch kompatibel, sie steht zum Konzept des Originalgenies des 19. Jahrhunderts in genauer Opposition. Von besonderem Interesse ist für Busoni daher gerade diejenige Musik, die nicht abgeschlossen oder in unveränderlicher, absoluter Form begegnet. Seine Ergänzung der von Bach nicht mehr vollendeten *Kunst der Fuge* geschieht ausdrücklich unter der Maßgabe einer erschöpfenden, möglichst umfassenden und vielfältigen Erarbeitung von Transkriptionen, also sozusagen von im Material angelegten Gestaltungsvarianten. Bach habe in den von ihm realisierten 16 Fugen nicht alle Möglichkeiten des zugrunde liegenden Fugensubjekts ausgeschöpft, merkt Busoni in einem Brief an Egon Petri von 1912 an.¹⁷ Ergebnis ist bei aller Anlehnung an das Bachsche Original weder Stilkopie im Sinne eines Neoklassizismus noch das Prinzip einer Art von „Variation über ein Thema“; vielmehr erarbeitet Busoni eine so moderne Klanglichkeit, dass Luigi Pestalozza die *Fantasia contrappuntistica* mit Charles Ives' *Concord Sonata* aus der selben Zeit vergleicht.¹⁸ Ganz im Interesse eines modernen Komponierens geht es Busoni weder um ein kulturkritisch-rückwärtsgewandtes Festhalten an oder Zurückkehren zu alten, vertrauten Werten, noch um lokalkoloristische Anklänge an eine „eigene“ Tradition. Es geht im Gegenteil um das nicht Selbstverständliche und nicht Abgeschlossene, um das stets Veränderliche und damit um das Andere der Idee eines festen, bleibenden und einzigartigen Werkes. Es geht in diesem Sinne um etwas Unvertrautes. Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich Busoni zur selben Zeit intensiv mit der Musik Beethovens beschäftigt, dessen Polyphonie er ebenfalls als produktive Auseinandersetzung mit Bach deutet. Beethoven nicht weniger als Bachs Musik entsprechen dem, was Busoni im Zusammenhang seiner Forderung einer „Jungen Klassizität“ als „absolute Musik“ bezeichnet. Junge Klassizität soll eine grundlegende Modernität der Musik gewährleisten, die, wie er sagt, „alt und neu zugleich“ sein wird.¹⁹ Absolute Musik ist eines der Kriterien einer solchen modernen Musik. Gemeint sind aber gerade nicht bestimmte, vor allem sinfonische Form- und Kompositionsprinzipien, wie sie in der reinen Instrumentalmusik

des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden und wie sie charakteristisch für das autonome Werk sind. Dieser Begriff bezieht sich ganz im Gegenteil auf die Momente der Musik, in denen sie unfest, übergänglich und eben gerade nicht zum abgeschlossenen Werk geronnen ist. Als Beispiel führt Busoni zwar eine Sonate Beethovens an – also den Inbegriff absoluter Werkmusik –, er nennt aber ausgerechnet eine Überleitungspassage, nämlich die Einleitung zur Fuge im letzten Satz der Hammerklaviersonate.²⁰ Es geht ihm also auch hier um das Transformations- und Variierungspotential von Musik, um Möglichkeiten der Bearbeitung und Transkription. Sowohl die Einleitung, also eine Übergangs- oder Hinführungspassage, als auch die Fuge stehen für Wandlung und Veränderung, nicht für Festes, Abgeschlossenes, Perfektes im Sinne des *opus perfectum et absolutum*. Gerade die strenge Form der Fuge passt hierzu durch ihren grundsätzlich ja verarbeitenden, „durchführenden“ Charakter, der die Idee eines vermeintlichen „Originals“ radikal konterkariert. Das Nicht-Werkhafte der Alten Musik wird hier also zu einem Konzept der modernen Musik.

Die Wahl des Faust-Stoffes fügt sich vor diesem Hintergrund gut einer solchen Ästhetik. Busoni beschäftigte sich intensiv mit verschiedensten Fassungen des Stoffes, vor allem auch der von Christopher Marlowe.²¹ Albrecht Riethmüller hat darauf hingewiesen, dass allein in der Wahl eines so vielfältig bearbeiteten Sujets der Primat der Transkription, das Interesse an Varianten und Bearbeitung zum Tragen kommen, die in diametralem Widerspruch zur Idee von Werk und Original stehen. Die Faust-Fabel insgesamt steht so als eine Art Chiffre für Variabilität und Verwandlung. Dem Nicht-Festen, in diesem Sinne Nicht-Werkhaften des Stoffes korrespondiert überdies die Wahl einer Figur der Renaissance. Busoni lag besonders an der gerade noch mit unserer Zeit vermittelten Fremdheit dieser Epoche. Im Entwurf zu einem Vorwort der Partitur des *Doktor Faust* berichtet er: „Die zu erwähnende [Gestalt] [...] durfte nicht in dieser [Säulenreihe durch den Gang der Zeiten] so weit zurückreichen, daß die Teilnahme an ihr durch Entfernung litte; nicht so nahe gerückt

ges-Moll

Clar.

