

Friedrich Geiger: Busonis Erben. Wirkungsgeschichte und nationalsozialistische Komponistenverfolgung, in: *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, hrsg. von Albrecht Riethmüller und Hyesu Shin, Stuttgart 2004, S. 243-256.

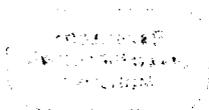
Busoni in Berlin

Facetten eines kosmopolitischen Komponisten

Herausgegeben von
Albrecht Riethmüller
und Hyesu Shin



Franz Steiner Verlag 2004



Mus.th.

2004.

1730

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN 3-515-08603-X



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig
und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung,
Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare
Verfahren sowie für die Speicherung in Datenver-
arbeitungsanlagen. © 2004 by Franz Steiner Verlag
Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart. Gedruckt auf
säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Druck: Printservice Decker & Bokor, München
Printed in Germany

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Busonis Erben.
Wirkungsgeschichte und nationalsozialistische Komponistenverfolgung

von

FRIEDRICH GEIGER

Der Einfluß Ferruccio Busonis auf die neuere und neueste Kompositionsgeschichte liegt, obgleich seit einigen Jahren das Interesse der Musikforschung für Fragen der Rezeption stetig wächst¹, noch weitgehend im Dunkel. Nebelhaft sind die Vorstellungen von der Wirkung seiner Kompositionen und Schriften, die Einschätzungen der Impulse, die von seiner Poetik² ausgingen, schwanken erheblich³.

Für dieses Verschwimmen der Konturen sind drei Begründungen in Umlauf. Erstens erscheine Busoni, überblicke man das kompositorische Werk, insgesamt doch eher als Vollender des 19. denn als Pionier des 20. Jahrhunderts, so daß seine Musiksprache nur wenige unmittelbare Anknüpfungspunkte für spätere Generationen geboten habe. Zweitens habe er nur während der drei letzten Berliner Jahre, 1921 bis 1924, im eigentlichen Sinn als Kompositionslehrer gewirkt – eine verschwindende Zeitspanne etwa im Vergleich zu Arnold Schönbergs jahrzehntelanger Lehrtätigkeit. Und drittens habe seine Art zu lehren, wie die Schüler übereinstimmend berichten, ihnen kein stilistisches Siegel aufgeprägt, sondern gezielt die jeweilige künstlerische Persönlichkeit gefördert⁴. Daher habe sich nie eine erkennbare „Busoni-Schule“ herausgebildet.

Doch reichen diese Argumente, wie auch immer man ihre Stichhaltigkeit beurteilt, angesichts von Busonis künstlerischer Ausstrahlung nicht hin, den lediglich marginalen Einfluß zu erklären, den die Musikhistoriographie überwiegend konstatiert. Und tatsächlich entfaltete seine Poetik eine weit größere Wirkung als gemeinhin bekannt. Daß diese dem musikhistorischen Bewußtsein entschwand, verursachte vor allen anderen Faktoren die nationalsozialistische Musikpolitik. Sie bewertete nicht nur Busoni selbst negativ, sondern es zählten zu den vielen Kom-

¹ Vgl. Klaus Kropfner, *Rezeptionsforschung*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 8, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 200–224.

² In der Verwendung des Begriffs Poetik folge ich Albrecht Riethmüller, der in *Ferruccio Busonis Poetik* (Neue Studien zur Musikwissenschaft 4), Mainz 1988 zeigte, wie sich unter diesem Aspekt „die kompositorischen Zeugnisse und die ästhetischen Gedanken Ferruccio Busonis [...] innerlich verbinden“ lassen (S. 7).

³ Vgl. Albrecht Riethmüller, *Wirkung und Nachwirkung*, in: *Busoni, Ferruccio*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 3, Kassel / Stuttgart 2000, Sp. 1371–1401, hier: Sp. 1397–1399.

⁴ Vgl. beispielsweise Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, hg. von Walter Labhart, Zürich 1977, S. 173.

ponisten, die sie verfolgte und vertrieb, auch diejenigen, die als vorrangige Träger einer Busoni-Rezeption gelten können. Und schließlich brachte die NS-Musikpolitik auch wichtige publizistische Fürsprecher Busonis zum Verstummen, beispielsweise Paul Bekker, Hugo Leichtentritt und Hans Heinz Stuckenschmidt.

Ich werde im folgenden versuchen, den umrissenen Sachverhalt zu präzisieren, indem ich zunächst schildere, welches Bild die NS-Musikpublizistik von Busoni entwarf. Anschließend möchte ich an vier Fallbeispielen – Arthur Lourié, Alois Hába, Ernst Krenek und Wladimir Vogel – zeigen, daß und wie verschiedene Aspekte von Busonis Poetik das Schaffen NS-verfolgter Komponisten geprägt haben. Diese raumbedingte Auswahl ließe sich um etliche Namen erweitern, beispielsweise Kurt Weill, Erwin Bodky, Stefan Wolpe, Nikos Skalkottas, Efim Golyšev, Alfred Goodman oder Berthold Goldschmidt⁵. Auch Philipp Jarnach, den Busoni um 1923 auf einer Liste seiner Kompositionsschüler an erster Stelle nannte⁶, scheint neueren Forschungen zufolge temporäre Beeinträchtigungen durch das NS-Regime erfahren zu haben und könnte somit in diesem Kontext genannt werden⁷.

