

Die Genrebezeichnung des Werks fällt spontan auf, weicht von der Norm ab und irritiert wohl mit Bedacht beim ersten Leseindruck: keine Oper, kein Musikdrama, kein Schauspiel, keine „Handlung“, sondern ein „Singgedicht“. Die ungewohnte Form und der unerhörte Gehalt verlangten also nach einer neuen Bezeichnung, die noch dazu transparent erläutert, was gemeint ist und sich dahinter verbirgt. Das reicht eigentlich als Rechtfertigung – oder doch nicht? Ich gestehe gern, dass ich vor Jahren bei der ersten Lektüre des Untertitels unwillkürlich „Sinngedicht“ gelesen habe. Warum das? Wohl, weil diese „Lesart“ durch die deutsche Entsprechung von *Epigramm* in meinem Fachwortschatz verankert war. Sollte auch der Autor mit dieser Assoziation gespielt, vielleicht sogar an das knapp zwei Jahrzehnte davor erschienene Prosawerk *Das Sinngedicht* (1881) von Gottfried Keller gedacht haben? In dieser Rahmenerzählung bricht ein Stubengelehrter, Kunrad dem Ebner nicht unähnlich, in die Welt auf, um Natur ungebrochen zu erfahren und Liebe wirklich zu erleben. Er hält sich dabei an ein bekanntes Epigramm des Friedrich von Logau als Leitspruch: „Was willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen? Küß' eine weiße Galatee: sie wird errötend lachen.“⁴

BRIEFWECHSEL

STEFAN ZWEIG – FERRUCCIO BUSONI

VORWORT

SZENEN EINER FREUNDSCHAFT ZWISCHEN DEN FRONTEN

ARTURO LARCATI

Die kurze, aber intensive Freundschaft zwischen Stefan Zweig und Ferruccio Busoni (1866–1924), die 1911 beginnt und bis zum Tod des Musikers 1924 dauert, ist in mindestens dreierlei Hinsicht exemplarisch.

Der um 15 Jahre ältere Klaviervirtuose und Komponist ist einer jener älteren Künstler, die sich der jüngere Schriftsteller als Vorbild sucht. In dieser Hinsicht steht er in einer Reihe mit weiteren prominenten Persönlichkeiten wie Emile Verhaeren, Romain Rolland oder Theodor Herzl. Mit Letzterem teilt Busoni „ein Gran Pose“, wie Zweig im Rückblick feststellt: „Er ist ganz herrlich in seiner heitern Sicherheit, sie [seine Frau Gerda] menschlich vielleicht noch vortrefflicher[,] denn in ihm steckt immer noch irgendwo ein Gran Pose, das nicht wegzutilgen ist, allerdings eine so schöne, wie ich sie seit Herzl nicht mehr gekannt habe.“¹ Zweig bezieht sich hier auf eine gewisse physische Präsenz des Komponisten und auf die charismatische Dimension seiner Erscheinung, er meint die Ausstrahlung seiner Person auf die Umgebung. Dabei präzisiert er, dass dieser Habitus authentisch sei und nicht zur Arroganz führe, vielmehr stecke Busoni sozusagen mit seiner Herzlichkeit und Menschlichkeit die Mitmenschen um ihn herum an. Ähnlich wie die „Grandezza“ bedeutet die dem Komponisten zugeschriebene Haltung der „Pose“ in seiner positiven bzw. „schönen“ Variante auch Offenheit den anderen gegenüber, Extrovertiertheit, Empathie und sogar Großzügigkeit.

Busonis Vorbildfunktion ist so wichtig, dass Zweig nach dem Tod des Komponisten 1924 emphatisch von einer „Fackel“ spricht, die seine Jugend erleuchtet hat und jetzt erloschen ist.² Aufgrund dieser extremen Bewunderung ist das Verhältnis von Zweig und Busoni ähnlich wie bei Zweig und Toscanini jenes des Schülers zum Meister, der verehrt bzw. angebetet wird. Als solcher wird folgerichtig der Komponist in den Briefen angesprochen.

¹ Stefan Zweig, *Tagebücher*, hrsg. Knut Beck (Frankfurt am Main: Fischer 1984), 297.

² Romain Rolland – Stefan Zweig, *Briefwechsel 1910–1940*, Aus dem Französischen von Eva und Gerhard Schewe und

Darüber hinaus ist Wertschätzung für Busoni symptomatisch für die außergewöhnliche Rolle, welche die Musik im Leben von Zweig spielt.³ Die Liebe zur Musik spiegelt sich zunächst in seiner einzigartigen Sammlung von musikalischen Autographen sowie in den zahlreichen Freundschaften mit Künstlern, Dirigenten und Komponisten – darunter Max Reger, Maurice Ravel, Béla Bartók sowie Bruno Walter, Arturo Toscanini und Richard Strauss.⁴

Als literarisches Motiv wird Musik im Frühwerk thematisiert,⁵ sowie sie ein wesentliches Element in der Freundschaft mit Romain Rolland bildet. Mit dem prominenten Musikologen und Autor zahlreicher Musikerbiographien teilt Zweig den Glauben an die Musik als eine universelle Sprache, die an den nationalen Grenzen nicht Halt macht.

Die Liebe zur Musik ist aber auch ein wesentlicher Bestandteil jenes „Kunstfanatismus“,⁶ den Zweig in *Die Welt von Gestern* als Merkmal seiner Generation beschreibt. Im Wien der Jahrhundertwende habe die Begeisterung für die Kultur in all ihren Formen einen solchen Höhepunkt erreicht, dass etwa ein richtiger Kult für große Schauspieler, Sänger oder Komponisten geherrscht habe:

Gustav Mahler auf der Straße gesehen zu haben, war ein Ereignis, das man stolz wie einen persönlichen Triumph am nächsten Morgen den Kameraden berichtete, und als ich einmal als Knabe Johannes Brahms vorgestellt wurde und er mir freundlich auf die Schulter klopfte, war ich einige Tage ganz wirr über das ungeheure Begebnis.⁷

Schließlich steht das menschliche und intellektuelle Bündnis mit Busoni für eine Freundschaft zwischen den Fronten, die mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges zwischen den Künstlern der verfeindeten Nationen entsteht. Zweig schätzt seine Beziehung zu Busoni besonders hoch, weil sie sich im Krieg aus seiner Sicht als stärker erweist als die nationalen Vorurteile bzw. die Hassparolen der Propaganda. Auf der persönlichen Ebene sei sie ein Beispiel für jene Verständigung, die zwischen den Völkern völlig unmöglich erscheint.

Mitten im Krieg treffen sich die beiden Künstler in der neutralen Schweiz. Der aus Empoli (bei Florenz) stammende Busoni, der einen italienischen Klarinettenvirtuosen zum Vater und eine deutsche Pianistin zur Mutter hat, muss nach Italiens Kriegseintritt auf der Seite der Entente seinen Wohnort Berlin verlassen, weil er aufgrund seiner italienischen Wurzeln als „feindlicher Ausländer“ gilt – eine ähnliche Erfahrung wird Zweig als Österreicher während seines englischen Exils im Jahre 1939 machen.

3 Vgl. Rüdiger Görner, „Musik“, in: *Stefan Zweig Handbuch*, hrsg. Arturo Larcari, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter (Berlin: de Gruyter 2018), 680–87.

4 Vgl. Hildemar Holl, „Stefan Zweigs biographische Kontakte zu Musikern“, in: *Stefan Zweig – Neue Forschung*, hrsg. Karl Müller (Würzburg: Königshausen & Neumann 2012), 185–207; bes. 193 f.

5 Vgl. zum Beispiel Friedhelm Marx, „Die Musik, die Liebe, der Schmerz: Stefan Zweigs frühe Künstlernovelle *Die Liebe der Erika Ewald* (1904)“, in: *Austriaca* (2020), in Druck.

6 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Kommentiert von Oliver Matuschek

Zweig kommt im November 1917 in die Schweiz, als er sich mit der Arbeit im Kriegsarchiv nicht mehr identifizieren kann. In Zürich zeigt er sich mit den „Freunden in Fremdland“ wie Busoni oder Rolland solidarisch und revidiert mit diesem Bekenntnis zur internationalen Freundschaft seinen anfänglichen Patriotismus.⁸ Neben Romain Rolland, Hermann Hesse und Henri Barbusse avanciert somit Busoni zu einer Persönlichkeit, die mit seiner zum Teil tragischen Lebensgeschichte und seinen kosmopolitischen Überzeugungen Zweig in seinen pazifistischen Positionen und seinem Engagement für Europa bestätigt und bestärkt.

Der vorliegende Aufsatz versucht einerseits, die verschiedenen Phasen der Freundschaft von Zweig und Busoni anhand von Briefen, Tagebuchaufzeichnungen und Essays zu rekonstruieren sowie den menschlichen und künstlerischen Austausch zwischen den beiden zu dokumentieren. Auf der anderen Seite geht es in diesen Ausführungen auch darum, Zweigs emphatische Bewunderung für Busoni als Beispiel für seinen Geniekult bzw. für seine fast religiöse Genieverehrung zu untersuchen, um sie dann im Kontext des zeitgenössischen Geniediskurses einzubetten und zu hinterfragen. Darüber hinaus ist diese künstlerische und menschliche Begegnung als Hintergrund für Zweigs späteren Kontakt mit Richard Strauss unverzichtbar.

Persönliche Begegnung und frühe Charakterisierung

Stefan Zweig und Ferruccio Busoni lernen sich im April 1911 auf einer Schiffsreise von New York nach Cherbourg (Frankreich) kennen, auf der auch Gustav Mahler anwesend ist. Zweig hat mehrere Städte in den USA, Kanada und Zentralamerika besucht, Busoni kehrt von einer erfolgreichen Konzerttournee nach Europa zurück. Kurz nach dieser zufälligen Begegnung verfasst Zweig ein Porträt des Künstlers mit dem schlichten Titel „Busoni“. Dieser Text ist voller Superlative und emphatischer Ausdrücke, die den Porträtierten als außergewöhnliches künstlerisches Genie charakterisieren.

Der Schriftsteller stellt dabei den begabten Musikinterpreten bzw. den Klaviervirtuosen in den Vordergrund – als Komponist hatte sich Busoni bis dahin noch nicht richtig profiliert. Er geht von der Physiognomie des Künstlers aus, um aus dem Äußeren die wesentlichen Merkmale seines Charakters und seiner Kunst abzuleiten – ein Verfahren, das er immer wieder gerne in seinen Erzählungen und Biographien verwendet.⁹

8 Am 19. September 1914 hatte Zweig im *Berliner Tageblatt* einen polemischen Artikel mit dem Titel „An die Freunde im Fremdland“ (Abendausgabe, 2–3) veröffentlicht, in dem er sich beim Ausbruch des Krieges von seinen französischen und belgischen Freunden im Namen der Treue zu Deutschland und Österreich distanzierte. Nachgedruckt in Stefan Zweig, *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941*, hrsg. Knut Beck (Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2003), 42–47.

9 In der Erasmus-Biographie gibt es ein Kapitel mit dem Titel „Bildnis“, in dem sich Zweig mit den Porträts von Erasmus als Schlüssel zu seinem Charakter und seinem Werk beschäftigt. Das Gleiche gilt für den Essay über Tolstoi in der Reihe *Baumeister der Welt*. In der Balzac-Biographie führt er etwa aus, welche schlechte Statue Rodin vom französischen Schriftsteller geschaffen habe. In jener über Marie Antoinette

In seiner Beschreibung von Busonis Gesicht zeigt sich Zweig von dessen Mund besonders beeindruckt, der sich „zum Lächeln des Gesprächs rundet, manchmal sogar überquillt in ein eruptives Lachen, dies einzige italienische, aretinische Lachen Busonis, mit dem er Menschen fortreißen kann wie mit seiner Kunst.“¹⁰ Neben dem Mund fallen ihm die leuchtenden Augen besonders auf, „suchende Augen, die plötzlich heilig ruhig werden – in der ersten Sekunde, da unter seinen Fingern der erste Ton aufklingt.“¹¹

Um sein Erlebnis der Wirkung von Busonis Musik zu schildern, bedient sich Zweig einer Unterscheidung zwischen oben und unten: „Unten ist Musik, oben Stille, unten das Schaffen, oben das Genießen.“¹² Dabei konzentriert sich Zweig auf das Moment des künstlerischen Schaffens und ist von der Welt- und Selbstvergessenheit des Virtuosen während des Spielens fasziniert:

Er scheint vergessen zu haben in diesen konkreten Minuten, daß all dies, was ihn jetzt mit süßen Schauern ergreift, aus ihm selber strömt, er atmet, trinkt und lauscht nur ekstatisch ein, fremd sich selber in dieser nicht zu erlernenden Gebärde hingebener Verzückung.¹³

Zweig beschreibt den Pianisten ähnlich, wie er den Kartenspieler in der Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* charakterisiert. Er vergleicht das Spielen am Klavier mit jenem am Roulettetisch, indem er sich in beiden Fällen auf die Bewegungen der Hände konzentriert:

Alles erkennt man an diesen Händen, an der Art, wie sie warten, wie sie greifen und stocken: den Habsüchtigen an der krallenden, den Verschwen-der an der lockeren Hand, den Berechnenden am ruhigen, den Verzweifelten am zitternden Gelenk [...]. Der Mensch verrät sich im Spiele, ein Dutzendwort, ich weiß; aber ich sage: noch deutlicher verrät ihn während des Spieles seine eigene Hand.¹⁴

¹⁰ Hier zitiert aus Stefan Zweig, „Busoni“, in: ders., *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, hrsg. Knut Beck (Frankfurt am Main: Fischer 2007), 76–8; hier 77. Der Aufsatz erschien in: *Blätter des deutschen Theaters und der Kammerspiele*, 1/6 (27. Oktober 1911), 92–94.

¹¹ Ebd., 77.

¹² Ebd., 78.

¹³ Ebd. In seinen Erinnerungen an Busoni in *Die Welt von Gestern* (298) greift Stefan Zweig ebenfalls die Oben-Unten-Metaphorik auf und konzentriert sich auch diesmal auf den Augenblick der künstlerischen Ekstase: „Von Jugend an hatte ich keinen unter den Virtuosen dermaßen geliebt wie ihn. Wenn er am Klavier konzertierte, bekamen seine Augen einen wunderbar träumerischen Glanz. Unten schufen mühelos die Hände Musik, einzige Vollendung, aber oben horchte, leicht zurückgelehnt, das schöne durchseelte Haupt und lauschte die Musik, die er schuf, in sich hinein. Eine Art Verklärung schien ihn dann immer zu überkommen. Wie oft hatte ich in den Konzertsälen wie verzaubert auf dies durchleuchtete Antlitz gesehen, während die Töne weich aufwühlend und doch silbern klar mir bis ins Blut eindringen.“

¹⁴ Stefan Zweig, „Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau“, in: ders., *Verwirrung der Gefühle. Die Erzählungen*, Bd. II: 1912–1926 hrsg. Elisabeth Frenzel (Kl. 1987), 278–280. Zitiert nach: *Die Kunst des Schreibens*,

Der Spieler erscheint in der Novelle als Virtuose des Roulettetisches. Von ihm geht für den Betrachter die gleiche Faszination aus wie vom Pianisten, wenn auch eine durchaus ambivalente. Die Bedeutung der Physiognomie als Schlüssel zum Verständnis des individuellen Charakters ist das Verbindungsglied zwischen zwei Tätigkeiten, die sonst nicht viel gemeinsam haben.

Zweig schließt seine Busoni-Charakterisierung mit einigen Beobachtungen ab, die als höchst problematisch zu betrachten sind:

Dem Virtuosen sperrt heute die eigene Vollendung den Weg, nun hat der Künstler, der Schöpfer Busoni erst Zeit, erst Raum, um auszuscheiden. Ich glaube, ohne sie zu kennen, an seine Musik. Etwas Helles wird in ihr sein, die Sorglosigkeit der spät Gereiften, und vielleicht wird sein Lachen, sein einzig herzliches, kindliches Lachen, darin klingen. Die Kunst der Jungen ist eigensüchtig, und darum wild und verworren. Aber die Meisterschaft der Gütigen trägt immer im Haar den silbernen Kranz der Heiterkeit.¹⁵

Ohne Busonis Musik zu kennen, schreibt ihr Zweig diverse Attribute (Helligkeit, Sorglosigkeit, Heiterkeit) zu, die er über dessen Virtuosität zu erschließen glaubt. Aus der Könnerschaft des Interpreten auf künstlerische Potenz bzw. auf Genialität („Meisterschaft“) zu schließen, ist jedoch schlicht irrational, weil der Interpret anders als das echte Genie meistens nur wiedergibt und nichts Eigenes schafft.

Zweig kann in Busoni einen genialen Künstler erkennen, weil er von der Theorie der absoluten Musik ausgeht, welche die geistesgeschichtliche Voraussetzung für seine Behauptungen bildet. In seiner Verherrlichung von Busoni knüpft Zweig an eine Tradition an, die in der Romantik mit Tieck und Wackenroder beginnt und von Schopenhauer und Nietzsche fortgesetzt wird. Die Theorie der absoluten Musik postuliert, dass die Musik nicht die Begleiterscheinung eines außermusikalischen Vorgangs wie zum Beispiel eines Begräbnisses oder einer Hochzeit sei, sondern etwas Autonomes und den Ausdruck von etwas Höherem, Metaphysischem darstelle. Vor diesem Hintergrund bewundert Zweig Busoni, weil seine Musik kein „Gebrauchsstück“ mehr sei, sondern zu einem „Objekt der ‚Erhabenheit‘“ geworden sei, „das zur Verehrung anregt“.¹⁶ Auch die Sprache, mit der Zweig das „Geheimnis des künstlerischen Schaffens“¹⁷ bei Busoni zu erfassen versucht, bestätigt seine Orientierung an der romantischen Ästhetik: Es ist hier von der „Verklärung“ die Rede, die Busoni während des Spielens überkommt, oder von der „Verzauberung“ des Zuhörers, in der Musik komme außerdem eine religiöse Dimension zum Ausdruck.

¹⁵ „Busoni“ (2007), 79.

¹⁶ Vgl. Stefan Schaub, *Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte. Mit zahlreichen Notenbeispielen* (München: dtv Bärenreiter 1993), 154 f.

