

Musikalische Elemente bei Arnold Zweig und Béla Balázs

Balázs Béla, a magyar író és filmesztéta, a század első évtizedében germanisztika-hallgató Budapesten és Berlinben, és Arnold Zweig, aki ugyanebben az időben különböző német egyetemeken többek között germanisztikát, filozófiát, művésztörténetet hallgat, nagyjából egyszerre kezdte írói pályáját és hasonló műveltségi háttérrel rendelkezett. Erősen befolyásolták mindkettejük korai alkotói periódusát a századforduló esztétikai és irodalmi mintái. Ilyen minta a zene, ill. a zenei idézet megjelenése egy-egy kiválasztott novellájukban, amelyeknek összehasonlító elemzése jelen dolgozat témája.

Különösen Balázsnál gyökerezik az *Embermese* c. novella koncepciója, ugyanúgy, mint korai esztétikai írásaié, a Nietzsche-féle misztikus egység-érzésben, amelyet a művész tragikus tapasztalatként álomképszerűen érzékel, s melynek kifejezőeszköze nem a verbális, hanem a zenei nyelv. Balázs novellájában a zene funkciója elválaszthatatlan a fenti értelmezéstől.

Bár a Nietzsche-féle felfogás Zweigre gyakorolt hatása is nyilvánvaló, mégis más formában és céllal jelennek meg *Die Sonatine* c. novellájában a zenei elemek. Nála a zene a Heide Eilert-féle „Kunstzitat” funkcióban a mű szemantikai struktúráját módosítja és egészíti ki, oly módon, hogy pszichológiai motivációként a jellemábrázolásban jut jelentős szerephez.

1 Musik als Kunstzitat

Ein Mann sitzt am Klavier und spielt eine Schumann-Melodie, woraufhin eine Frauenstimme den Refrain wiederholt. Aus dieser musikalischen Begegnung entflammt eine Leidenschaft zwischen dem jungen Musiker und der nie gesehenen geheimnisvollen Frau, eine Liebe, die, ohne je wirklich in Erfüllung zu gehen, allein von der Kraft der Musik lebt und die Liebenden bis zum Tode begleitet. So die romantisch-sentimentale Fabel der Novelle *Embermese* von Béla Balázs, geschrieben 1907, zum ersten Mal veröffentlicht in *Nyugat* im Jahre 1909.¹

Eine Frau sitzt am Klavier und begleitet ihren Ehemann, der eine Schubert-Sonatine auf der Geige spielt. Das gemeinsame Musizieren weckt in ihm die Erinnerung an ein bedrückendes Jugenderlebnis. Es führt zwar zur heftigsten Krise ihrer jungen Ehe, aber auch zu ihrem engeren Verbundensein. Arnold Zweigs Novelle *Die Sonatine*, die letzte aus dem Novellen-

¹ BALÁZS, Béla (1909): *Embermese*. In: *Nyugat* 4, 190–202. Dieselbe Novelle ist später unter dem Titel *Muzikusmese* erschienen.

roman *Die Novellen um Claudia*, erschienen in dieser Form 1912,² hat eine realistischere Handlungsführung. Gemeinsam ist beiden Novellen und zahlreichen anderen jener Zeit der Verweis auf Kunstwerke – hier Musikwerke –, die Einbettung der Kunstthematik ins Handlungsgefüge.

Das häufige Erscheinen von Kunstzitat in literarischen Werken der Jahrhundertwende – wie Heide Eilert dieses Phänomen in ihrer Studie³ darstellt – ist das Ergebnis einer Verabsolutierung der Kunst, die mit den lebensphilosophischen Tendenzen der Zeit zusammenhängt. Der Philosoph Georg Simmel, zu dessen Privatkolleg „Kunstphilosophie“ auch der junge Balázs zugelassen wurde⁴, betrachtete das Kunstwerk metaphorisch als Welle im Lebensstrom, als Wellenhöhe des Gesamtlebens (EILERT 1991:342). Aus dem zentralen Begriff der Epoche, des *Lebens* und seiner pathetischen Auffassung erklärt sich gerade die Überbewertung der Kunst. Der Widerspruch zwischen dem natürlichen Leben und der ‚gemachten‘, artifiziellen Sphäre der Kunst ist nur scheinbar: denn den Verkündern des Lebenspathos, so schreibt Wolf Dietrich Rasch in seiner Studie über die deutsche Literatur der Jahrhundertwende, kommt es „nicht eigentlich auf das Leben selbst an, sondern auf das gesteigerte Bewußtsein des Lebens. Gerade das unbefangene, unreflektierte, naive Leben gilt nicht mehr als wirkliches Leben“ (RASCH 1981:33). Damit erfaßt Rasch den Zwiespalt der Epoche, in der Kunst „nur die Gebärde, das Zeichen des unmittelbaren Lebens“ (RASCH 1981:33) repräsentiert.