I. Busoni aus NS-Sicht

Im August 1934, rund ein Jahr nach der Machtübergabe an die NSDAP, erschienen in der Zeitschrift *Die Musik* Herbert Gerigks *Bemerkungen über Busoni*⁸. Gerigk, wenig später Reichshauptstellenleiter Musik im Amt Rosenbergs und eine der maßgeblichen Täterfiguren der NS-Musikpolitik⁹, nahm Busonis zehnten Todestag zum Anlaß, die mangelnde Eignung des Komponisten für das nazideutsche Musikleben zu begründen. Dabei stützt sich seine Argumentation auf nahezu sämtliche Topoi nationalsozialistischer Musikideologie.

So ist Gerigks Busoni-Bild zuallererst rassistisch geprägt. Der Komponist sei ein „Heimatloser aus Blut und Leben“ gewesen, die „Mischung des Blutes“ habe

⁵ Zu Bodky: Erwin Bodky. *A Memorial Tribute*, hg. von Helen S. Slosberg u.a., Waltham, Mass. 1965; zu Skalkottas: Constantin Floros, „Was immer aus seiner Feder kam, ist Gold“. *Ein Schönberg-Schüler in Berlin: Nikos Skalkottas*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 162 (2001), Nr. 3, S. 58–61; zu Golyšev: Eckhard John, *Absolute Respektlosigkeit. Jefim Golyšeff 1919*, ebenda 155 (1994), Nr. 3, S. 27–31; zu Goodman: Karl Robert Brachtel u.a., *Alfred Goodman* (Komponisten in Bayern: Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert 28), Tutzing 1993; zu Goldschmidt: Berthold Goldschmidt, *Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London*, hg. von Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwiss. Institut der Univ. Hamburg, Hamburg 1994.

⁶ Wiedergegeben bei Tamara Levitz, *Teaching New Classicality. Busoni's Master Class in Composition, 1921–1924*, Diss. Rochester, New York 1994, S. 505.

⁷ Vgl. Stefan Weiss, *Die Musik Philipp Jarnachs*, Köln 1996, S. 51–77 (*Das Erlebnis Busoni [ab 1915]*) und S. 261–318 (*Deutschland [2]: 1933–1945*).

⁸ *Die Musik* 26, Nr. 11 (August 1934), S. 807f.

⁹ Siehe Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Köln 1998 und Eva Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

ihm verwehrt, künstlerisch „festen Boden unter den Füßen“ zu finden. Damit, so bringt Gerigk neben der „Rasse“ einen weiteren NS-Topos ins Spiel, stünde Busoni außerhalb der „Gemeinschaft“. Da diese sich „auf der Grundlage des Blutes“ definiere, sei Busonis Ästhetik zwangsläufig gemeinschaftsfremd. Erschwerend käme hinzu, daß er schon rein künstlerisch den „Typ des Individualisten“ verkörpere. Seine Werke sagten der „Gemeinschaft“ nichts, sondern seien lediglich für „einen Schwarm von Ästheten“, als Genußmittel „für den geschulten Kenner“ von Belang. Dahinter ist der gängige L'art pour l'art-Vorwurf zu erkennen, den die NS-Propaganda gegen Kunst erhob, die sich ihrer geringen Massenwirkung wegen nicht instrumentalisieren ließ. Aufgrund dieser Mängel, schließt Gerigk, könne Busoni im heutigen Deutschland „nicht Führer sein“, womit auch das NS-Ideologem vom Führerprinzip noch anklingt.

Die „Bemerkungen“ Gerigks riefen den Protest des damals 42-jährigen Sohnes Benvenuto Busoni hervor. In der Dezember-Ausgabe der *Musik* kämpfte er „um das Erbe Busonis“ – so die Überschrift seines Artikels¹⁰. Er tat dies allerdings wenig geschickt. Vor allem hinterläßt sein Argument einen zweifelhaften Eindruck, der Rassebegriff sei auf Busoni nicht anzuwenden, sondern müsse für „den Juden“ reserviert bleiben, der sich, wie Benvenuto Busoni durchaus beipflichtet, „nie in die ‚Gemeinschaft‘ einfügen will“.

Diese unentschiedene Replik machte es Gerigk leicht, in einem weiteren Beitrag sein Verdikt abzurunden¹¹. An Benvenuto Busonis Frage anknüpfend, weshalb sein Vater eigentlich „Führer“ sein solle, reklamiert Gerigk nun ausdrücklich das Führerprinzip für den künstlerischen Bereich. Wer dem „Volk künstlerisch wirklich etwas zu sagen hat, der ist damit ohne weiteres auch Führer“. Etwas zu sagen habe jedoch nur der Künstler, in dem „eindeutig die rassistisch-blutmäßigen Bestandteile seines Volkes zusammentreffen“, womit im Zirkelschluß wieder das rassistisch fundierte Gemeinschaftsmodell zugrundegelegt ist. Neu hinzu kommt in dem zweiten Beitrag Gerigks der Vorwurf des Intellektualismus, ein ebenfalls integraler Bestandteil des NS-Verdiktarsenals. In direktem Anschluß an Hans Pfitzners Inspirationsästhetik – seine *Futuristengefahr* pries Gerigk als „von Anfang bis Ende aus dem Geist des dritten Reiches geschrieben“ – kritisierte er die Überbewertung der technischen Mittel bei Busoni und schloß sich Pfitzners Urteil an: „Kunst ist ihm mehr Sache des Intellekts als des Herzens.“

Die Ausgrenzung Busonis aus dem deutschen Musikleben, die Gerigks Auslassungen proklamierten, war nicht zuletzt eine späte Rache für die Spitzen, die der Komponist im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* gegen „deutsche Tiefe“ und dergleichen vorgebracht hatte. Diese Passagen hatten schon Pfitzner aufs äußerste erbost, und Gerigk sprach nun dem „undeutschen“ Busoni schlicht die Kompetenz ab, etwa Bach angemessen zu begreifen: Seine Deutungen des Thomaskantors seien „Fälschungen“.