¹⁷ Stefan Zweig, „Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens“, in: ders., *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, hrsg. Knut Beck (Frankfurt am Main: Fischer 2007), 76–8.

Die Zeit des Exils in Zürich. Busoni als Pazifist und Europäer

Im Schweizer Exil 1917–1918 entdeckt Zweig, der nach seinen patriotischen Anfängen mittlerweile zum Pazifismus ‚konvertiert‘ ist, in Busoni einen Bruder im Geiste. Die Begegnungen mit dem Komponisten in Zürich, während des Krieges zum Zentrum und zur Drehscheibe des internationalen Pazifismus avanciert, werden sowohl in den Tagebüchern als auch in einem Essay über Busonis Werke aus dieser Zeit gewürdigt und noch einmal im Rückblick in *Die Welt von Gestern* mit großem Nachdruck beschworen.

In seinen Tagebüchern berichtet Zweig einen Monat nach seiner Ankunft in der Schweiz, am 17. Dezember 1917, über einen Besuch zu Mittag bei Busoni. Dabei hebt er sowohl dessen menschliche „Grandezza“ als auch dessen künstlerisches Ethos hervor, sodass Leben und Kunst bei ihm eine Symbiose bilden:

Er ist herrlich in seiner souverainen heiteren Art. Ganz der Meister! Gastlich, gütig, groß und mit einer restlosen Leidenschaft zur Kunst. Hier streng: gegen Rolland spricht er (bei voller Bewunderung seines Characters) ohne Güte. Das Bild Boccionis (ganz in Farben glühend und schon jenseits des Kubismus wiederum) gibt ihn ganz in jener pathetischen und doch weichen Art. Er ist leidenschaftlich herzlich zu mir, seine Frau prachtvoll.¹⁸

Zweig deutet mögliche Differenzen in den pazifistischen Einstellungen von Busoni und Rolland an. Fest steht auf jeden Fall, dass Busoni anlässlich des Todes des futuristischen Malers Umberto Boccioni im August 1916 einen Artikel schreibt, in dem er sich gegen die Vereinnahmung von dessen Tod für propagandistische Zwecke wendet und stattdessen sowohl den großen menschlichen Verlust als auch den wesentlichen Verlust für die Kunst beklagt.¹⁹

Dementsprechend erklärt Zweig seine Faszination für Busoni mit dem Hinweis auf menschliche Eigenschaften des Komponisten sowie auf dessen Ablehnung von patriotischen Gefühlen im Namen einer kosmopolitischen Einstellung:

Aber er, hell in seinem Lachen und doch gefüllt von großer Melancholie[,] zieht mich wieder mächtig an: er ist so expansiv, daß er immer Menschen um sich braucht. Dabei sein Gefühl so herrlich international: er erzählt wie ein Schüler ihm das „Mitgefühl“ zur italienischen Niederlage ausgesprochen habe und er darauf geantwortet.²⁰

18 *Tagebücher* (1984), 290.

19 Vgl. Ferruccio Busoni, „Der Kriegsfall Boccioni“, *Neue Zürcher Zeitung* (31. August 1916), 9. Auch Zweig hatte in einem Brief an Raoul Auernheimer vom August 1916 den Tod von Boccioni beklagt: „Sagen Sie Mimi, dass Umberto Boccioni, der Maler, gegen uns gefallen ist. Ich kannte ihn gut, wir wechselten oft Grüsse und Briefe, ich glaube auch Alberto [Giustiniani] kannte ihn von Werk und Wesen her“ (Stefan Zweig, *The Correspondence of Stefan Zweig with Raoul Auernheimer and with Richard Beer-Hoffmann*, hrsg. Donald C. Davison, Jarun B. Jahn und Jeffrey B. Berlin [Columbia, SC: Camden House 1983], 50).

Sowie sich Zweig davon beeindruckt zeigt, dass Busoni auf die Nachricht der italienischen Niederlage von Karfreit im Oktober 1917 nicht als Nationalist oder als Patriot reagiert habe, schätzt er ganz besonders hoch, dass er sich über nationale Stereotypen lustig machen kann:

Er [Busoni] erzählte mir, daß einer seiner einstigen Freunde soeben das Opus 112 [sic] von Beethoven in einer neuen Edition mit einem Vorwort herausgebracht hat, worin er sagt, daß durch dieses Werk die Überlegenheit der Deutschen bewiesen sei und wenn die Welt den Wert Deutschlands nicht erkenne, werde man ihn ihr mittels der Waffen aufzwingen. Ich will mir dieses Dokument beschaffen. Wir haben tüchtig miteinander gelacht!²¹

Am 18. Dezember 1917 besucht Zweig zusammen mit Max Reinhardt ein Konzert, in dem Busoni Musik von Mozart, Schumann, Liszt, Saint-Saëns sowie eigene Improvisationen spielt. Bei dieser Gelegenheit lobt er erneut dessen Virtuosität am Klavier wie schon im Essay von 1911:

Über alle Maßen herrlich und wirklich schon [un]übertrefflich: diese Leichtigkeit der Kraft, dazu die Grazie. Seine weichen und doch nie femininen Bewegungen anzusehen ist Wollust für mich. Überhaupt Musik, seit Wochen zum erstenmal richtig und voll gehört!²²

Die starke Wirkung von Busonis Musik auf Zweig verdankt sich zusätzlich dem Umstand, dass die Kriegereignisse für lange Zeit die Konzentration auf die Kunsterlebnisse unmöglich gemacht hatten.

Am 3. Januar 1918 besucht Zweig wieder den befreundeten Künstler in dessen Haus. Noch einmal bringt er seine Begeisterung für das künstlerische Ethos und den Anspruch auf Originalität von Busoni zum Ausdruck – zwei Attribute, die in seinen Augen die Genialität des Künstlers bestätigen:

Er spricht streng und gut zugleich über Fried:²³ in künstlerischen Dingen ist ja seine Rigorosität eine erstaunliche, ja outrierte. Er hat einen Haß auf Traditionen[,] obwohl er selbst ihnen in gewissem Sinne zugehört und sein Sohn, der achtzehnjährige, so begabt er als Maler ist, verachtet schon jeden Lehrer.²⁴

21 Vgl. Stefan Zweig an Romain Rolland, 06.01.1918, in: *Briefwechsel 1910–1940* (1987), I:291.

22 *Tagebücher* (1984), 292.

23 Gemeint ist hier der Komponist und Dirigent Oskar Fried (1871–1941), nicht der Pazifist Alfred H. Fried. Vgl. Busoni an seine Frau, 23.08.1918, in: *Ferruccio Busoni. Briefe an seine Frau*, hrsg. Friedrich Schnapp (Erlenbach-Zürich: Rotapfel-Verlag 1935), 327: „zuletzt [kam] Oskar Fried – mit dummen müßigen Gezwäcker, die sich im Kreis drehten und die mich schließlich dazu brachten, ihn ziemlich ‚anzufahren‘“.

In der Beschreibung von Busoni als Ausnahmekünstler kann der Hinweis auf das geniale Individuum nicht fehlen, das sich außerhalb der Konventionen bewegt und sich selbst die Regeln gibt, nach denen es schafft.

In den Erinnerungen der *Welt von Gestern* ist der Blick auf Busonis Zeit in Zürich viel düsterer als in den Tagebüchern, die negativen Eindrücke sind diesmal vorherrschend, weil Zweig inzwischen eine neue Radikalisierung des politischen Klimas in Europa und den Ausbruch eines neuen Weltkriegs erlebt hat. Während Zweig in den Tagebüchern die Fröhlichkeit des Komponisten, die Konsequenz seines künstlerischen Ethos und sogar die Steigerung seiner künstlerischen Produktivität im Exil²⁵ in den Vordergrund gestellt hatte, akzentuiert er nun seine innere Zerrissenheit, das Scheitern seiner Mission als Lehrer sowie seine Traumatisierung durch den Krieg:

Nun sah ich ihn wieder, und sein Haar war grau und seine Augen umschattet von Trauer. „Wohin gehöre ich?“ fragte er mich einmal. „Wenn ich nachts träume und aufwache, weiß ich, daß ich im Traum italienisch gesprochen. Und wenn ich dann schreibe, denke ich in deutschen Worten.“ Seine Schüler waren zerstreut in aller Welt – „einer schießt vielleicht jetzt auf den andern“ –, und an das eigentliche Werk, seine Oper ‚Doktor Faust‘, wagte er sich noch nicht, weil er sich verstört fühlte. Er schrieb einen kleinen, leichten musikalischen Einakter, um sich zu befreien, aber die Wolke wich nicht von seinem Haupt während des Krieges. Selten hörte ich mehr sein herrlich vehementes, sein aretinisches Lachen, das ich an ihm vordem so sehr geliebt. Und einmal traf ich ihn spätnachts in der Halle des Bahnhofrestaurants, er hatte allein zwei Flaschen Wein getrunken. Als ich vorbeiging, rief er mich an. „Betäuben!“ sagte er, auf die Flaschen deutend. „Nicht trinken! Aber manchmal muß man sich betäuben, sonst erträgt man es nicht. Die Musik kann es nicht immer, und die Arbeit kommt nur in guten Stunden zu Gast.“²⁶

Indem dieser Rückblick aus dem Jahr 1941 Busonis Gefühl der fehlenden Zugehörigkeit, den Zusammenbruch seiner Vision einer Kunst für die ganze Welt und die negativen Folgen des Krieges für sein Schaffen besonders hervorhebt, kann er als Spiegel von Zweigs eigenen Erfahrungen in den letzten Lebensjahren betrachtet werden. Auf Busonis Depressionen, seine Verstörung sowie seine Lust, sich durch Alkohol zu betäuben, überträgt Zweig die eigene Verzweiflung, nachdem er sich von Europa verabschiedet hat und in der „neuen Welt“ nicht zurechtfindet. Während Zweig Busonis Exil in Zürich zwanzig Jahre später aus der Perspektive der eigenen dramatischen Situation in Übersee liest, fühlt er sich in seiner pessimistischen Überzeugung bestätigt, dass die Geschichte sich wiederholt und die Menschen aus ihr nichts gelernt haben.

25 Vgl. folgendes Zitat aus Zweigs *Tagebücher* (1984), 291: „Auch ihm [Busoni] hat das Exil gut getan: er erzählte nie so viel Geheimes zu haben wie jetzt.“

Busonis Opernwerk (1918)

Sieben Jahre nach dem Aufsatz von 1911 verfasst Zweig während seiner Züricher Zeit eine zweite essayistische Hommage an Busoni für die *Neue Freie Presse*, war er doch in die Schweiz offiziell als Korrespondent der Zeitung gekommen. Darin würdigt er sein Idol nicht nur als Pazifisten und Europäer, sondern spricht auch für sein inzwischen entstandenes Opernwerk ein richtiges Lob aus.²⁷ Hatte Zweig in der Arbeit von 1911 die große schöpferische Kraft des Klaviervirtuosen bewundert, so zelebriert er nun den Künstler in der Vielfalt seiner Tätigkeiten „als Theoretiker, Lehrer, Anreger, Schöpfer – als Meister“.²⁸ Busoni habe nun die „Wandlung von einem ursprünglich bloß nachschaffenden Künstler zum schaffenden“ vollzogen.²⁹

Mit dieser Wertschätzung bezieht sich Zweig sowohl auf die beiden neuen Opern des Komponisten als auch auf sein musikästhetisches Buch sowie auf seine pädagogische Tätigkeit. In dieser Hinsicht sei das „Wachstum“³⁰ von Busoni, d. h. seine Weiterentwicklung als Komponist, Kunsttheoretiker und Lehrer Ende der zehner Jahre, für Zweig wichtiger als die Anerkennung, die er in den Konzertsälen von ganz Europa als Pianist jahrelang erworben hatte, und der damit verbundene internationale Ruhm. Aus seiner Sicht zähle „Wirkung“ mehr als „Erfolg“.³¹

Jenseits der Differenzen zwischen dem Virtuosen und dem ganzheitlichen Künstler bleibt die Verehrung für das große Genie konstant, die auch diesmal in einer Sprache voller Superlative oder durch den Vergleich mit den anderen Größen der Zeit zum Ausdruck gebracht wird:

Das Vollkommene ist so selten als das Vortreffliche häufig geworden ist und die Tragik wohnt ihm fast immer inne, daß wir – wie bei Mahler, bei Kainz, bei der Duse – seiner erst gewahr werden, wenn es nicht mehr erreichbar ist. An der Ferne erkennen wir, wie sehr uns die Vollendung Bedürfnis wird in jenen seltenen Menschen – einer immer unter Millionen der Zeit – und daß wir sie brauchen zu unserem Glauben an unsere Zeit und an uns selbst.³²

Im letzten Teil des Zitats spielt zwar Zweig auf die Vorbildwirkung an, die Busoni auf ihn selbst und die Künstler seiner Generation ausübt, aber in diesem Aufsatz würdigt er vor allem die Wirkung des „Meisters“ auf die europäische Jugend, die „in Wien, wie in

27 Stefan Zweig, „Busonis Opernwerk“, *Neue Freie Presse* (5. April 1918), 1–3. (Siehe Anhang.)

28 Ebd., 1.

29 Stefan Zweig, „Moissis Neubeginn“, in: ders., *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (2007), 271–73; hier 271.

30 „Busonis Opernwerk“ (1918), 2.

31 Ebd.

32 Ebd., 1. Um die Formen der Verehrung zu beschreiben, die Busoni als Genie erfährt, spricht Zweig im Essay von „Schülern“, die zu „Fanatikern“ werden, sowie von Freunden, die zu „Leidenschaftlichen“ avan-

Berlin [...] die wunderbare Zweifältigkeit dieses Meisters wohl­tätig empfindet, seine Güte zu den einzelnen Menschen, seine Strenge gegen das Werk, seine Nachsicht für die Bemühung, seine Unerbittlichkeit gegen die Leistung“.³³ Hier ist zwar in erster Linie Busonis „wunderbare Macht über die Jugend“³⁴ in musikalischer Hinsicht gemeint, trotzdem ist anzunehmen, dass Zweig auch dessen Vorbildrolle als moralische Autorität für die europäische Jugend anspricht, die sich im April 1918 noch auf Europas Schlachtfeldern bekämpft. In diesen Jahren erwartet Zweig die Erneuerung Europas von sogenannten „geistigen Menschen“ wie Busoni, die – „aller Kulturen Sinn und Schönheit verstehend und nur ihren Widersinn nicht, den Haß, der sie gegeneinander treibt“³⁵ – für Frieden und Völkerverständigung eintreten.³⁶

Wenn Zweig von Busonis Exil in der Schweiz spricht, das dieser, „verschiedenen Kulturen gehörend durch Geburt, Wohnsitz, Neigung und Dank“,³⁷ gewählt habe, „um keiner den Vorzug zu geben“,³⁸ gesteht er zwar, dass der berühmte Virtuose auf seine Konzerte in ganz Europa verzichten musste. Zugleich behauptet er jedoch, dass der „Zwang [...] es gut mit ihm gemeint“ habe, dass der erzwungene Aufenthalt in der Schweiz jene „ihm langersehnte Einkehr in sich geboten“³⁹ habe, die ihm eine Phase hoher Produktivität ermöglicht hat. Indem Zweig hier die Vorteile der Konzentration auf die eigene künstlerische Arbeit in den Vordergrund stellt, formuliert er den Gedanken der partiellen Rechtfertigung der Exilerfahrung, den er bei der Charakterisierung von großen Schriftstellern wie Casanova, Dante oder Ovid wieder aufgreifen und später auf die eigene Situation in der Emigration beziehen wird.⁴⁰

Bei der Auseinandersetzung mit den beiden kleinen Opern, *Turandot* und *Arlecchino*, denen er in Zürich beiwohnt, unterstreicht Zweig, dass Busoni die strengen Regeln der Gattung nicht beachtet habe, sodass „diese kleinen Kunstwerke sogar Verspottungen dieses verblühten Genres“ seien.⁴¹ Das gilt im höchsten Maße für die *Turandot*, die dem Vorbild von Gozzi (1762) und nicht von Schiller folge, indem sie auf die Scherze von zwei typischen Gestalten der *Commedia dell'Arte* wie Pantalone und Tartaglia setze: „das Opernpathos beständig durch kleine dichterische und musikalische Späße zu unterhöhlen ist Busonis Freude.“⁴² Zweig bewundert ganz besonders „die Leichtigkeit, die aus der Musik auffunkelt und die lyrischen Stellen schmetterlingshaft umschwebt“.⁴³

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Vgl. Ferruccio Busoni – großer Visionär, Europäer und Berliner. Dokumentation zum öffentlichen Gedenken anlässlich seines 80. Todestages am Sonnabend, dem 3. Juli 2004 im Mies-van-der-Rohe-Haus, Berlin Weißensee, hrsg. Detlef Gojowy (Simmern: Pandion Verlag 2004).

37 „Busonis Opernwerk“ (1918), 1.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Vgl. Arturo Larcati, „Zu Zweigs Poetik des Exils“, in: Stefan Zweig – Das Exil-Projekt, hrsg. Elisabeth Erdem, Juliana P. Perez und Pedro Tavares (Würzburg: Königshausen & Neumann 2019), 13–28.

41 „Busonis Opernwerk“ (1918), 2.

42 Ebd.

Im Gegensatz dazu sei beim *Arlecchino* – mit Alexander Moissi in der Hauptrolle – „der Uebermut nicht mehr lyrisch gedeckt, die parodistische Absicht ganz frech und ungebunden“.⁴⁴ Mag Busoni die Substanz der Oper auch als „[e]ine Art Decameronescherz“ konzipieren, so geschehe das vor einem ganz ernstesten und aktuellen Hintergrund: [S]chließlich wird *Arlecchino*, der muntere Junge, philosophischer Spötter und Raison­neur des Weltkrieges.“⁴⁵ Das Gesamtergebnis sei auf jeden Fall ein eklektizistisches Werk, bei der Busonis Fähigkeit auffalle, mit verschiedenen Traditionen souverän umzugehen.

