

»Sollte dieser Mann verunglückt sein?«

»Doktor Faust« zwischen Freud und Busoni

(Bruchstücke eines Dialogs aus dem Off¹)

BETTINA MATHES

für Robert Kelly

Sigmund Freud (1856-1939) und Ferruccio Busoni (1866-1924) waren Zeitgenossen. Und doch scheinen der Begründer der Psychoanalyse, dessen Schriften und therapeutische Praxis ihn auch außerhalb psychologischer Zirkel weltbekannt gemacht hatten, und der kontroverse Musiktheoretiker, Komponist und berühmteste Pianist seiner Zeit, der schon im Knabenalter als Wunderkind gefeiert wurde, in parallelen Welten gelebt zu haben. Nichts deutet auf eine Begegnung, einen Briefwechsel, das Interesse an der Arbeit oder der Person des anderen hin. Freud wird in Busonis Werken und seinem schriftlichem Nachlass nicht erwähnt, die vieldiskutierten Bücher des Wiener Psychoanalytikers haben in der reichen, gut bestückten Bibliothek des ungemein belesenen Büchernarren keinen Platz gefunden; der Katalog, den das Antiquariat Max Perl (1925) anlässlich der Versteigerung von Busonis Bibliothek erstellte, listet kein einziges Buch Freuds. Umgekehrt bietet sich das gleiche Bild: bislang gibt es keine Anzeichen, dass Sigmund Freud, wie Busoni ein Büchernarr und passionierter Briefschreiber, den deutsch-italienischen Musiker, der mehrfach für längere Zeit in Wien lebte, wahrgenommen hat (Davies/Fichtner 2006). – Es ist schwer vorstellbar: zwei der berühmtesten und kontroversesten Intellektuellen des frühen 20. Jahrhunderts, die beide enge Beziehungen zu Wien und Berlin unterhielten, sollten keine Notiz voneinander genommen haben? Vielleicht trägt der Schein. Vielleicht ist dieser ›Mangel‹ an Anerkennung nur Symptom einer umso intensiveren ›verdeckten‹ Kommunikation, die jenseits der üblichen Rituale (Briefwechsel, persönliche Begegnung, Zitat, Kom-

1 | Gekürzte Fassung des Vortragsmanuskripts.

mentar, Kritik) vonstatten ging. Möglicherweise waren Freud und Busoni sich näher als der »Mangel an Beweisen« zugibt, kommunizierten sie über Kanäle und Mittelsmänner, die keine eindeutigen Spuren hinterlassen haben. Ein solcher Mittelsmann, der Freud und Busoni in mannigfacher Hinsicht nahe stand, ist Faust. Machen wir also die Probe aufs Exempel. Inszenieren wir einen Dialog zwischen Sigmund Freud und Ferruccio Busoni via Faust.

Sowohl Freud als auch Busoni hat der Fauststoff über Jahrzehnte nicht losgelassen. Für beide war Faust Identifikationsfigur, Alter Ego, Wegweiser und Ausdrucksmedium; ein Verführer, an dem sich die prekäre Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft, Realität und Traum, Weiblichkeit und Männlichkeit bearbeiten ließ (Prokhoris 1995; Morabito 2005). Die enge Bindung der beiden Intellektuellen an das Faustische ist auch ihrer Umwelt nicht entgangen. Im Jahre 1930 wurde Freud mit dem Goethe-Preis der Stadt Frankfurt a.M. ausgezeichnet. Sechs Jahre zuvor hatte man Ferruccio Busonis frühen Tod, dem die Vollendung seines Lebenswerks, die Oper »Doktor Faust«, zum Opfer fiel, mit seiner »faustischen Natur« erklärt. In einer Tagebuchnotiz zu Busonis Beerdigung am 30. Juli 1924 vermerkt sein Schüler Gottfried Galston: »Busoni kommt mir – wenn es etwas geschwollen ausgedrückt sein soll – wie der Faust – der unermüdlische Sucher, Forscher und Grübler – der rastlose Geist vor, der seine Seele dem Teufel verschrieb. Alkohol heißt der Böse. Und jetzt muss die Rechnung bezahlt werden« (zit. Levitz 2005: 96).

Natürlich sind Freud und Busoni nicht die Einzigen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Faust wiedererkennen. In Filmen, Theaterstücken, Romanen und politischen Abhandlungen wird Faust für die Formulierung so unterschiedlicher politischer Ideologien wie Sozialismus, Kommunismus, Nationalsozialismus und für die Artikulation von Gesellschafts- und Geschlechterkritik in Anspruch genommen (Hedges 2005). Wenn diese Stimmen hier ausgeblendet werden, dann deshalb, weil im fiktiven Dialog zwischen Freud und Busoni zum einen Austauschbeziehungen zwischen Oper und Psychoanalyse hörbar werden, die in der nicht zu bestreitenden These, die Psychoanalyse habe der Oper den Todesstoß versetzt (Kienlechner 2001; Žižek/Dolar 2002), unterschlagen werden. Zum anderen macht der Dialog zwischen Freud und Busoni auf Korrespondenzen aufmerksam, die es erlauben, den Fragmentcharakter des »Doktor Faust« als Kommentar zum nicht zuletzt durch Freud beeinflussten zeitgenössischen Männlichkeitsdiskurs zu deuten. Als der Ältere soll Freud den Vortritt haben.