Es ist folgerichtig, daß Gerigk demnach diejenigen Komponisten, die im Gei-

¹⁰ *Um das Erbe Busonis. Offener Brief an Herrn Herbert Gerigk – Danzig*, in: *Die Musik* 27, Nr. 3 (Dezember 1934), S. 187f.

¹¹ *Neue Bemerkungen über Busoni*, ebenda, S. 189f.

ste Busonis arbeiteten, auf einem gefährlichen Irrweg währte. Einige seiner Schüler ließen, durch die Ästhetik des Lehrers „in diese Richtung abgedrängt“, gefährliche und destruktive Tendenzen erkennen. Sich auf diese Ästhetik zu berufen, so stellten Gerigks „Bemerkungen“ zu einem frühen Zeitpunkt klar, war im NS-Staat nicht erwünscht.

II. Arthur Lourié (1892–1966)

Arthur Lourié war am Ende seines Lebens ein vergessener Komponist. Zu turbulent war seine Biographie verlaufen, als daß sein Name sich auf Dauer hätte etablieren können¹². Geboren und aufgewachsen in St. Petersburg, emigrierte er kurz nach der Revolution. Er lebte zunächst in Berlin, ab 1923 wurde ihm Paris zur zweiten Heimat. Als 1940 Hitlers Truppen die Stadt besetzten, war Lourié als Jude akut gefährdet. Er floh zunächst in die nicht okkupierte Zone im Süden Frankreichs, 1941 dann weiter in die USA, wo er bis zu seinem Tod lebte.

Schon als halbwüchsiger Konservatoriumsschüler geriet er in den Bann Busonis. Seine Klavierlehrerin Maria Barinova war Schülerin und enthusiastische Bewunderin des Meisters. Als dieser im November 1912 in St. Petersburg konzertierte, suchte Lourié ihn im Hotel auf und zeigte ihm seine Kompositionen. „Nach diesem ersten Treffen“, berichtet Lourié, „sah ich Busoni, auf seine liebenswürdige Einladung, fast jeden Tag. Ich holte ihn gewöhnlich an seinem Hotel ab und diente ihm als Führer bei seinen Streifzügen durch die alten Buchhandlungen von St. Petersburg. Ich war ohne Zweifel vollständig fasziniert von Busoni, seinem Charme erlegen, und ich hing an jedem Wort, das der große Meister sprach“¹³. Der anschließenden Einladung Busonis, in seine Klavierklasse nach Bologna zu wechseln, konnte Lourié jedoch wegen des Ersten Weltkriegs nicht mehr folgen.

Erst 1922, nach seiner Emigration aus der Sowjetunion, kam es in Berlin wieder zu regelmäßigem Kontakt. Lourié schildert beispielsweise einen Besuch in der Kompositionsklasse Busonis: „Als ich das Studio betrat, kam ich mir vor, als wäre ich in die Werkstatt der Meistersinger geraten: Die Studenten saßen auf Eichenstühlen und absorbierten Bier aus vor ihnen stehenden Krügen. Busoni prüfte die Kompositionen und äußerte eine Meinung zu dem Gast; er bat um Beachtung für die verschiedenen Infamien, die er in den Heften seiner Studenten entdeckt hatte. Der Gast lehnte bescheiden die Ehre ab, Geselle dieser ganzen Inszenierung zu sein, während der Meister in ein dämonisches Lachen ausbrach“¹⁴.

Neben den persönlichen Begegnungen dürfte für Lourié hauptsächlich Buso-

¹² Zu Leben und Werk siehe Detlef Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber 1993.

¹³ Arthur Lourié, *Profanation et sanctification du temps. Journal musical Saint Pétersbourg – Paris – New York 1910–1960*, Paris 1966, S. 147–151; zitiert nach der Übersetzung in Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, S. 26–29.

¹⁴ Zitiert nach: Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, S. 29.

nis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* prägend gewesen sein. 1912 erschien in St. Petersburg, vermutlich im Zusammenhang mit Busonis Gastspiel, eine russische Übersetzung¹⁵, die Lourié, wie man mit Sicherheit annehmen kann, gelesen hat. Sein Biograph Detlef Gojowy diskutiert einen möglichen Niederschlag dieser Lektüre in Louriés intensiver Beschäftigung mit der Ultrachromatik um 1914¹⁶. Daneben scheint jedoch die Aura des *Entwurfs* auf eine Komposition eingewirkt zu haben, die heute wohl Louriés bekannteste ist, nämlich das 1915 entstandene Klavierstück *Formen in der Luft* (*Formes en l'air*; siehe Beispiel 1)¹⁷.

