

Erstpublikation

1 Lindlar, Heinrich: Lübbes Bartók Lexikon. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbes Verlag 1994, p. 61.

2 Kroó, György: Bartók-Handbuch. Übersetzt von Erzsébet Székács. Budapest: Corvina 1974, p. 58.

3 Balázs, Béla: A kékszakkallú herceg vára. Megjegyzések a szöveghez [Herzog Blaubarts Burg. Anmerkungen zum Text]. In: Ders.: Válogatott cikkek és tanulmányok. [Ausgewählte Artikel und Studien]. Budapest: Kossuth Könyvkiadó 1968, pp. 34-37, hier p. 35.

4 Cf. dazu Jurij Lotmans raumsemantisches Modell, mit dem sich die abstrakte semantische Struktur von Texten beschreiben lässt und das eine Synthese von Raum, Handlung und Figur postuliert. Die Raumgestaltung ist in diesem Sinne »als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes« anzusehen (Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1993, pp. 330-341).

5 Cf. Lukács, György: Balázs Béla: Misztériumok. [Mysterienspiele]. In: Ders.: Ifjúkori művek (1902-1918). [Ders.: Jugendwerke (1902-1918)]. Budapest: Magvető 1977, pp. 579-586, hier p. 585.

6 Textbuch zur Oper Herzog Blaubarts Burg. Dt. Fassung von Wilhelm Ziegler; Revision 1963 v. Füsse/Wagner. Hungaroton LPX11001, 1978, p. 2. Im Weiteren zitiert als TB.

1. Zur Entstehung

Béla Balázs schreibt im Jahre 1910 das Mysterienspiel *Herzog Blaubarts Burg*, in Anlehnung an Maeterlincks symbolistisches Bühnenmärchen *Blaubart und Ariane* (1899). 1907 erlebt er die Uraufführung von Paul Dukas' Oper und nachher versetzt er das Seelendrama ins Ungarische, indem er die uralte Volksballade des »ungarischen Blaubarts«, *Anna Molnár*, neben Maeterlincks Drama und Endre Adys Symbolismus zur Grundlage nimmt. Als Balázs im Salon Zoltán Kodálys und seiner Frau das Stück vorliest, kommt Bartók die Idee einer psychologischen Programmmusik, die Umwandlung des Stoffes in eine »klangfarbensymbolische Tiefendimension«.¹ Zu jener Zeit fühlt sich Bartók György Kroó zufolge in einem sonderbaren Schwebestand – ausgelöst durch Nietzsche-Lektüren, was zum Gefühl der fatalen Einsamkeit führt und ihn für die Dichtung Balázs' besonders empfänglich macht.² Er komponiert die Oper 1911, arbeitet sie zweimal um (1912, 1918), die endgültige Fassung entsteht 1921.

In seiner Schrift *Herzog Blaubarts Burg. Notizen zum Text* nennt Balázs sein Stück eine Bühnenballade, weil die Bühne nicht nur die Funktion als Raum zur Entfaltung der Dialoge erfüllt, sondern als selbständige »Figur« an den Bühnengeschehnissen teilnimmt: Seufzt und weint. *Blaubarts Burg* – so Balázs weiter – ist keine reale Festung aus Stein: Sie ist *Blaubarts Seele*.³

2. Raumstruktur als semantische Struktur

Die äußere Handlung der Oper *Herzog Blaubarts Burg* besteht im konkretesten Sinne des Wortes darin, dass die Frau die Burg des Mannes betritt, »sieben stumme schwarze Türen« vor sich sieht und von da an versucht, in alle Räume einzudringen, durch mehrmalige Grenzüberschreitungen/Schwellenüberschreitungen die ganze Burg, d.h. das ganze Leben (Gegenwart, Zukunft, Vergangenheit) des Mannes zu erobern. Die Raummetapher und die Bewegung der Frau im Raum signalisieren einerseits den Wunsch nach Vereinigung, andererseits den Gegensatz vom Männlichen und Weiblichen. Die Raumgestaltung/Raumstruktur bildet demnach ein kulturell-soziales Modell der Wirklichkeitserfahrung und deren semantische Relationen ab.⁴