Freuds Schriften sind durchzogen von (nicht immer als solche kenntlich gemachten) Zitaten aus Goethes »Faust«. Zu jedem Thema drängt sich ihm ein Zitat aus dem »Faust« auf. Ob »Erinnerungs-Zwang« und »Zwangszitieren« (Marcuse 1956: 85), Tatsache ist, dass kein anderer Schriftsteller und kein anderes literarisches Werk auch nur annähernd so oft aufgerufen werden, wie Goethes Faust. Faust wird meist dann ins Spiel gebracht, wenn der Wissenschaftler Freud, der sich vorgenommen hatte,

die Prinzipien des Unbewussten zu entdecken und dabei doch weitgehend auf die Erforschung seiner selbst angewiesen war, mit seinem ›Latein‹ am Ende ist. Goethes »Faust« muss als ›Beweis‹ erhalten, dass Freuds subjektiv, an sich selbst gewonnene Einsichten, seine Verwandlung von Träumen und Traumassoziationen in eine wissenschaftliche Theorie, Beachtung, ja Anerkennung verdienen (Prokhoris 1995: 2, 76-107). Der Faust eröffnet einen (Übertragungs-)Raum, in dem Freuds Selbst-Analyse, ein Abenteuer, für das er kein Vorbild hatte, stattfinden konnte. Freud braucht Faust, um die Übertragung in Gang zu setzen (ebd.: 83): Freud und Faust – die Urszene der Psychoanalyse.² Indem Freud den Faust als Gegenüber aufruft, findet er einen Weg, in seiner Selbst-Analyse, in der er Analysand und Analytiker zugleich ist, eine therapeutische Beziehung zu etablieren. Faust besetzt dabei jene Stelle, die in der psychoanalytischen Praxis der Psychoanalytiker, d.h. Freud höchstselbst, einnehmen sollte. Die auf diesem Weg gefundene Übertragungsbeziehung ist dem faustischen Pakt nicht unähnlich. So wie Faust seine Seele an den Teufel verkauft, so hat der Analysand (gegen Geld) seine Seele dem Analytiker zu überlassen. In beiden Fällen geht es darum, die Wissbegierde, der faustische ›Trieb‹ *par excellence*, zur Wiederherstellung der Lebensfreude einzusetzen (ebd.: 57).

Ferruccio Busoni hat dem Fauststoff sein Lebenswerk, die Oper »Doktor Faust« gewidmet, an der er von 1910 bis zu seinem Tode 1924 arbeitete. »Eine hervorragende, historische und sprichwörtliche Figur«, so Busoni, »die mit dem zauberischen und Unenträtselten zusammenhinge, zum Mittelpunkt meines Opernspiels zu machen, war in mir Wunsch und Prinzip« (Busoni 1983a: 135). Busoni hatte ursprünglich Leonardo da Vinci, den ›italienischen Faust‹, ins Auge gefasst – dem auch Freud eine Studie gewidmet hatte –, entschloss sich dann aber für den Fauststoff. »Ich war aber nun einmal der Faust-Idee verfallen, und sie beherrschte mich weiter« (ebd.: 136). Zunächst von der Perfektion und ›Autorität‹ des Goethe'schen Faust eingeschüchtert, wählte Busoni schließlich das alte (1864 von dem Germanisten Karl Simrock herausgegebene und überarbeitete) Puppenspiel als Ausgangspunkt für seine Oper, zu der er auch das Libretto schrieb. »Wie in einem Fieber und in sechs Tagen schrieb ich den ersten Entwurf des ›Doktor Faust‹ nieder, zwischen dem Ausbruche des Krieges und den Vorbereitungen zu einer Ozeanfahrt, gegen Ende 1914« (ebd.: 136f.). In diesem ›Befreiungsakt‹ vom ›Übervater‹ Goethe gelingt es Busoni, der Musik seiner Epoche eine selbstreflexive Bedeutungsebene zu erschließen und der Oper eine neue Richtung zu geben. »Busoni erfindet ›Oper‹ neu: als subjektive, offene Form, die alle bis dato verbindlichen dramaturgischen Verabredungen im Bewusstseinsstrom ihres Autors aufzulösen bestrebt ist« (Morabito 2005: 81): ein Vorhaben, mindestens so riskant wie die Psychoanalyse. Im Nationalsozialismus als »undeutsch« verboten, erging es

2 | Auf Beispiele muss hier aus Platzgründen verzichtet werden; vgl. Prokhoris 1995.

Busonis Tonkunst ähnlich wie Freuds Schriften, die 1933 auf dem Bebelplatz öffentlich verbrannt wurden und aus den Regalen der Bibliotheken und Buchhandlungen verschwanden.

Busoni hat den »Doktor Faust« als Fragment hinterlassen. Eine Schlüsselszene – die Beschwörung der Helena – und das Ende sind nicht auskomponiert. Da die Oper in der von Busoni hinterlassenen Form als »unspielbar« (Beaumont 1986: 196) angesehen wurde, machte sich sein Schüler Phillip Jarnach unmittelbar nach Busonis Ableben an die »Fertigstellung« der Partitur, damit die Oper wie vorgesehen 1925 in Dresden uraufgeführt werden konnte. Danach wurde es still um den »Doktor Faust«. Jarnachs Zusätze empfand man als unbefriedigend, und Busonis »Fragment« galt noch vier Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, bis zu Antony Beaumonts »Rekonstruktion« der »fehlenden« Takte im Jahre 1986, als unzumutbar. Erst jetzt sollte der »Doktor Faust« ein Publikum finden. Beaumonts »Rekonstruktion« ist in Wirklichkeit eine Uminterpretation; die ergänzten Takte machen aus Faust einen tragischen Helden von übermenschlicher Größe, sie stülpen dem »Doktor Faust« ein Deutungsmuster über, das Busoni gerade verweigert hatte. Aber muss man wirklich davon ausgehen, dass Busoni sein »Lebenswerk« nicht vollenden konnte? Oder liegt es nicht viel eher nahe, »innere Gründe« (Morabito 2005: 87) anzunehmen; Gründe, die sich aus der Struktur der Oper sowie aus Busonis Interpretation des Fauststoffs ableiten. Im Dialog mit Sigmund Freud sollen einige dieser »inneren Gründe« hervorgeholt werden. Eine »talking cure«? Warum nicht?