Vcllo.

a-Moll

Notenbeispiel 1

sein, daß die für die Wirkung unerläßliche „Distanz“ zu kurz bemessen wäre.“²²

Ganz konkret aber auch in der Musik des *Doktor Faust* findet das Prinzip der Transkription seinen Niederschlag. Da ist zum einen die für so große Veränderungen offene Form der Fuge, die zudem Busonis Vorstellung von einer neuartigen Polyphonie verwirklicht, deren radikale Konzentration auf die „Melodie“, also den Verlauf jeder einzelnen Stimme des Satzes, zu einer neuen Harmonik führen soll. In der *Symphonia* der Oper findet sich eine streng kanonisch gearbeitete Passage.²³

Die intervallgetreue Imitation ergibt sich aus einer initialen Verkürzung des Themas in den Celli. Zu Beginn erklingt es in Klarinetten und Celli parallel im Sextabstand; die Verschiebung bewirkt eine Bitonalität von ges-Moll (Klarinetten) und a-Moll (Celli), jeweils stark chromatisiert (vgl. Notenbeispiel 1). Die hoch moderne Klanglichkeit dieser Passage ergibt sich so aus einer strengen Umsetzung von Prinzipien einer vokalen Mehrstimmigkeit, wie sie Bach vielleicht eingesetzt hat, wie sie aber vor allem noch ältere Modelle von Imitation etwa in der franko-flämischen Vokalpolyphonie auszeichnet. Die Strenge solcher Verfahren als Mittel der Schaffung einer neuen, zeitgemäßen Harmonik findet Busoni bei den „Gotikern von Chicago“ musiktheoretisch angelegt. So lautet der Titel eines Aufsatzes aus dem Jahre 1910 über die Theorie des deutsch-amerikanischen Musiktheoretikers Bernhard Ziehn. Dieser bezieht sich ebenfalls stark auf kontrapunktische Verfahren der Bach-Zeit. Seine Musiktheorie spiegelt eine wichtige Tendenz der Zeit wider,

die sich kompositorisch in Europa nicht zuletzt im Bemühen der Komponisten der Wiener Schule um neue tonale und formale Gestaltungsmittel zeigt. Busoni erkennt in dem Ansatz vor allem das Potential, ein älteres Musikdenken mit zeitgenössischer Kunst zu verbinden. Über das ältere Modell kontrapunktischer Faktur legten sich demzufolge „die verjüngenden Farben einer großen, neuen Harmonik, die durch rücksichtslos-logische Intervallenführung der einzelnen Stimmen diese von einander unabhängig macht und namentlich an den Punkten, wo sie zusammentreffen, auch eigenartige Akkordgebilde entstehen läßt“.²⁴ Busoni interpretiert die Theorie Ziehns radikal modern. So schlägt er vor: „Man denke sich das Thema B A C H – untransponiert! – über einem Passacaglia-Baß in Fis-dur oder unter einer Konfiguration von A-moll [...], man vergegenwärtige sich diese [...] Figurationen [...], wie sie [...] so fortwährend wechselnde, notwendig entstehende Akkordkombinationen bilden – und wir haben eine Idee dieser neubelebten Tongotik [...]“²⁵ Mit historistischer Rückbesinnung auf ein irgend vertraut Klingendes hat das trotz des Bach-Bezugs nichts zu tun; weder in der Theorie noch in der Umsetzung in der Oper.

Variation

Als nicht weniger einflussreich für den *Doktor Faust* erweisen sich nicht nur kontrapunktische Verfahren, sondern auch das Prinzip der Choralvariation, mit dem sich Busoni ebenfalls im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Bach beschäftigt. Choral und Choralbearbeitung sind