Aus literarischen Texten der Jahrhundertwende geht die Wertung der Kunst als oberste Instanz hervor. Das ‚Zitieren‘ von Kunstwerken, eine besondere Form der Intertextualität,⁵ übernimmt so auf der semantischen wie auf der strukturell-kompositorischen Ebene dieser Texte wichtige Funktionen.

So sind Verweise auf konkrete Werke der Musikkultur im Vergleich zur literarischen Praxis des 19. Jahrhunderts häufiger anzutreffen. Jene literarischen Texte enthalten ausführliche Musikdesektionen von Instrumentalwerken, und dem Opernbesuch als Handlungselement wird auch

2 ZWEIG, Arnold (1912): *Die Novellen um Claudia*. Leipzig: Wolff.

3 EILERT, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung: Studien zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Steiner.

4 Balázs schrieb seine Ästhetik (BALÁZS, Béla (1908): *Halálesztétika*. Budapest: Deutsch és Márkus S. ny. kiadás, noch unter dem Namen BAUER, Herbert) auf Anregung von Georg Simmel. Vgl. die Tagebucheinträge vom 28. November und 14. Dezember 1906. In: BALÁZS, Béla (1982): *Napló 1903–1914*. Bd. 1. Budapest: Magvető, S. 365 und 371

5 Eilert wendet ihr hauptsächlich Augenmerk auf die Erscheinung nicht-primär literarischer Kunstgattungen – Gemälde, Musik, Theater – mit der Funktion von Kunstzitat in den literarischen Werken und untersucht „die spezifischen Modalitäten ihrer jeweiligen Markierung und Präsentation“. (Vgl. EILERT 1991:19)

mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Eine derartige quantitative und qualitative Veränderung im Verhältnis von Literatur und Musik ist durch die neuen Erzählformen und -techniken, mit Eilerts Worten durch „die neu gewonnene Beherrschung der verbalen Transposition von musikalischen Abläufen“ (EILERT 1991:346), möglich geworden.

Daraus folgt logischerweise, daß musikalische Elemente in der Literatur ausschließlich anhand des literarischen Mediums, d.h. durch die literarische Sprache zu untersuchen sind. Wenn Autoren versuchen, ihre Werke zu „musikalisieren“, so kann das als literarische Leistung rezipiert und bewertet werden. Denn „[...] das eigentlich musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.“ (SCHER 1984:12) Gerade aus diesem Grund ist auch die von Eilert eingeführte Bezeichnung „Kunstzitat“ problematisch: Es geht doch um zwei verschiedene Zeichensysteme, von denen das eine – in unserem Fall die Musik – (um)codiert, d.h. in das Zeichensystem der Sprache übertragen, wurde. „Mit den verweisenden Mitteln der Sprache werden Kunstwerke zwar [...] evoziert, nicht aber im strikten Wortsinne ‚zitiert‘“ (EILERT 1991:19).

Da die Analyse der ausgewählten Novellen nicht in erster Linie die sprachliche Verwirklichung der ‚Umcodierung‘⁶ des außersprachlichen Mediums Musik bezweckt, ist das metaphorische Verständnis des Begriffes *Kunstzitat* im Eilertschen Sinne akzeptabel für meine Interpretation, deren Ziel die Beschreibung der Erscheinungsformen von Musik bzw. eines konkreten musikliterarischen Werks ist, durch die ihre Wirkung auf die Bedeutungsstruktur der beiden Novellen erschlossen werden soll.

2 Musik in der Balázs-Novelle

Da Balázs' *Embermese* (in der deutschen Übersetzung: *Ein Musikermärchen*⁷) ohne die ästhetischen Schriften des Autors *Halálesztétika* und *Dialógus a dialógusról*⁸ schwer zu deuten ist und die Funktion der Musik in

6 Dies wäre umso schwieriger, denn: „Die Frage nach dem jeweiligen Umsetzungsmodus, nach den linguistischen Verfahrensweisen der ‚Transkription‘ und ‚Vertextung‘ außerliterarischer Medien ist in der Forschung noch kaum gestellt worden.“ – bemängelt Eilert (s. EILERT 1991:20 sowie SCHER 1984:22).

7 BALÁZS, Béla (1921): *Ein Musikermärchen*. In: Ders.: *Sieben Märchen*. Wien: Rikola, S. 65–90. Im weiteren wird der Text Balázs' nach dieser Ausgabe, in deutscher Sprache, zitiert.

