

Werk

Titel: Busoni's "Brautwahl" in ihrem stilistischen Verhältnis zur modernen Opernprodukti...

Autor: Cahn-Speyer, Rudolf

Ort: Berlin ; Leipzig

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_011_03_43|LOG_0051

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

BUSONI'S „BRAUTWAHL“ IN IHREM STILISTISCHEN VERHÄLTNIS ZUR MODERNEN OPERNPRODUKTION

VON DR. RUDOLF CAHN-SPEYER-CHARLOTTENBURG

Wer Gelegenheit hatte, der Uraufführung von Busoni's „Brautwahl“ in Hamburg¹⁾ beizuwohnen, dem bot sich außer der Vorstellung selbst noch ein anderes interessantes Schauspiel dar: das Publikum. Es zeigte alle Symptome vollkommener Ratlosigkeit, und in der Tat hatte ihm Busoni die größte Verlegenheit bereitet, die ein Künstler einem Publikum bereiten kann: er hatte ihm ein Werk vorgeführt, das sich in keine der bestehenden bekannten Kategorien einordnen läßt. Es ist gewiß richtig, daß jedes neue Werk eines bedeutenden, ja auch nur einigermaßen talentvollen Künstlers irgendwelche neuartige Züge an sich zu haben pflegt, und so kann man immer bei der Premiere eines solchen Werkes in größerem oder geringerem Umfange analoge Beobachtungen anstellen; aber die Oper Busoni's besitzt eine Originalität besonders weitgehender Art, sozusagen eine Originalität in Reinkultur, und ist darum besonders geeignet, als Ausgangspunkt für eine Erörterung der Art und Weise zu dienen, in der das moderne Publikum einem neuartigen Werke gegenübertritt.

Es gibt eine Originalität der Erfindung und eine Originalität des Stils; erstere pflegt dem Verständnis keine besonderen Schwierigkeiten zu bereiten, und darum will ich diese Qualität von Busonis Werk hier unerörtert lassen; worin zeigt sich aber in der „Brautwahl“ die stilistische Originalität?

Betrachten wir zunächst den Text. Auf den ersten Blick könnte man meinen, er sei ein Seitenstück zu „Hoffmanns Erzählungen“, die ja auch eine Verarbeitung Hoffmannscher Motive für die Bühne enthalten. Bei näherem Zusehen zeigt sich indessen sofort ein fundamentaler Unterschied: „Hoffmanns Erzählungen“ geben sich schon durch das Vor- und Nachspiel als die Wiedergabe von Erlebnissen des phantastischen Hoffmann zu erkennen; jedermann bringt unwillkürlich mit dem, lebhaftig auf der Bühne erscheinenden Hoffmann die Vorstellung in Zusammenhang, daß nun — wie man es von seinen Erzählungen her gewohnt ist — der normale gesunde Menschenverstand auszuschalten sei, und ist auf jedwedes Wunderbare vorbereitet; man weiß, daß man es mit einer „mystischen Oper“ zu tun hat, in der überhaupt keine normalen Verhältnisse vorkommen, so daß man gar nicht in die Lage versetzt wird, irgendeinen Vorgang als relativ unwahrscheinlich oder absonderlich zu empfinden, da das ganze Milieu unwahrscheinlich und absonderlich ist.

¹⁾ Da das vorliegende Heft keine Unterabteilungen enthält, kommt das Referat über die Hamburger Uraufführung erst im nächsten Heft zum Abdruck. Red.

Ganz anders die „Brautwahl“. Eine Verbindung mit Hoffmann wird nur durch den Theaterzettel — also so gut wie gar nicht — hergestellt. Man hat sich demnach lediglich an das Stück selbst zu halten. Dieses fängt denn ganz harmlos als musikalisches Lustspiel an, wie es deren so viele gibt. Vorerst braucht sich niemand den Kopf zu zerbrechen. Da erscheint auf einmal Leonhard mit den äußeren Anzeichen eines übernatürlichen Wesens. Wie paßt er in dieses Milieu? Und nun folgt ein übernatürlicher Vorgang auf den anderen: das Erscheinen der Braut, der Zauberspuk im Keller mit Manasse usw. Also, sagt man sich, eine „Märchen- und Zauberoper“. Und doch wieder nicht. Die Zauberoper verlegt von jeher die Quelle der vorkommenden übernatürlichen Ereignisse in ein außerhalb der realen Welt gelegenes Milieu, das dem Zuschauer sichtbar vorgeführt wird, so daß auch die, in das tägliche Leben hineinspielenden wunderbaren Vorgänge mit einer, für den Augenblick als wirklich vorhanden gedachten transzendentalen Welt verknüpft und auf diese Weise begriffen werden können; ebenso verfährt die, durch die Romantiker zur Entwicklung gebrachte Märchen- und Sagenoper, oder sie bezieht sich auf eine jedermann geläufige Sage, durch deren Kenntnis sich die Auffassung der eintretenden wunderbaren Vorgänge vermittelt der Assoziation von selbst ergibt. Wir sehen auf der Bühne das Elfenreich Oberons und verstehen ohne weiteres die Wirkungen des Zaubehornes; wir sehen das Reich der Königin der Geister, und wundern uns nicht mehr über Hans Heilings Zauberbuch; wir sehen in Richard Wagners „Feen“ die Zauberswelt der Feenkönigin und finden die Verwandlung Adas ganz natürlich.