für Bachs Schaffen zentral. In einer Bearbeitung seiner zweiten Violin-Sonate, die ihrerseits einen Bachchoral adaptierend in den Mittelpunkt stellt, führt Busoni das Prinzip der Veränderung gleichsam *in situ* vor. Durch ein Verfahren der Dekomposition der Form seines eigenen Stückes stellt Busoni dabei das Verhältnis von Original und Variante grundsätzlich infrage.²⁶ Grundlage der *Improvisation über ein Bachsches Chorallied für zwei Klaviere* (1916) ist der Variationen-Schlusssatz der Sonate. Zwar bleibt der Choral der gemeinsame Bezugspunkt, aber in dem Stück von 1916 – das man weder Bearbeitung noch Arrangement nennen möchte – rückt er vom Beginn ins Zentrum des Satzes. Das Verhältnis von „Original“ und „Bearbeitung“ wird so regelrecht auf den Kopf gestellt; das Ursprüngliche im Sinne des zeitlich Vorangehenden stellt hier eine Variante dar, die Variante nimmt die Stelle des Originals ein. Von einer klassischen Form als Thema mit Variationen – noch in der Sonate verwirklicht – kann hier nicht mehr die Rede sein. Das vermeintliche Original ist – ganz im Sinne von Busonis Junger Klassizität – nichts als Transkription, gleichberechtigt mit allen anderen realisierten oder nur potentiellen Transkriptionen.

Busonis Verwendungen des Choral-Idioms oder konkrete Choral-Zitate sind weder Rückgriffe auf eine vermeintlich heile Welt älterer Musik

noch bloßes Stiltzitat, sie sind keine „Aktualisierung“ Bachscher oder anderer alter Musik und sie dienen nicht einfach der Erzeugung einer *Couleur locale*. Ist für Busoni einerseits der werkhafte unfeste Charakter dieser Musik von Interesse, die beinahe wie ein *cantus prius factus* keinen Urheber und damit keine Originalgestalt kennt, betont er auch ihre Autonomie ganz jenseits möglicher funktionaler Zuordnungen in bestimmten sozialgeschichtlichen Zusammenhängen. Nichts in der musikalischen Beschaffenheit eines Chorals deutet auf den Bereich des Religiösen nachweisbar hin.²⁷ Dem entsprechend sei er etwa in Kammermusikwerken genutzt worden. Und so – als „absolute“ Musik – will Busoni das Idiom auch im Musiktheater einsetzen.²⁸ Nur einen Choral zitiert Busoni in *Doktor Faust* im engeren Sinne (*Doktor Faust*, letztes Bild: Straße in Wittenberg), nämlich den Lutherchoral „Christ lag in Todesbanden“, entstanden als Osterlied im Jahr 1524 auf eine ihrerseits sehr viel ältere Melodie (vgl. Notenbeispiel 2). Nur etwas versteckt bezieht sich Busoni dabei auf Bach, der den Choral in seiner Kantate BWV 4 verarbeitet hat. Busoni harmonisiert die Melodie des Chorals in einem vierstimmigen Satz, der sich in seinem Verlauf an dem Bachs orientiert (iv – V – i – i – V – i – (II) – V – I). Allerdings übernimmt Busoni den Satz nicht notengetreu, sondern verändert ihn in einigen Details durch Vorhaltsbildungen und an-

The image shows a musical score for the opera 'Faust'. It consists of four staves. The top staff is for the vocal part, with the lyrics 'mir ver - söh - net! Quä - len - des Herz!'. The second staff is for 'Männer, Tenor und Bass (gedämpft) (vom Inneren der Kirche her)' with the lyrics 'Der Tag des Ge - richts ruft uns her - auf, al - le See - len'. The third and fourth staves are for the organ, labeled 'Organo 8 u. 4 Fuß' and 'Manuale (vom Innern der Kirche her)' and 'Pedale 8 u. 16 Fuß' respectively. The organ part features a complex harmonic structure with many accidentals and a dynamic marking of *pp* at the beginning.

Notenbeispiel 2

dere harmonische Abweichungen. In Bachs Kantate tritt das akkordische Gerüst in den Hintergrund zugunsten der im Vordergrund stehenden figurativen Ausgestaltung, also einmal mehr der Bearbeitung. Auch bei Busoni steht der Choral, obwohl deutlicher hörbar, ebenfalls im Hintergrund, und zwar aufgrund der szenischen Gestaltung: Er erklingt als Parodie auf den neuen Text „Der Tag des Gerichts ruft uns herauf“ und verkehrt damit den Gehalt des Osterliedes: Aus dem Sieg des Lebens in der originalen Ostersequenz („das Leben behielt den Sieg, / es hat den Tod verschlungen“) wird der Tag des Jüngsten Gerichts. Zu hören ist in der Szene der orgelbegleitete Gemeindegang aus dem Inneren einer Kirche; diese befindet sich in unmittelbarer Nähe von Fausts Haus, vor dem er mit seinem Schicksal hadert. Die Technik der Transkription bezieht sich also zum einen auf musikalische Merkmale, zum anderen auf eine szenische Adaption als diegetische Musik, die zugleich einer Kommentierung der Handlung dient. In doppelter Weise nutzt Busoni den Choral als Medium der Fremdheit und Distanz: Kompositorisch – als Abweichung von der musikalischen Umgebung – und dramaturgisch – als Erzeugung einer Distanz durch die aus dem Widerspruch von tröstlichem Osterlied und apokalyptischer Vorahnung resultierende kognitive Dissonanz. Angesichts des unmittelbar bevorstehenden Todes Fausts ist die Gestaltung zugleich von unübersehbarer Ironie.