8 Erschienen in der Zeitschrift *Nyugat*, 1908, II. S. 114–122., 1909, I. S. 125–135., 1911, I. S. 565–576

Aus diesem schmerzhaften Erlebnis erwächst doch eine positive Entwicklung: Das Seelenleben des Individuums wird bereichert, die objektive Welt geht im Individuum auf. Die so entstandene Seelensphäre kann sich nur mit Hilfe von primären Wahrnehmungsformen, durch die Lyrik und durch die Musik, ausdrücken.¹⁴ So steht die Frauengestalt – *pars pro toto* – für die begehrte ‚Ganzheit‘, deren Code die musikalische Sprache ist. Theodor Adornos Unterscheidungskriterium von Musik und Sprache ist ja gerade ihr Verhältnis zu dieser ‚Ganzheit‘, zum Absoluten:

Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, läßt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag. (ADORNO 1984:140)

Der folgende Textausschnitt soll diese besondere Funktion der Musik illustrieren:

Träge und schwer lag die Erde tagsüber da und nun steigt sie leicht wie eine lila Wolke in die Nacht hinein. Nirgends Ufer noch Grenzen. Warum das weh tut? So schwer, so in mich verschlossen fühle ich mich. Wenn doch auch ich hinüberschmelzen könnte! Er strich sich über die Stirn. Dann setzte er sich ans Klavier und spielte. Nachher blieb er gesenkten Hauptes sitzen. Plötzlich fuhr er auf. Eine weibliche Stimme erklang, wie er sie nie zuvor gehört hatte. Ganz nahe. Sie konnte nur aus einem Fenster des Palastes kommen.

Ganz als wäre sie neben ihm gestanden, Hand in Hand, und hätte mit ihm in den Abend hinausgeblickt. Er hätte ausgesprochen, was er dachte: ‚Warum das weh tut?‘ Sie aber hätte ihm die Hand gedrückt, hätte genickt und leise fortgesetzt: ‚Wenn ich hinüberschmelzen könnte ...‘ Was war das? Vielleicht bloß Einbildung. Und er griff sich an den Kopf. Aber die Stimme ertönte wieder und begann, klingender noch, ein anderes Lied. [...]

Sie horchten aufeinander, füreinander musizierten sie. Immer wieder begann bald der Junge, bald die Frau ein neues Lied und es tagte schon, als sie aufhörten. (BALÁZS 1921:69–70)¹⁵

14 „A zenéről szólván, pedig azt kellene idecitolnom, amit Schopenhauer mond róla, de azt mindenki ismeri. [...] A zene közvetlenül jelenti a szubsztanciát, maga primér akciden-
ciája. Létezhetnék, ha a világ (ti. a jelenségvilág) nem is léteznék. A zene hát a többi művészetnél is jobban transzcendens jelentőségű, inkább jelenti az ‚egészet‘, (BALÁZS 1974:305–306. Siehe noch: A lírai érzékenységről. (BALÁZS 1974:329–368).

15 Der Originaltext lautet wie folgt: „Egymásba omló habszínhullámmá olvadt a világ – se partja, se határa semminek. – megszédülök – és mégis fáj, olyan nehéznek, magamba csukottnak érzem magam. – ha beleszolhatnék. Végigsimított a homlokán: Schumann-melódiák jutottak az eszébe. Letült a zongorához, és eljátszotta egy dalát, aztán lehorgasztott fejjel ülve maradt.

Ihr Verständigungsmittel ist die Musik ohne Text – die verbale Kommunikation wird ganz vermieden. Diese erste, seelische Vereinigung erfolgt inmitten von romantisch-erotischen Motiven: Nacht, Regen, Mond, und führt zur zeitweiligen ‚Erlösung‘ der Seele: „Nun war er nicht mehr ausgesperrt. Denn alles um ihn hatte eine Melodie, man brauchte es nur zu berühren, und jener Ton quoll daraus hervor“ (BALÁZS 1921:71).

Ein merkwürdiger Aspekt ist, daß der Mann immer wieder versucht, mit der Frau auch verbal in Berührung zu kommen, aber jedesmal scheitert dieses Ansinnen: „Er redete in allen Sprachen, die er konnte, und streichelte die Wand. Aber die Frau verharrte in ihrem Schweigen“ (BALÁZS 1921:80). Der Höhepunkt und Abschluß der Novelle ist der Akt ihrer erotischen Begegnung, die auch stumm erfolgt, denn die Frau gibt ihr Geheimnis nicht preis. „Er sprach auch wieder zu ihr. Doch die Frau sang nur leise, ganz leise [...]“ (BALÁZS 1921:82).