Mit der Interpretation der beiden kleinen Opern von Busoni offenbart Zweig in diesem Artikel seine starke Sympathie für die italienische Tradition der *Commedia dell'Arte* und für die Gattung der Komödie überhaupt. Diese Vorliebe, die bereits in *Der verwandelte Komödiant* (1913) zum Ausdruck gekommen war, ist die zentrale Voraussetzung für die beiden Bearbeitungen von Werken Ben Jonsons, *Volpone* (1926) und *Die schweigsame Frau* (1935). Sie erklingt nicht zuletzt in der Bewunderung für Busonis „aretinisches Lachen“.

Wenn man die Beschreibung der Wirkung der beiden Opern näher betrachtet – es ist in diesem Zusammenhang von „einer wunderbaren Entspannung vom schweren Tag“, von einer zweistündigen Erlösung bzw. von einem „kleine[n] Festtag des Herzens“⁴⁶ die Rede –, dann sind hier einige der Grundgedanken zu finden, die Zweig in seinen Schriften über *Das zukünftige Theater des Geistes* (1921) bzw. über die Konzeption der Festspiele aufgreift und weiterentwickelt.⁴⁷

Die posthume Heroisierung von Busoni

Im erwähnten Tagebucheintrag von Januar 1918 schreibt Zweig nach seinem Besuch im Haus von Busoni: „Das ganze Milieu wäre wie geboren für einen Roman. Ich überlege ernstlich, ob ich diese Figur Busonis nicht einmal einem Werk einfügen sollte: ich habe die Richtlinie nur noch nicht recht deutlich.“⁴⁸ Zu diesem Roman ist es nicht gekommen, aber nach dem Tod von Busoni im Jahre 1924 macht Zweig aus dem Komponisten eine tragisch-heroische Gestalt, die manche Ähnlichkeiten mit den Künstlern der Reihe der *Baumeister der Welt* und den Helden der *Sternstunden der Menschheit* aufweist.⁴⁹

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd., 3.

47 Vgl. Arturo Larcati, „Theater“, in: Stefan Zweig Handbuch (2018), 694–702.

48 *Tagebücher* (1984), 297–98. Vgl. auch die Eintragung vom 17. Dezember 1917, in: ebd., 291: „Ich möchte ihn einmal in einen Roman oder in eine Novelle stellen: wirklich die Güte selbst, ein wenig zierig durch das Virtuosen­tum, echt im Wesen, ein wenig zu gelenk in der Geste.“

49 Anlässlich des Todes von Busoni hatte Stefan Zweig geplant, seinen frühen Aufsatz über den Komponisten im Insel-Verlag erneut zu veröffentlichen, allerdings lehnte Anton Kippenberg das Angebot ab. Siehe Anton Kippenberg an Stefan Zweig, 04.08.1924, in: DLA Marbach (SULD: Insel-Verlag): „Für Ihre freundliche Bereitwilligkeit, mir Ihr Busoni-Porträt für das ‚Insel-schiff‘ zur Verfügung zu stellen, danke ich Ihnen sehr. Nun ist aber leider das neue Insel-schiff schon längst gesetzt und fast ausgedruckt; das nächste aber wird erst zu Weihnachten, und dann wäre es für einen Busoni-Aufsatz zu spät. Eine gewisse Aktualität“

Im Brief an Romain Rolland vom 5. August 1924, in dem er den Freund über den Tod Busonis informiert, rekapituliert Zweig die Gründe seiner Bewunderung für den Komponisten und lässt die Darstellung der menschlichen und künstlerischen Bedeutung des Komponisten in einer Heroisierung des Künstlers gipfeln:

Ein großer Verlust für mein Leben: Ferruccio Busoni ist gestorben. Er war wunderbar nicht allein als Pianist, sondern prachtvoll als Mensch: großzügig, gütig, ein echter Schüler von Liszt, der ein großes und schönes Leben als loyaler und leidenschaftlicher Künstler gelebt hat. Ich habe unvergeßliche Stunden mit ihm verbracht: in seiner Gegenwart fühlte man „una grandezza“, eine weite und menschliche Auffassung von Kunst und Leben. Nie habe ich ein so schönes Beispiel eines *Meisters* der Kunst gesehen. Und dann: er verachtete Geld und Ruhm. In den letzten Jahren lehnte er alle Angebote ab, in der Öffentlichkeit zu spielen (die ihm Millionen eingebracht hätten), weil er das „Metier“ leid war und die große Schöpfung anstrebte. Sein Hauptwerk, ein „Faust“ (aber ganz anders als die „Margarethe“ von Gounod), muß vollendet sein, ich hoffe es wenigstens. Er hatte ihm alles geopfert und ist, soviel man mir sagte, ganz arm gestorben. In dieser Art von Heldentum, alles der Kunst zu opfern, war er beinahe einzig in unserer desillusionierten Welt. Ich habe ihn sehr bewundert, ich schätzte seine Musik hoch um der Grazie willen, die sie entfaltet, und dann seine Theorie, seine neue Ästhetik der Musik (die Sie zweifellos kennen).⁵⁰

In dieser Darstellung von Busoni als außergewöhnlichem „Meister der Kunst“ und als Märtyrer, der sich für die Kunst opfert, finden sich wesentliche Elemente des bereits geschilderten Genie-Paradigmas, das ähnlich wie im Aufsatz von 1911 im Zeichen eines starken Reinheits- und Authentizitätspathos steht.

In einem weiteren Brief an Rolland vertieft Zweig den Gedanken von Busonis „Auffassung von Kunst und Leben“ und bringt eine ebenfalls am Genieparadigma partizipierende Deutungskonzeption seines existenziellen und künstlerischen Werdegangs zum Ausdruck. Am Beispiel von Goethe, Dante und Proust führt er vor, wie das Lebens eines Künstlers durch die Kunst geprägt wird und nicht umgekehrt: „[I]ch hörte kürzlich mit Bewegung, daß es Busoni in den letzten Tagen seines Lebens noch gelang, sein großes Werk, seinen ‚Faust‘, zu beenden, an den er elf Jahre gesetzt und dem er sein ganzes Vermögen, sein ganzes Leben geopfert hat.“⁵¹

Der Brief reflektiert zunächst das ganz große Meisterwerk von Busoni in Analogie zu Goethes *Faust*, Dantes *Commedia* und Prousts *Recherche*. Er stellt Busonis *Faust* als Werk dar, das die gesamte Kraft des Künstlers in Anspruch genommen habe, sodass er nach dessen Vollendung gestorben sei. Zugleich formuliert Zweig die These der lebens-

verlängernden Kraft des großen Meisterwerks: Er postuliert die Überzeugung, dass eine Krise, egal welcher Art, durch die Verlängerung der Arbeit überwunden werden kann.

Diese Vorstellung wird zum Beispiel durch das berühmte *Heiligenstädter Testament* von Beethoven aus dem Jahre 1802 bestätigt, in dem dieser die Verzweiflung über seine fortschreitende Taubheit, gleichzeitig aber auch die lebenserhaltende Kraft der Kunst zum Ausdruck bringt. Er sei dem Suizid nahe gewesen, so die Grundaussage des Briefes, den er an den Bruder schickte; und nur die Kunst habe ihn vor diesem Extrem zurückgehalten. Man kann davon ausgehen, dass Zweig als großer Bewunderer von Beethoven diesen Text kannte und die darin artikulierte Position hoch schätzte.⁵²

Die in Beethovens *Testament* artikulierte Auffassung der Kunst als etwas Transzendentes ist eine Emanation des Genieparadigmas, das die nachromantische Epoche bzw. das ganze neunzehnte Jahrhundert bestimmt. In der Philosophie von Nietzsche erlebt gegen Ende des Jahrhunderts die Genie-Haltung einen weiteren Höhepunkt, wie einige Formulierungen aus der *Geburt der Tragödie* oder aus den nachgelassenen Fragmenten zeigen.⁵³ Der Publikumserfolg der Reihen der *Baumeister der Welt* und der *Sternstunden* bestätigt, dass der Kult der großen Genies bzw. der großen Persönlichkeiten eine enorme Faszination auf die breite Leserschaft ausübte.

Die *Sternstunde* über Georg Friedrich Händel ist sozusagen die komprimierte Form des Romans bzw. der Novelle, die Zweig über Busoni schreiben wollte.⁵⁴ Darin findet sich das Bild eines Künstlers, der ähnlich wie Busoni jedes Opfer für sein Werk bringt, ohne sich zu schonen. Im Falle von Händel ist es das verschuldete Theater in London, das seine ganzen Energien und sein ganzes Vermögen in Anspruch nimmt: „Vier Opern hat er geschrieben in diesem Jahr, um das Theater zu retten [...]. Seine ganzen Ersparnisse hat er eingesetzt, zehntausend Pfund, und nun quälen sie ihn mit Schuldscheinen und hetzen ihn zu ‚Tod.‘“⁵⁵ Nach einem Schlaganfall entgeht Händel knapp dem Tod. Die daraus resultierende Lähmung hindert ihn daran zu spielen. Er ist so verzweifelt, dass er an Selbstmord denkt. Aber er unterzieht sich vielen Strapazen und einer harten Kur, um zu genesen und wieder musizieren zu können.

52 Vgl. Zweigs Aussagen über „Beethovens Schöpfung“, *Neue Freie Presse* (13. Februar 1927), 16: „Sie ist kein Werk mehr, sondern eine Welt. Worte sind zu schwach, sie zu umfassen, jedes Gleichnis zu arm für den Ueberstrom seiner heiligen Fülle. Sie kann einzig durchlebt werden wie das Leben selbst: mit ewig neuem, ewig demütigem Erstaunen.“

53 Vgl. etwa das folgende Zitat von Friedrich Nietzsche: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.“ *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachgelassene Fragmente, 1887 – 1889*, hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter 1980), 521.

54 Die *Sternstunde* ist zuerst in *Die Neue Freie Presse* (21. April 1935) erschienen, sie wurde dann in die Sammlung *Kaleidoskop* aus dem Jahr 1936 (Wien: Reichner, 444–464) und in die *Sternstunden*-Edition von 1943 (Stockholm: Bermann-Fischer, 77–104) aufgenommen.

55 Stefan Zweig, „Georg Friedrich Händels Auferstehung“, in: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*, hrsg. Werner Michler und Martina Wörgötter (Wien: Paul Zsolnay Verlag 2017), 114–38; hier 116. Das Bild des gehetzten, von den Schuldnern gejagten Künstlers, der im Schatten des Todes schreibt, gewinnt eine besondere Valenz und Aktualität, wenn wir es auf die Situation eines exilierten Schriftstellers Mitte der dreißiger Jahre übertragen. Und die Parallele zwischen dem „Exil“ von Händel in London

Noch fundamentaler als der Schlaganfall trifft ihn jedoch die schöpferische Krise, der er plötzlich nach der Genesung anheimfällt. Der Brief des mit ihm befreundeten Dichters Charles Jennens, der für ihn ein neues Oratorium geschrieben hat, rettet ihn jedoch, weil die Worte des neuen Werks seine Neugierde wecken und langsam den Schaffensprozess wieder in Gang bringen. Die Beschreibung von Händel im Rausch des Schaffens weist Ähnlichkeiten mit jener von Busoni am Klavier in der Ekstase des Spielens auf:

Händel beugte sein Haupt über die Blätter wie unter großem Sturm. Alle Müdigkeit war dahin. So hatte er nie seine Kraft gefühlt, noch nie sich ähnlich durchströmt empfunden von aller Lust des Schöpfertums. Und immer wieder wie Güsse von warmem, lösendem Licht strömten die Worte über ihn, jedes in sein Herz gezielt, beschwörend, befreiend!⁵⁶

Zweig schildert die Rückkehr der Inspiration bei Händel anhand einer religiösen Metaphorik als göttliche Gnade und als Auferstehung vom Tode: „Nur der viel gelitten, weiß um die Freude, nur der Geprüfte ahnt die letzte Güte der Begnadigung, sein ist es, vor den Menschen zu zeugen von der Auferstehung um des erlebten Todes willen.“⁵⁷ Die Auferstehung des Komponisten ist eine Umschreibung des erwähnten Mythos der lebensverlängernden Kraft der Kunst: Händel kann dieser Logik zufolge nicht sterben, bevor er seinen *Messias* (1741) komponiert hat, ebenso wie sich Busoni erst nach der Vollendung seines *Faust* vom Leben verabschieden kann.

Schlussüberlegungen

Zweigs emphatische Stilisierung von Busoni zum Ausnahmekünstler steht genauso wie die *Sternstunde* über Händel im Zeichen eines in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts überholten und zur Mode entarteten Genie-Kultes, der noch zum Teil religiöse Züge⁵⁸ trägt und nicht zuletzt männlich angehaucht ist.⁵⁹ Ohne diesen Kult ist auch der

56 Ebd., 126.

57 Ebd., 127.

58 Das betrifft sowohl die Sprache des Busoni-Porträts oder der *Sternstunde* über Händel, welche die Sakralisierung des Genies reflektieren, als auch das Verhalten von Zweig als Sammler. Dieser sammelt nämlich Manuskripte berühmter Künstler als Quelle des „künstlerischen Geheimnisses“, wie man Reliquien sammelt. So kauft er beispielsweise Busonis *Indianisches Erntelied*, das ihm der Künstler nach ihrem Treffen 1912 gewidmet hatte (vgl. Oliver Matuschek, „Ich kenne den Zauber der Schrift“. *Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweigs*. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften [Wien: Inlibris 2005], 50). Zweig hatte auch das Schreibpult, eine Geldkassette und eine Haarlocke Beethovens erworben.

59 1921 schreibt Zweig aus Berlin an seine Frau Friderike: „Auch bei Busoni war ich, freilich mit gemischtem Gefühl: der wunderbare Mensch ist umlagert von einem Weihrauchweiberklüngel wie weiland Vater Liszt.“ (Stefan Zweig/Friderike Zweig, „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“. *Briefwechsel 1912–1942*, hrsg. Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer [Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2006], 131.) Offensichtlich verträgt sich für Zweig die Verehrung des großen Genies durch Frauen nicht mit der authentischen Verehrung

in *Die Welt von Gestern* emphatisch beschworene „Kunstfanatismus“ im Wien der Jahrhundertwende kaum zu verstehen.

Die Position von Stefan Zweig ist durchaus repräsentativ für eine Weiterentwicklung einiger Teile des alten, noch von der Romantik stammenden Genieparadigmas, das im 19. Jahrhundert zwar einer scharfen Kritik unterzogen bzw. zur epigonalen Erscheinung degradiert, allerdings auch unter neuen Vorzeichen erneuert wird. Für diese Erneuerung ist vor allem der Biographismus mancher Historiker verantwortlich, die davon ausgehen, die Geschichte werde von großen Männern gemacht.⁶⁰

So lebt das Genie-Paradigma bei Zweig in den zwanziger und dreißiger Jahren auf eine individuelle Art und Weise weiter. Zum Beispiel benutzt er in seinem Buch *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) nach wie vor Teile des alten Paradigmas wie etwa die Inspirationslehre. In dieser Arbeit vertritt er die These, dass das Genie seine besondere Begabung von in ihm wohnenden Kräften erhält, die metaphysischen Charakter haben, und spricht daher von „dämonischen“ Mächten. Auf der anderen Seite verwendet er allerdings auch zeitgenössische Modelle zur Erklärung der schöpferischen Prozesse. Der Kontakt zu Freud⁶¹ ist ein guter Indikator dafür, dass Zweig sich bewusst war, dass man die Entstehung von Kunstwerken durchaus auch mit modernen Methoden wie der Psychoanalyse beschreiben könne. So weist er zum Beispiel in dem erwähnten Buch Kleist und zum Teil auch Hölderlin pathologische Dispositionen nach.

Trotz dieser Öffnung gegenüber der Psychoanalyse bleibt Zweig eine historische oder soziologische Betrachtung von Kunst, wie sie in diesen Jahren bereits von mehreren Autoren entwickelt worden war und die die kollektiven Faktoren der gesellschaftlich-kulturellen Prozesse berücksichtigte, völlig fremd. So kommt die schon 1918 aus dieser Perspektive formulierte Geniekritik von Edgar Ziesel (1891–1944) zwar ohne den Namen des Autors der *Sternstunden* aus, allerdings hätte der junge Philosoph in dessen Werken einen idealen Untersuchungsgegenstand für den von ihm problematisierten, religiös angehauchten Persönlichkeitskult finden können.⁶²

Mit Blick auf Zweigs Gesamtwerk ist die Heroisierung Busonis nicht nur Ausdruck des Festhaltens an einem überholten Genieparadigma, sondern auch das Zeichen der tiefen Identifikation mit den Prinzipien des Kosmopolitismus. Das Gefühl des Weltbürgertums und der Offenheit für andere Kulturen war für Zweig von Anfang an eine *forma mentis*, die mit seiner Herkunft aus einer großbürgerlichen jüdischen Familie und seiner Sozialisation in einer multisprachlichen und -ethnischen Metropole wie Wien eng verbunden ist. Die Lust, in ganz Europa zu reisen, und die Suche nach internationalen Freundschaften waren der Ausdruck dieser „natürlichen“ Attitüde. Als der Ausbruch des Krieges das Ende der Beziehungen zu den französischen und italienischen Freunden (darunter Emile Verhaeren, Alberto Stringa, Giuseppe Borgese) markiert, dauert es mindes-

60 Vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reiches* (Darmstadt: WBG 1988).

61 *Der Kampf mit dem Dämon* ist noch dazu Freud gewidmet.

tens zwei Jahre, bis Zweig auch dank der Hilfe von Romain Rolland zu seinem kosmopolitischen Glauben zurückfindet. Die Begegnung mit Busoni in Zürich bestätigt ihn in diesem schwierigen Selbstfindungsprozess, der schon in der Antikriegsparabel *Der Turm von Babel* (1916) und einigen Rezensionen⁶³ Gestalt angenommen hatte. Als „amphibisch zwischen zwei Nationen Lebende[r], [...] der Geburt und Erziehung nach Italiener, der Lebenswahl nach Deutscher“,⁶⁴ erscheint ihm der Musiker als ein zu bewunderndes Beispiel für einen „gelebten Kosmopolitismus“.