Titel und Notationsweise dieses kleinen Triptychons scheinen unmittelbar auf jene bekannten Stellen des *Entwurfs* Bezug zu nehmen, in denen Busoni die Musik, als jüngste unter den Künsten, mit einem schwebenden Kind vergleicht: „Es berührt nicht die Erde mit seinen Füßen. Es ist nicht der Schwere unterworfen. Es ist fast unkörperlich. Seine Materie ist durchsichtig. *Es ist tönende Luft*. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei“¹⁸. An späterer Stelle heißt es: „Der Vortrag in der Musik stammt aus jenen freien Höhen, aus welchen die Tonkunst selbst herabstieg. Wo ihr droht, irdisch zu werden, hat er sie zu heben und ihr zu ihrem ursprünglichen ‚schwebenden‘ Zustand zu verhelfen“¹⁹. Und gegen Ende des Traktats appelliert Busoni: „Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; [...] ist sie doch *tönende Luft* und über die Luft hinausreichend; im Menschen selbst ebenso universell und vollständig wie im Weltenraum; denn sie kann sich zusammenballen und auseinanderfließen, ohne an Intensität nachzulassen“²⁰.

Dieses „Schweben“, das Busoni fordert, eine Musik wie „tönende Luft“, die gleichsam ihre Aggregatzustände wechselt – genau dies komponierte Lourié in *Formes en l'air*.

¹⁵ *Eskiz novoj estetiki muzykal'nogo iskusstva*, übersetzt von V. Kolomijcova, hg. von Andreja Diderichs.

¹⁶ Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, S. 31–35.

¹⁷ Auf einen möglichen Einfluß des *Entwurfs* auf *Formes en l'air* hat bereits Hans Oesch aufmerksam gemacht. Vgl. seinen Aufsatz *Schönberg und die russischen Avantgardisten um 1920*, in: Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, hg. von Rudolph Stephan / Sigrid Wiesmann, Bd. 2, Wien 1986, S. 108–121, hier: S. 117.

¹⁸ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916, S. 8; Hervorhebungen vom Verfasser.

¹⁹ Ebenda, S. 20.

²⁰ Ebenda, S. 46; Hervorhebung vom Verfasser.

à Pablo Picasso

Formen in der Luft

Arthur Lourié (1915)

Beispiel 1. Lourié, *Formen in der Luft*

III. Alois Hába (1893–1973)

Alois Hába studierte Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik* kurz nach Erscheinen der zweiten, erweiterten Ausgabe von 1916²¹. Nachdem er im Gefolge seines Lehrers Franz Schreker von Wien nach Berlin übergesiedelt war, lernte er Busoni im Frühjahr 1923 persönlich kennen. Es entspann sich ein regelmäßiger Austausch über Vierteltonmusik, der Hába nicht einmal dadurch zu verleiden war, daß ihn Busoni beständig „Ali Baba“ titulierte. Bei einem dieser Gespräche fragte Busoni, weshalb Hába nur im Vierteltonsystem komponiere und nicht im Drittel- und Sechsteltonsystem, die er doch im *Entwurf* empfohlen habe und die viel interessanter seien. Diese Anregung hinterließ bei Hába, wie er sich noch sehr viel später erinnerte, „einen tiefen Eindruck. Mehrere Tage lang war ich nicht fähig zu komponieren [...]. Nach drei Wochen begann ich mein erstes Streichquartett im Sechsteltonsystem (op. 15) zu komponieren und brachte den Anfang des nächsten Satzes zur nächsten Teestunde Busoni mit“, der die Komposition lobte²². Dieses sechsteltönige Streichquartett bedeutete nach Hábas eigener Einschätzung für seine weitere „Entwicklung eine wesentliche Erweiterung der schöpferischen Fähigkeiten“²³ – ein künstlerischer Schub mithin, der direkt auf eine Anregung Busonis zurückgeht. Nach Einschätzung des tschechischen Forschers Jiří Vysloužil übte zudem Busonis Konzept der „Jungen Klassizität“ nachhaltigen Einfluß vor allem auf Hábas Formdenken aus²⁴.

Die ultrachromatische Musik Hábas konnte sich über die Jahre hinweg einen festen Platz im Musikleben erobern. Renommierte Ensembles wie das Amar-Hindemith-Quartett spielten seine Kompositionen. Die Aufführung seiner Oper *Die Mutter* durch Hermann Scherchen im Mai 1931 in München, für die eigens Vierteltoninstrumente angefertigt wurden, erregte großes Aufsehen. Hába erhielt am Prager Konservatorium die Möglichkeit, eine Abteilung für mikrotonale Musik einzurichten, die 1934 zu arbeiten begann²⁵. Nach der deutschen Okkupation im März 1939 geriet der Komponist, den die NS-Kritik schon fünf Jahre zuvor als „Viertelton-Mixer“ attackiert hatte²⁶, unter Druck. Konzerte mit ultrachromatischer Musik konnten während der gesamten Besatzungszeit nicht stattfinden. 1941 wurde das Konservatorium geschlossen. Im Vergleich zu vielen anderen tschechischen Komponisten, die wegen ihrer jüdischen Herkunft in NS-Lagern gequält und ermordet wurden, kam Hába glimpflich davon. Doch das Komponieren mit Mikrointervallen hatte auf Dauer einen Rückschlag erlitten.