In Balázs' theoretischer Schrift *Dialogus a dialógusról* werden Fragen des Individuums und der Sprache behandelt, mit besonderem Augenmerk auf den geschlechtlichen Aspekt derselben. Die darin geäußerten Gedanken können der Interpretation zu Hilfe kommen, denn sie können den Versuch des Mannes, sich immer wieder auf die ‚gewohnte‘ Weise verständigen zu wollen, erläutern. Balázs führt darin aus, daß nur die Sprache zwischen zwei Menschen eine Brücke schlagen kann – was den Sprachbenutzer zugleich mit seiner Einsamkeit konfrontiert, denn es beweist, daß eine vollständige Vereinigung nicht möglich ist. Die verbale Mitteilung ist von niederem Wert als die Sprache der Gesten, die ursprünglicher ist und dem Gesprächspartner tiefere Seeleninhalte mitteilt.¹⁶ Jedoch ist die verbale Sprache, der Dialog, von großer Wichtigkeit: Der Dialog ist ein schöpferischer Akt, die Dialogpartner beteiligen sich aktiv an der Entstehung ihrer Rede. Auch das Ich wird im Dialog geschaffen, denn das sich ständig verändernde Individuum kann nur im Sprechakt erfaßt werden. Balázs strebt eigentlich einen Ausgleich der beiden Sphären an: In einer engen Bezie-

Egyszer csak felrezzent. Női hang szólalt meg, amelyet sose hallott még. Egész közel, csak az egyik márványpárkányos ablakból lehetett. Elénekelte még egyszer a dal refrénjét.

Éppolyan volt, mintha mellette állt volna kéz-kézben, és nézett volna ki vele az estebe. Ő mondotta volna, amit gondolt: – Látod? – megszédülök és fáj. – Az pedig megszorította volna a kezét, és rábólintva halkán ismételte volna az utolsó szavakat – megszédülök és fáj – ha beleszolhatnék –

Mi volt ez? Talán csak képzelődés. [...] De a hang újra megszólalt, és csengőbben egy másik dalába kezdett Schumann-nak.

[...] Figyelték egymásra, egymásnak zenéltek. Hol a fiú, hol az asszony kezdett új dalba, és pitymallott már, mikor abbahagyták.” (BALÁZS 1985:71–72) Auf die offensichtlichen Textveränderungen der Übersetzung kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

¹⁶ Musik als Mitteilungsform hat ähnliche Qualitäten, wie oben erörtert.

hung können zwar zwei Menschen einander so nahe sein, daß die verbale Sprache zu Mißverständnissen führen könnte, jedoch kann das Nicht-Sprechen (oder andere, subtilere Arten der Mitteilung) nur in Abwechslung mit dem Sprechen bedeutsam sein.¹⁷

Balázs' Bemerkungen über die männliche und die weibliche Sprache bieten eine weitere – und engere – Interpretationsmöglichkeit. Die Problematik der Novelle könnte in diesem Sinne nicht auf der höchsten existentiellen Ebene als *divina tragoedia*, sondern als die Unmöglichkeit der Verständigung zwischen Mann und Frau gedeutet werden. Der Autor ist der Ansicht, daß der Begriff „Mensch“ eine unbrauchbare Abstraktion sei, es gebe nur Männer und Frauen, die verschiedene Kommunikationsweisen repräsentieren. Die Frau spreche die Sprache der „Ganzheit“, die Ursprache der Menschheit, der Gesten, des Körpers,¹⁸ die zugleich die Sprache der Künste ist, während die Stärke des Mannes in der verbal-begrifflichen Sprache liege.¹⁹

Die Novelle endet mit dem Tod der Frau und dem Ende der Liebe, deren Zeichen die erstarrte Notenschrift ihrer gemeinsamen Melodie auf dem Grabstein ist. Die abgeschlossene Form, die nach Lukács in gewissem Maße der Unendlichkeit des Märchens widerspricht,²⁰ drückt letztendlich doch die langsam verschwindende Zuversicht des 19. Jahrhunderts aus, daß trotz aller Kommunikationshindernisse, Auflösung und Einsamkeit das Ich sich ausdrücken, erfassen und in Worte gefaßt werden kann: „[...] a szó maga egészen jelentékelen, mégis ebben vagynk benne mi“ (MIHÁLY 1997:49).