Anti-Illusionismus

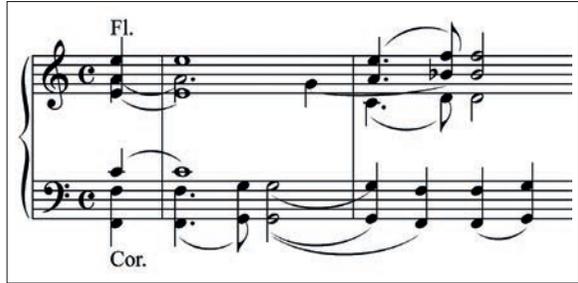
Auch an anderer Stelle in der Oper erweist sich Alte Musik als ein geeignetes Mittel der Durchbrechung subjektiv-identifikatorischer Tendenzen, wie sie bestimmend für die Musik und nicht zuletzt das Musiktheater der Romantik waren. Was Busoni in dieser Weise komponiert, ist anti-illusionistisch, ist expliziter Anti-Horaz. Er sagt: „So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf [...], so darf auch der Zuschauer, will er die theatrale Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsin-

ken.“²⁹ Angesichts der intensiven Auseinandersetzung Busonis mit Musik und Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ist es hoch plausibel zu vermuten, dass er sich mit dieser Formulierung nicht nur auf Horaz, sondern vor allem auf eine berühmte Horaz-Adaption des 18. Jahrhunderts bezieht. Wie eine Formulierung empfindsamer Musikästhetik in nuce liest sich die hier wohl zitierte Wendung im Original bei Carl Philipp Emanuel Bach, für den feststeht, dass „der Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt [...]“.³⁰ Busoni distanziert sich – zeitlich mit Bezug auf die davor liegende, ältere Musik – von der Entwicklung der Musik in der Folge dieses von Bach 1753 programmatisch postulierten Paradigmenwechsels, also von der Ausdrucksmusik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Auch die musikalische Umsetzung des Anti-Illusionismus geschieht unter Maßgabe der geschichtsphilosophischen Kategorie der Alten Musik. Mit Wagner sicherlich noch konform ist Busonis Überlegung, dass Musik in der Oper nicht einfach die Bühnenvorgänge wiederholen, sondern seelische Zustände der Protagonisten tragen solle.³¹ Es ist aber ausdrücklich ein nicht realistisches oder veristisches Theater, das Busoni vorschwebt. Stattdessen nennt er Distanz und erkennbare Verstellung, Scherz und Unwirklichkeit als wichtigste Charakteristika. Mehr mit alten Formen wie der *Commedia dell'arte* als mit dem psychologisierenden Musikdrama lässt sich eine solche Theaterästhetik assoziieren, wenn Busoni schreibt: „Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebende wie einem Erlebnis“.³² Gerade bestimmte Mittel der älteren Oper hält Busoni hierfür geeignet, etwa die Form der *Scena ed aria*.³³

Distanz, Ironie und Verfremdung bewirkt Busoni einmal mehr durch Rückgriff auf Idiome und Formen der Alten Musik. Die Prinzipien von Polyphonie und Transformation greifen dabei ineinander. Typisch hierfür ist beispielsweise die Schlusszene des ersten Vorspiels: Faust verkauft seine Seele an Mephisto; interpunktiert wird der Dialog der beiden durch den aus der

Ferne zu hörenden Chor der Gläubigen, die zum Münster ziehen und dabei ein *Credo* intonieren. Deutlich wahrzunehmen ist der archaisierende Effekt der imitatorisch einsetzenden Stimmen über einer *cantus-firmus*-artigen Formel, die im Bass zum Orgelpunkt gedehnt ist. Ähnlich archaisierend und zugleich verfremdend wirken die sich mit der Imitation verbindenden Quint- und Oktavparallelen (vgl. Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3