²¹ So Jiří Vysloužil, *Alois Hába in der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts*, in: *Gedanken zu Alois Hába*, hg. von Horst-Peter Hesse / Wolfgang Thies, Anif-Salzburg 1996, S. 9–25, hier: S. 15f.

²² Alois Hába, *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*, München 1986, S. 43.

²³ Ebenda, S. 44.

²⁴ Vgl. Vysloužil, *Alois Hába in der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts*, S. 16 und 21.

²⁵ Vgl. Jiří Vysloužil, *Hába, Alois*, in: *New Grove 2*, Bd. 10, London 2001, S. 630–633.

²⁶ Paul Zschorlich, *Der internationale Hindemith* (1934), zitiert nach: Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, S. 372.

IV. Ernst Krenek (1900–1991)

Vor kurzem erschienen Ernst Kreneks Memoiren *Im Atem der Zeit*, die er im Exil in den USA verfaßte. Darin finden sich zwei längere Passagen über Ferruccio Busoni²⁷. Die erste kann hinter der sarkastischen Schilderung der extravaganten Haushaltung am Berliner Viktoria-Luise-Platz den tiefen Eindruck nicht verbergen, den Busonis Künstlertum auf den jungen Krenek machte. „Ein großer Teil von Busonis Diskurs“, konzediert er schließlich, müsse „irgendwie haften geblieben sein“²⁸.

Präziser benannt wird Busonis Einfluß rund hundert Seiten später, als es um die 1922 komponierte „szenische Kantate“ *Zwingburg* geht – Kreneks ersten Versuch auf musikdramatischem Gebiet. Krenek erinnert sich, daß ein unmittelbarer Auslöser für die Komposition „ein Artikel von Busoni über das Medium Oper war, der in irgendeiner Zeitschrift erschien. In diesem Artikel analysierte Busoni die grundlegenden Elemente der Oper in einer echt abstrakten, rein künstlerischen Weise, die mir sehr gefiel. [...] Die Oper beschäftige sich nicht mit besonderen, ‚interessanten‘ Einzelfällen, sondern ziele auf typische, universelle, allgemein menschliche Erfahrungsbereiche ab. Die Personen der Oper stünden für allgemein bekannte Typen menschlicher Möglichkeiten, die ein für alle Mal geprägt und nicht aufgrund ihres spezifischen individuellen Schicksals den bunten Veränderungen des seelischen Wandels unterworfen seien. Wenn eine Person zum ersten Mal auftrete, forderte Busoni, müsse sie sogleich als Ritter, Bettler oder König oder was auch immer zu erkennen sein und dürfe ihr Gesicht während des ganzen Stückes nicht ändern“²⁹.

Gemeint ist hier zweifellos Busonis Aufsatz *Über die Möglichkeiten der Oper*, den die *Revue „Faust“* 1921 veröffentlichte³⁰. Studiert man Kreneks *Zwingburg*³¹, deren Libretto vom Komponisten mitkonzipiert und von Franz Werfel ausgeführt wurde, mit Blick auf diesen Aufsatz, so finden sich in der Tat mehrere Anregungen daraus umgesetzt. Schon die dramatis personae – „Leiermann“, „Ausrufer“, „Der Mann“, „Die Frau“, „Der Ausgezehrte“, „Der Bergarbeiter“, „Der Trinker“ – zeigen, daß bei der Disposition offensichtlich Busonis Forderung nach Typenhaftigkeit der Charaktere entsprochen wurde. Weiterhin berücksichtigt

²⁷ Hamburg 1998; Taschenbuchausgabe (nach der ich hier zitiere): München 1999, S. 275–277 und S. 372f. Vgl. außerdem Kreneks Aufsätze *Zum Problem der Oper* von 1925 in: *Von neuer Musik. Sammelband für Ferruccio Busoni*, hg. von H. Grues u.a., Köln 1925 (wiedergedruckt in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5, Nr. 9 [September 1950]); *Ferruccio Busoni*, in: Programmheft des Staatstheaters Kassel 1925/26, Nr. 15 (3. Mai 1926); Brief über *Zwingburg* an Schulz-Dornburg, in: *Der Scheinwerfer* 2, Nr. 18/19 (Juni 1929); *Busoni – then and now*, in: *Modern Music* 19, Nr. 2 (Jan. / Feb. 1942).

²⁸ Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 277.

²⁹ Ebenda, S. 372.

³⁰ Nachgedruckt z.B. in: Ferruccio Busoni, *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1983, S. 121–135 (Nachweise hier nach dieser Ausgabe).

³¹ Ernst Krenek, *Zwingburg. Szenische Kantate* op. 14, Klavierauszug, Wien / New York: Universal-Edition 1923.

die Bühnenparabel seinen Rat, eine Oper müsse „auf Unwahrscheinliches, Unglaubliches, Unmögliches gestellt“ sein³². Ein Tyrann, so kurzgefaßt die Handlung, knechtet von seiner Zwingburg herab die Untertanen mit Hilfe des Leiermanns. Wann immer dieser seine Kurbel dreht, ertönt eine magische Marschmusik, die das Volk zu harter Arbeit zwingt. Als eines Tages der Leiermann aufbegehrt, läßt ihn der Tyrann fesseln, so daß das Volk sich plötzlich frei bewegen kann. Der Freiheitstaumel mündet in den Entschluß zur Revolution. Das Volk schickt sich an, die Burg zu stürmen, beschließt jedoch in einer Aufwallung von Mitleid, zuvor den Leiermann loszubinden. Augenblicklich muß dieser wieder zur Kurbel greifen, die Marschmusik ertönt, und das Volk fällt in die alte Willenlosigkeit zurück.