»... was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist ...«. Doktor Faust

»Es gibt einzelne Männer«, so Freud in seiner Fragment gebliebenen Schrift »Das Unbehagen in der Kultur«, »denen sich die Verehrung ihrer Zeitgenossen nicht versagt, obwohl ihre Größe auf Eigenschaften und Leistungen beruht, die den Zielen und Idealen der Menge durchaus fremd sind. Man wird leicht annehmen wollen, daß es doch nur eine Minderzahl ist, welche diese großen Männer anerkennt, während die große Menge nichts von ihnen wissen will. Aber es dürfte nicht so einfach zugehen, dank den Unstimmigkeiten zwischen dem Denken und dem Handeln der Menschen und der Vielstimmigkeit ihrer Wunschregungen« (Freud 1981: 67). Es scheint, Faust war (und ist) einer dieser Männer. Schauen wir uns also seine Wunschregungen etwas genauer an.

Der »Doktor Faust« besteht aus einem Prolog, drei Hauptbildern, mehreren Vorspielen und Intermezzi sowie einem Epilog, die auf den ersten Blick nicht unbedingt einen inneren Zusammenhang erkennen lassen. Die Handlung beinhaltet Fausts Teufelsbeschwörung, den Paktabschluss

zu Ostern, die Ermordung von Gretchens Bruder, eine Gauklerszene am Hof zu Parma, wo Faust die Herzogin ver- und entführt, ein Kind mit ihr zeugt, und sie verlässt. Danach treffen wir Faust in einer Wittenberger Schänke; schließlich überbringt ihm Mephistopheles sein totes Kind und versucht, Faust mit der Beschwörung des Bildes der Helena zu trösten (diese Szene im Libretto ist ohne Musik geblieben). Doch schon ist Fausts Zeit abgelaufen, er erhält die Nachricht, dass er noch vor Mitternacht sterben werde. Letzter Szenenwechsel: Ostern, eine nächtliche Straße in Fausts Heimatstadt. Eine Bettlerin übergibt dem verloren umherirrenden Faust seinen toten Sohn; in einem letzten Anflug von Größenwahn, versucht der Vater den toten Sohn wiederzubeleben (hier bricht die Musik ab). Der Versuch misslingt. Mephistopheles in Gestalt des Nachtwächters findet den zusammengebrochenen Faust auf der Straße. »Sollte dieser Mann verunglückt sein?« – mit dieser Frage schließt das Libretto.

Die Form des »Doktor Faust« legt eine Nähe zum Traum nahe. Das Fragmentarische, Assoziative und Sprunghafte des Librettos, der stilistische Eklektizismus und die Zitatförmigkeit (Unoriginalität) der Musik, die Verweigerung gegenüber den chronologischen Ansprüchen der Narration, das »fehlende« Ende, das Übergewicht der Vorspiele und Intermezzi gegenüber der Haupthandlung: All diese Merkmale erzeugen den Eindruck des »Inkohärenten«, »Provisorischen« und »Unwahrscheinlichen«; sie insistieren darauf, dass das, was wir auf der Bühne sehen und hören, nicht dem Modus des Wachzustands verpflichtet ist, in dem das Realitätsprinzip regiert, sondern dem Modus des Traums, in dem Ratio und Vernunft außer Kraft gesetzt sind. »Welche Darstellung erfahren im Traum«, fragt Freud, »das »wenn, weil, gleichwie, obgleich, entweder – oder« und alle anderen Konjunktionen, ohne die wir Satz und Rede nicht verstehen können? Man muss zunächst darauf antworten, der Traum hat für diese logischen Relationen unter den Traumgedanken keine Mittel der Darstellung zur Verfügung. Zumeist läßt er all diese Präpositionen [gemeint sind Konjunktionen, B.M.] unberücksichtigt« (Freud 1972: 310f.). »Ebensowenig kennen die *Ubw*-Vorgänge eine Rücksicht auf die Realität. Sie sind dem Lustprinzip unterworfen« (Freud 1980: 146), sie kümmern sich nicht um logische Unvereinbarkeiten oder Widersprüche. Originalität ist dem Traumgeschehen fremd; der Traum recycelt erlebte Eindrücke aus der nahen oder fernen Vergangenheit, spielt aber stets in der Gegenwart. Die Partitur des »Doktor Faust« besteht zu hundert Prozent aus wiederverwendetem Material, das Busoni ursprünglich nicht für den Faust komponiert hatte. »Es dürfte in der ganzen Partitur keinen einzigen Takt geben, der nicht aus bereits existierendem, vorformuliertem Material generiert wäre« (Morabito 2005: 82). Warum auch nicht? »Die Vorgänge des Systems *Ubw* sind *zeitlos*«, antwortet Freud; »sie sind nicht zeitlich geordnet, werden durch die verlaufende Zeit nicht abgeändert, haben überhaupt keine Beziehung zur Zeit« (Freud 1980: 145f.). Und dieses System – so scheint Busoni zu erwidern – verlangt nicht nur eine neue Form der The-

rapie (die *talking cure*), sondern auch einen »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« (Busoni 1983b).