3 Musikalische Zitate in Zweigs Novelle „Die Sonatine“

In ‚Seelenlandschaften‘ führt uns auch der Novellenzyklus *Die Novellen um Claudia*²¹. In einer nichtveröffentlichten Ankündigung formuliert der junge Zweig:

17 Vgl.: MIHÁLY, Emöke (1997): Balázs Béla *Dialógus a dialógusról* című művének szubjektum-fogalmáról. In: *Hungarológia* 11, S. 49–50.

18 Das Eins-Sein der Frau mit dem Universum und die Sehnsucht des Mannes, sich mit dieser Ganzheit zu vereinigen, kommt auch im folgenden Zitat zum Ausdruck: „Nie sang sie jemals Worte, nichts war sie als reine, nackte Musik, und jeden Abend traf sie mit dem Klavier über den blühenden Obstbäumen zusammen. Dort umschlangen sie sich, verschmolzen miteinander, und flogen so über die große Stadt hinweg nach den blauen Bergen.“ (BALÁZS 1921:72)

19 Vgl. MIHÁLY 1997:53.

20 Siehe LUKÁCS, György (1977): Balázs Béla: „Hét mese“. In: Ders.: *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető, S. 721–722.

21 Der Text wird im weiteren nach der *Berliner Ausgabe* des Gesamtwerks zitiert: ZWEIG, Arnold (1997): *Die Novellen um Claudia*. Berlin: Aufbau, Bd. Romane I.

Von allen Peripherien dringt der Verfasser, dessen erste grössere epische Arbeit hier vorliegt, ins Seelische; ein literarisches, malerisches oder musikalisches Erlebnis wird zum Anlass, die Leiden, Irrtümer und endliche Einheit zweier Menschen neuerer Art zu entfesseln, Claudia Eggelings und ihres Verlobten und Gatten Walter Rohme. (ZWEIG 1997:204)

In einer Selbstanzeige über dasselbe Werk deutet der Autor auch eine andere, allgemeinere Verbindung zwischen Musik und seinem Text an:

Alles, was in diesem Buch lebt, empfängt seinen Werth nur von der Seele, und wenn man weiß, [...] daß das seelische Geschehen unendlich eingreifender und heroischer zu sein vermag als die Thaten, die man in Wikingerbüchern findet, so wird man kaum voraussetzen, daß ein solches Buch unvermeidlich langweilen muß, wenn man noch mit halbem Ohr und zum Schluß sich zuflüstern läßt, der Verfasser habe die Absicht gehabt, deutsch und musikalisch zu schreiben. (ZWEIG 1997:205–206)

„Musikalisch schreiben“ bedeutet in diesem Falle, daß Zweig sein poetisches Schaffen, seine kompositorischen Prinzipien mit musikalischen Themen, Stimmungen und Strukturen in Zusammenhang gebracht hat.²²

Auch der Erzähler dieser Novelle beschwört die romantische Kulisse einer Vollmondnacht im Mai herauf. Die gleichen lyrischen Motive (Mond, Blumenduft, Musik, Liebe) verflechten sich, allerdings nicht mit der gleichen erotischen Intensität wie in *Embermese [Ein Musikermärchen]*, zu einer abgeschwächten ‚Tristan-Symbolik‘ und führen die bis zu dieser Stelle reale Handlung und den realen Ort in eine metaphysische Sphäre über:

[...] der Raum war bis in die Ecken von Licht gefüllt: von einem stofflosen Lichte, das ohne Quelle schien [...] Die Luft selber glomm weißlich, sanft, traumklar und berauschend, man atmete sie ein und sie löste die Seelen der Glücklichen sofort, wie ein starker milchiger Wein, unbekannt und beseltigend. [...] der Flügel war ein Werkzeug aus Licht geformt, und seine Decke blinkte wie der Spiegel eines Sees geschmolzener Klänge, silbern, umrissen und leicht. Blüten dufteten vom Garten herein: es war eine Nacht des Mai. (ZWEIG 1997:141)

Claudia spielt in dieser Stimmung selbstverständlich die cis-Moll-Sonate Beethovens mit der Bezeichnung „Mondschein“. Im Gegensatz zur Balázs-Novelle, in der das Musikstück nicht konkretisiert und textuell erfaßt wurde, beschreibt hier der Erzähler die Musik und ihre Wirkung.