Die gesamte Figur des Leiermanns verdankt sich offenkundig der Empfehlung Busonis, nur Sujets zu vertonen, „die *ohne Musik nicht bestehen*, noch zum vollen Ausdruck gelangen könnten, die nach Musik verlangen und erst durch diese vollständig werden“³³. Schon dadurch, daß das Spiel des Leiermanns das zentrale Handlungselement darstellt, ist ein hoher Anteil der *Zwingburg*-Musik, wie es Busoni für die Oper fordert, szenisch legitimiert. Krenek erhöht diesen Anteil nach Kräften, so daß etwa die Volksmenge zum Dank ihrer Befreiung Freiheitshymnen³⁴ und Choräle³⁵ singt, der Reigen der Liebespaare mit einem Walzeridiom unterlegt ist³⁶ oder ein Trupp Bläser als Bühnenmusik den Ansturm auf die Burg unterstützt³⁷. Schließlich genügt Kreneks Verwendung von Genres wie Marsch, Walzer und Choral, denen in der *Zwingburg* weitere Charaktermusiken wie das Scherzo³⁸ zur Seite stehen, den beiden Postulaten Busonis, eine Opernpartitur solle „stets aus einer Reihe kürzerer, geschlossener Stücke“ bestehen und müsse, „indem sie der Handlung gerecht wird, auch von dieser losgelöst, ein vollständiges musikalisches Bild ergeben“³⁹.

Ich breche hier ab, obgleich sich noch mehrere Verbindungslinien zwischen Busonis Aufsatz und der *Zwingburg* benennen ließen⁴⁰. Entscheidend ist jedoch der Befund, daß Busonis Opernideen einen gewichtigen Einfluß auf das erste Bühnenwerk des jungen Krenek hatten. Bedenkt man dessen weitere Entwicklung zum prominentesten Bühnenkomponisten der Weimarer Republik, dann zeichnet sich eine bemerkenswerte Wirkung dieser Ideen ab. So erscheinen beispielsweise

³² Busoni, *Über die Möglichkeiten der Oper*, S. 134.

³³ Ebenda, S. 126.

³⁴ T. 676–730. Den Begriff „Freiheits-Hymne“ verwendet die Regieanweisung in T. 727f.

³⁵ Z.B. T. 983–1013.

³⁶ T. 462–485.

³⁷ T. 1150ff. und Regieanweisung T. 1146.

³⁸ T. 363ff.

³⁹ Busoni, *Über die Möglichkeiten der Oper*, S. 133 bzw. 125. Vgl. Kreneks Mitteilung, er habe bei der Komposition streng darauf geachtet, daß die Opernmusik auch „als reine Musik Geltung haben sollte, so daß die Vokalpartien ebensogut von geeigneten Instrumenten ausgeführt werden konnten, ohne daß sich der Charakter des Ganzen änderte“ (Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 373).

⁴⁰ So formuliert etwa die Anweisung für das Bühnenbild (T. 44) erkennbar ein „optisches Schlagwort“ im Sinne Busonis (vgl. *Über die Möglichkeiten der Oper*, S. 132) etc.

die Protagonisten in *Jonny spielt auf* – ein Violinvirtuose, ein Jazzmusiker und ein Komponist – durch ihren Musikbezug als unmittelbarer Rekurs auf die in der *Zwingburg* erprobte Leiermann-Figur. Hätten Kreneks Bühnenwerke ungestört fortwirken können, hätten sie wohl, so darf man annehmen, eine Weichenstellung der Opernästhetik im Sinne Busonis bewirkt.

V. Wladimir Vogel (1896–1984)

Wladimir Vogel, geboren 1896 in Moskau, kam 1918 nach Berlin⁴¹. Im Juli 1921 wurde er Meisterschüler von Busoni und beendete die Ausbildung im Dezember 1923 mit einem Diplom. Diese kurze Zeit hat sein Schaffen, wie er selbst mehrfach betonte, nachhaltig geprägt. Die intensive Rezeption von Busonis Gedanken einer „Jungen Klassizität“ läßt insbesondere die von Vogel neu geschaffene Gattung des Drama-Oratorio erkennen. Sie ist in seinem Œuvre durch sieben große Vokalstücke vertreten, die zwischen 1926 und 1971 entstanden⁴². In diesen Werken sind, worauf die Bezeichnung Drama-Oratorio hinweist, Elemente des Sprechtheaters („dramma“) mit solchen des Oratoriums verbunden. Auf jegliche szenische Darstellung wird jedoch bewußt verzichtet, der Hörer ist durch die suggestive musikalische Gestaltung aufgefordert, das Geschehen in der eigenen Imagination lebendig werden zu lassen.