Busoni unterscheidet zwischen Musik, die er als unverfälschte, aber nicht durch die Notation abbildbare Sprache beschreibt, und Tonkunst, die dem Notationssystem entspringt. Nach Busoni existiert die Musik vor und außerhalb der Festlegung durch die Notation. »Sie ist fast unkörperlich«, ist »tönende Luft«, »fast die Natur selbst«, von »schwebender, expansiver« Leichtigkeit, sie gleicht einem Kind, das von den Gesetzen des Zeichensystems noch nicht erfasst wurde (Busoni 1983b: 51). Wenn Busoni die Musik mit der Natur vergleicht, dann deshalb, weil sie nicht den Regeln der Notation gehorcht. Musik verweise nur auf sich selbst, die Tonkunst könne sich dem Wesen der Musik bestenfalls interpretierend annähern, abbilden könne sie es nicht. Musik und Tonkunst verhalten sich wie Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Freud würde sagen, wie das Lustprinzip zum Realitätsprinzip. Gerade weil die Musik der Natur angehört, erscheint sie aus der Perspektive der Tonkunst und des Realitätsprinzips als »unnatürlich« und »widersinnig«. Die neue Tonkunst hat sich dieser Differenz zwischen Musik und Kunst bewusst zu sein. Eben weil die Tonkunst abstrakt ist, soll sie nicht dazu gebraucht werden, die Natur zu beschreiben. Tonkunst, geschriebene Musik, ist für Busoni eine Möglichkeit, den Menschen mit den Mitteln der Logik (der Notation) eine Ahnung von einer Welt zu vermitteln, die sich den Gesetzen der Logik widersetzt. Aber nicht, um den Verstand zu verlieren, sondern um der Verführungsmacht jener Gestalten, die das musikalische Imaginäre bevölkern, widerstehen zu können.

Dies gilt insbesondere für die Oper, die Busoni als die »oberste [...] Form musikalischen Ausdrucks« (Busoni 1983c: 124) bezeichnete.

»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 hingebe wie einem Erlebnis. So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen –, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für die Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken.« (Busoni 1980: 59)

Hellwach also soll das Publikum bleiben. Das klingt nach einer Vorwegnahme von Brechts »Verfremdungseffekt«, ist aber zunächst Freuds Beharren, der Traum bedürfe einer Deutung, näher verwandt. Ähnlich der Traumdeutung macht die Oper für Busoni »Unausgesprochenes beredsam«, hebt »menschliche Erregungen aus der Tiefe, um sie den Sinnen zuzuführen« (Busoni 1983b: 56). Die Oper, so wie Busoni sie konzipiert, ist also nicht mit dem Unbewussten identisch, sondern sie erzählt von Träumen und stellt dem Publikum eine Möglichkeit zur Verfügung, mit dem Unbewussten (der Kultur) in Beziehung zu treten. Wie die auf der Couch

des Psychoanalytikers erzählten Träume bedürfen auch die Träume auf der Opernbühne der Deutung. Oper heißt Arbeit – am Traum. Im »Doktor Faust«, so schreibt Busoni, dient die Musik nicht der Illustration des Librettos oder dessen, was man auf der Bühne sieht. Vielmehr nähert sie sich dem an, was »in der Seele des Menschen währenddessen vorgeht, das Unsichtbare und Unhörbare« (ebd.: 57). Die Oper lauscht auf die Stimme aus dem Off, und das hat Konsequenzen für die Bespielung der Bühne:

»Ich habe in dieser Partitur den ersten (nicht völlig durchgeführten) Versuch unternommen, einen Klanghorizont eine akustische Perspektive zu schaffen, indem ich häufig Gesungenes und Gespieltes »hinter der Bühne« ertönen lasse, wodurch das Ungeschaute durch das Gehörte enthüllt werden soll.« (Busoni 1983a: 141)

Auf diese Weise werde die »Phantasie des Zuschauers aufgefordert, an der Ergänzung zu arbeiten« (ebd.: 140). Klangräusche à la Richard Wagner lehnt Busoni ab. »Daß die sensuelle oder »sexuelle« Musik (welche in einer Art Hartnäckigkeit, im Klangrausche besteht und so auf der Nervenklaviatur spielt) hier nicht am Platze ist, geht aus dem Wesen dieser Kunst, das rein abstrakt ist, eigentlich von selbst hervor« (Busoni 1983c: 126f.).

Diese »Intellektualität« stieß nicht nur auf Zustimmung. Der völkisch gesinnte Komponist Hans Pfitzner kritisierte Busoni als »kühlen, fluktuierenden Geist«, dem die Kunst »mehr Sache des Intellekts denn des Herzens« sei. »Deutsche Musik«, so Pfitzner, der 1933 in die NSDAP eintrat, »ist nicht bloß Gehirnsport, sondern auch Herzenskunst; und wenn ein Geist unserer Großen uns erscheinen will, so soll man ihm geziemend begegnen, ihn »Fürst, Vater« nennen können« (Pfitzner 1926: 202, 223). Es ist dieser mit Nationalstolz gepaarte Verehrungsgestus, den Busoni in seiner Oper verweigert (Applegate/Potter 2002). »Gegen die deutsche Musik halte ich mancherlei Vorsicht für geboten«, wendet er, Nietzsche zitierend, ein (Busoni 1983c: 80). Und so inszeniert er den Faust nicht als Tragödie eines großen deutschen Geistes, sondern stellt den Stoff der *Traumarbeit* anheim. Freud sagte es bereits: »Der Traum ist eine Wunscherfüllung« (Freud 1972: 140). Nicht dass Faust in der Oper scheitert ist das Anstößige – Geschichten gescheiterter Männlichkeit gehören genauso zum Kanon wie Siegesgeschichten. Anstößig ist, dass der Komponist und Librettist das Publikum in diese Geschichte des Scheiterns mit einbezieht. Statt die Sehnsucht, sich diesem großen Verführer hinzugeben, zu befriedigen, zwingt Busoni das Publikum, sich dieser Sehnsucht bewusst zu werden: in den entscheidenden Momenten, als die Erfüllung der Wünsche zum Greifen nahe scheint, bricht die Musik ab. Die langersehnte Vereinigung mit dem Bild der Helena und die Auferstehung des toten Sohnes bleibt Faust und dem Publikum verwehrt. (So wie die Analyse niemals wirklich beendet ist, hat auch die Oper kein wirkliches Ende.)