Paradox ist, dass die fortwährend vollzogenen und gelungenen Grenzüberschreitungen Judits – sie übertritt das Verbot »Frag nicht« bzw. das Gebot »laß geschlossen« – am Ende keine Veränderung in der globalen Struktur der Handlung signalisieren. Die Einsamkeit *Blaubarts*, repräsentiert durch die dunkle, kalte, kahle Burg, kehrt am Ende wieder und Judit, die aktive Figur des Stücks, wird als erstarrter Gegenstand zum Bestandteil, zum Baustein der *Burg Blaubarts*.

Die eigentliche psychische Handlung wird durch die Symbolisierung dramatisch zugespitzt. Darum betont Lukács in seinem Aufsatz über Balázs' Mysterienspiele ihre dramatische Kraft. Im Drama vollzieht sich die »coincidentia oppositorum«, das Gleichwerden/die Verschmelzung von außen und innen, vom Abstrakten und Konkreten. Darum ist die dramatische Stilisierung kein »Bild« im allegorischen Sinne einer abstrakten Verbindung, sondern die dramatischen Darstellungsmittel drücken unmittelbar die Substanz aus, in der Einheit des Symbols.⁵

So wird der »Handlungsraum« zum »Erlebnisraum«, und zwar im doppelten Sinne: Einerseits ist der Raum, die Burg, subjektbesetzt als die innere Welt *Blaubarts*, die sich durch die Berührung durch die Frau zu verändern beginnt, andererseits wird der Raum von der Frau zwar auch in diesem Wandel, jedoch aus ihrer subjektiven Sicht immer anders wahrgenommen. Judits Dynamik, ihre Bewegung durch die Räume führt zu einer sich wandelnden Raumerfahrung, jedoch lenkt der Mann diese Erfahrung: Er entscheidet, ob und wann er die sieben Türen öffnet, um damit Judits Liebe für sich zu bewahren und als es nicht mehr möglich ist, sein Leben zur allerletzten tragischen Konsequenz zu führen. Auch Judit handelt aus freiem Willen, als sie *Blaubarts* trauriges Leben »erlösen« will:

deiner feste kalte Tränen / Will ich trocken mit meinem Haar / Tote Steine mach ich
glühen, / mit dem weißen Leibe glühen! / [...] Liebe soll den Fels erwärmen, / Wind
soll deine Burg durchwehen / Glück zu Gast sein, Sonne scheinen, / Glück zu Gast
sein, / Freude soll die Räume füllen...⁶

7 TB, p. 3.

Diese ›Erlöserrolle‹ schlägt dann allmählich zum besessenen Verlangen nach der »ganzen Wahrheit« um.

8 TB, p. 8.

9 Cf. Kroó, György: Bartók Béla színpadi művei [Die Bühnenwerke von Béla Bartók]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat 1962, pp. 9-107.

10 Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, p p. 23-104, hier p. 29.

11 Ibid., p. 51.

Noch mehr bewirken aber die unbewussten Vorgänge hinter dem »freien Willen« der Protagonisten den schillernden Charakter des Raumes und seiner Erfahrung. Diese werden in der Oper in erster Linie nicht verbal, sondern durch das Bühnenbild bzw. die deskriptiven Regieanweisungen und in erster Linie durch die Musik ausgedrückt – die Redepartien kommentieren, wiederholen nur das, was durch andere mediale Quellen schon zum Ausdruck kam. Zum Beispiel drückt die Licht-Dunkelheit-Symbolik nicht nur Blaubarts Seelenzustand aus, sondern auch Judits Zwiespältigkeit zwischen Argwohn wegen der »bösen Kunde« über Blaubarts getötete Frauen und ihrer Hingabe. Als sie die erste Tür aufmacht und die schreckliche Folterkammer erblickend zusammenfährt, hofft sie, einen Schimmer, eine »Sonnenquelle« zu entdecken. Auf die Mahnung Blaubarts, sie sei eine »rote Quelle, blut'ge Quelle«, antwortet sie nur: »Sieh doch, sie hdoch, wie sich's lichtet!/ Sieh doch, sieh doch!/ Alle Türen will ich öffnen,/ Wind soll wehen, Sonne scheinen,/ Alle Türen will ich öffnen!«⁷