In der „Brautwahl“ fehlt ein solches Milieu. Für die Fälle aber, in denen uns die wunderbaren Ereignisse nicht als natürlicher Ausfluß einer, für den Augenblick als wirklich anerkannten übernatürlichen Welt erscheinen können, haben wir in unserem Vorrat noch eine Etikette übrig: das Wunder. Doch auch das Wunder vermögen wir im Kunstwerk, zum Unterschied vom dogmatischen Wunder, nur als Wirkung einer irgendwie bestimmten, wenn auch von der wirklichen Erfahrung sich noch so weit entfernenden kausalen Kette zu denken, in dem Sinne, in dem Richard Wagner vom Wunderbaren sagt¹⁾: „Hier wird in dichterischer Fiction die ungeheure Kette des Zusammenhanges verschiedenartigster Erscheinungen zum leicht überschaulichen Bande weniger Glieder verdichtet, diesen wenigen Gliedern aber die Macht und Kraft der ganzen Kette beigelegt: und diese Macht ist das Wunder in der Kunst.“

Wir sehen ohne weiteres, daß die übernatürlichen Vorgänge in der „Brautwahl“ nicht unter diesen Begriff fallen. Bleibt also nur noch das Rezept: „Was man nicht sonst verstehen kann, das sieht man als symbolisch

¹⁾ Richard Wagner, „Nachgelassene Schriften und Dichtungen. S. 145.

an.“ Wir haben ja symbolische Opern genug; warum sollte diese nicht dazu gehören? In der Tat sieht es auf den ersten Blick aus, als könnte man Leonhard als den Vertreter des guten, Manasse als den des bösen Prinzips betrachten. Bei Leonhard würde man auch so ziemlich damit durchkommen; bei Manasse geht es aber nicht. Wohl haben wir ihn als die Verkörperung des unsterblich weiterlebenden verbrecherischen Münzjuden Lippold, und diesen als eine Art Ahasver zu verstehen; aber er tut eigentlich nichts Böses in dem Stücke selbst. Er unterstützt die Werbung seines Neffen um Albertine, und darauf beschränkt sich sein wirkliches Eingreifen in die Handlung. Man könnte allenfalls Leonhard als den Vertreter einer idealen Lebensanschauung gegenüber der egoistischen Manasses auffassen; aber wenn die beiden wirklich in diesem Sinne gedacht wären, müßten sie die nach außen projizierte Erscheinung eines seelischen Konfliktes zwischen diesen beiden Anschauungen bilden, und ein solcher kommt in dem Stücke nicht vor. Also ist es auch mit dem Symbolismus nichts. Vielmehr sind diese übernatürlichen Gestalten ganz einfach in eine sehr prosaische und alltägliche Welt hineingestellt, und das einzige, was wir damit tun können, ist, sie auf uns wirken zu lassen, ohne viel zu fragen, was sie „bedeuten“ sollen.