»Mache mich frei!«

Dass die Oper männliche Sehnsüchte auf die Bühne bringt, die das Lustprinzip gegen das Realitätsprinzip ins Spiel bringen, zeigt sich vielleicht am deutlichsten daran, dass Faust den Pakt deshalb eingeht, um in den Besitz einer »Vollkommenheitsgewalt« zu gelangen, über die er *allein* verfügen kann, die ihn von den Disziplinierungen befreit, die die Kultur den Lüsten und Bedürfnissen des Einzelnen auferlegt. Busonis Faust ist kein Gelehrter, kein Akademiker oder Ingenieur. Er ist ein Sinnenmensch, der von einer Wunscherfüllung zur nächsten schreitet. Er philosophiert nicht, baut nicht, führt keine Experimente aus, ist kein »Alchemist«, der Homunkuli im Reagenzglas erzeugt. Arbeit gehört dem Realitätsprinzip an, das Faust als Instrument männlicher Selbstzeugung aus seinem Leben vor dem Teufelspakt gut kennt: »Welchem Wahn gab ich mich hin«, bemerkt er in einem helllichten Moment des Zweifels, kurz bevor er den Handel mit dem Teufel besiegelt, »Arbeit, heilende Welle, in dir bade ich mich rein« (Busoni 1980: 53). Oder sollte sich hier bereits eine ganz andere Arbeit ankündigen? Ist es die Traumarbeit, von der Busoni sich für Faust sowohl Heilung als auch Reinigung erwartet? Die heilende Welle – Symbol des Unbewussten und des Weiblichen. »Beschaffe mir für meines Lebens Rest die unbedingte Erfüllung jeden Wunsches, laß mich die Welt umfassen, den Osten und den Süden, die mich rufen« (ebd.: 57), verlangt Faust von Mephistopheles. Es sind die »weiblichen« Regionen, zu denen Faust sich hingezogen fühlt. Faust will Glück *und* Freiheit: »auf daß ich glücklich werde wie kein Anderer! ... Mache mich frei!« gebietet er seinem Geist, als er den Pakt am Ostersonntag unterzeichnet. Man kann es nicht oft genug wiederholen: »Der Traum ist eine Wunscherfüllung«.

»Es klingt nicht nur wie ein Märchen, es ist direkt die Erfüllung aller – nein, der meisten – Märchenwünsche, was der Mensch durch seine Wissenschaft und Technik auf dieser Erde hergestellt hat [...] Im Interesse unserer Untersuchung wollen wir aber auch nicht vergessen, daß der heutige Mensch sich in seiner Gottähnlichkeit nicht glücklich fühlt.« (Freud 1981: 87)

Der Widerspruch zwischen individuellen und gesellschaftlichen Glücksvorstellungen ist das große Thema, dem Freud sich in »Das Unbehagen in der Kultur« widmete. Warum ist der Mensch unglücklich? Weil die durch Wissenschaft und Technik erlangte Gottähnlichkeit keinem Individuum, sondern der Gesellschaft als ganzer zukomme; ihre Aufrechterhaltung dem *Individuum* jedoch ein hohes Maß an Trieb- und Lustverzicht abfordere. »Diese Ersetzung der Macht des einzelnen durch die der Gemeinschaft ist der entscheidende kulturelle Schritt [...] Die individuelle Freiheit ist kein Kulturgut« (ebd.: 90). Im »Mache mich frei«, welches Faust dem Teufel entgegenschleudert, artikuliert sich der Wunsch nach der Befreiung von den Zwängen der Kultur, denen der männliche Körper und Geist als Re-

präsentant der Kultur unterworfen ist. Freud hat die Verinnerlichung dieser Zwänge als Kastrationsdrohung beschrieben, die den Knaben dazu veranlasse, sich der väterlichen (gesellschaftlichen) Autorität unterzuordnen. Dagegen zielt das, wonach Faust strebt, »daß die Tat/zugleich ins Leben trete mit der Absicht« (Busoni 1980: 73), auf die Aufhebung dieser Zwänge. »Ich, Faust,/ein ewiger Wille«, ruft der Teufelsbündler in großenwahnsinniger Verblendung. An dieser Stelle lässt Busoni Faust in eine Ohnmacht fallen, aus der er bis zum Ende der Oper nicht mehr erwachen sollte. Der Wille – jene männlichste Form der Arbeit – wird von der Welle der Bewusstlosigkeit getragen. Die (nachösterliche) Traum-Reise kann beginnen.

Verführer und Verführte(r)

»Von Menschensehnsucht ward vor Euren Blicken/den Abend durch ein tönend Bild entrollt«, heißt es im Epilog des »Doktor Faust«. »Der Traum ist eine Wunscherfüllung«, hören wir Freud flüstern. Einige der Wünsche, die Busonis Oper erfüllt, kreisen um Verführen und Verführtwerden und sie bedienen sich weniger des Wortes, das dem wachen Verstand zugehört, sondern dem Bild, das, nach Freud, das Unbewusste beherrscht. »Nun denkt der Traum hauptsächlich in Bildern, und man kann beobachten, daß mit der Annäherung an den Schlaf in demselben Maße, in dem die gewollten Tätigkeiten sich erschwert zeigen, ungewollte Vorstellungen hervortreten, die alle in die Klasse der Bilder gehören« (Freud 1972: 73). Wer die Herstellung der Bilder kontrolliert, beherrscht die Kunst der Verführung. Faust will verführen und er tut dies, indem er Bilder in die Luft zaubert, die das Begehren der Menschen anreizt und befriedigt.