Von diesem Moment an wird Stefan Zweig seinen weltbürgerlichen Überzeugungen nicht mehr untreu werden. Nachdem Hitler als Wortführer einer menschenfeindlichen Rassenideologie die Radikalisierung des politischen Klimas in Europa herbeiführt, setzt Zweig einer Galionsfigur des Kosmopolitismus und des Europäismus wie Erasmus von Rotterdam mit dessen Biographie (1935) ein literarisches Denkmal. Dass sich Zweig danach in der französischen (Castellio, Montaigne) bzw. lateinischen Welt (Cicero, Dante) weitere Identifikationsfiguren für seine Verherrlichung des Humanismus als Protest gegen den Nationalsozialismus sucht, ist ein klarer Beweis dafür, dass das Weltbürgertum als Voraussetzung für sein Denken und Handeln nicht mehr wegzudenken ist.

CHRONIK

- | | | |
|------|------------|---|
| 1911 | 21. Feb. | Gustav Mahlers letztes Mal am Pult in New York mit Busonis <i>Berceuse-élégiaque</i> (UA) |
| | Feb.–Apr. | Zweig auf Reisen in Nord- und Mittelamerika |
| | 8. Apr. | Zweig lernt Busoni auf dem SS Amerika kennen |
| | 12. Apr. | Busonis <i>Klavierskizze Versuch über ein Indianer Lied</i> |
| | 16. Apr. | SS Amerika in Cherbourg (Frankreich) angekommen |
| | Sept./Okt. | Zweig in Berlin „für 8 Tage“ |
| | 8. Okt. | Busoni vollendet <i>Die Brautwahl</i> |
| | 24. Okt. | Busoni spielt <i>Totentanz</i> mit R. Strauss in Heidelberg |
| | 27. Okt. | Busonis „Musik zu Gozzis <i>Turandot</i> “ uraufgeführt
Zweigs „Busoni“ in <i>Blätter des deutschen Theaters</i> |
| 1912 | Apr. | Zweig in Italien |
| | 13. Apr. | UA Busonis <i>Die Brautwahl</i> in Hamburg |
| | 5. Mai | UA Zweigs <i>Der verwandelte Komödiant</i> in Breslau |
| | 26. Okt. | UA Zweigs <i>Das Haus am Meer</i> im Wiener Burgtheater |
| | 28. Nov. | UA Schnitzlers <i>Professor Bernhardi</i> in Berlin |
| | 17. Dez. | Busonis Klavierabend in Wien (abgesagt) |
| | 31. Dez. | Busonis Klavierabend in Wien |

[1913–1915]

- | | | |
|------|----------|--|
| 1916 | Herbst | Busoni im Schweizer Exil (Zürich) bis Frühjahr 1921 |
| 1917 | 11. Mai. | UA Busonis <i>Arlecchino & Turandot</i> in Zürich |
| | 27. Okt. | Zweig kauft das Paschingerschlössel in Salzburg |
| | 13. Nov. | Zweig im Schweizer Exil (Zürich) bis März 1919 |
| | 17. Dez. | Zweig besucht Busoni (<i>Tagebuch</i>) |
| | 18. Dez. | Zweig geht zu einem Konzert Busonis (<i>Tagebuch</i>) |
| | 23. Dez. | Zweig schreibt die <i>Neue Freie Presse</i> an |
| 1918 | 3. Jan. | Zweig besucht Busoni (<i>Tagebuch</i>) |
| | 28. Jan. | Zweig trifft Busoni (SZ an Rolland, 30.01.18) |
| | 29. Jan | Zweig trifft Busoni und Franz Werfel (<i>Tagebuch</i>) |
| | 27. Feb. | UA Zweigs <i>Jeremias</i> in Zürich |
| | 15. März | Zweig im Hotel Belvoir in Rüschlikon (bis März 1919) |
| | 21. März | Zweig besucht <i>Arlecchino & Turandot</i> |
| | 5. Apr. | Zweigs „Busonis Opernwerk“ (<i>Neue Freie Presse</i>) |

⁶³ Zweig rezensiert wohlwollend Bücher sowohl des Italieners Benedetto Croce (den von ihm herausgegebenen *Reiseforschungen Goethes und Beethovens*) als auch des Engländerin Hanni Böhmer (*Der Roman, Die Fabel*)

1919	24. März	Zweigs Rückkehr nach Österreich
	1. Mai	Zweigs Einzug in das Salzburger Haus
1921	Nov.	Zweig trifft Busoni in Berlin Busoni unterrichtet in Berlin (bis zum Tod 1924)

BRIEFE

Herausgegeben und kommentiert von Arturo Larcati und Matthew Werley

Einleitung zum Briefwechsel

Die Freundschaft zwischen Stefan Zweig und Ferruccio Busoni ist in einem Briefwechsel dokumentiert, der 1911 beginnt und 1921 endet. Von der Korrespondenz sind elf Briefe (und ein Telegramm) von Busoni an Zweig erhalten, die in der Jüdischen Nationalbibliothek in Jerusalem (Signatur: Stefan Zweig Collection, ARC. Ms. Var. 305 1 28) aufbewahrt werden. Von Zweig an Busoni gibt es noch acht Briefe, sechs Postkarten und ein Telegramm, deren Originale sich in der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. Nachl. F. Busoni) befinden.

Aus den Briefen geht eine große gegenseitige Wertschätzung hervor. Von Anfang an hat Stefan Zweig zum Beispiel an das große Talent von Busoni geglaubt. Der briefliche Austausch zeigt außerdem, wie Zweig seine zahlreichen Kontakte zugunsten von Busoni aktivieren möchte und wie Busoni Vorschläge für verschiedene Formen der Zusammenarbeit macht, die auch andere Künstler und Künstlerinnen involvieren. Wenn man diese Korrespondenz liest, eröffnet sich auf jeden Fall ein großer kultureller Kosmos, in dem sich die beiden Künstler bewegt haben. Zum Netzwerk der Beziehungen, das sich in den schriftlichen Zeugnissen der Freundschaft ausbreitet, gehören relevante Künstlerpersönlichkeiten wie etwa Gustav Mahler und Max Reinhardt. In den Briefen entsteht schließlich auch ein produktiver Dialog über Werke der Literatur und der Musik.

Die Herausgeber bedanken sich herzlich bei Stephan Litt (NLI) und der Staatsbibliothek zu Berlin für die Genehmigung, die Briefe zu veröffentlichen.

Zweig an Busoni
Postkarte⁶⁶30. Mai 1911⁶⁵
Wien

Lieber verehrter Herr Busoni, wir beklagen herzlich, so zufrieden wir sonst mit Welt und Wetter sind, Ihre Abwesenheit.⁶⁷ Ergebenen Grusses,

Stefan Zweig

[Von fremder Hand:] Auf einer Irrfahrt bin ich hier in ein Paradies geraten, angesichts Blumenkorsos.⁶⁸ Ergebene Grüße an Sie und Ihre Frau Gemahlin.⁶⁹ L. Spee.⁷⁰



Abbildung 1: Zigarrenraucher in Berlin um 1911: (v. l.) Oskar Fried, Ferruccio Busoni, Frederick Stock, Egon Petri, Arthur Bodanzky, Wilhelm Middelschulte, Arrigo Serato, Hermann Draber (Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Nachl. F. Busoni P I, 163)

* Die Herausgeber danken Antony Beaumont (Deutschland), Lina Maria Zangerl (Literaturarchiv Salzburg), Eva Altneder, Simone Lettner, Klemens Renoldner, Eva Wimmer und Martina Wörgötter-Peck (Stefan Zweig Zentrum) herzlich für die redaktionelle Unterstützung.

65 Ohne Datum. Poststempel: „Wien | 30.05.1911“.

66 Kennzahl B II, 5642. Postkarte an: „al maestro Ferruccio Busoni | Berlin W.“

67 Zwischen 20. Februar und 21. April 1911 (ca.) unternahm Zweig eine Reise nach Panama, Havanna, Jamaica, Puerto Rico und New York. Das Schiff SS Amerika ist am 8. April 1911 von New York mit Busoni, Zweig sowie Gustav Mahler aufgebrochen.

68 „Vom Wetter begünstigt“ hat am 29. Mai in Wien „in der Hauptallee der Blumenkorso stattgefunden.“ Zitiert aus: o.V. „Der Blumenkorso“, *Illustrierte Kronen Zeitung* (30. Mai 1911), 8.

69 Seit 1890 war Busoni mit der schwedischen Gerda Sjöstrand (1862–1956) verheiratet. Siehe *Busoni. Briefe an Seine Frau*, hrsg. Friedrich Schnapp (Erlenbach–Zürich: Rotapfel-Verlag 1935).

70 Wohl der aus Berlin stammende Diplomat Ludwig Graf von Spee (1870–1950), der möglicherweise ein Mitreisender von Zweig und Busoni auf der SS Amerika war. Bruder des berühmten Admirals Maximilian von Spee (1861–1914), Ludwig von Spee war in späteren Jahren u.a. als deutscher Konsul in Belgrad (1914) und in L. Tübingen (1915) sowie als deutscher Gesandter in Griechenland (1921, 1922), Ungarn (1922, 1923) und Chile

Zweig an Busoni
Brief⁷²Ende September 1911⁷¹
Berlin

Hotel Prinz Friedrich Carl
Dorotheenstrasse 66

Carissimo maestro, ich bin für 8 Tage in Berlin⁷³ und hätte mich gerne bei Ihnen angefragt. Nun finde ich im Telefon nicht Ihren Namen – – ist es zu viel, wenn ich Sie bitte mir mit einer Karte zu sagen, wann ich Sie besuchen darf. Dass ich mich darauf innig freue, muss ich wohl nicht noch unterstreichen.

In Verehrung getreu Ihr

Stefan Zweig

ausser Sonntag bin ich noch Ihnen zu jeder Stunde frei

71 Ohne Datum. Vgl. Zweig an Paul Zech, 23.08.1911, in: *Stefan Zweig Briefe 1897–1914*, hrsg. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler (Frankfurt am Main: S. Fischer 1995), 237: „Vielleicht kann ich Ihnen davon in Berlin erzählen, wo ich ungefähr vom 20. September bis Ende September sein werde.“ Auch Zweig an Julius Bab, 11.10.1911, in: ebd., 241.

72 Kennzahl B II, 5643.

73 Ende September 1911 war Zweig in Berlin, um eine mögliche Inszenierung von Emile Verhaerens Drama *Helens Heimkehr*, welches Zweig 1909 ins Deutsche übersetzt hatte und im Dezember 1910 in Stuttgart uraufgeführt worden war, mit Max Reinhardt (oder möglicherweise seinem Assistenten Arthur Kahane) zu besprechen. Reinhardt nahm das Stück nicht an, aber sein Kollege Felix Hollaender hatte Verhaerens *Das Kloster* (auch in Zweigs Übersetzung) schon ein Jahr zuvor (am 23. September 1910) in den Berliner Kammerspielen mit Erfolg inszeniert. Siehe Zweig an Emile Verhaeren, 07.11.1911, in: *Correspondance générale. Émile et Marthe Verhaeren – Stefan Zweig*, hrsg. v. Fabrice van de Kerckhove (Bruxelles: Archives & musique de la littérature 1996), 358–60. *Helens Heimkehr* wurde in Paris am 4. Mai 1912 mit Ida Rubinstein in der

Zweig an Busoni
Postkarte⁷⁵14. Oktober 1911⁷⁴
Wien

Geehrter Herr Busoni, ich grüsse Sie herzlich obzwar Sie mir die Sendung meiner Bücher⁷⁶ nicht mit einer Zeile bestätigt haben und noch weniger mir Ihr Textbuch⁷⁷ gesandt. Ich habe es mir aber hinterlistigerweise verschafft und mit Freude gelesen. Gregori⁷⁸ schrieb mir, er würde bestimmt zur Uraufführung Ihrer Oper nach Hamburg⁷⁹ kommen: ich freue mich ihr auch sehr entgegen.

Viele Grüße Ihres ergebenen
Stefan Zweig

⁷⁴ Ohne Datum. Poststempel: „Wien, 14.X.1911“.

⁷⁵ Kennzahl B II, 5644. Wiener Künstler-Postkarte | Wien Alter Hof mit Ulrichkirche | Serie 793/2. An: „**Ferruccio Busoni** | Berlin W 30 | Victoria Louisenplatz 11“.

⁷⁶ Drei vor 1912 erschienene Bücher – *Die frühen Kränze* (Leipzig: Insel-Verlag 1906), *Tersites. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen* (Leipzig: Insel-Verlag 1907) und *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland* (Leipzig: Insel-Verlag 1911) – sind im Versteigerungskatalog *Bibliothek Ferruccio Busoni* (Berlin: Max Perl Antiquariat 1925, S. 110–11) gelistet, Busonis Bibliothek enthält auch drei weitere Bücher aus späteren Jahren: *Das Haus am Meer. Ein Schauspiel in zwei Teilen* (Leipzig: Insel-Verlag 1912), *Der verwandelte Komödiant. Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko* (1913) und *Jeremias. Eine dramatische Dichtung in neun Bildern* (Leipzig: Insel-Verlag 1917). Alle Exemplare aus der Bibliothek tragen „handschr. Widmung des Verfassers an Busoni“.

⁷⁷ Ferruccio Busoni, *Der Mächtige Zauberer. Die Brautwahl. Zwei Theaterdichtungen für Musik. Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (Triest: C. Schmidl 1907).

⁷⁸ Ferdinand Gregori (1870–1928) war Schauspieler und Regisseur und in beiden Funktionen 1901–10 am Wiener Burgtheater tätig. Ab 1910 war er Intendant am Hoftheater Mannheim. Im Mai 1913 setzte er *Die Brautwahl* auf den Spielplan.

⁷⁹ Busonis *Die Brautwahl* (K 258), eine komisch-phantastische Oper in drei Akten und einem Nachspiel, nach einer Erzählung von E.T.A. Hoffmann (*Berlinische Geschichte*), wurde am 13. April 1912 im Stadttheater Hamburg unter der Leitung von Gustav Brecher uraufgeführt. Die Premiere wurde für spätestens Anfang Oktober 1911 angekündigt (vgl. *The Musical Times* [1. Oktober 1911], 674). Gleich nach seiner Rückkehr aus New York machte Zweig Gregori auf Busonis Oper aufmerksam. Vgl. Zweig an Gregori, 21.04.1911, in: *Stefan Zweig Briefe 1897–1914* (1995), 228–9: „Ferruccio Busoni, den man jetzt auch als Componisten zu lieben beginnt, erzählte mir in Amerika, daß seine Oper* die in Hamburg kommen sollte (Die Dekorationen von Walser sind schon gezeichnet) durch den Wechsel in der Leitung des Theaters vielleicht frei würde. Falls Sie Sich [sic] für die Uraufführung interessieren schreiben Sie ihm sofort nach Berlin, Sie könnten Sich [sic] da eventuell eine sehr wertvolle Uraufführung sichern.“ Vgl. auch Zweig an Gregori, 29.08.1911.

Busoni an Zweig
Brief6. Dezember 1911
Berlin?

Mein sehr verehrter,
sehr lieber Stefan Zweig,

was schulde ich Ihnen nicht Alles! und es muss so aussehen, als ob ich nichts dafür empfände.

Als die Bücher kamen und bald darauf die Postkarte – – beides hochfreudig bewillkommte Gaben – – stak ich in meiner Oper,⁸⁰ bis über die Ohren, so dass von mir nur die grauen Haarbüschel hervorlugten.

Die Oper beendete ich am 8. Oktober, als es höchste Zeit war mit meinen verschiedenen u. verschieden-artigen Lisztfeiern⁸¹ zu beginnen. Und ich hatte 5 Monate lang keine Tastatur berührt. Dazwischen fiel „Turandot“⁸² und mit ihr Ihr liebes, schönes dichterisches Idealportrait⁸³ ihres immer mehr belasteten Schuldners.

Sieht es fast so aus, als ob ich für so viele einzelne Aufmerksamkeiten (jede besonderen Dankes werth) diesen Dank in Bausch u. Bogen entladen wollte; aber ich versichere Sie, dass ich jede einzelne Form Ihrer Spenden gekostet, genossen u. als unverdiente Belohnungen betrachtet u. empfangen habe.

⁸⁰ Es handelt sich um *Die Brautwahl*, in Busonis Briefen erstmals Anfang Juni 1906 erwähnt, die nach mehreren Verzögerungen am 8. Oktober 1911 fertiggestellt wurde. Vgl. Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni. A Biography* (London: Eulenburg Books 1974), 174–83.

⁸¹ Der 22. Oktober 1911 markierte genau das 100-jährige Jubiläum von Franz Liszt (1811–1886). Dementsprechend fand die Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Heidelberg zwischen 22. und 25. Oktober 1911 statt und widmete sich dem Komponisten. Am 24. Oktober spielte Busoni Liszts *Totentanz* (Klavierkonzert in A-Dur) unter der Leitung von Richard Strauss. Das Programm umfasste auch Liszts *Bergsymphonie*, *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* und *Tasso*. Siehe Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. Florian Trenner (Wien: Verlag Dr. Richard Strauss 2003), 331.

⁸² Am 27. Oktober 1911 wurde Busonis Musik zu Gozzis *Turandot*, in der Bearbeitung von Karl Vollmoeller (1878–1948), szenisch von Max Reinhardt (1873–1943) und unter der musikalischen Leitung von Oskar Fried (1871–1941) am Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt. Vgl. Dent, *Ferruccio Busoni* (London 1974), 153; Kii-Ming Lo, „Zur Entstehungsgeschichte von Ferruccio Busonis *Turandot*-Werkgruppe und ihrer musiktheatralischen Ästhetik“, in: *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, hrsg. Albrecht Riethmüller und Hyesu Shin (Stuttgart: Franz Steiner 2004), 143–76; Antony Beaumont, *Busoni the Composer* (Bloomington: Indiana University Press 1985), 80; und Marc-Andrè Roberge, *Ferruccio Busoni. A Bio-Biography* (Westport, CT: Greenwood Press 1991). Für die Premiere hat Busoni selbst ein Essay verfasst: „Zur ‚Turandot‘-Musik“, *Blätter des deutschen Theaters und der Kammerspiele*, 1/6 (27. Oktober 1911), 83–4.

⁸³ *Campana in Zwilling. Essay-Portrait „Busoni“*, *Blätter des Deutschen Theaters und der Kammerspiele*, 1/6

Ich hoffte, Ihnen dieses oder Ähnliches (u. Manches dazu) mündlich ausdrücken zu können, aber Sie kommen nicht.