Es ist der Gestus eines mittelalterlichen Choral, den Busoni anführt, ein zugleich fremd und vertraut klingendes Gebilde, das keine reale Vorlage hat, das aber wiederum einen kirchenmusikalischen Assoziationsraum öffnet. Mittel hierfür ist erneut eine Form von Polyphonie, die auch hier der Entwicklung einer neuen Harmonik dient. Zugleich erzeugt der *lontano* gesungene Choral eine ironische Distanz – erklingt doch das *Credo in unum deum* unmittelbar zum Abschluss des Teufelspakts. Eine Identifikation mit dem Glaubensbekenntnis wird hier ebenso systematisch unterlaufen wie eine immersive Identifikation mit dem vordergründigen Bühnengeschehen. Es mag kein Zufall sein, dass es ausgerechnet Kurt Weill war, der diese Passage als Beispiel für eine gelungene Erneuerung der Gattung Oper angeführt hat.³⁴ Nicht zuletzt liegt die Modernität, die er hier erkennt, im Anti-Illusionismus, in dem, was man als eine Brechung, vielleicht gar als episches Element bezeichnen könnte. Ganz nebenbei wäre dieses Epische – bei weitem ja keine Erfindung Brechts – ein wesentliches Merkmal Alter Musik, nämlich des Musiktheaters – grob gesagt vor Gluck. Es sind Sensualismus und Romantik, die dem Epischen in der Musik den Garaus gemacht haben, wie Christian Kaden einmal deutlich gemacht hat.³⁵

Alte Musik als Kategorie der kulturellen Moderne

Busoni entfaltet in seiner Oper und in seinen musikästhetischen Schriften am Schnittpunkt von künstlerischer Praxis und theoretischer Reflexion eine Konzeption, die Alte Musik als ein

wesentlich dem Selbstverständnis der Moderne zuzurechnendes Phänomen elaboriert. Diese für die kulturelle Moderne insgesamt wichtige Kategorie entzieht sich einfachen Dichotomisierungen. Alte Musik wird dabei natürlich zunächst als ein wichtiger Faktor der *kompositorischen* Moderne begriffen und umgesetzt – jenseits von Neoklassizismus, jenseits von Historismus, jenseits von historisierender Aufführungspraxis. Die Implikationen des Begriffes aber sind weitreichender; sie betreffen den Modernediskurs insgesamt. Ein entscheidender Punkt dabei ist die das Konzept wesentlich konstituierende Alterität, die Fremdheit des mit „Alte Musik“ Gemeinten. Die Etablierung des Konzepts als Denkkategorie um und nach 1900 verdeutlicht die Genese eines übergreifenden Modernebegriffes, der sich auf vorgängige Traditionen nur in Alteritäts- bzw. Analogielogiken beziehen kann und nicht in Kontinuitätsvorstellungen. Diese Entwicklung steht in unmittelbarem Gegensatz zu historistischen Begründungen der Gegenwart; hierin liegt auch die radikale Abgrenzung von geschichtsphilosophischen und künstlerischen Konzeptionen des 19. Jahrhunderts begründet. In diesem Bezugsrahmen entfaltet die Kategorie – als eine geschichtstheoretische Kategorie – ihr Potential.

Angesichts ihrer kulturkritischen und historismuskritischen Ausrichtung verwundert es nicht, einen starting point bei Friedrich Nietzsche ausmachen zu können. Im Zusammenhang seiner Wagner-Polemiken spielt er Alte Musik gegen die Musik des 19. Jahrhunderts aus: Es ist in diesem Fall Franz Liszt, gegen den er den „Meister Heinrich Schütz“ ins Feld

führt.³⁶ Die Aporien der Moderne, die Décadence der Kunst und Kultur lassen nur den Rückgriff auf das kategoriell Andere als einzigen Ausweg, für das hier Schütz steht – also die Alte Musik. Ihre diskursive und kunstpraktische Wirkung entfaltet diese „Parole“ einer Epoche in Literatur, Wissenschaft und Kulturpublizistik nicht weniger als in Philosophie und – wie gesehen – Musikästhetik und Musik. Nur wenige Beispiele seien angeführt – die systematische und umfassende Untersuchung der Kategorie in den verschiedenen Bereichen des kunsttheoretischen, literarischen oder publizistischen Schrifttums stellt bislang ein Desiderat der Forschung dar.

Im Bereich der Literatur wäre beispielhaft Hermann Hesse anzuführen, der Alte Musik in vielfältiger Gestalt thematisiert, prominent etwa im *Steppenwolf* (1927), wo die Alte Musik als Antagonismus zur Kultur des 19. Jahrhunderts fungiert. Der Germanist Dirk Rose weist darauf hin, dass die historische Zäsur, die durch diesen Antagonismus gesetzt wird, die Erzählstruktur des Textes maßgeblich mitbestimmt.³⁷ Ein wichtiger Autor, der die beiden Bereiche der Musik und der Literatur zusammenführt, ist Romain Rolland. Seine beiden Textsammlungen mit den Titeln *Musiker von einst* und *Musiker von heute*, die in den 1920er Jahren in Übersetzungen im deutschen Sprachraum intensiv rezipiert werden, postulieren eine Epochenzäsur um 1800, die eine kulturhistorische Differenzierung von alt und neu begründet. Seine Promotion verfasste Rolland – passend – zur Operngeschichte vor Lully, bevor er 1904 an die Sorbonne berufen wurde.