Bekanntlich hielt Busoni das Musiktheater für den geeignetsten Ort, die Prinzipien der „Jungen Klassizität“ ins Werk zu setzen. So stand auch in seiner Berliner Meisterklasse „das letztliche Ziel der Opernkomposition“⁴³ im Zentrum des Unterrichts. Dabei wandte er sich prinzipiell gegen Wagners Idee des Musikdramas. In dem von Krenek erwähnten Artikel forderte er 1921, das Sprechdrama und die Oper müßten unterschieden werden „wie Mann und Weib“⁴⁴, ein Libretto müsse von Grund auf anders angelegt sein als ein gesprochenes Drama, damit das „Gleichgewicht“⁴⁵ zwischen Musik und Handlungsdichte gewahrt bleibe⁴⁶. Von zentraler Bedeutung für dieses Gleichgewicht, das man bei Meistern wie Mozart modellhaft bewundern könne, sei die funktionale Unterscheidung zwischen rezitativen und ariosen Partien, die in der Nachfolge Wagners fatalerweise außer Gebrauch gekommen sei.

⁴¹ Vgl. zum folgenden Friedrich Geiger, *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984* (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil 5), Hamburg 1998; v.a. S. 28–33 und S. 291f.

⁴² *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit*, Thyl Claes, Teil 1 und 2, *Jona ging doch nach Ninive*, *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani*, *Flucht* und *Gli spaziali*.

⁴³ Vgl. Levitz, *Teaching New Classicality*, S. 177.

⁴⁴ Busoni, *Über die Möglichkeiten der Oper*, S. 126.

⁴⁵ Ebenda, S. 130.

⁴⁶ „So verlange ich vom Operntext, daß er nicht allein die Musik herbeibeschwöre, sondern überdies, daß er ihr Raum zur Entfaltung gönne. Das Wort gestatte der Musik auszuklingen; andererseits zwingt es sie nicht, sich ihm, dem Worte, zu Diensten ungebührlich auszudehnen, wenn sie selbst zu Ende gesprochen hat.“ Ebenda, S. 131.

Aufgrund solcher Überlegungen galt Busoni die *Zauberflöte*, worin Text, der keine Musik „herbeibeschwört“, einfach gesprochen wird, als Ideal der Oper⁴⁷. Auch in seine eigenen Bühnenwerke integrierte er das gesprochene Wort. So ist in *Arlecchino*, der im Unterricht häufig behandelt wurde⁴⁸, die Titelpartie eine reine Sprechrolle. Und mit dem Projekt gebliebenen *Arlecchino II*, basierend auf einem eigenen Libretto, das Busoni mit seinen Schülern diskutierte⁴⁹, sollte gar ein ganz neuer Operntypus realisiert werden: wenig Musik, die sich auf einige Orchester-zwischenspiele, Lieder und Grundierungen zu beschränken hätte – die Personen jedoch sollten durchweg sprechen⁵⁰.

Die Differenzierung zwischen Text, der zu sprechen, und Text, der zu singen ist, wurde auch für Vogels Gattungskonzept grundlegend. Er prüfte Sätze und Worte des Librettos genauestens, mitunter silbenweise, auf ihre musikalischen Implikationen. Danach teilte er sie auf die fünf Textträger auf, die in den Drama-Oratorien Verwendung finden: Solosprecher, Sprechchor, Solostimmen aus dem Sprechchor, Gesang, Gesangschor. Jedem dieser Textträger ist konstant eine bestimmte dramaturgische Funktion zugewiesen, die auf oratorische Gattungstraditionen verweist. So läßt sich die Funktion der Solosprecher mit dem *historicus* vergleichen, dem die Aufgabe zufällt, das faktische Gerüst der Handlung zu liefern. Die Funktion der Gesangspartien in den Drama-Oratorien entspricht hingegen derjenigen der Arien, indem sie die gefühlsmäßige Vertiefung eines bestimmten Textabschnittes bezwecken. Der Sprechchor schließlich nimmt eine Vermittlungsposition zwischen den Polen der Sprache und der Musik ein. Das Spektrum reicht hier von unisono gesprochenen Stellen, an denen der Chor wie eine einzige, monumentalisierte Sprechstimme wirkt, bis zu komplexen vielstimmigen Partien.

Mit dieser funktionalen Aufteilung des Textes entwickelte Vogel das klassische Prinzip der Gattung Oratorium weiter. Dieses Prinzip wirkt sich nun nicht mehr lediglich in einer Aufeinanderfolge funktional verschiedenartiger Teile aus – etwa ein Rezitativ, dann eine Arie, dann ein Chor und so fort –, sondern die Funktionen erscheinen simultan und in vielfältigen Kombinationen. Dadurch wird eine differenzierte und flexible Ausdeutung des Textes möglich.

Diese Gleichzeitigkeit der oratorischen Funktionen läßt sich am Beispiel der Sturmszene aus dem Drama-Oratorio *Jona ging doch nach Ninive* (1958) erläutern.

⁴⁷ Ebenda, S. 127f.

⁴⁸ Laut Levitz, *Teaching New Classicality*, S. 180.

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 180f.

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 407.