Die Handlung (die Bewältigung und Wahrnehmung des Raumes bzw. das passive, später aktive Sich-Öffnen Blaubarts) dient auch zur Charakterisierung der Figuren und die Bewegung führt zu Veränderungen in der Figurenkonstellation. Handlung, Figur und Raum verschmelzen – dem Symbolcharakter gemäß – zu der engsten Einheit miteinander, genauso wie am Ende die Dimensionen Raum und Zeit miteinander verschmelzen bzw. zur Zeit- und Raumlosigkeit werden: »Nacht bleibt es nun ewig, ewig, ewig, ewig.« (Es wird völlige Finsternis, in welcher Blaubart verschwindet.)⁸

3. Narrative Funktionen und Semantik der Musik

Dass die *Oper Herzog Blaubarts Burg* eindeutig narrative Potenziale erfüllt, liegt bei dieser multimedialen Gattung auf der Hand. György Kroó stellt aber darüber hinaus fest, dass es in der Oper ›epische‹ Musikpartien gibt und meint darunter symphonische Teile der Musik, die die vokale Musik der dramatischen Opernhandlung begleiten, ergänzen oder weiterführen.⁹ Ohne auf die Problematik der Narrativität von Musik einzugehen möchte ich Wolfs allgemeines intermediales Erzählmodell kurz vorstellen, um die Grundlage zu den weiteren Untersuchungen zu schaffen. Das Narrative (und der Akt seiner Realisierung, das Erzählen) sei ein »kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema [...] d.h. [...] [ein] stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzept-Ensemble, das als solches medienunabhängig ist.«¹⁰ Der Ort des Narrativen ist die diegetische Ebene; Ebene der erzählten Geschichte mit der darauf entfalteten Welt, die auch bei nicht erzählervermittelten Werken (nicht epischen Werken) vorhanden ist. Wolfs Minimaldefinition konzentriert sich demnach auf die Konstituenten von Erzählwelten, nicht primär auf ihre Vermittlung: Erzählen ist »die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebbarer Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.«¹¹

In der Instrumentalmusik gibt es einige innermusikalische Stimuli, die den narrativen Charakter herbeiführen und rezipierbar machen:

- ein nicht zu kleiner Umfang der Komposition als Voraussetzung narrativer Projektionen
- der Mangel an ›wörtlichen‹ Wiederholungen längerer Passagen, die für narrative Texte nicht typisch sind;
- relativ hoher Grad an ›Dramatik‹, d.h. überraschende Unvorhersehbarkeit der musikalischen Entwicklung; dynamische, harmonische, rhythmische oder melodische Kontraste, d.h. der Eindruck von ›Ereignishaftigkeit‹ und der Inszenierung von Konflikten;
- musikalische Themen und Motive, die die Projektion von Figuren gestatten, eine an die menschliche Stimme erinnernde Melodieführung oder als Individuen erfahrbare Instrumente;
- musikalische »Intertextualität« zu evtl. narrativen Vokalwerken oder zur Programm-Musik;
- die Suggestion einer musikalischen ›Erzählerstimme‹ (Vorausdeutungen, Reminiszenzen usw.)

12 Übers. Füssl/Wagner 1963. In:
Lindlar, Heinrich: Lübbes Bartók
Lexikon. Bergisch Gladbach: Gustav
Lübbe Verlag 1984, p. 60.

13 TB p. 1. (Megérkezünk. – Íme
lássad: / Ez a Kékszakállú vára. / Nem
tündököl, mint atyádé. / Judit, jössz-e
még utánam?)