Wie stark die Idee des Kunstwerks im emphatischen Sinne und damit zugleich die Autorfunktion mit dem Konzept infrage gestellt wird, verdeutlicht besonders gut eine Passage aus einer Erzählung Hesses mit dem Titel *Alte Musik*. Dort verweigert der Protagonist beim Bericht über den Besuch eines Konzertes mit alter Musik in programmatischer Laxheit die Erinnerung eines konkreten Komponisten: „Ich besinne mich [...], es war [...] eine alte italienische Geigensonate, wer weiß von wem, vielleicht von Veracini oder Nardini oder Tartini.“³⁸ An diese Stelle des Werkes tritt ein lebendiges, nachvoll-

ziehendes Mitempfinden der Musik, das seinerseits verwandt ist mit Überlegungen zu einer Umgangsmusik, wie sie praktisch zeitgleich der Freiburger Musikwissenschaftler Heinrich Besseler anstellt. Dieser hatte eine systematische Unterscheidung zwischen Umgangs- und Darbietungsmusik aufgemacht, die ihrerseits auch von der Nietzscheanischen Idee einer lebendigen Aneignung der Geschichte geprägt war. Um den Nutzen der Historie für das Leben geht es hier nicht zuletzt. Gerade diese für Besseler zentrale Unterscheidung, die sich gegen den Historismus genau so wendet wie gegen eine überkommene Konzeption des musikalischen Kunstwerks, lässt sich diskursgeschichtlich auch weit jenseits des musikalischen Schrifttums nachweisen. Zeigen kann man das beispielsweise in Ernst Blochs geschichtsphilosophischem Buch *Geist der Utopie*, das sich gut zur Hälfte der Musik widmet. Nicht unverwandt Busonis Entwurf, wirkt die Kategorie der Alten Musik eher indirekt und vermittelt in die Argumentation hinein, ohne selbst expliziert zu werden. Eine wichtige Rolle spielt bei Bloch die Dichotomie von „construer“ und „trouver“.⁴⁰ Sie verweist implizit auf die Unterscheidung von Werkmusik und Gebrauchsmusik bzw. von Darbietungs- und Umgangsmusik. Die damit verbundene Aufwertung des praktischen Musizierens gegenüber der Musiktheorie findet sich strukturell im Alte-Musik-Diskurs wieder, maßgeblich bei Besseler. Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass genau in diesem Zusammenhang mit Orlando di Lasso ein Komponist des 16. Jahrhunderts beispielhaft genannt wird. Einmal mehr wendet sich die Aufwertung des „trouver“ gegen die Kunstwerks-Ideologie des 19. Jahrhunderts, sie betont, nicht anders als auch Busoni, das Entstehende, Veränderliche und Unfeste in der Musik, stellt die lebendige Aneignung, die immerwährende Transkription sozusagen, gegen das Feste und Unveränderliche und in diesem Sinne Sakrosankt-Monumentale.

Alte Musik derart als einen Differenzbegriff zu konfigurieren, setzt voraus, dass entsprechende zurückliegende Zeitabschnitte überhaupt als Epochen eigenen Rechts erfahren werden und nicht, wie im Fall von Barock oder