Nun, auf baldiges u. schönes Wiedersehen.

Ihr herzlich ergebener

am 6. Dezbr. 1911 Ferruccio Busoni

Nr. 5

ca. 8. Dezember 1911

Wien

Zweig an Busoni
Brief⁸⁴

Verehrter Maestro, ich war sehr froh über Ihren lieben Brief: schon dachte ich, Sie seien irgendwie gegen mich verstimmt und aus diesem Gefühl gieng ich in Berlin an Ihnen vorbei (ich war im Herbst 8 Tage dort), so schwer mir's auch fiel. Wie schade, dass Sie auf Ihren Tournéen Wien so absichtsvoll zu vermeiden wissen: ich bin hier nicht der Einzige, der Sie heranzuwünschte, zumindest wenigstens für einen Abend Musik, obzwar wir Sie da mit einer Menge teilen müssten.

Von Ihrer Oper weiss ich nichts. Wann wird die Aufführung sein? Wäre sie doch im März, da komme ich wohl auch nach Hamburg hinüber. Und ich möchte so gerne dabei sein!⁸⁵

Nach Berlin komme ich jedesfalls bald wieder hin, will aber diesmal, Ihrer guten Gesinnung gewiss, nicht an Ihnen vorbei.⁸⁶ Nehmen Sie für heute als guten Gruss noch ein Buch,⁸⁷ mein letztes! Im Frühjahr komme ich hier am Burgtheater mit meinem neuen Stück,⁸⁸ im Herbst bei Reinhardt⁸⁹ und in ein dutzend andern Städten. Aber am liebsten möchte ich da wieder irgendwo in der Welt zwischen Orient und Occident sein, auf einem Schiff und hoffentlich in so guter Gesellschaft wie damals!⁹⁰

Viele herzliche Grüsse Ihres in Verehrung getreuen

Stefan Zweig

84 Kennzahl: BII, 5646. „VIII. Kochgasse 8 Wien“.

85 Zweig war Anfang März zwar kurz in Hamburg, sah die Uraufführung im April dann aber nicht. Vgl. Zweig an Julius Bab, 03.03.1912, in: Literaturarchiv Salzburg (ohne Signatur).

86 Zweig reiste am 25. Februar 1912 für eine Verhaeren-Tournée nach Berlin.

87 *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland* (Leipzig: Insel Verlag 1911), Zweigs zweiter Erzählband erschien im November 1911. Vgl. *Bibliothek Ferruccio Busoni* (1925).

88 Die Uraufführung von Stefan Zweigs Drama *Das Haus am Meer. Ein Schauspiel in zwei Teilen (drei Aufzügen)* wurde mehrfach verschoben und fand schließlich erst am 26. Oktober 1912 am Wiener Burgtheater statt. Vgl. Oliver Matuschek, *Stefan Zweig. Drei Leben – eine Biographie* (Frankfurt am Main: S. Fischer 2006), 102.

89 Albert Heine (1867–1949) hat das Stück statt Max Reinhardt inszeniert. Vgl. Zweig an Émile Verhaeren, Feb. 1911, in: *Stefan Zweig Briefe 1907–1914* (1995), 242, 4.

Zweig an Busoni
Brief

[Brief nicht gesehen]⁹²

Busoni an Zweig
Karte⁹³

Mit herzlichen Grüßen Ihres Ihnen stets freundlichst ergebenen

Nr. 6

ca. Ende Februar 1912⁹¹
unbekannt

Nr. 7

3. Juli 1912
Berlin

Ferruccio Busoni
-- 3 Juli 1912

Nr. 8

Zweig an Busoni
Karte⁹⁵

[Karte nicht gesehen.]

9. Juli 1912⁹⁴
Hochschneeberg⁹⁶

Nr. 9

Busoni an Zweig
Brief

15. Juli 1912
Berlin

Lieber „junger“ Meister,

Ihre Karte hat mich herzlich erfreut.⁹⁷

Danken Sie auch A. Schnitzler⁹⁸ dafür, den ich nachträglich zu seinen vortrefflich angewendeten 50 Jahren beglückwünsche.⁹⁹

Mir liegt es heute auf dem Herzen, Sie zu bitten, sich gelegentlich mit de Quincey¹⁰⁰ beschäftigen zu wollen.

91 Ende Februar war Zweig in Berlin, wo er wahrscheinlich wieder Kontakt mit Busoni aufgenommen hat, darum könnte es sich auch um ein späteres Datum (bis ca. Ende Juni) handeln.

92 Am 5. Mai 1912 fand die Uraufführung von Zweigs Einakter *Der verwandelte Komödiant* im Lobe-Theater in Breslau statt. Busonis Bibliothek enthält *Der verwandelte Komödiant. Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko* (Leipzig: Insel-Verlag 1912) „mit handschr. Widmung des Verfassers an Busoni.“ Laut der Beschreibung in der *Bibliothek Ferruccio Busoni* (1925), 111: „Der Brief, mit dem zusammen Zweig das Buch an Busoni gesandt hat, liegt auch bei“

94 Laut Arthur Schnitzlers Tagebuch am 9. Juli 1912: „9/7 Schneeberg. Spazieren mit O., Zweig und Auernheimer“. *Arthur Schnitzler Tagebuch 1909–1912* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981), 342.

95 Postkarte lag bei Busonis Exemplar des *Verwandelten Komödianten*, laut *Bibliothek Ferruccio Busoni* (1925), 111: „Außerdem noch ein Kartengruß aus Hochschneeberg. Mitunterschrieben haben: Arthur Schnitzler, Olga Schnitzler und Raoul Auernheimer“.

96 Hotel Hochschneeberg in Niederösterreich (Rax-Schneeberg-Gruppe) liegt auf 1.800 Höhenmetern und wurde 1898 nach Plänen der Theaterarchitekten Helmer & Fellner erbaut. Vgl. Zweig an Schnitzler, 06.07.1911 (auch Hochschneeberg) in: *Stefan Zweig. Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*, hrsg. Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater (Frankfurt am Main: S. Fischer 1987), 365.

97 Hochschneeberg Postkarte vom 9. Juli 1912.

98 Arthur Schnitzler (1862–1931). Zweig war mit Schnitzler seit dem 28. Mai 1908 persönlich bekannt. Vgl. *Stefan Zweig. Briefwechsel mit Hermann Bahr* (1987), 452.

99 Am 15. Mai 1912 wurde Schnitzler 50 Jahre alt. Es gibt keine Erwähnung des Namens Busoni in Schnitzlers Tagebuch zwischen 1909–1912. Kontakt zwischen Busoni und Schnitzler kann nicht ausgeschlossen werden. Vgl. *Gottfried Galston, Kalendernotizen über Ferruccio Busoni*, hrsg. Martina Weindel (Wilhelmshaven: Noetzel 2000), 137.

100 Thomas De Quincey (1785–1859), Journalist, Übersetzer und Schriftsteller aus Großbritannien. Von Busoni ist bekannt, dass er im Jahr 1907 „On Murder Considered as one of the Fine Arts“ von De Quincey gelesen hat. Vgl. Dent, *Ferruccio Busoni* (1974), 172. Zwei Bücher von De Quincey sind in der Bibliothek von Busoni verzeichnet: *Confessions of an English Opium-eater* (London: Taylor and Hessey 1823) und *Selections*

Dessen folgende Aufsätze, oder Studien, sind (Sie werden es bereits wissen) des Lesens höchst werth. Aber auch des Übersetzens.

- 1.) On Murder, considered as one of the fine arts¹⁰¹
- 2.) The english Mail-coach.¹⁰²
- 3.) The spanish military nun¹⁰³
- 4.) Suspizia [sic!] de profundis.¹⁰⁴

Bei 1) ist zu beachten, die Ausgabe mit dem späteren Anhang¹⁰⁵ zu greifen, welche eine Rekonstruktion der zitierten Mordthaten bringt.

2) und 4) sind Nachträge zur Opiumsucht; das letzte namentlich eines der herrlichsten Prosastücke der Weltliteratur (so scheint es mir – –)

3) eine grosse, eigenartige Novelle, höchsten Styles.—

Wenn Sie, zwischen eigener Produktion, dafür Zeit erübrigten, so würden Sie der deutschen Leserwelt einen Dienst erweisen.

Sie verzeihen dieses „Intruding“¹⁰⁶ meinem literarischen Eifer, das zu bethätigen mir selbst versagt ist. —

Gute Grüsse.

Ihr freundlichst ergebener,

Ferruccio Busoni

15. Juli 1912

101 1827 erschiener, makaber-parodistischer Essay von Thomas De Quincey über den Mord als ästhetisches Phänomen.

102 Essay von De Quincey, ursprünglich für die *Suspiria de Profundis* geschrieben, oft als Meisterwerk De Quinceys bewundert; unterteilt in die drei Abschnitte *The Glory of Motion*, *The Vision of Sudden Death* und *Dream-Fugue. Founded on the Preceding Theme of Sudden Death*, behandelt das Werk sowohl das englische Postkutschenwesen als auch De Quinceys Opiumträume. Vgl. Judson S. Lyon, *Thomas De Quincey* (New York: Twayne Publishers 1969), 103–5.

103 Halbfiktionale Erzählung von De Quincey aus dem Jahr 1847, die auf einer französischen Zusammenfassung der Memoiren einer spanischen Nonne aus dem 17. Jahrhundert beruht. Vgl. Lyon, *Thomas De Quincey* (1968), 145.

104 „Suspiria de Profundis“ („Seufzer aus den Tiefen“) (1845–1849), fragmentarisch gebliebene, als Fortsetzung der *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers* (*Confessions of an English Opium-eater*) gedachte Sammlung von teils autobiographischen Fantasien und Traumvisionen von De Quincey. Vgl. Lyon, *Thomas De Quincey* (1968), 96. Busonis Orchesterkomposition *Berceuse-élégiague. Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter. Poesie für Sechsfaches Streichquartett mit Sordinen, drei Flöten, einer Oboe, drei Klarinetten, vier Hörnern, Gong, Harfe und Celesta* (in *Memoriam Anna Busoni, n. Weiss, M. 3. Oktober 1909*), op. 42 wurde in London im Oktober 1909 vollendet und am 21. Februar 1911 in der Carnegie Hall unter der Leitung von Gustav Mahler uraufgeführt. Siehe Kommentar von Antony Beaumont, *Busoni The Composer* (London: Faber and Faber 1985), 140–47.

105 1852 erschien ein Postscript zu *On Murder, considered as one of the fine arts*, das einen Dokumentarbericht über

Nr. 10

6. September 1912

Wien

Zweig an Busoni Brief¹⁰⁷

6. Sept. 12

Lieber, verehrter Meister Busoni, wie spät danke ich Ihnen für Ihren freundlichen Rat, aber ich wollte erst die Bücher nachlesen, denn – zu meiner Beschämung – bin ich weit weniger in De Quincey bewandert, als Sie vielleicht vermuteten. Ich habe nun auch sofort einen Verleger¹⁰⁸ darauf hingewiesen.

Aber heute, lieber guter Meister, wollte ich Ihnen eigentlich ein anderes schreiben. Ein paar Leute hier in Wien,¹⁰⁹ die Sie gerne haben, empfinden es als Unrecht und Benachteiligung, dass wir von Ihren Werken hier noch nichts zu hören bekommen haben. Und ich habe mit einem studentischen Verein¹¹⁰ die ersten Besprechungen eingeleitet für einen Compositionsabend Busoni, den wir veranstalten wollen. Wir zählen dabei auf Ihre Mithilfe und werden Sie auch bitten, uns die Wahl der Werke zu erleichtern. Ein Orchester werden wir in Wien bekommen, einen Saal gleichfalls, das Geld auch, das wichtigste dabei aber sind Sie selbst, lieber Meister, den wir jetzt schon so lange in Wien entbehrt haben.¹¹¹ Vielleicht könnte man die Ouvertüre Ihrer „Oper“ bringen,¹¹² ein paar Clavierstücke – aber das werden Sie selbst am besten entscheiden. Glauben Sie uns, lieber Meister, dass wir mit Energie und der Hingebung, die wir für Sie haben, schon etwas Schönes zusammenbringen werden, es wird gut werden, obzwar oder vielmehr weil es von jungen Leuten veranstaltet wird.¹¹³

Ich hoffe sehr, im November nach Berlin¹¹⁴ zu kommen, zuvor habe ich hier noch im Burgtheater eine Premiere (ein Stück, das dann auch bei Reinhardt kommt).¹¹⁵ Wie wer-

107 Kennzahl: BII, 5646. „VIII. Kochgasse 8 | Wien“.

108 Die Briefe an Anton Kippenberg (Insel-Verlag) im genannten Zeitraum (15. Juli bis 16. September 1912) ergaben keine Hinweise auf De Quincey.

109 Wohl Zweigs Freundeskreis, wie z.B. Arthur Schnitzler und Raoul Auernheimer. Vgl. Postkarte vom 9. Juli 1912.

110 Wohl der Akademische Verband für Literatur und Musik.

111 Ein ursprünglich für den 17. Dezember 1912 vorgesehener Klavierabend im Bösendorfersaal (Programm: Beethovens Hammerklavier, op. 106; Chopin 24 Préludes, op. 28; Liszts Sonate in h-Moll) musste auf den 31. Dezember 1912 wegen Krankheit verschoben werden. Vgl. *Neue Freie Presse* (20. Dezember 1912), 15; und E. B. „Konzert Busoni“, *Neues Wiener Journal* (1. Januar 1913), 14.

112 *Die Brautwahl*.

113 Einen Konzertabend mit Instrumental- und Klaviermusik von Busoni, wie hier von Zweig angeregt, hat es in Wien nicht gegeben. Die Herausgeber danken Antony Beaumont für diesen Hinweis.

114 Zweig reiste von Hamburg nach Berlin, um der vorgesehenen Uraufführung von Arthur Schnitzlers Drama *Professor Bernhardt* am 28. November beizuwohnen. Vgl. die Ankündigung in der Presse: „Der neue Schnitzler“, *Prager Tagblatt* (27. September 1912), 5; sowie Zweig an Arthur Schnitzler, 12.12.1912, in: *Stefan Zweig: Briefwechsel mit Hermann Bahr* (1987), 371–2: „ich werde jedesfalls in Berlin bei der Premiere sein“.

de ich mich freuen Sie zu sehen! Die letzten beiden Male¹¹⁶ gieng ich an Ihnen vorbei, weil ich nicht wusste, ob ein Besuch nicht eine Störung sei, diesmal aber will es mir's nicht nehmen lassen.

Ich habe gelesen,¹¹⁷ dass Sie mit Vollmoeller¹¹⁸ eine Oper schreiben und mich sehr dieser Nachricht gefreut.¹¹⁹ Dass die „Brautwahl“ nicht nach Wien kam, war mir leid, aber ich hoffe ihr noch einmal¹²⁰ zu begegnen – oder einen Teil in Wien zu hören bei dem Konzert, das hoffentlich aus einem guten Wunsch eine Wirklichkeit wird.¹²¹ Ihr herzlich getreuer

Stefan Zweig

Nr. 11

Zweig an Busoni
Postkarte¹²³

19. November 1912¹²²
Berlin

Lieber Meister Busoni, gerne hätte ich Sie in den zwei Tagen, die ich für Berlin habe, gesehen. Hoffentlich ermöglichen Sie es. Herzlichst

Stefan Zweig

116 Zweig war Ende September 1911 sowie im Februar 1912 in Berlin.

117 Die Quelle konnte nicht ermittelt werden.

118 Karl Gustav Vollmoeller (1878–1948) war u.a. Dramatiker, Lyriker, Drehbuchautor, Übersetzer, Archäologe, Autorennfahrer und Flugzeugkonstrukteur. Er studierte in Paris, Berlin, Athen und Bonn. Davor hatte er Kontakt zum George-Kreis. Kooperationen mit Max Reinhardt (u. a. der Welterfolg *Das Mirakel*, 1911) und Mitwirkung am Drehbuch zu *Der blaue Engel* (Regie, Josef von Sternberg). Siehe *Killy Literaturlexikon. Band 12, Vo-Z. 2., vollständig überarbeitete Auflage*, hrsg. Wilhelm Kühlmann (Berlin: de Gruyter 2011), 20 f. Vgl. Busoni an Robert Freund, 19.05.1912, in: Staatsbibliothek zu Berlin (Mus.Nachl. F. Busoni B I, 544).

119 Karl Gustav Vollmoellers Gozzi-Bearbeitung des Turandot-Stoffes (1911, Regie Max Reinhardt) diente Ferruccio Busoni als Vorlage für seine Oper *Turandot* (1917). Beide hatten sich mit diesem Stoff mehrere Jahre und auf vielfältige Weise auseinandergesetzt, Aufführungen fanden u. a. in London (1913) und Zürich (1917) statt. Die enge Zusammenarbeit zwischen Vollmoeller und Busoni ist in den Tagebüchern (Fragmenten) des Komponisten in der Staatsbibliothek zu Berlin nachzulesen.

120 Zur Uraufführung der *Brautwahl* am 13. April war Zweig nicht in Hamburg.

121 Bis heute wurde die Oper nicht in der Wiener Staatsoper aufgeführt.

122 Ohne Datum. Zweig war von 19. bis ca. 21. und dann von ca. 27. bis ca. 30. November 1912 in Berlin. Vgl. Zweig an Paul Zech, 14.09.1912 und 14.11.1912, in: *Stefan Zweig – Paul Zech. Briefe 1910–1942*, hrsg. Donald G. Davison (Bielefeld: Greif, 1987), 22–23.