Diese Textstelle verkörpert von den vielen Berührungspunkten zwischen Literatur und Musik das Phänomen der *verbal music*, eine Kategorie Steven Paul Schers, die die literarische Nachahmung der Musik oder einer

22 Dieses Thema erörtert Barbara Naumann ausführlich. Siehe NAUMANN, Barbara (1989): „... an die Stelle romanhafter ‚Empfindungen musikalische zu setzen“: Musikalische Themen in Arnold Zweigs Frühwerk. In: *Text+Kritik* 104, S. 25–37.

konkreten Aufführung eines Musikstückes bzw. seiner Wirkung in Worten bedeutet: „[...] any literary presentation (wether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‚Theme‘“ (SCHER 1984:13). Das Phänomen der *verbal music* kennzeichnet Calvin S. Brown mit einem Typ des Wechselverhältnisses, den er „Ersetzen“ nennt.

Ersetzen durch Nachahmung stellt den Versuch des Autors dar, den Effekt, den direkten Eindruck des Musikstückes in Worten zu reproduzieren [...] Nachahmung mag Analyse oder Deutung einschließen, aber nur, um ihr eigenes Ziel zu fördern, welches nicht Verständnis der Musik, sondern ihr Erlebnis durch die Vermittlung der Literatur ist. Das Endziel ist eine transposition d`art. (BROWN 1984:35–36)

Der Anfang des ersten Satzes „Adagio“, dessen musikalischen Stoff die Konzertführer als „berauschende[n] Zauber der gleichmäßigen Rhythmik“ oder „endlose Melodie von unendlicher Melancholie hinter dünnem Schleier“ in Worte fassen, wird hier seinem Charakter getreu wiedergegeben: „Die zart fließende Dreiteilung, auf und abrollend, in leichter Feierlichkeit ohne Trübe, dieser köstlich wehende Schleier aus Klang, über dem die Melodie aufglänzte, wie mit silbernen Sternen darin gestickt ...“ (ZWEIG 1997:142). Wichtig ist aber die Fortsetzung dieser Passage, aus der klar wird, daß diese Musik und ihre Wirkung ein Auslöser seelischer Vorgänge, sprich als psychologische Motivation fungiert. Durch eine merkwürdige Perspektivenverschmelzung des Erzählers und des männlichen Protagonisten, Walter Rohme, geht die Deskription der Musik in einen inneren Monolog in Du-Form über, in dem die Einsamkeit und die Qualen des jungen Walter, die damals nur durch die Flucht in die Musik und das Träumen überwunden werden konnten, zum Ausdruck kommen. Die „Mondschein“-Sonate, gespielt von der Ehefrau Claudia, steht dennoch für die Möglichkeit des Glücks und der erfüllten Liebe:

Ja, du bist es, der hier sitzt, und du auch bist jener Knabe, den der Mond über stille Wiesen hin nach dem schwarz ängstigenden Walde lockte, den er auf eine Lichtung hinwarf, und dessen Tränen er zu lichtem Silber zauberte ... Du bist es! Damals hat dir niemand so unirdisch zugesungen wie es jetzt eine tut [...] höre sie: sie sendet dir ihre Töne; und was du mit den Mondlichtvermählten einatmest, ist ihre ganze hingeebene, fromm machende Liebe. (ZWEIG 1997:142)

Auch das Verborgene aus der Jugendzeit Walters drängt sich hervor. Dies wird erst klar, als er ein Musikstück aus jener Zeit, Schuberts erste Sonatine Op. 137 für Geige und Klavier, mit Claudia gemeinsam spielen will. Die sprachliche Beschreibung des musikalischen Stoffes hebt zwei Charakterzüge dieser Musik hervor: die jugendliche Zartheit der Motive und die schlichte, aber strenge Ordnung der Form. Diese harmonische Welt ist aber

keineswegs die des jungen Walter, viel eher kennzeichnet sie Claudias hermetische, sich vor dem Häßlichen schützende Lebensansicht. Sie spielt die Klavierstimme zum ersten Mal, aber sofort mit spielerischer Leichtigkeit, während der kleine Walter seine Partie damals nur mit Fehlern, durch „schwere Eroberung“ einüben konnte. Statt „cis“ spielt er auch diesmal „c“, wodurch der anmutige Gleichklang der Musik umzukippen droht. Die Wiederkehr des „cis“-Tones (vorher erschienen als Tonlage der „Mondschein“-Sonate) verleiht der Musik in dieser Novelle Symbolwert. Der ‚falsche Ton‘, Walters jugendliche Ge- und Verbrechen – homoerotische Spiele mit einem Kameraden – will nun eingestanden werden, um Claudia aus ihrem bequemen großbürgerlichen Schein-Leben auf die Seite eines vollständigeren Lebens hinüberzuziehen.