Mittelalter, als defiziente Vorstufen oder romantische Projektionsfläche. In der Tat fällt die Neubewertung des „Barock“ als einer eigenständigen Epoche genau in jene Zeit, und zwar wiederum disziplinenübergreifend. In der Musikwissenschaft waren es Curt Sachs und Wilibald Gurlitt, die „Barock“ als wertneutrale Bezeichnung musikalischer Erscheinungen der Zeit von 1600 bis 1750 etablierten. Dies geschah in Analogie zu Entwicklungen in der Kunstgeschichte, die sich mit den Namen Heinrich Wölfflin und Cornelius Gurlitt verbinden. Marcel Lepper betont, dass sich die Aufwertung des Barock in der Musik in eine generelle Tendenz form- bzw. stilwissenschaftlicher Gründungsprogramme in den Kunstwissenschaften einfügt. Hierzu gehören Figuren wie Rolland, Bessler oder Gurlitt, hierzu gehören in der Germanistik Personen wie etwa Günther Müller. Bei diesem hatte Bessler nach Abschluss seiner Promotion in Göttingen studiert.⁴¹ Nur vor dem Hintergrund dieser neuen Eigenwertigkeit des Barock erklärt sich ein Umgang mit dem Alten, der nicht historische Kontinuität, Anschluss, Fortentwicklung oder „Erbe“ betont, sondern ganz im Gegenteil eine Herangehensweise wählt, die Fremdheit und Distanz als Grundlage der Auseinandersetzung mit dem Phänomen in den Vordergrund stellt. Busoni kann exemplarisch für eine solche Konzeption angeführt werden. Der Fall Busoni zeigt, inwiefern vielleicht eine andere Form der Erzählung der Moderne statt haben kann. Adornos negativer Begriff Alter Musik muss selber als ein Resultat der diskursiven Entwicklung dieses Interpretaments der Moderne betrachtet werden, sein polemisch-abwertender Gebrauch als nur ein Aspekt der Ambiguität der Begrifflichkeit insgesamt. Ein kulturtheoretisches Konzept der Moderne muss diese ihr wesenhafte Ambiguität kategorial integrieren und sie nicht polemisch negieren. An der Kategorie der Alten Musik lassen sich die Verwerfungen in den kulturellen Praxen nicht weniger als in der diskursiven Reflexion aufzeigen, die die Moderne als solche bestimmen. In Busonis kompositorischem Schaffen bildet sich eine Moderne ab, bildet

sich eine Moderne aus, die quer zu dichotomen Modernenarrativen steht.

Anmerkungen zu den Notenbeispielen:

Die Notenbeispiele sind vom Verfasser. Grundlage ist der Klavierauszug: *Ferruccio Busoni: Doktor Faust*. Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael von Zadora. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel o. J. (Ed. Breitkopf Nr. 5289).

Anmerkungen:

¹ Albrecht Riethmüller: Art. Busoni, Ferruccio. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Auflage. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Personenteil, Bd. 3. Kassel u.a. und Stuttgart u.a.: Bärenreiter und Metzler 2000, Sp. 1371–1399, hier Sp. 1397.

² Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae 1907–1923. Hrsg. von Joseph Willmann. Zürich: Hug 1994, S. 22.

³ Ebd., S. 27.

⁴ Ferruccio Busoni: Schönberg-Matinee. In: Musikblätter des Anbruch 3 (1921), Heft 1–2, S. 22.

⁵ Brief von 1913, nach Der Briefwechsel, S. 41. Gleichwohl hielt Busoni den Pierrot für ein teilweise geniales Stück; am 17. Juni 1913 hatte die erste Aufführung in Busonis Wohnung stattgefunden. Vgl. Albrecht Riethmüller: Ferruccio Busonis Poetik. Mainz u.a.: Schott 1988 (Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 101.

⁶ Riethmüller spricht von einem Dreieck futurismo – neoclassicismo – fascismo; vgl. ebd., S. 102. Der Hinweis auf die Nähe von italienischem Neoklassizismus und Faschismus schon bei Dietrich Kämper: Luigi Dallapiccola und die italienische Musik der Dreißiger Jahre. In: Kongreßbericht Bayreuth. Kassel: Bärenreiter 1984, S. 158–166.

⁷ Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, S. 22.

⁸ Vgl. Ingo Stöckmann: Moderne und Kultur. Über Genese und Funktionsweise literaturwissenschaftlicher Moderne-Begriffe. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 37 (2012), S. 105–118, hier S. 105.

⁹ Vgl. ebd., S. 112. Die Begriffspaare sind entnommen aus: Gerhart von Graevenitz: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Konzepte der Moderne. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 1–16, hier S. 10.

¹⁰ Vgl. Stöckmann: Moderne und Kultur, S. 113.

¹¹ Ebd., S. 112.

¹² Ebd., S. 115.

¹³ Vgl. hierzu ausführlicher Karsten Mackensen: Heinrich Bessler und die geschichtsphilosophische Kategorie der Alten Musik. In: Musikwissenschaft an der Universität 1900–1930. Zur Institutionalisierung einer jungen akademischen Disziplin. Hrsg. v. Wolfgang Hirschmann. Im Druck (2016).

¹⁴ Vgl. Albrecht Riethmüller: Alte Musik und Ernst Blochs „Geist der Utopie“ während des Ersten Weltkriegs. In:

Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption. Hrsg. v. Giselher Schubert. Mainz u.a. 1995, S. 53–64, hier S. 62 f.

¹⁵ Heinrich Besseler: Grundfragen des musikalischen Hörens. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925. Leipzig: Peters 1926, S. 35–52, hier S. 35.