Nr. 12

3. Dezember 1912
Wien

Zweig an Busoni
Briefkarte¹²⁴

3. Dez. 1912

Lieber Meister Busoni, wie ungerne habe ich Sie versäumt in Berlin!¹²⁵ Aber nun eine Bitte: reservieren Sie mir in Wien, wenn Sie – endlich! – kommen, einen Nachmittag, dass ich Sie und einige Freunde zu mir bitten kann, die sich alle sehr auf Sie freuen.¹²⁶ Es würde eine gute Plauderstunde werden, umso mehr als ich kein Clavier bei mir habe. Sollte Ihnen ein Nachmittag nicht frei bleiben, so machen Sie mir doch die Freude, mit mir mittags oder abends zu speisen. Ich hoffe sehr auf ein Wort von Ihnen, wann Sie mir das Vergnügen Ihrer Gesellschaft geben wollen und grüsse Sie, lieber Meister, vielmals als Ihr getreuer

Stefan Zweig

124 Kennzahl: B II, 5648 „VIII. Kochgasse 8 | Wien“.

125 Zweig besuchte die Uraufführung von Arthur Schnitzlers *Professor Bernhardt* am 28. November 1912 im Kleinen Theater in Berlin. In Österreich wurde Schnitzlers Komödie verboten.

126 Ab 24. November 1912 kündigte Gutmanns Konzert-Direktion Busonis „einziges Konzert“ am 17. Dezember 1912 in der Wiener Presse an. Vgl. *Neues Wiener Tagblatt* (24. November 1912), 77 sowie *Neue Freie*

Nr. 13

Busoni an Zweig
Brief

14. Dezember 1912
Berlin

Mein lieber junger Meister,

Dass ich gerade mit Ihnen als ein hässlich – undankbarer u. säumiger Korrespondens [sic] erscheinen soll – ist ein boshaftes Spiel des Zufalls.

Diesmal habe ich, leider, eine auszeichnende [sic] Entschuldigung – ich kam infolge übermässiger Anstrengungen arg herunter mit meiner Gesundheit und bin seit 10 Tagen krank. Derart, dass noch heute mein Kommen nach Wien sehr fraglich erscheint. Trotzdem habe ich eine voreilige Absage (welche das vernünftigste bliebe) zurückgehalten u. versuche seit gestern Abend meine Kräfte, mit der ehrlichen Absicht, Wort zu halten. Denn ich hatte mich – ausnahmsweise – darauf gefreut, und wollte trachten, recht Schönes zu geben _ _ _ _ !

Sollte ich es doch noch zu Stand bringen können, so fürchte ich für die Folgen; denn ich habe eine tüchtige Krisis durchlebt.

Auch auf Sie freute ich mich herzlich und wie bin ich für Ihre Anhänglichkeit empfaenglich!

Sie hatten einen Theatererfolg, einen – wie es verlautet – entscheidenden!¹²⁷

Ihnen wird die Jugend zu etwas Bewusstem; geniessen Sie das Phänomen u. schätzen Sie es nach Gebühr!

Meiner freundschaftlichen Antheilnahme versichere ich Sie von Herzen.

Ihr Ferruccio Busoni

14. Dzbr. 1912.

¹²⁷ Entgegen Zweigs Befürchtungen war *Das Haus am Meer* (UA Wien, 26. Oktober 1912) erfolgreich. Am 23. November 1912 hatte das Stück im Hamburger Schauspielhaus seine Premiere und war auch dort ein grosser Erfolg. Mit Max Reinhardt, dem Regisseur, hatte Busoni eine enge Freundschaft geschlossen.

Nr. 14

Zweig an Busoni
Briefkarte¹²⁹

ca. Mitte Dezember 1912¹²⁸
Wien

Lieber verehrter Meister, froh erwarten wir Sie in Wien! Bitte vergessen Sie nicht an eine Stunde für mich oder einen Nachmittag oder speisen Sie mit mir. Ich habe Zeit, wann immer Sie wollen – – dann danke ich Ihnen auch für Ihren lieben Brief. In Treuen

Stefan Zweig

Nr. 15

Busoni an Zweig
Brief

1. Jänner 1913
Berlin

Neujahr 1913

Lieber, geehrter.

Schön war's in Wien¹³⁰ und ich recht glücklich. –

Für Ihre Freundschaft den schönsten Dank!

Als ich merkte, dass es sich bei Auernheimer¹³¹ um eine Rauchfangkehrer Geschichte¹³² drehte, dachte ich: der gusseiserne Gott waere ein „Ofen“, gegen welchen der Held umsonst kämpft.

Es stellte sich heraus aber, dass es eine Dante Büste ist!

Im Übrigen, beim Durchlesen der Geschichtchen, musste ich fortwährend beten:

Oh, Ihr heiligen vorübergehenden Übel!

¹²⁸ Ohne Datum. Poststempel: „V-~~Dez.~~ 1912“.

¹²⁹ Kennzahl B II, 5649. „VIII. Kochgasse 8 | Wien“.

¹³⁰ Am 30. Dezember 1912 gab Busoni nur ein Konzert in Wien (Bösendorfer-Saal). Vgl. *Neue Freie Presse* (20. Dezember 1912), 15.

¹³¹ Raoul Auernheimer (1876–1948), Schriftsteller, Übersetzer und Journalist aus Wien; Freundschaft zu sei-

Was auf französisch heisst:

O, Saint Maupassant.¹³³

(Ebenso, wie „Rauchfangkehrer“ auf Deutsch wiederum Schornsteinfeger lautet.)

Die einsame Schlafwagenfahrt mit Auernheimers Buch zur Gesellschaft; – eine unschuldige Sylvesternacht, als diese, giebt es kaum.

Als ich um 8 Uhr in Berlin ankam, sah ich noch Zilindermänner, papierbebändert, heimwärts ziehen.

Zu Hause fand ich aufgestapelte Correspondenz vor u. musste wieder Ihrer und Ihres Gespräches über das

Diktieren

gedenken. – – –

Bei Wilde¹³⁴ stiess ich auf diesen Witz: „Wir (Engländer) beginnen, mit den Amerikanern alles gemeinsam zu haben; ausgenommen (selbstverständlich) die Sprache.“¹³⁵

Ob das nicht ein wenig auf Deutsche u. Wiener übertragbar ist? – Aber da habe ich Etwas recht Taktloses mir entschlüpfen lassen, und ich flüchte.

Ein gutes neues Jahr, verehrter Freund; und ein schönes Wiedersehen. – Hoffentlich in Mannheim.¹³⁶

Ihr herzlich ergebener

Ferruccio Busoni

Nr. 16

Busoni an Zweig
Brief

5. April 1913

Berlin

Verehrtester Freund,

würden Sie so gut sein wollen, und eine Abschrift des kleinen Stückes¹³⁷ anfertigen lassen, das ich Ihnen auf dem Schiff zum Andenken niederschrieb? Ich componi[e]re an Etwas „Indianischem“¹³⁸ und möchte die Skizze daraufhin überprüfen.

Ich hoffe mit der Novität auch nach Wien zu kommen, wo die neuen drei Säle,¹³⁹ ihrem Umfange und ihrer Atmosphäere gemäss zu drei verschiedenen Praestationen meiner Kunst Verwendung finden sollen. – Heute fahre ich nach Italien,¹⁴⁰ wo ich eine größere Pianistische Aufgabe zu hören habe: Mitte Mai findet mich – so Gott will – in Paris. – Adressieren Sie, bitte, nach Milano, Regio Conservatorio. Mit Dank u. den herzlichsten Grüssen, Ihr ganz ergebener

Ferruccio Busoni

P.S. Das neue Buch von Thomas Mann¹⁴¹ hat mich überrascht. –

Berlin den 5 Apr. 1913.

133 Guy de Maupassant (1850–1893), Schriftsteller aus Frankreich, Meister des französischen Realismus; von Gustave Flaubert (1821–1880) bei frühen literarischen Versuchen angeleitet. Verfasser zahlreicher Romane und Erzählungen sowie phantastischer und realistischer Novellen.

134 Oscar Wilde (1854–1900), Lyriker, Dramatiker, Prosaautor aus Irland; Vertreter des *fin de siècle*, Anhänger des Ästhetizismus, Verteidiger der Autonomie der Kunst.

135 Zitat aus Wildes *The Canterville Ghost* (1887): „we [English] have really everything in common with America nowadays, except, of course, language.“

136 Die Besuche in Mannheim am 29. Mai 1913. Vgl. Busoni, *Werke*, Bd. 10, S. 100.

137 Zweig erhielt von Busoni auf der gemeinsamen Schiffsreise von Nordamerika nach Europa im Frühjahr 1911 ein dreiseitiges Klavierstück mit dem Titel *Indianisches Erntelied*, das mit einer Widmung vom 12. April 1911 versehen ist. Vgl. Matuschek, *Stefan Zweig* (2006), 92.

138 Die *Indianische Fantasie* für Klavier und Orchester, mit deren Komposition sich Busoni zwischen April 1913 und Februar 1914 beschäftigt hat. Vgl. Dent, *Ferruccio Busoni* (1974), 209.

139 Gemeint ist das geplante Konzerthaus, das fünf Monate später (am 19. Oktober 1913) eröffnet wird. Es hat drei Säle: den Großen Saal (1.865 Plätze), den Mozart-Saal (704 Plätze) und den Schubert-Saal (366 Plätze).

140 Zwischen 7. April und 12. Mai 1913 gab Busoni einen Zyklus von acht Klavierabenden (Oktomeron) in

Zweig an Busoni
Brief¹⁴³12. April 1913¹⁴²
Paris

Paris 15 rue de Beaujolais

(Wien VIII, Kochgasse 8)

Lieber guter Meister, Ihr Brief trifft mich in Paris, wo ich seit Wochen lebe.¹⁴⁴ Vorges-tern erst sprach ich von Ihnen mit Romain Rolland,¹⁴⁵ diesem besten der Menschen, dessen Roman „Jean Christophe“¹⁴⁶ Sie wohl noch immer nicht gelesen haben, obwohl ich sicher bin, dass kein Werk der letzten Jahre auch nur annähernd so ergreifen und innerlich beschäftigen würde. Es sind zehn Bände (bei Ollendorff) aber Sie brauchen nur den ersten 'L' Aube'¹⁴⁷ zu lesen, ich bin sicher, Sie hören dann nicht mehr auf. Schade, dass er und dass ich Mitte Mai nicht mehr hier sind, wie wäre ich glücklich gewesen, Sie und ihn bekannt machen zu können.

Die Abschrift¹⁴⁸ kann ich erst Ende April machen lassen: sie liegt im Eisenschrank in Wien. Dann geschieht es aber sofort. Lieber guter Meister, freuen Sie sich sehr Ihrer Heimat! Und hier in Paris wünsche ich Ihnen die wenigen wahrhaften Menschen, die es gibt, zu Zuhörern, den besten, Romain Rolland, versäumen Sie leider diesmal. Mit vielen herzlichen Grüßen

in Verehrung getreu Ihr

Stefan Zweig

Zweig an Busoni
Brief¹⁵⁰16. November 1917¹⁴⁹
Zürich

Verehrter lieber Meister, ich bin hier für einige Zeit in Zürich¹⁵¹ und freue mich sehr, Ihnen die Hand drücken zu dürfen.¹⁵² Vielleicht sagen Sie mir einen Tag der nächsten Woche, da ich Sie begrüßen darf. In Treue ergeben Ihr

Stefan Zweig

142 Ohne Datum. Poststempel: „12 AVRIL 13“.

143 Kennzahl B II, 5650.

144 Stefan Zweig hielt sich im Frühjahr 1913 (ab 3. März) für sechs Wochen in Paris auf.

145 Romain Rolland (1866–1944), französischer Schriftsteller, Professor für Musikgeschichte und Pazifist; Mitbegründer der Zeitschrift *Europe*. In Paris traf Zweig Romain Rolland am 10., 17., 22. und 29. März sowie am 2. April 1913; Siehe *Tagebücher* (1984), 45, 51, 56, 58 und 61. Am 22. März sprachen die beiden Männer hauptsächlich über Musik.

146 Der zehnbändige Roman von Romain Rolland erschien 1904–12 und wurde weltweit übersetzt.

147 Deutsch: Dämmerung (erster Teil des Romans).

148 Bezieht sich auf die von Busoni erbetene „Abschrift des kleinen Stückes“ (*Indianisches Erntelied*), das Zweig von ihm auf der Schiffsreise nach Europa im Jahr 1911 geschenkt bekommen hat. Siehe *British*

149 Ohne Datum. Poststempel „Zürich, 16.11.1917“.

150 Kennzahl B II, 5651.

151 Von 13. November 1917 bis März 1919 hielten sich Zweig und Friderike von Winternitz in Zürich auf. Busoni war bereits seit Herbst 1916 in Zürich.

152 Zweig besuchte Busoni am 17. Dezember 1917. Siehe Zweigs Eintrag am 17.12.1917, in: *Tagebücher* (1984),

Zweig an Busoni
Brief¹⁵⁴22. März 1918¹⁵³
RüschlikonRüschlikon bei Zürich
Hotel Belvoir¹⁵⁵

Lieber verehrter Meister, noch einmal meinen Glückwunsch für gestern!¹⁵⁶ Ich habe eben in einem Zuge¹⁵⁷ alles geschrieben, wie ich's fühlte und nach Wien gesandt. Der Aufsatz¹⁵⁸ wird hoffentlich bald erscheinen.

Ich wohne hier draussen still und friedlich. Es ist schön und man spürt sich selber stärker in der milden Weite der Landschaft. Wie gerne hätte ich Sie einmal hier! Zu Tisch mit Ihrer lieben Frau oder zum Café!¹⁵⁹ Wann immer Sie kommen, erfreuen Sie von Herzen Ihren getreuen

Stefan Zweig

Busoni an Zweig
Brief23. März 1918
Zürich

Lieber, verehrter,

Ihre freundlichen Zeilen machten mich ganz froh; dass Sie einen Bericht¹⁶⁰ über den Theater Abend verfassten u. absandten, ist mir sehr werthvoll, geradezu wichtig. Dafür danke ich Ihnen ehrlichen Herzens.

Sowohl meine Frau, als auch ich, wir sind gegenwaertig Konvaleszenten nach einer fast ein monatlichen Prostration.¹⁶¹ Ihrer so herzlichen Einladung¹⁶² die willige Folge zu leisten, müssen wir auf einige Zeit noch hinausschieben.

Indessen freuen wir uns, dass Sie einen Ihren Neigungen entsprechenden Aufenthalt geniessen, der Ihrem Schaffen förderlich sein wird.

(So weit mir das Schaffen gegeben ist, kann ich es überall zum Funktionieren bringen, ausgenommen __ in der Einsamkeit!)

Seien Sie noch einmal, noch mehrmals bedankt und schön begrüßt
von Ihrem

freundschaftlich ergebenen

Ferruccio Busoni

Zürich am 23. März 1918. _

153 Ohne Datum. Poststempel: „22.III.1918“.

154 Kennzahl B II, 5652.

155 Seit 9. März wohnte Zweig im Hotel Belvoir in Rüschlikon, einer Gemeinde, die etwa acht Kilometer südlich von Zürich am linken Ufer des Zürichsees liegt.

156 Am 21. März 1918 gab es die Premiere der Neueinstudierung der *Turandot* (Leitung Robert F. Denzler) und *Arlecchino oder die Fenster* (Leitung Max Conrad) in der Zürcher Oper. Darauf folgten weitere Vorstellungen am 27. März, 3. Mai und 24. Mai 1918, die letzte mit dem Komponisten selbst am Dirigentenpult. (Die Doppeluraufführung fand am 11. Mai 1917 im Stadttheater Zürich statt.) Der Herausgeber dankt Paul Suter (Zürich) für die Hinweise.

157 Zweig fuhr mit der Lokalbahn zwischen Zürich und Rüschlikon hin und zurück.

158 Zweigs Aufsatz „Busonis Opernwerk“ erschien im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* am 5. April 1918.

159 Vel. Zweig an Busoni, F. H. L. 22.03.1918.

160 Zweig, „Busonis Opernwerk“, *Neue Freie Presse* (5. April 1918), 1–3. Schon am 23. Dezember 1917 schrieb Zweig an die Direktion der *Neuen Freien Presse* mit dem Angebot, dass er einen Bericht über Busonis neue Opern einreichen wollte. Siehe *Stefan Zweig Briefe 1914–1919* (1995), 187.

161 Von einer längeren und schwerwiegenden Krankheit, wonach sich dieser Wortlaut anhört, ist in der Biografie zu Busoni von Dent nichts zu finden; darin heißt es lediglich, dass seine schon vorher bestehende

Zweig an Busoni
Telegramm¹⁶³

Nr. 21

1. April 1918
Rüschlikon

Ferruccio Busoni
Scheuchzerstr. 36
Zuerich

Allerherzlichste Glückwünsche dem jugendlich¹⁶⁴ immer erneuten senden wir zum heutigen Tage¹⁶⁵

Stefan Zweig

Nr. 22

Zweig an Busoni
Brief¹⁶⁶

8. April 1918
Rüschlikon

Rüschlikon bei Zürich, Hotel Belvoir

Lieber verehrter Meister, beifolgende Depesche vom Concertverlag Hugo Heller¹⁶⁷ zeigt mir, dass der Aufsatz über Ihre Opern Samstag oder Sonntag in der „Neuen Freien Presse“ erschien: ich bekomme selbst immer nur ein Exemplar, sonst sendete ich Ihnen eines zu. Was Hugo Hellers Anfrage betrifft, so sagen Sie ihm wohl selbst ihre Ansicht: mit seiner Anfrage wegen d'Albert¹⁶⁸ ist er bei mir fehl am Ort.

Nächste Woche bin ich voraussichtlich in Bern!¹⁶⁹ Doch hoffe ich Sie bald zu sehen. Getreulichst Ihr

Stefan Zweig

¹⁶⁶ Kennzahl B II, 5654. „Rüschlikon bei Zürich | Hotel Belvoir“.

¹⁶⁷ Hugo Heller (1870–1923), Buchhändler, Journalist und Verleger in Wien. Telegramm von Heller an Zweig, 08.04.1918 (Poststempel: „Rüschlikon 05.04.1918“), in: The National Library of Israel (AARC. Ms. Var. 305 1 28 Stefan Zweig Collection): „Stefan Zweig | Rüschlikon b. Zürich | prächtiges busoni feuilleton veranlasst mich Sie zu bitten bei Busoni und dalbert für mich zu intervenieren habe beiden Konzerte für saison nach dem Kriege angetragen bitte intervenieret & veranlasst mir Förderung bekannt zu geben grüsse |MusicHHeller“. Nach dem Krieg gab Busoni keine Konzerte in Wien.