»Er naht. Mit ihm das Wunderbare./Wir werden staunen und erschauern./Ringsum verborgene Geister lauern./umranken trügerisch das Wahre./Das läßt uns ahnen, wie das Nächtliche zu Tage tritt,/so daß wir stumm geworden sind und zittern./Er sieht gebieterisch und schön!/Das Ungewohnte ist an ihm natürlich./Säh er nicht stolz, wir hielten ihn für zierlich,/er schüchtert uns, doch müssen wir ihn ansehn.« (Busoni 1980: 78)

Ein scharfer Verstand mag bestechend sein, aber er wird auch als kalt und leblos empfunden. Es stimmt, die Studenten verehren den Professor Wagner, der einst bei Faust als Famulus begonnen hatte, aber sie spüren auch: seine »Weisheit fühlt sich an so kalt« (ebd.: 90). Faust dagegen »brenzelt gleichsam von unheiligem Feuer« (ebd.: 77). Nicht umsonst projiziert Faust am Hof des Herzogs und der Herzogin von Parma zwei der berühmtesten Verführungsgeschichten in die Luft: die aus dem Alten Testament stammende Geschichte von Samson und Dalila und die Verkörperung der *femme fatale* schlechthin: Salomé, deren »Tanz der sieben Schleier« Maler, Schriftsteller und Musiker im 19. und 20. Jahrhundert

inspirierte. In beiden Geschichten setzen Frauen ihre Verführungsmacht ein, um Männer zu töten, und in beiden Geschichten ist die Tötung jeweils als symbolische Kastration interpretiert worden. Dalila verführt den Helden Samson, schneidet ihm im Schlaf das Haar, in dem seine übermenschliche Manneskraft ihren Sitz hat, und liefert ihn auf diese Weise seinen Feinden aus. Busoni lässt den Chor singen: »Sie hebt die Schere –/das ist bekannt –/die listige Mähre –/Ha, wird er entmannt?« (ebd.: 80). Aber bevor es dazu kommen kann, erlöscht die Szene und die Herzogin verlangt ein neues Bild – Salomé tritt auf den Plan. »Auf einen Wink Salomé's«, so erklärt Faust der Herzogin, »fällt das Haupt!« Aber die Herzogin will auch Johannes nicht sterben sehen, was Faust als Liebesbeweis interpretiert: »Also liebt ihr mich«, entgegnet er der aufgewühlten Herzogin. Im Traum wird die Kastrationsdrohung – das Disziplinierungsinstrument schlechthin – abgewehrt. Stattdessen verfällt die Herzogin dem Verführer: »Faust,/du, mein Faust!/ich komme!« strebt sie ihm in einer ergreifenden Arie entgegen, mit der Faust nicht zuletzt sich selbst verführt. Mehr noch als der Herzogin verfällt Faust dem Bild der Helena, die Mephistopheles für ihn heraufbeschwört: »Maßlos an Schönheit, unerschöpft an Liebe,/an Jugend unvergänglich, Helena« (ebd.: 86). Ihr Bild verkörpert all das, wonach Faust strebt: »Traum der Jugend,/Ziel des Weisen!/Reinster Schönheit/Bildvollendung;/Dich zu üben,/Dich zu preisen,/Dich zu lehren/War mir Sendung« (ebd.: 87). Helena verkörpert die Anziehungskraft des Weiblichen als männliche Projektion; sie ist der Phallus, den Faust haben will. »Nur Faust berührte je das Ideal!« (ebd.), frohlockt der Teufelsbündler, aber er hat sich zu früh gefreut, es gelingt ihm nicht, die Ersehnte zu fassen: »Als er sie endlich zu halten wähnt«, so die Regieanweisung, »zerfließt die Erscheinung ins Nichts« (ebd.). Busoni hat für diese Szene keine Musik gesetzt und bescherte dem Publikum ein erstes Erwachen.

»Und nun will ich Dir sofort das große Geheimnis anvertrauen«, schreibt Freud im September 1897, kurz nach dem Tod seines Vaters, an Fließ: »Ich glaube an meine Neurotica [der Ausdruck für die Verführungsneurose] nicht mehr« (Freud 1986: 283f.). »Ich war aber nun mal der Faszination dieser Faust-Idee verfallen und sie beherrschte mich weiter« (Busoni 1983a: 136), hört man Busoni entgegenen. Im Gegensatz zu Freud, der in der »Traumdeutung« die Thematik der Verführung ausspart, räumt Busoni der Verführung in seiner Oper breiten Raum ein. Die Verführungstheorie als der verdrängte Ursprung der Psychoanalyse kehrt im »Doktor Faust« – also in der Gestalt jener Figur, der Freud seine Entdeckung der Traumarbeit verdankt und die es ihm erlaubt hatte, die mögliche Verführung durch seinen eigenen Vater nicht thematisieren zu müssen – auf die Bühne zurück. Handelt es sich beim »Doktor Faust« um den Wiedergänger jenes männlichen Verführers, an dessen Existenz Freud während der Arbeit an der »Traumdeutung« nicht mehr glauben mochte? Betritt in Busonis Oper dieser verdrängte Verführer, dessen Platz der Doktor Sigmund Freud besetzt hatte, die Bühne?