¹⁶ Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Text der zweiten Fassung von 1916). Mit einem Nachwort von Wolfgang Dömling. Hamburg: Wagner 1973, S. 23.

¹⁷ Vgl. Marco Vincenzi: Fantasia contrappuntistica. Höhepunkt und Modell der polyphonen Klaviermusik vor und nach Busoni. In: Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten. Hrsg. v. Albrecht Riethmüller und Hyesu Shin. Stuttgart: Steiner 2004, S. 89–105, hier S. 89.

¹⁸ Vgl. Luigi Pestalozza: Busoni e Ives. In: Ferruccio Busoni e il pianoforte del novecento. Hrsg. v. Marco Vincenzi. Lucca: Lim Editrice 2001, S. 211–230, hier S. 222 ff.

¹⁹ Ferruccio Busoni: Junge Klassizität. In: Ders.: Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Hesse 1922, S. 275–279, hier S. 277.

²⁰ Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik, S. 14.

²¹ Vgl. Susanne Fontaine: Busonis „Doktor Faust“ und die Ästhetik des Wunderbaren. Kassel u.a.: Bärenreiter 1998, S. 62.

²² Ferruccio Busoni: Über die Möglichkeiten der Oper und die Partitur des „Doktor Faust“. In: Faust. Eine Rundschau 1 (1921), Heft 1: Kunst und Mythos. Berlin 1922, S. 25–36, hier S. 33.

²³ Zur Interpretation dieser Passage vor dem Hintergrund der Musiktheorie von Bernhard Ziehn vgl. Fontaine: Busonis „Doktor Faust“, S. 225 ff.

²⁴ Busoni: Die „Gotiker“ von Chicago. In: Von der Einheit der Musik, S. 134–135, hier S. 135.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Riethmüller: Ferruccio Busonis Poetik, S. 114.

²⁷ Busoni: Über die Möglichkeiten der Oper, S. 27.

²⁸ Bei aller Kritik an Wagners Bayreuther Gesamtkunstwerk, das gerade kein musikalisches Gesamtkunstwerk darstelle (vgl. Busoni: Über die Möglichkeiten der Oper, S. 29), knüpft Busoni mit seiner Kritik des Begriffs „absolute Musik“ an eine Argumentation Wagners an, der dieser die „reine Musik“ als Inbegriff einer für das Musikdrama geeigneten Kompositionsart kontrastierte. Auch Busoni verwendet den Begriff „reine Musik“ für die Art von „absoluter“ Musik, die er der negativ bewerteten, sozusagen herkömmlichen absoluten Musik entgegensetzt, die „eigentlich architektonisch, symmetrische oder eingeteilte Musik“ heißen sollte. Vgl. Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik, S. 13.

²⁹ Busoni: Entwurf, S. 21.

³⁰ Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Teil 1. Berlin 1753, S. 122.

³¹ Vgl. Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik, S. 18.

³² Ebd., S. 21.

³³ Ebd., S. 19.

³⁴ Kurt Weill: Busonis „Faust“ und die Erneuerung der Opernreform. In: Musikblätter des Anbruch 9 (1927), S. 53–56, zitiert nach Fontaine: Busonis „Doktor Faust“, S. 220.

³⁵ Christian Kaden: „Aufbruch in die Illusion“. Kommunikationsstrukturen in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts. In: Ders.: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Kassel u.a.: Bärenreiter 1993, S. 140–156, hier S. 145 ff.

³⁶ Friedrich Nietzsche: Ecce homo. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6. München: dtv 1988, S. 255–349, hier S. 358.

³⁷ Vgl. Dirk Rose: Vor der Bedeutung. Hermann Hesse und die Alte Musik. In: Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Hrsg. v. Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br.: Rombach 2013, S. 57–71.

³⁸ Hermann Hesse: „Alte Musik“. In: Ders.: Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Mit einem Essay von Hermann Kasack. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 23–26, hier S. 24.

³⁹ Zusammenfassend später noch einmal dargestellt in: Heinrich Besseler: Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft 16 (1959), S. 21–43.

⁴⁰ Ernst Bloch: Geist der Utopie. München und Leipzig: Duncker und Humblot 1918, S. 85.

⁴¹ Vgl. zu der Thematik insgesamt Marcel Lepper: Die „Entdeckung“ des „deutschen Barock“. Zur Geschichte der Frühneuzeitgermanistik 1888_1915. In: Zeitschrift für Germanistik NF 17 (2007), Heft 2, S. 300–321.

Kontakt:

Privatdozent Dr. Karsten Mackensen
Vertretung der Professur
für Historische Musikwissenschaft
Technische Universität Dresden
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
August-Bebel-Straße 20
D-01219 Dresden
karsten.mackensen@musik.uni-giessen.de