¹⁶⁸ Eugen d'Albert (1864–1932), Pianist und Komponist. Internationale, wesentlich von Franz Liszt geförderte Karriere als Klaviervirtuose; daneben auch Tätigkeit als Komponist und Abfassung von insgesamt 21 Opern; Kontakt zu renommierten Komponisten und anderen Künstlern seiner Zeit (z.B. Humperdinck, Hofmannsthal, Hauptmann). Er hat Richard Strauss' *Burleske für Klavier und Orchester* 1890 uraufgeführt. Die Uraufführung seiner Oper *Der Stier von Olivera* fand am 10. März 1918 in Leipzig statt.

¹⁶⁹ „Vom 14. bis 19. April wurde in Bern vom Komitee für dauernden Frieden eine Konferenz abgehalten, an der Friderike von Winternitz und Stefan Zweig teilnahmen.“ Stefan Zweig—Friderike Zweig. „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“. Briefwechsel 1912–1942, hrsg. Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer (Frankfurt am Main: S. Fischer 2006), 72. Zweig hielt am ersten Tag (14. April) der „Internationalen Frauenkonferenz für Völkerverständigung“ in Bern seinen Vortrag „An die Frauen“. Nachgedruckt in: Stefan Zweig, „Worte haben keine Macht mehr“. *Essays zu Politik und Zeitgeschehen 1916–1941*, hrsg. Stephan

Busoni an Zweig
Brief

9. April 1918
vmtl. Zürich

Mein verehrter u. lieber Stefan Zweig,

für Ihren schönen, klugen, warmen Aufsatz¹⁷⁰ (der mir von vielen Seiten zugeschickt wurde) meinen ganzen Dank! Er verbleibt mir ein werthvolles Dokument.¹⁷¹

Herr Heller hat es gestern verstanden, mich auf drei verschiedene Wege zu erreichen, der dritte war Ihr Telegramm.¹⁷² Diese Eindringlichkeit macht mich ein wenig stutzig. Aber ich danke für Ihre freundliche Vermittlung.

Auch ich hoffe und wünsche, dass wir uns bald wiedersehen; morgen verreise ich auf 14 Tage nach dem Süden, um an verschiedenen Orten Klavier zu spielen.

Zu meinem Zürcher Abend bin ich am 25. hier (Beethoven's Sonate op. 106)¹⁷³ wo Ihnen herzlichst die Hände drücken möchte.

Ihr affezionatissimo¹⁷⁴

am 9. Apr. 1918

Ferruccio Busoni

Busoni an Zweig
Brief

3. Juli 1918
Zürich

Verehrter
Stefan Zweig,

Unter vielen willkommenen Gaben eine der willkommensten traf „Jeremias“¹⁷⁵ bei mir ein, den ich mit Interesse und Theilnahme zu lesen mich anschicke. Seien Sie für diesen neuen Beweis Ihrer Anhänglichkeit herzlichst bedankt u. zur Vollendung des groß angelegten Werkes beglückwünscht. – Auf Wiedersehen

Ihr freundschaftlich
ergebener

Zürich 3. J. 1918

F. Busoni

170 Bezogen auf Zweigs Aufsatz „Busonis Opernwerk“, der im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* am 5. April 1918 erschien.

171 Siehe Busoni an Hans Huber, 09.04.1918, in: Universitätsbibliothek Basel (NL 30 : 22:A-H:16): „Die Neue Freie Presse bracht am 5. April ein ganzes ihrer berühmten Feuilletons über meine beiden kleinen Opern.“ Vgl. auch Ludwig Rubiner an Ferruccio Busoni, 17.04.1918, in: Staatsbibliothek zu Berlin (Mus.Nachl. F. Busoni B II, 4278): „Mit Stefan Zweig stand ich nicht besonders gut, weil ich ihn für einen Allerwelts-Lauwarmen hielt. Nun las ich aber in der Frankfurter Zeitung eine Kritik über ihn, die das Gemeinste an Beschimpfung (außerhalb der Künstlerischen Grenzen) und an persönlicher Verdächtigung war. Dies bewog mich, ihm zu schreiben, und ihm meine Parteinahme und Achtung für seine Person auszudrücken, und er antwortete mir in einem sehr anständigen Brief. (Die „Neue Freie Presse“ habe ich nicht gelesen.)“

172 Telegramm nicht ermittelt.

173 Am 25. April gab Busoni in der Tonhalle Zürich das folgende Programm: César Frank, *Prélude, Chorale et Fuge*; Ludwig van Beethoven, „Hammerklavier“ Sonate, op. 106; Franz Liszt-Busoni, *Etüden nach Paganinis*

175 Pazifistisches Drama von Stefan Zweig über den biblischen Propheten Jeremias, an dem er ab 1915 gearbei-

Busoni an Zweig
Brief14. Juli 1919
Zürich

Zürich, 14 Juli 1919

Lieber und verehrter
Stefan Zweig,

Fräulein D^e Simon¹⁷⁶ theilte mir den Inhalt Ihres Briefes¹⁷⁷ mit: das Ergebnis eines in bester Absicht hinter meinem Rücken versuchten Unternehmens. Aus Ihren Worten höre ich Ihre herzliche Achtung, die mich über die sonstigen bedauerlichen Berichte nur zum Theil hinwegtröstet. Ich danke Ihnen für Ihr Vertrauen und Ihre mir sehr werthe Anhänglichkeit. Ich bin überzeugt, dass wenn jeder Einzelne mit ganzer Kraft aus sich schöpfte, noch viel Licht und Freude in die Welt gestreut werden könnten. Es handelte sich allerdings darum, allen jetzt scheinbar: Enterbten dieses zum Bewusstsein zu bringen, auf dass sie es in That umsetzen. – Damit drücke ich meine innigsten Wünsche aus für die Zukunft des schön-entworfenen Mozarteums,^{*178} und zeichne als Ihr ganz herzlich ergebener F. Busoni

* an dessen Aufbau in irgendeiner Form mitzufördern mir (willkommenen Falles) eine Genugthuung sein wird –¹⁷⁹

176 Angeblich die polnische Musikwissenschaftlerin Alicja Simon (1879–1957), die eine Studie über *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker* (Ph.D. Diss. Universität Zürich 1916) verfasste. Vgl. Beaumont, *Ferruccio Busoni. Selected Letters* (1987), 429.

177 Brief nicht ermittelt.

178 Ab 1. Mai 1919 wohnte Zweig in Salzburg (das Haus kaufte er schon im Oktober 1917). Bald nach seinem Umzug nahm er Kontakt mit dem Mozarteum auf. Einen literarischen Abend gab es dort am 23. Mai 1919; vgl. *Salzburger Volksblatt* (24. Mai 1919), 5–6: „Stefan Zweig, der Wiener Dichter, las, vom Schülerrat des Konservatoriums eingeladen, sein kleines Spiel aus dem deutschen Rokoko ‚Der verwandelte Komödiant‘ vor. [...] Geschrieben ist das kleine Stück mit jener hohen und reinen Sprachkultur, die man an Zweig immer schätzte, und zugleich wird man in den Bann des Werkes gezogen, weil es in jedem Wort, in der Szene Leben, Farbe und Glut hat. [...] Stefan Zweig ist ein vorzüglicher Interpret eigenen Schaffens, und er verstand es durchaus, die dramatische Kurve in seinem Stück aufzuzeigen.“

179 Mit Blick auf das Mozarteum-Projekt vermutet Jutta Theurich, dass Stefan Zweig „beabsichtigte, eine Institution ähnlich dem Mozarteum zu gründen, das zu fördern er Busoni um Unterstützung bat. Dieser gab seine Zusage, doch scheint Zweigs Vorhaben keine konkreteren Formen angenommen zu haben.“ Siehe Jutta Theurich, *Ferruccio Busoni. Ein Leben in der Musik* (1998), 105.

Zweig an Busoni
Brief¹⁸⁰Dezember 1920
SalzburgSalzburg, Kapuzinerberg 5
Dezember 1920

Lieber verehrter Meister Busoni,

eine Namensvetterin, Fräulein Zweig,¹⁸¹ nicht mir verwandt, doch wohlbekannt bringt Ihnen meine Grüsse und die Bitte, von Ihnen – sie ist Pianistin – gehört zu werden.¹⁸² Der Wunsch war längst in ihr; der Mut, ihn zur Bitte werden zu lassen, stammt von mir, stammt aus meinem herzlichen Vertrauen in Ihre bewährte Güte.

Ich denke Ihrer oft, lieber verehrter Meister, immer in Liebe und immer in Sehnsucht. Dass Sie in unsere verblichene Welt herüber kommen, wagen wir kaum zu hoffen. Und Berlin ist wieder nur durch eine unerklärbare Scheu so geheimnisvoll ferne. Doch zwischen den Welten und Städten steht glücklicherweise freundlich der Zufall, der ewige Freund. Und ich zähle auf ihn.

Auf Faustens Schicksal¹⁸³ warte ich seit langem in Ungeduld. Vollendet ist er – wann wird er sich vollenden?

Grüssen Sie Ihre gute, verehrte Gattin, Ihren Sohn¹⁸⁴ und gedenken Sie freundlich Ihres immer getreuen

Stefan Zweig

180 Kennzahl B II, 5655.

181 Marie (Miriam) Zweig (1893–1972), eine Pianistin aus Berlin. Arnold Zweig widmete der Pianistin seinen Roman *Junge Frau von 1914* (Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1931) mit dem Vermerk „Für Marie Zweig“ sowie mit einem Zitat aus Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll als Notentext. Wie Stefan Zweig in Kontakt mit Marie Zweig gekommen ist, bleibt unbekannt.

182 Am 21. Februar 1921 gab sie einen Klavierabend im Meistersaal in Berlin, der von Otto Steinhagen besprochen wurde. Vgl. „Lisy Fischer – Marie Zweig“, *Signale für die musikalische Welt*, H. 9 (2. März 1921), 213–14 und „Marie Zweig“, *Signale für die musikalische Welt*, H. 8 (22. Februar 1922), 325. Bereits 1904 hat Zweig in der Novelle *Die Liebe der Erika Ewald* (Berlin: Fleischel 1904) über eine Pianistin geschrieben.

183 *Doktor Faust* ist eine zu Lebzeiten Busonis unvollständig geliebene Oper, die von Philipp Jarnach (1924/25, Uraufführung 1925) und Antony Beaumont (1982) vervollständigt wurde. Busoni hat sich bereits zur Entstehungszeit von *Die Brautwahl* mit diesem Großprojekt befasst. Die zugrundeliegende Dichtung (Libretto) für *Doktor Faust* wurde 1920 bei G. Kiepenheuer (Berlin) als Buch publiziert. Vgl. Dent, *Ferruccio Busoni* (1974), 174 und 290.

184 Zwei Söhne gingen aus der Ehe hervor: Benvenuto (1892–1976) und Rfaello (1900–1962). Möglicherweise lebte der jüngere noch bei seinen Eltern; vgl. Zweig, *Tagebuch* (1984), 298 („sein Sohn, der achtzehnjährige“).

Zweig an Busoni
Brief¹⁸⁶ca. September 1921¹⁸⁵
Salzburg

Salzburg, Kapuzinerberg 5

Verehrter teurer Meister, ein sehr lieber Freund von mir, der junge Concertmeister Felix Petyrek¹⁸⁷ (dessen Name Ihnen gewiss vertraut ist) gibt in Berlin am 3. Oktober einen modernen Clavierabend¹⁸⁸ und hat den innigsten Wunsch, Sie dabei zu wissen. Ich liebe in Petyrek einen der leidenschaftlichen geistigsten Musiker der Jugend, der mit einer heute seltenen Feurigkeit seine schöpferischen Wege geht – und Sie mögen sich denken, was ihm Ihre Gegenwart, Ihr Urteil bedeuten muss.¹⁸⁹

Ich komme selbst im November nach Berlin¹⁹⁰ und freue mich Ihnen entgegen wie einem Fest. Mit Petyrek sende ich Ihnen meine Liebe und Verehrung! In Treue Ihr

verehrungsvoller

Stefan Zweig

185 Ohne Datum.

186 Kennzahl B II, 5656.

187 Felix Petyrek (1892–1951) war Pianist (Schüler von Leopold Godowski und Emil von Sauer) und Kompositionsschüler von Franz Schreker. Studium und Ausbildung in Wien. Er wurde als der „wienerische Strawinsky“ bezeichnet. Er gehörte zur Novembergruppe und später zur „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ in Salzburg 1922. Lehrtätigkeit in Wien, Berlin, Abbazia, Athen, Stuttgart und Leipzig. Mitbegründer und Leiter des Internationalen Instituts für Volksmusik in Wien. Als „Konzertmeister (Klavier-Ausbildung, Klavier-Pädagogik, Kammermusik)“ unterrichtete Petyrek von 1919 bis 1921 am Mozarteum Salzburg. Am 12. März 1920 gab er einen Klavierabend am Mozarteum mit dem Programm: Alois Haba, *Variationen und Fuge über einen Canon von Robert Schumann*; Petyrek *Nächtlicher Zug, drei Grottesken*; Max Reger, *Zwei Episoden*, op. 115; Karol Symanovsky, *Tantris der Narr*; und Claude Debussy, *Préludes* (Deuxième Livre): *Bruyères* und *Général Lavine – excentrique*.

188 Am Montag, dem 3. Oktober 1921, gab Petyrek einen „Modernen Klavierabend“ in Berlin (Bechsteinsaal). Am Programm stand: Alois Hába, *Schumann Variationen* op. 1 und *Sonate D Moll*, op. 3; Ernst Kreneck, *Sonate Es-Dur*, op. 3; und Petyrek, *Nächtlicher Zug* (3 Grottesken). Siehe Ankündigung in der *Vossischen Zeitung* (25. September 1921), 19.

189 Über sein Konzert steht in der Besprechung in *Signale für die musikalische Welt*, 41 (12. Oktober 1921), 969–70: „Als Pianist ist Petyrek im Technischen und Musikalischen konzertreif; kleine Entgleisungen und eine gewisse Steifheit des ‚Wurfes‘ werden mit der Zeit schon verschwinden.“ (970) Vgl. auch Rud. Kastner, „Von einem, der in Salzburg bald verhungert wäre“, *Salzburger Wacht* (11. November 1921), 5: „Man staunt zunächst über Gedächtnis, technische Spannkraft und vielseitigste Gestaltungsgabe des noch jungen Mannes... [...] Der Erfolg Petyreks war stürmisch, er muss sich rasch wieder und öfter hören lassen.“

190 Zweigs Aufenthalt in Berlin (und Leipzig) war seiner dritten Vortrags- und Lesereise durch Deutschland nach

Gerda Busoni an Zweig
Brief22. November 1921
BerlinVictoria Luise-Platz 11¹⁹¹
Untergrundbahn vor der TürBerlin 22 Nov. 21. –

Sehr geehrter Herr Zweig

Bitte wenn möglich morgen Mittwoch gegen 3 Uhr zu kommen.¹⁹¹ Wir freuen uns sehr

Gerda Busoni

191 Vgl. Stefan Zweig an Friderike Zweig, 25. 11. 1921, in: *Stefan Zweig – Friderike Zweig* (2006), 131: „Auch bei

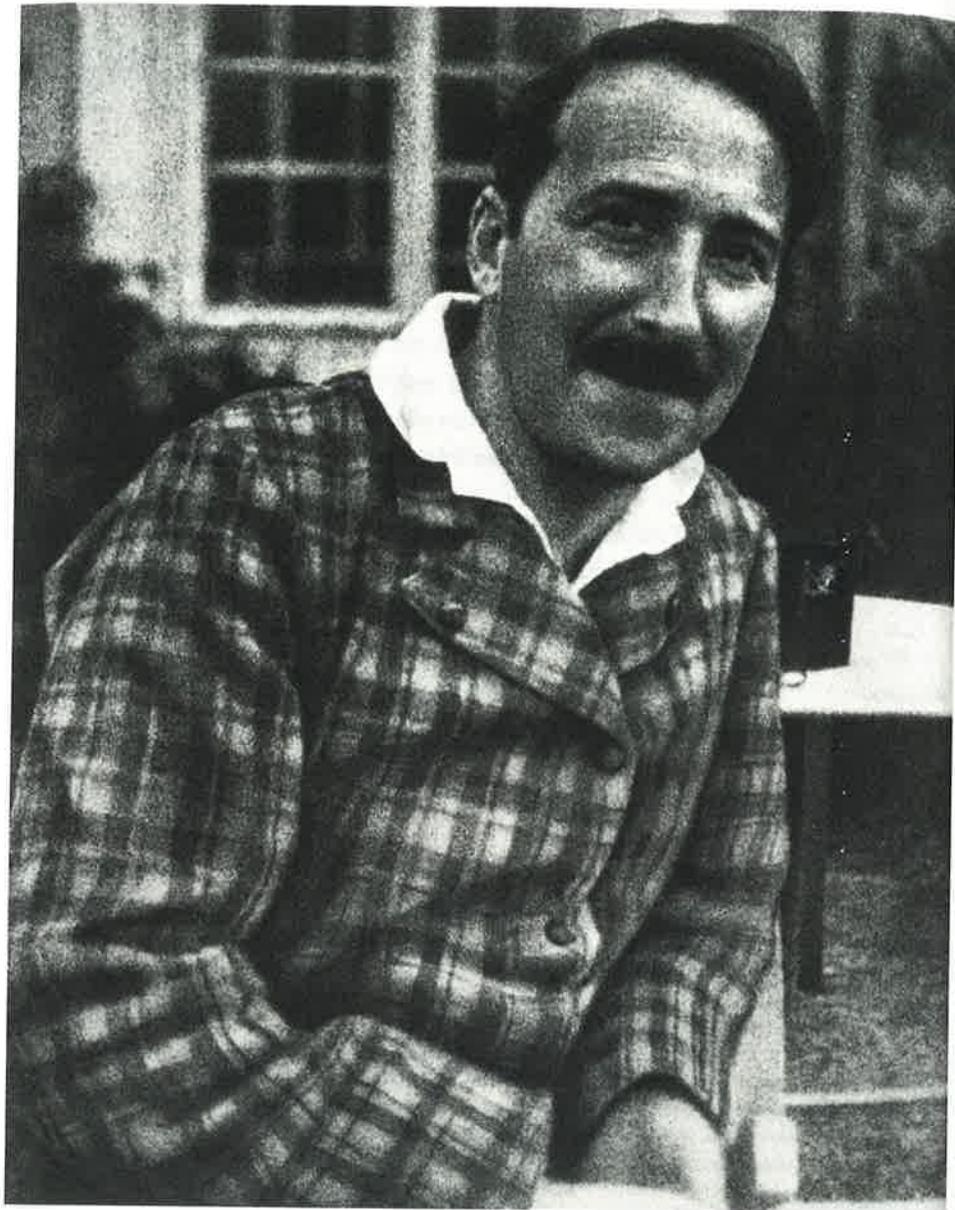


Abbildung 2: Stefan Zweig in Salzburg in den frühen 1920er-Jahren
(Quelle: Stefan Zweig Zentrum Salzburg)