Aus der Traum?

Die mit dem Pakt erkaufte Zeit ist im Nu verronnen und Faust steht als Gescheiterter da. Sein Sohn ist tot, er selbst ist ein Außenseiter, der nichts Bleibendes hinterlässt. Sein Famulus hat es inzwischen zum Professor in Wittenberg gebracht, während Faust als »Phantast« daherkommt. Doch halt! – im Traum ist es nie zu spät, wer keine Zeit kennt, kennt auch kein Ende. Busoni hält eine weitere Option für Faust bereit. Als Faust (eher widerwillig) versucht, sich der göttlichen Autorität zu unterwerfen, um der Verdammnis zu entgehen, schaltet die Oper erneut in den Modus des Traums. Am Fuße eines Kruzifixes kniend, blickt Faust zum Gekreuzigten auf und in diesem Moment wird jener vom Sehnsuchtsbild der Helena überlagert. »Hilf, Sehnsucht, Urzeugin, zwingende Kraft, dich ruf ich an zu höchstem Tun« (Busoni 198: 133). Im anschließenden Schlussmonolog erleben wir einen »verblendeten«, größenwahnsinnigen Faust, der sein totes Kind zu neuem Leben erwecken will, um damit selbst Unsterblichkeit zu erlangen. »So sei das Werk vollendet [...] dir vermach ich mein Leben:/es schreite von der erdeingebissenen Wurzel/meiner scheidenden Zeit/in die luftig knospende Blüte/deines werdenden Seins./So wirk ich weiter in dir,/und zeuge fort/und grabe tiefer und tiefer/die Spur meines Wesens/bis an das Ende des Triebes [...] Ich Faust,/ein ewiger Wille!« (Ebd.: 135) Mit diesen Worten stirbt Faust.

Busoni hat für diese Allmachtsphantasie keine Musik gefunden, und damit alle späteren Interpreten (und Zuhörer) dazu gezwungen, ihren eigenen Standpunkt gegenüber Fausts Verführungskünsten zu erarbeiten. Die Regieanweisungen sehen vor, dass dort, wo das tote Kind gelegen hatte, »ein nackter, halbwüchsiger Jüngling aufgestiegen [ist], einen blühenden Zweig in der Rechten« (ebd.: 135). Dies ist gewiss das Ende der Ostergeschichte. Aber es ist nicht das Ende der Oper. Ein letztes Mal lässt Busoni Mephistopheles in Gestalt eines Wachmanns auftreten. Als dieser Fausts reglosen Körper auf der Straße findet, fragt er: »Sollte dieser Mann verunglückt sein?« (Busoni 1980: 136). Mit dieser Frage endet die Oper (in Busonis Fassung). Offen bleibt damit, ob Faust den Jüngling reanimiert hat. Und offen bleibt auch, ob Faust tatsächlich jener ewige Wille ist, als der er sich phantasiert.

Der Wachmann, der nach Fausts Tod den neuen Tag ankündigt, reißt die Zuschauer und Zuhörer gleichsam zu früh aus dem Schlaf. »Der innerlichen Logik gehorchend«, schreibt Busoni an seine Frau Gerda,

»ist dieser Schluß unvermeidlich. Dieser Mann ist weise genug, um eigene Gesetze haben zu dürfen; aber er hat seine Weisheit vergeblich gebraucht: Er ist mehrerer Morde schuldig und eigentlich keiner guten That verdienstlich. Überdies ist der Teufel als Nachwächter vom Bösen sehr entfernt und ins Alltäglich-Menschliche gerückt, so daß die Situation kaum mehr symbolisch ist. [...] Heute morgen wachte ich auf, als der Sonnenball aus dem Wasser stieg gerade gegenüber meinem Bett.« (Zit. Morabito 2005: 90)

Man kann dies sicherlich als frustrierenden Mangel empfinden; zugleich aber ruft dieses plötzliche Aufwachen dem Zuschauer in Erinnerung, dass Traum und Wachen, Lustprinzip und Realitätsprinzip zwei verschiedene Wahrnehmungszustände sind, die im Falle der faustischen Verführungskunst besser nicht zur Deckung gebracht werden sollten. Dass das Aufwachen vom Publikum als unangenehm empfunden wird, zeigt nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichte der Oper.

Lassen wir Freud noch einen letzten Gedanken vorbringen. »Es ist gewiss verlockend für den jungen und eifrigen Psychoanalytiker, daß er viel von der eigenen Individualität einsetze, um den Patienten mit sich fortzureißen und ihm im Schwung über die Schranken seiner engen Persönlichkeit zu heben« (Freud 1994: 175, 177). Aber dieser »Verlockung« dürfe nicht nachgegeben werden: Der Analytiker müsse eine gewisse »Gefühlskälte« an den Tag legen, denn nur so werde er »befähigt, aus den ihm mitgeteilten Abkömmlingen des Unbewußten, dieses Unbewußte, welches die Einfälle des Kranken determiniert hat, wiederherzustellen« (ebd.: 175f.). Busoni scheint gehnt zu haben, dass dies auch für den Tonkünstler gilt. Tatsächlich weisen Busonis Biographen immer wieder mit einer gewissen Enttäuschung darauf hin, dass Busoni, der unbestritten größte Pianist seiner Zeit, mit dem Publikum nicht »warm« wurde, die Zuhörer auf Distanz zu seiner Person hielt. Busoni lag wenig daran, sein Publikum durch sein Spiel zu verführen. Sein Biograph Hans H. Stuckenschmidt, der Busoni persönlich kannte, beschreibt ihn als »den widerwilligen Virtuoso«:

»Seine Kunst war auf zu hohem intellektuellen Niveau. Am Flügel schien er zurückgezogen, beinahe abwesend. Sein Gesicht zeigte keinerlei Anzeichen [...] der enormen kreativen Energie, die jedes Detail seines Spiels antrieb. Wie eine schöne Marmorstatue [...] sogar seine Hände bewegten sich nur minimal – schien er das Sprachrohr jenes Geistes, den er aus den Tasten aufsteigen ließ.« (Stuckenschmidt 1970: 67)³

Trotz der Vergleiche, die seine Schüler und Freunde nach seinem Tod anstellten, als Pianist war Busoni keine Faustgestalt. Und auch als Komponist besteht er darauf, sich nicht zum Erfüllungsgehilfen des faustischen Strebens zu machen. Fausts grandiosem Selbstbild – »Ich Faust,/ein ewiger Wille« – folgt Busoni nicht. Angezeigt wird diese Verweigerung nicht nur in der unvollendeten Partitur, die Fausts Größenwahn buchstäblich ins Leere laufen lässt, sondern auch in Mephistopheles' trockener Frage: Sollte dieser Mann verunglückt sein?

Im »Doktor Faust« wird mithin nicht die schwache, scheiternde und »weibliche« Seite der Männlichkeit dargestellt, wie sie etwa zeitgleich im Diskurs der *Décadence* oder im modernen Roman betont wird. Vielmehr arbeitet die Oper einige der machtvollsten (und höchst attraktiven)

3 | Übersetzung Bettina Mathes.

Wunschregungen heraus, die sich hinter dem Bild des tragischen Helden verbergen. Der »Doktor Faust« verweigert bewusst die Ansprüche der Narration und bringt so etwas vom Unbewussten der zeitgenössischen Männlichkeitskonstrukte zum Vorschein. Mit Bezug auf Freud heißt das: der Verführer ist tatsächlich keine reale Person, er ist ein Mannsbild, das im deutschsprachigen Raum auf den Namen Faust hört. Ein Verführer, von dem nicht nur einzelne Männer, sondern eine ganze Nation träumt. Hat man die fiktionale, einer kulturellen Sehnsucht folgende ›Natur‹ faustischer Männlichkeit akzeptiert, besteht kein Grund, Faust in die Verdammnis zu stürzen. »Sollte dieser Mann verunglückt sein?« fragt der Nachwächter und Sigmund Freud scheint zu sekundieren, »Die Absicht, daß der Mensch glücklich sei, ist im Plan der Schöpfung nicht enthalten« (Freud 1981: 75).

»Sollte dieser Mann verunglückt sein?« – Warum eigentlich nicht?

Literatur

- Antiquariat Max Perl (1925): *Bibliothek Ferruccio Busoni*, Berlin: Max Perl.
- Applegate, Cecilia/Potter, Pamela (Hg.) (2002): *Music and German National Identity*, Chicago: University of Chicago Press.
- Beaumont, Antony (1986): »Busoni's ›Doktor Faust‹: A Reconstruction and Its Problems«. In: *The Musical Times* 127 (1718), S. 196-199.
- Busoni, Ferruccio (1983a): »Über die Partitur des ›Doktor Faust‹«. In: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam, S. 135-142.
- Busoni, Ferruccio (1983b): »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1907/1916)«. In: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam, S. 47-82.
- Busoni, Ferruccio (1983c): »Über die Möglichkeiten der Oper (1921)«. In: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam, S. 121-134.
- Busoni, Ferruccio (1980): *Doktor Faust. Dichtung für Musik*, Programmheft der Oper Frankfurt, Frankfurt a.M..
- Davies, Keith J./Fichtner, Gerhard (Hg.) (2006): *Freud's Library: a comprehensive Catalogue*, London/Tübingen: The Freud Museum/Edition Diskord.
- Freud, Sigmund (1972): *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1980): »Das Unbewusste (1915)«. In: *Studienausgabe*, Bd. III, *Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt a.M., S. 119-161.
- Freud, Sigmund (1981): »Das Unbehagen in der Kultur (1938)«. In: *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, S. 63-129.
- Freud, Sigmund (1986): *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hg. von J.F. Mas-son, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

- Freud, Sigmund (1994): »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung [1912]«. In: *Schriften zur Behandlungstechnik*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 169-180.
- Hedges, Inez (2005): *Framing Faust: twentieth-century cultural struggles*, Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press.
- Kienlechner, Sabina (2001): »Tonlagen der Leidenschaft. Musik und Psychoanalyse oder Die Anatomie ist das Schicksal«. In: *Lettre Internationale* 52/1, S. 95-100.
- Levitz, Tamara (2005): »Der Invalide und seine Entourage«. In: Staatsoper Stuttgart (Hg.), *Ferruccio Busoni: Doktor Faust*, Stuttgart: Staatsoper Stuttgart, S. 92-99.
- Marcuse, Herbert (1956): »Die deutsche Literatur im Werke Freuds«. In: *The German Quarterly* 29 (2), S. 85-96.
- Morabito, Sergio (2005): »Selbstporträt des Künstlers als Doktor Faust«. In: Staatsoper Stuttgart (Hg.), *Ferruccio Busoni: Doktor Faust*, Stuttgart: Staatsoper Stuttgart, S. 81-91.
- Prokhoris, Sabine (1995): *The witch's kitchen: Freud, Faust, and the transference*, Übers. G.M. Goshgarian, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Stuckenschmidt, Hans H. (1970): *Ferruccio Busoni: Chronicle of a European*, übers. v. Sandra Morris, New York: St. Martin's Press.
- ŽIŽEK, Slavoj/Dolar, Mladen (2002): *Opera's second death*, New York u.a.: Routledge.