Daraus resultiert, daß die Funktion der Musik bei Zweig – zwar nicht in den letzten Konsequenzen, jedoch in ihrer ersten Erscheinung – eine andere Funktion besitzt als bei Balázs. Obwohl Zweigs Hang zu Nietzsche offensichtlich ist und er seine ästhetischen Grundsätze, u.a. den, „musikalisch zu schreiben“, an den kultur- und sprachkritischen Schriften Nietzsches orientiert²³, finden wir bei ihm gerade die – vielleicht wichtigste – Erkenntnis nicht, die auch die Semantik des *Embermese [Ein Musikermärchen]* zum Teil determiniert: die „Skepsis gegenüber dem Wort, dem Begriff als Träger der Wahrheit“ (NAUMANN 1989:28). Denn Zweig ist doch nicht der dionysischen Seele ergeben, deren symbolische Analogie die Musik sei. Er versucht genau das, was Nietzsche für unmöglich hält: eine Bildlichkeit der Sprache, die letztendlich dennoch „auf die Kraft des Begriffs und der begrifflichen Erkenntnis baut“ (NAUMANN 1989:31). Zweig bekennt sich zwar zu den zerstörerischen Abgründen der menschlichen Seele, wie es bei dem männlichen Protagonisten Walter der Fall ist. Er zeigt aber gerade den Weg zur Überwindung dieser Abgründe durch Selbsterkenntnis, durch das „Sich-Ausdrücken und Aussprechen“. Und damit schwindet die Negativität des Dionysischen, denn: „Die Sprach- und auch Bildkünste bieten der dionysischen Seele den größten Widerstand, indem sie der apollinischen Sphäre am engsten benachbart sind. Dionysus kann hier erst einziehen, wenn die Grenzen zerbrechen und die Ordnungen aufgehoben werden [...]“ (MATTENKLOTT 1988:750). Selbst die Auswahl der Musikstücke zeigt das Beharren auf strengen Form- und Ordnungsprinzipien: die klassisch-romantischen Sonaten Beethovens und Schuberts sind nicht mit der ekstatischen Qualität von Wagners Musik als Inbegriff des dionysischen Prinzips

²³ „Entscheidende Jugenderlebnisse: mein Judentum; Bach; Beethoven; Shakespeare. Viel später: Nietzsche und Goethe. (Ursprünglich bin ich vielleicht Musiker, nämlich Dirigent.)“ (WENZEL 1978:12). Vgl. noch: ZWEIG, Arnold (1956): Lebensabriß. In: Ders.: *Früchtekorb. Jüngste Ernte*. Rudolstadt: Greifenverlag, S. 155.

zu vergleichen. Musik gilt bei Zweig als Verbindung von seelischen Ein-
drücken und ihrer Umsetzung und Verarbeitung in klare Begriffe. Neben
der „Sprachmächtigkeit des Autors, die [...] die fließende Bildlichkeit der
Aussagen dazu benutzt, Anschaulichkeit und Präzision seiner Figuren her-
zustellen“ (NAUMANN 1989:30–31), hat die Musik, jenseits aller Sprache,
gerade dabei eine wichtige Funktion: in psychologisch entscheidenden Si-
tuationen gilt sie als Auslöser für Reflektierung und Verallgemeinerung
verborgener Seelensinhalte.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: SCHER, Steven Paul (Hrsg.):
*Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen
Grenzgebietes*. Berlin: E. Schmidt, S. 138–141
- ANGYALOSI, Gergely (1986): *A lélek lehetőségei: Líra és szubjektumelmélet a század eleji
Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- BALÁZS, Béla (1982): *Napló 1903–1914*. Bd. 1. Budapest: Magvető
- BALÁZS, Béla (1921): Ein Musikermärchen. In: Ders.: *Sieben Märchen*. Wien: Rikola,
S. 65–90.
- BALÁZS, Béla (1974): Halálesztétika. In: Ders.: *Halálos fiatalság*. Budapest: Magyar Heli-
kon, S. 285–328
- BALÁZS, Béla (1974): A lírai érzékenységről. In: Ders.: *Halálos fiatalság*. Budapest: Magyar
Helikon, S. 329–368
- BALÁZS, Béla (1985): Embermese. In: Ders.: *A csend: Novellák, úti levelek*. Budapest: Mag-
vető, S. 68–86
- BROWN, Calvin S. (1984): Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse
zwischen Literatur und Musik. In: SCHER, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik: Ein
Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: E.
Schmidt, S. 28–39
- EILERT, Heide (1991): *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung: Studien zur Literatur um
1900*. Stuttgart: Steiner
- LUKÁCS, György (1977): Balázs Béla: „Hét mese“. In: Ders.: *Ifjúkori művek*. Budapest:
Magvető, S. 710–724
- MATTENKLOTT, Gert (1988): Die dionysische Seele. Nietzsches Kunstpsychologie in der
Tragödien-Schrift. In: *Merkur* 42, Nr. 9–10, S. 741–750
- MIHÁLY, Emőke (1997): Balázs Béla *Dialógus a dialógusról* című művének szubjektum-
fogalmáról. In: *Hungarológia* 11, S. 48–57
- NAUMANN, Barbara (1989): „... an die Stelle romanhafter Empfindungen musikalische zu
setzen“. Musikalische Themen in Arnold Zweigs Frühwerk. In: *Text+Kritik* 104, S. 25–
37
- RASCH, Wolfdietrich (1981): Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: ZMEGAC, Viktor
(Hrsg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Königstein: Verlagsgruppe
Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, S. 18–48
- SCHER, Steven Paul (1984): Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der
Forschung. In: SCHER, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur
Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: E. Schmidt, S. 9–25
- WENZEL, Georg (Hrsg) (1978): *Arnold Zweig 1887–1968. Werk und Leben in Dokumenten
und Bildern*. Berlin u. Weimar: Aufbau
- ZWEIG, Arnold (1997): *Die Novellen um Claudia*. Berlin: Aufbau, Bd. Romane I
- ZWEIG, Arnold (1956): *Früchtekorb. Jüngste Erne. Rudolstadt: Greifenverlag*