ANHANG

BUSONIS OPERNWERK

STEFAN ZWEIG

Eines Abends sah ich hier in Zürich auf einer Anschlagssäule ein Konzert von ihm angekündigt, und wußte mit einemmal, wie sehr, wie lange er uns gefehlt. Das Vollkommene ist so selten als das Vortreffliche häufig geworden ist, und die Tragik wohnt ihm fast immer inne, daß wir – wie bei Mahler, bei Kainz, bei der Duse – seiner erst gewahr werden, wenn es nicht mehr erreichbar ist. In der Ferne nur erkennen wir, wie sehr uns die Vollendung Bedürfnis wird in jenen seltenen Menschen – einer immer unter Millionen der Zeit – und daß wir sie brauchen zu unserem Glauben an diese Zeit und an uns selbst. Seit Jahren, seit dem Kriege war dieser nun, dem ich Unverlierbares danke, uns weggeschwunden; und als ich ihn dann sah, weiß die schöne Welle des Haares über dem von Güte gleichsam erhellten Gesicht, getragen von Musik, die unter seinen Händen aus einem Unendlichen kam und wieder zu ihm empor, als vergangene und doch nie verlorene Liebe sich an seines Wesens Anblick freudig hob, ward mir erst bewußt, wie sehr ich ihn entbehrt hatte und wie viele wohl in der Heimat mit mir. Der Krieg hat ihn hier in die paar Kantone der Schweiz eingeschlossen: verschiedenen Nationen gehörend durch Geburt, Wohnsitz, Neigung und Dank aller Kulturen Sinn und Schönheit verstehend und nur ihren Widersinn nicht, den Haß, der sie gegeneinander treibt, hat er sich, um seiner sichtlich den Vorzug zu geben, hier angesiedelt. Wie in Wien, wie in Berlin schart sich wieder eine Jugend um ihn, die die wunderbare Zweifältigkeit dieses Meisters wohlthätig empfindet, seine Güte zu dem einzelnen Menschen, seine Strenge gegen das künstlerische Werk, seine Nachsicht für die Bemühung, seine Unerbittlichkeit gegen die Leistung, und wieder zeigt sich jene erstaunliche Macht über die Jugend, die seine Schüler seit je zu Fanatikern, seine Freunde zu Leidenschaftlichen gemacht. Im letzten ist eines Menschen Wert doch immer nur in seiner Wirkung und nicht seinem Erfolge beschlossen: und wie gerade dieser, Busoni, mehr denn als Pianist, für den ihn die meisten noch nehmen, als Theoretiker, Lehrer, Anreger, Schöpfer – als Meister, kurzweg in jenem alten Sinne, der Mensch und Werk noch in eines tat – auf unsere Generation gewirkt hat, das wird vielleicht erst die nächste deutlicher gewahren. Mag ihn die Konzertwelt, weil er ein paar Jahre fernblieb, aus dem Gedächtnis verlieren, neue Namen den seinen verschatten – uns, die wir ihn hingebend bewundern, ist sein eigenes Wachstum wichtiger als das seines Ruhmes.

Aber der Zwang, der strenge Lehrer, der Busoni jetzt seit Jahren und vielleicht für

sen von Volk zu Volk, von Stadt zu Stadt, von Ozean zu Ozean genommen, hat ihm langersehnte Einkehr in sich selbst geboten, und für den Virtuosen (wie arm ist bei ihm dieses Wort!), den sie vermissen, werden die Freunde den schöpferischen Musiker in ihm erwacht und durchbildet finden. Zwei größere Werke hat Busoni in diesen Jahren vollendet, ein drittes vorbereitet; im fünfzigsten Jahre, vom Scheitel eines Ruhmes beginnt er den Weg in einen andern. Und die Stunde war mir gut: ich hatte Gelegenheit, hier in Zürich nicht nur ihn selbst, den Langvertrauten, sondern auch sein Werk, das neuerstandene, zu hören.

Das Stadttheater, unter Direktor Reuckers¹⁹² Führung, so sehr bemüht, den europäischen Geist, den vertriebenen, in seiner letzten Heimstatt, der Schweiz, walten zu lassen, hat zum erstenmal die beiden kleinen Opern Ferruccio Busonis zur Aufführung gebracht. Aber sie Opern zu nennen, widerspräche ihrem innersten Sinn, denn stärkste und bewußteste Absicht treibt sie aus jenem starren Schema des Dichterischen, Szenischen, Musikalischen gewaltsam heraus, das diesen Namen umschließt. Busonis sicherer Geschmack spürt zu deutlich das Unkünstlerische jener Schöpfung, die auf einen höchst zufälligen Text eine Musik hinaufdichtet, und in gewissen polemisch-satirischen Momenten sind diese kleinen Kunstwerke sogar absichtlich Verspottungen dieses verblühten Genres. Gerade einem d'Albert gegenüber, dem kein Sujet knallig genug sein kann, wählt er, Textdichter seiner Musik, schwebendstes, leichtestes Problem, und die beiden Bücher sind separat, so feinfühlig in ihrer Art, daß sie in sich selbst schon einen reinen Genuß des Geschmackes bieten. Irgendwie ist ihnen im letzten eine leise Skepsis, eine spielende Ironie eingebaut, die ihnen scheinbar die Wucht nimmt, in Wirklichkeit ihnen aber die rechte Stabilität des Theaters gibt: sie sind unpathetisch im höchsten Maße und haben, sehr kunstvoll, etwas von der Seichtigkeit der Stegreifkomödie, zart bewegt von innen, aber doch immer bewegt, füllen sie sich gleichsam von selbst mit Musik, und ihr leichtes Gefüge trägt spielend die klingende Welle.

„Turandot“, die erste, hat Busoni, einfach „eine chinesische Fabel“ genannt, und Goethes Verse aus dem „Maskenzuge“ leiten sie feierlich ein. Aber wenn er auch Goethes Wort beschwört, so meidet er doch Schillers Gestaltung; seine „Turandot“ ist noch die Gozzis, die muntere „Comedia d'arte“, Pantalone, der Hanswurst und Tartaglia sind aus Italien nach Peking mitgewandert, sitzen zur Rechten und Linken des chinesischen Fabelkaisers Altoum und stören mit ihren Späßen das erhabene Zeremoniell. Ueberhaupt: das Opernpathos beständig durch kleine dichterische und musikalische Späße zu unterhöhlen ist Busonis Freude. Die grauenhafte Szene des Eingangs, wo die frischabgehackten Köpfe des Frageprinzen an die Mauer gespießt werden, unterbricht ein Heulchor der Weiber des Prinzen von Samarkand auf das groteskteste: immer wenn die leichte Komödie in Rührung oder eine falsche Theatertiefe des Gemüts sinken will, hält sie die Laune in Schwebel und diese Leichtigkeit, die aus der Musik auffunkelt und die lyrischen Stellen schmetterlingshaft umschwebt, ist von einer auf der Opernbühne ganz seltenen Reinheit des künstlerischen und musikalischen Geschmackes. Und wunderbar ist das Romanti-

sche des Stiles gewahrt: Kalaj, eintretend, bezaubert vom Anblick der neuen Welt, hebt an: „Ich wittre das Außergewöhnliche“ und jede Gestalt, der spaßige Eunuch, die finstere Prinzessin, der Scharfrichter, der weise König, haben selbst das Gefühl, in diesem Außerordentlichen zu sein und doch nur als Gast, Traumbilder eines leichten klingenden Traumes. Es gibt da Stellen, die unvergeßlich sind, weil sie so einmalig – neu im Musikalischen und Theatralischen sind, so die Sekunde, wo Kalaj das letzte Rätsel löst, und der ganze Hof, erlöst von dem Grauen, unmerklich ins Tanzen gerät. Da ist plötzlich das Nicken und Ticken der Pagodenfiguren und ein ganz heller Rhythmus, wie von klingendem Porzellan, Ueberschwang der Bedächtigkeit oder Bedächtigkeit des Ueberschwanges in ein silbernes Tänzchen gelöst, einen behutsamen gebrechlichen Wirbel von Ordnung und Uebermut, der einem bis in die Finger zuckt und der dann auch leise mit ernsterem Sinne verwoben, diese kleine klingende Komödie auflöst.

In „Arlechino“, dem „theatralischen Capriccio“ oder, wie Busoni es auch nennen könnte, einem musikalischen Satyrspiel, ist der Uebermut nicht mehr lyrisch gedeckt, die parodistische Absicht ganz frech und ungebunden. Während im „Turandot“ manchmal eine leichte Ungewißheit des Stiles zu herrschen scheint, das Pathos plötzlich umkippt, und das Märchen spaßhaft wird und nicht mehr an sich selber glaubt, ist hier das Burleske ganz selbstherrlich und überturnt sich in kühnen und lustigen Wendungen. Eine Art Decameroneschertz scheint zuerst die Substanz: wie Arlechino, um ein hübsches Weibchen sich kirre zu machen, den philosophischen Schneider Mattes, ein anderer Hans Sachs, zu seiner Arbeit den göttlichen Dante liest unter dem Vorwand, die Barbaren naheten, in sein Haus zurückschreckt, und dann für die Bürgergarde wirbt. Aber der Scherz springt über in das Musikalische: ein fahrender Ritter parodiert in Wesen und Gehaben die italienische Oper, feierliche Quartette umdröhnen den „asinus providentialis“, einen armen grauen Esel, der seinen Karren zieht, und schließlich wird Arlechino, der muntere Junge, philosophischer Spötter und Raisonneur des Weltkrieges. Ein Capriccio das Ganze, Spiel einer Laune, aber einer Laune, die einen bitteren Ernst verbergen will, scheckig wie das Narrenkleid Arlechinos, aber behend, flink, leicht und lustig wie er selber. Man kann es mit nichts in unserem Operettenrepertoire vergleichen, seine Gattung ist ein Anfang zugleich und ein Ende, ein einmaliger Scherz eines Künstlers und seiner Kunst, aber ein Scherz, der nie sich ins Geschmacklose verliert und nie auch seine Heiterkeit breit und dick werden läßt. Ein wenig Shakespeare, ein wenig Karneval, ein wenig Commedia d'arte, ein wenig Parodie steckt in diesem Koboldspiel musikalischen Uebermuts, das durchaus nicht naiv ist und bis in die Fingerspitzen raffiniert, die verschiedenen Stile zusammenmischt. In Kunst verwandelt, ist es doch aus Heiterkeit geboren und beschwingt bis in den letzten seiner Takte.

Was an Musikalisch-Neuem in diesen beiden Werken gesucht und gefunden ist, vermag ein Fachmann vielleicht nur zu sagen. Dem, der rein genießend und mit hingebener Spannung diese beiden bunten Werke vor sich vorbeiziehen läßt, wird ihre Wirkung auf das Gefühl das beste Maß, und diese Wirkung ist die einer wunderbaren

Materie verwandelt, empfindet die Seele mit Selbstverständlichkeit als Meisterschaft. Mir persönlich war oft, als sei die innere Leidenschaft des musikalischen Gestalters von diesen mehr spielhaften Problemen noch nicht recht angereift, als offenbare sich mehr in den munteren und launigen Partien hier Busonis innerstes Wesen als in den tragischen oder lyrischen Momenten, die ja auch textlich immer gleich wieder durch Ironie abreagiert werden. Als seien diese beiden Werke nur irgend ein Versuchen der inneren Kraft, ehe sie sich ganz der großen Gestaltung hingebe. Aber eben diese Abwesenheit der inneren Präntention, dieser vorläufige Verzicht auf das Heroische, geben diesen kleinen Werken jene Leichtigkeit, die auch **strahlend** in die Menschen bei der (sehr gelungenen) Aufführung überschlug und ihre **Gesichter erhellte**, ihre Schwere wegtrug und für zwei Stunden erlöste. Es war ein kleiner Festtag des Herzens und man denkt an ihn dankbar zurück, innerlich bereit, ihn sich von Jahr zu Jahr zu erneuern.

Aber man vermeine nicht, mit diesen beiden leichten bunten Werken den musikalischen Gestalter in Busoni schon an ein Schema festnageln zu können. Dieser ernste, die Kunst als das letzte Problem des Lebens erfassende Mensch, ist heute, ein Fünfziger zwar, erst im Anbeginn seines Weges. Was wir seinen Erfolg nannten, war ihm schon eine Last: vierzig Jahre, seit dem neunten seines Lebens, von Konzertsaal zu Konzertsaal durch alle Städte Europas und Amerikas getrieben, sucht er heute statt der zerfließenden Gestaltung von Musik in die zwei oder drei Stunden des zufälligen Abends die dauernde Form in Schöpfung und Gesetz. Eine „Aesthetik der Tonkunst“, viel angefochten und darum siebenfach wichtig, zeigte seinen Willen: nun offenbaren die Werke seines Willens bezeugende Kraft. Schon ist eine mächtige Arbeit im Werden, die nicht die heitere Laune, sondern die leidenschaftliche Kraft seines Wesens offenbaren will: immer ist er, wie alle wertvollen Menschen, um einen Schritt schon weiter als dort, wo man ihn vermutet. Und es gibt für uns, die wir ihn seit Jahren in seinen verschiedensten Wesensformen verehrend lieben, nicht Schöneres, als diese Liebe immer wieder aufs neue umlernen zu lassen: statt sie zu verbrauchen, hat dieser Wandel sie immer nur gesteigert und vertieft. Es ist so wunderbar und doppelt wunderbar in dieser Zeit, da Millionen Menschen einander zu hassen sich genötigt vermeinen, einige so ganz lieben zu dürften, und ich weiß mich in diesem Gefühl zu Busoni und in meinem Vertrauen dem Besten verbunden. Der Zufall herrscht nur in den niedrigen Dingen: bei den wahren Menschen, bei den großen Gestaltern der Zeit ist die Neigung Gesetz, Wertmaß und Beweis. Wo da viel Dankbarkeit sich regt, ist die Antwort auf bedeutsame Gabe, und wo viel Erwartung beständig bleibt, fehlt nie die Erfüllung.¹⁹³

LEONIE RYSANEK. DIE UNGEKRÖNTE „KAISERIN“ DER RICHARD STRAUSS-SOPRANE

PETER DUSEK

„Das ist die Stimme, von der mein Vater offenbar geträumt hat“ rief der Sohn des bayrischen Komponisten Richard Strauss – Franz Strauss – aus, als er Leonie Rysanek 1971 als neue *Salome* in München gehört hatte. Doch obwohl es diese „Wahlverwandschaft“ von Anfang an gab, begegnet sind sich die beiden nie persönlich. Der Stern von Leonie Rysanek (1926-1998) ging auf, als sich die Lebensgeister von Richard Strauss dem Ende zuneigten. Der Komponist von *Salome* und *Elektra* starb im September 1949 im Alter von 85 Jahren. Während die Tochter einer Wiener Putzfrau – eigentlich Leopoldine Rysanek – 22 Jahre alt war, als sie am 14. Juni 1949 in Innsbruck als Agathe in Webers *Freischütz* ihr Bühnendebüt absolvierte. Zu internationalem Ruhm kam die 25-jährige Sopranistin im Juli 1951 in Bayreuth als Sieglinde in einer von Herbert von Karajan geleiteten *Walküre*. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie in Saarbrücken in ihrer ersten Strauss-Rolle *Arabella* einen solchen Erfolg, dass man sich zu Gastspielen in Wiesbaden und Paris entschloss. Und schon nach wenigen Jahren war klar: Die Rysanek baute auf vier Säulen ihre Karriere auf – neben Richard Wagner (Sieglinde, Senta, Tannhäuser-Elisabeth und Elsa, später Ortrud und Kundry) waren es vor allem die Opern von Giuseppe Verdi, die sie in die erste Reihe katapultierten: *Lady Macbeth* an der Metropolitan Opera (Met) anstelle von Maria Callas, *Desdemona* mit Mario del Monaco in Wien und Mailand, *Aida* mit Franco Corelli in New York, *Ballo* mit Giuseppe Di Stefano in Wien – das sind nur Beispiele für die Belcanto-Karriere der Rysanek. Die dritte Säule war dann ein bunter Zwischenfach-Blumenstrauß, der von Mozart (*Donna Anna*, *Elvira* und einer sensationellen *Elektra* in *Idomeneo* 1956 in Berlin) über Puccini (*Tosca* und *Turandot*), bis hin zu Beethovens *Leonore*, *Rezia* in *Oberon* und der Callas-Oper *Medea* von Cherubini reichte. Aber auch in Rollen wie der *Tatjana* in *Eugen Onegin* (mit George London im Theater an der Wien), der *Milada* in *Dalibor* ebenfalls in Wien oder in der Spätphase mit einer hinreißenden *Santuzza* (mit Plácido Domingo) in München, einer grandiosen *Gioconda* in Berlin, einer faszinierenden *Küsterin* in *Jenufa*; diese dritte Säule umfasste aber auch Raritäten wie *Die toten Augen* (Debüt-Rolle) in Wien, *Louise* von Charpentier oder *Peer Gynt* (Rothaarige) von Werner Eck.

Das Geheimnis der Rysanek war die Faszination ihres Vortrages, die Vielseitigkeit ihres Talents und die 48 Jahre in erster Front. Sie war kein Fall für Puritaner, bekannt ist der Ausspruch eines berühmten Kritikers: die Rysanek lebte in wilder Ehe mit den Noten; wenn sie „schmiss“, dann wirklich. Sie war von der Abendverfassung abhängig und vom Engagement ihrer Partner; sie überwand Krisen und Krankheiten und als sie