Hierin liegt meines Erachtens das wesentlich Neue, allerdings auch Kühne und Gefährliche von Busoni's Textbuch: daß es einfach phänomenologisch betrachtet werden will, ohne den Verstand zu seiner Deutung heranzuziehen und ohne eine Moral oder eine Lehre veranschaulichen zu wollen, wie dies sonst selbst die phantastischen Produkte der Zauberposse versucht haben. Ich möchte es nicht unternehmen, Busoni's Versuch ästhetisch zu werten; eine solche Wertung ist auf theoretischem Wege undurchführbar, und von dieser, wie von jeder Kunstrichtung kann man nur sagen: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, daß mit diesem künstlerischen Prinzip, wie mit jedem anderen, auch Mißbrauch getrieben werden kann. Aber auf eines möchte ich hinweisen: unserem Publikum ist im allgemeinen die Fähigkeit oder der Mut (was in der Wirkung auf dasselbe hinausläuft) abhanden gekommen, sich ohne Nachdenken, ohne verstandesmäßige Analyse naiv der Wirkung eines Kunstwerkes hinzugeben und sich mit dem zu begnügen, was Richard Wagner als Gefühlsverständnis bezeichnet. Richard Wagner sagt¹⁾ vom Publikum: „Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesamtheit der Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühelosen Gefühlsverständnis kommen soll, die in ihrer Teilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf . . . das Drama, als vor-

¹⁾ Gesammelte Schriften. III. Aufl. Bd. V, S. 222.

geführte allverständliche Handlung, gelenkt werden sollen.“ Wir müssen erkennen, daß unser Publikum sich von diesem Ideal weit entfernt hat. Allerdings muß gesagt werden, daß hieran zum großen Teil die Art der künstlerischen Produktion schuld ist, wie sie sich in der letzten Zeit entwickelt hat. Selbst Wagners eigene Werke erfordern zum größten Teil ein verstandesmäßiges Eindringen; erst wenn dieses so weit gediehen ist, daß es dem Zuhörer nicht mehr als eine geistige Arbeit zu Bewußtsein kommt, wird in den meisten Fällen der ungetrübte Genuß möglich. Noch viel weniger gelingt es, sich ohne bewußte Verstandestätigkeit mit symphonischen Dichtungen oder symbolischen Opern abzufinden; ja wir sehen dieses Erfordernis sogar vielfach auf die Werke der dramatischen und der bildenden Kunst ausgedehnt. So ist das Nachdenken über das Kunstwerk für alle Fälle ohne Unterschied das Primäre geworden, wodurch dessen unmittelbare Einwirkung beeinträchtigt, ja vielfach unmöglich gemacht wird. Wenn hiergegen eine Reaktion eintreten sollte, so wäre das nur mit Freuden zu begrüßen. Naturgemäß muß eine solche von den Künstlern, wie in diesem Falle von Busoni, ausgehen, und kann nicht darauf rechnen, gleich ein empfängliches Publikum zu finden; vielmehr muß das Publikum erst durch häufigen Genuß einer einfachen Kost die Fähigkeit wiedergewinnen, sich willig den szenischen Wirkungen hinzugeben, ohne das vorgeführte Werk fortwährend verstandesmäßig zu analysieren und so dessen unmittelbare Wirkung zu stören.

Wenden wir uns nun der musikalischen Behandlung zu, die Busoni seinem Textbuche hat angedeihen lassen. Wir kennen, in mannigfaltiger gegenseitiger Durchdringung, die Nummernoper älterer Observanz und die symphonisch auf dem Leitmotiv aufgebaute Oper. In der „Brautwahl“ finden wir weder das eine noch das andere. Die ganze Oper enthält nur drei geschlossene Nummern: das Lied des Kommissionsrats zum Preise der Zigarre, das Duett von Albertine und Edmund im ersten Akt und das Lied Leonhards vom Münzjuden Lippold; aber diese Stücke entsprechen in ihrer formalen Anlage in keiner Weise den in der älteren Oper angewandten Formen, denn sie gehorchen nicht musikalisch-formalen Gesetzen, sondern nur den Bedürfnissen des Textes. Ebenso wenig ist eine systematische Anwendung des Leitmotivs nachzuweisen. Allerdings macht Busoni von diesem Kunstmittel Gebrauch, aber keineswegs in der systematischen Art, die wir bei den Nachahmern Wagners wahllos und oft sehr äußerlich wiederfinden, sondern mehr in der Art des Erinnerungsmotivs, wie wir es z. B. bei Spontini, Weber und Spohr finden, wenn auch in quantitativ bescheidenerer Anwendung. Bei diesen Komponisten kommen die Erinnerungsmotive im wesentlichen außerhalb der geschlossenen Formen, in rezitativen Stellen vor; bei Wagner gelangen sie, als systematisch verwandte Leitmotive, oft im Sinne symphonischer Themen zu weitausholender Durchführung oder

psychologisch ausdrucksvoller Kombination; Busoni hingegen kennt weder den prinzipiellen Unterschied von Rezitativ und geschlossener Form, da es bei ihm weder das eine noch das andere gibt, noch, mit sehr wenigen Ausnahmen (z. B. das kurze Zwischenspiel vor Leonhards erstem Auftreten), eine symphonische Verarbeitung seines thematischen Materials. Das symphonische Vorspiel zum dritten Bilde des ersten Aktes kommt in diesem Sinne nicht in Betracht, da die dramatische Bedeutung seines thematischen Inhalts erst durch die folgende Szene verständlich wird. Und dennoch hat — das wird wohl kein Zuhörer bestreiten wollen — Busoni's Musik einen natürlichen Fluß, der, trotz der engen Anschmiegung an das Textwort und an den szenischen Vorgang, den Eindruck einer absolut musikalischen Logik erweckt.