Tafel: *Jona ging doch nach Ninive*, T. 297–349⁵¹

Originaltext Buber	Verteilung im Libretto
Sie sprachen zu ihm: Was sollen wir mit dir tun, daß das Meer von uns ab sich stille? Denn das Meer stürmte immer heftiger noch! Er sprach zu ihnen: Ergreift mich und schleudert mich ins Meer daß das Meer von euch ab sich stille! denn ich erkenne, daß meinethalb dieser große Sturm wider euch ist. Die Männer ruderten drauflos,	<i>Sprechchor</i> : Das Meer stürmte, stürmte <i>Bariton</i> : Ergreift mich
es ans Trockne zurückzubringen,	<i>Sprecher</i> : Die Männer <i>Bariton</i> : ergreift mich <i>Sprecher</i> : ruderten drauflos <i>Sprechchor</i> : das Meer <i>Bariton</i> : schleudert <i>Sprechchor</i> : stürmte! <i>Bariton</i> : schleudert mich! mich! (etc.) <i>Sprecher</i> : Sie ruderten! Es ans Trockne <i>Sprechchor</i> : das Meer <i>Sprecher</i> : zurückzubringen <i>Sprechchor</i> : das Meer stürmte! <i>Sprecher</i> : aber sie vermochten nicht! <i>Sprechchor</i> : Denn das Meer stürmte immer heftiger wider sie
aber sie vermochten nicht, denn das Meer stürmte immer heftiger wider sie.	<i>Sprechchor Männer</i> : Da riefen sie Ihn an! <i>Gesangschor</i> : Ihn, Ihn, Ihn (etc.) <i>Sprechchor Männer</i> : ach! Du! <i>Sprechchor Frauen</i> : das Meer stürmte, stürmte (etc.) <i>Gesangschor</i> : Du, Du, Du (etc.) <i>Sprechchor Männer</i> : Laß uns nimmer doch hinschwinden um die Seele dieses Manns nimmer auch mögst Du unsträfliches Blut über uns geben. Denn selber Du, tust Du wie Dir gefällt! <i>Gesangschor</i> : Dir, Dir Dir! <i>Sprechchor</i> : Sie ergriffen Jona und schleuderten ihn ins Meer...
Da riefen sie IHN an, sie sprachen: Ach, DU,	<i>Sprechchor</i> : Sie ergriffen Jona und schleuderten ihn ins Meer... <i>Sprecher</i> : Und das Meer hielt ein in seinem Wüten.
laß uns nimmer doch hinschwinden um die Seele dieses Manns! Nimmer auch mögst du unsträfliches Blut über uns geben! Denn selber, DU, tust du wies Dir gefällt.	
Sie ergriffen Jona und schleuderten ihn ins Meer.	
Und das Meer hielt ein in seinem Wüten.	

Die Tafel zeigt den Bibeltext in der Übertragung von Martin Buber, die Vogel für die Vertonung heranzog, daneben seine Aufteilung auf die Textträger. In der ersten Hälfte übernimmt der Sprechchor, den entsprechenden Textausschnitt repetierend, die suggestive Schilderung des Unwetters. In den Pausen berichtet der Sprecher über den Ablauf des Geschehens. Zwischen diese beiden Instanzen ist der Solobariton eingeflochten, dem hier Jonas eindringlicher Appell anvertraut ist. In der zweiten Hälfte kommen mit der Exklamation des Sprechchors „Da riefen sie Ihn an!“ die Matrosen ins Spiel, die im folgenden von den Männersprechstimmen vergegenwärtigt werden. Zugleich setzen die Frauensprechstimmen die Schilderung des Unwetters fort. Schließlich tritt noch der Gesangschor hinzu, der feierlich die Pronomina überhöht, mit denen Gott von den Matrosen angerufen wird:

⁵¹ Zitiert nach *Jona*, in: *Die Schrift*, zu verdeutschen unternommen von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig, Berlin [1935], und Wladimir Vogel, *Jona ging doch nach Ninive*, Klavierauszug, Berlin / Wiesbaden 1958/59.

Beispiel 2. Vogel, *Jona ging doch nach Ninive*, T. 318–329

In die Konzeption des Drama-Oratorio integrierte Vogel verschiedene Anregungen aus anderen Künsten. Neben der Musik tragen das Theater, die bildenden Künste, die Literatur und Kunstformen politischer Provenienz wie der Sprechchor zum Gesamtbild bei. Im Prinzip kann jedes geeignet erscheinende Ausdrucksmittel herangezogen werden, sofern es das Kriterium der Klassizität im Sinne Busonis erfüllt. Alle Komponenten werden im Rahmen eines einheitlichen Stilkonzepts verschmolzen, womit Busonis Aufforderung, jedes „irgendwie wirksame Mittel in die Werkstatt unserer Möglichkeiten“ aufzunehmen und dort „ästhetisch und sinnvoll“ zu verwenden, Folge geleistet ist.

Das Drama-Oratorio kann demnach als paradigmatische Realisation von Busonis Programm der „Jungen Klassizität“ gelten. Vogels Vertreibung aus Berlin 1933, seine Flucht in die Schweiz und seine schwierige Position dort nach Kriegsende bewirkten jedoch, daß seine Gattungsschöpfung nur wenig Beachtung fand. Sie steht somit für einen jener Wege, den die Musikgeschichte abseits der allgemein bekannten Hauptlinien im 20. Jahrhundert eingeschlagen hat. Erst mit zunehmender Kenntnis NS-verfolgter Musik wird sich hier eine detaillierte Karte erschließen, auf der, so ist zu vermuten, noch viele verschlungene Pfade der Busoni-Rezeption zu entdecken sind.