BALÁZS MESTERHÁZY (BUDAPEST)

„Was für ein unheimliches Mißverständnis die Wörter doch
sind.“

Sándor Márai zum 100. Geburtstag

A Németországban sikeriróvá vált és (újra)felfedezett Márai Sándorral kapcsolat-
ban az tűnik a legfontosabb kérdésnek, hogy műveinek a magyar irodalmi kánon-
ból való kiiktatásával vajon milyen módon alakult tovább a modern polgári epika
története, sőt, nem okozott-e maradandó károsodásokat az eltüntetésnek ez az
ideologikus művelete. Másrészt azonban az irodalomtörténeti pozíciók vizsgálata
szempontjából hangsúlyozni kell, hogy Márai epikájára mintha nem lett volna
hatással az a nyelvi fordulat, amely a nyugat-európai irodalmak útját és irodalmi
modernségük alakulását a század első harmadában nagymértékben meghatározta.
Fel kell hívni a figyelmet arra is, hogy a Márai iránti rajongás Németországban
csak egy olyan, rendkívül szűk szövegkorpuszon nyugszik, amely nemcsak hogy
nem képes Márai epikáját reprezentálni, de a siker zálogaként számontartott mű
(*Die Glut*) bizony, nem is tartozik az író jobb regényei közé.

Márais Werk kann nur schwer von dem Gedanken und der Tatsache des
freiwilligen Exils getrennt werden. Im Bezug auf die Texte des Schriftstel-
lers, der Ungarn zuerst 1918 und endgültig 1948 verließ, ist die Frage des
Exils nicht einfach die der Thematik, da dieser Bruch und das Schweigen,
das die Rezeption der Texte ab 1948 bis zur politischen Wende kennzeich-
nete, einen unumgänglichen Teil des Horizontes des Lesens seiner Werke
bildet. Und hier geht es nicht einfach darum, ob die Literaturwissenschaft
der neunziger Jahre die Beurteilung von Márai verändern oder sogar kom-
pensieren müßte, sondern vielmehr darum, daß die ganze ungarische Lite-
raturwissenschaft – ja das ganze „literarische Leben“ – mit den schweren
Deformationen konfrontiert werden muß, die sich gerade durch die Elimini-
erung der Márai-Texte gebildet haben. Ernő Kulcsár-Szabó formuliert da-
zu in einer Studie: „Angesichts der Prozesse unserer zeitgenössischen Lite-
ratur stellt sich immer die Frage, ob die klassisch-bürgerliche Tradition der
ungarischen Epik des 20. Jahrhunderts einen derartigen Bruch erleiden
mußte, der der ganzen Kontinuität der literarischen Modernität Ungarns er-
heblichen Schaden zufügte.“¹ Man kann mit Sicherheit feststellen, daß un-
ter den Gestalten der klassisch-bürgerlichen Modernität gerade Márais Re-
zeption am stärksten unterbrochen wurde, der nicht nur der Erbe von

¹ KULCSÁR-SZABÓ Ernő: Klasszikus modernség – karteziánus értéktávtalban. Márai Sán-
dor: San Gennaro vére. In: *Beszédmód és horizont*. Budapest: Argumentum, 1996. S.
211–232., S. 211