Wenn wir nach einem in Worten ausdrückbaren Prinzip suchen, das dieser Art der Komposition zugrunde liegt, so glaube ich es formulieren zu können als einen, dem szenischen Vorgang innewohnenden Parallelismus der dramatischen und der musikalischen Momente, derart, daß die Musik eben nur dasjenige vom Inhalt des jeweiligen szenischen Vorganges auszudrücken braucht, was sich mit musikalischen Mitteln ausdrücken läßt, um gerade dadurch unwillkürlich zugleich auch absolut-musikalischen Gesetzen zu gehorchen. Diese beziehen sich nun allerdings in diesem Falle nicht auf das Formale, sondern auf die logische Verbindung von Moment zu Moment, während die Formgesetze durch den bestimmenden Einfluß des Textes aufgehoben erscheinen. Auf diese Weise ist zwischen Wort und Ton ein enger Kausalzusammenhang hergestellt. Hierin liegt nun das Neuartige in der Musik der „Brautwahl“, da wir gewohnt sind, diesen Zusammenhang entweder in den ohrenfälligen schweren dramatischen Akzenten der veristischen Oper zu finden, die hier durch den Stoff von vornherein ausgeschlossen sind, oder in einer, auch der verstandesmäßigen Analyse zugänglichen Anwendung der Leitmotive. Daß dagegen Busoni einen ganz ungewohnten Weg eingeschlagen hat, mußte natürlicherweise befremden.

Ich bin mir wohl bewußt, daß nichts so schwer ist, wie musikalische Eigentümlichkeiten in Worten wiederzugeben, ja, daß wir hier an der Grenze der Mitteilungsmöglichkeit stehen, da sich die Sprache notwendig mit Begriffen, die Musik hingegen ohne Begriffe äußern muß. Aber so viel glaube ich klargemacht zu haben: daß Busoni's „Brautwahl“ einen Fall bildet, in dem man mit Recht das oft zu Unrecht zitierte Wort anwenden kann: „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regel auf.“

Es ist nur begreiflich, daß das Publikum dieser Aufgabe gegenüber versagte; es ist zu wenig daran gewöhnt, wirklich Neues vorgeführt zu bekommen, als daß es Übung darin haben sollte, es zu erkennen; es ist zu wenig gewöhnt, sich ohne Reflexion naiv der Wirkung eines Werkes hin-

zugeben, als daß es diesem, nur naive Hingabe verlangenden Werke hätte gerecht werden können.

Es ist keineswegs gesagt, daß jedes nach einem konsequent festgehaltenen Prinzip produzierte Werk gut oder gar bedeutend sein müsse; ich will mich darum auch nicht im Sinne einer positiven Wertung über die „Brautwahl“ äußern. Noch stehen wir dem eben veröffentlichten Werke zeitlich zu nahe, noch sind wir zu wenig vertraut mit seinem Stil, so daß es schwer ist, das Individuelle des Werkes vom Prinzipiellen seines Stiles zu trennen; auch bin ich mir der vielfältigen Bedingtheit einer subjektiven Ansicht zu sehr bewußt, als daß ich ein persönliches Urteil aussprechen sollte. Aber ich glaube, objektiv nachgewiesen zu haben, daß wir es in der „Brautwahl“ mit einem entschiedenen Streben nach einem neuen, in sich einheitlichen Stil zu tun haben. Möge ihn unsere Zeit zu weiteren, ebenso ehrlich gewollten und empfundenen Werken gestalten. Nicht gleich läßt sich ein neues künstlerisches Prinzip zu restlos einheitlich durchgearbeiteten Werken kristallisieren; aber von den Künstlern, die nach seiner Verwirklichung streben, und von dem Publikum, das ihre Bestrebungen zu würdigen sucht, gilt das Wort: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“, erlösen vom Tode des Erstarrens in Tradition und Konvention.