14 TB p. 1. (Judit, jössz-e még
utánam?)

15 Balázs, Béla: A kékszakállú herceg
vára. [Herzog Blaubarts Burg].
In: Ders.: Misztériumok. Három
egyfelvonásos. [Mysterienspiele.
Drei Einakter]. Gyoma: Kner Izidor
1918, pp. 5-32, hier p. 11. (Übersetzung
d. Autorin: Am Tage stand ich immer
an meinem Fenster, weil deine Burg
so dunkel war. In der Nacht weinte
ich immer, weil deine Burg so dunkel
war.)

16 TB, p. 2. (Most csukódjék be az
ajtó)

17 TB, p. 3. (Nyisd ki! Nyisd ki! Nekem
nyisd ki!)

18 TB, p. 3. (Áldott a te kezed, Judit.)

Balázs' Text und einige Inszenierungen der Oper beginnen mit dem Prolog in Prosa. Der Rhapsode erzählt aber nicht im traditionellen Sinne des Wortes. Es besteht ein Widerspruch zwischen den archaisierenden sprachlichen Formeln («Es war einmal...») der Ballade und des Märchens und dem durchaus modernen, man könnte sagen, psychoanalytisch motivierten Inhalt des Prologs, in dem die »Traumarbeit« des Stücks, die Projizierung der inneren, unbewussten Vorgänge durch Symbole auf eine äußere Handlung, angedeutet bzw. vorweggenommen wird:

Höret ein Märchen alter Zeiten, das auch uns noch ein Gleichnis ist, / Wenn wir seinen Inhalt deuten, / der im Sinnbild sich erschließt. / Ein Gewölbe wird es zeigen: / Unsres eigenen Herzens Gruft / Und wir werden abwärts steigen, / Wohin das Geheimnis ruft. / Unsres eigenen Rätsels Türen / Stehn dort schweigend um uns her. / Wer kann ihre Schlüssel führen / Und sie öffnen dem Begehrt? / Liebe nur kann sie durchschreiten, / Durch die letzte Pforte gehn, / Öffnend in Unendlichkeiten, / Wo wir in uns selbst – verwehn.¹²

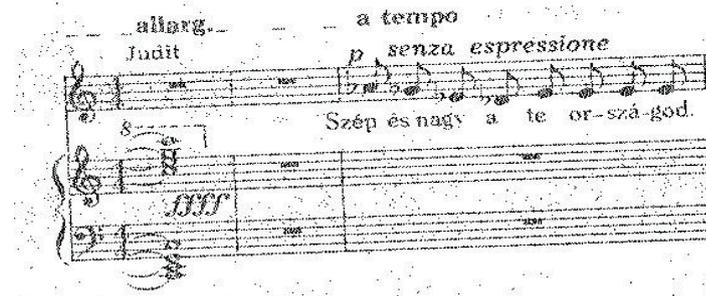
Die gleiche Dualität kennzeichnet die Musik: Nach dem Prolog setzt ein Orchesterspiel an, in dem Bässe und Cello eine dunkle alte volksliedähnliche Melodie spielen, die mit ihren fallenden Bogen und ihrer Fünfstufigkeit das Balladenhafte des Textes hervorhebt. Der musikalische Stoff der ersten Sprechpartie Blaubarts («Wir sind am Ziele. Komm und schau: dies ist Herzog Blaubarts Feste»¹³) wiederholt die uralte pentatonische (fünfstufige) Melodie des Vorspiels, wodurch die archaisch-mythische Herkunft Blaubarts und seiner Burg verstärkt wird. Die Frau tritt dagegen mit einer fremdartigen, unruhigen Melodie musikalisch in die Geschichte, in Blaubarts Welt ein und zerstört die Fünfstufigkeit:

The image shows a musical score for 'Adagio Judit'. It features three staves: a vocal line for Judit, a piano line, and a bass line. The tempo is marked 'Adagio' and the mood 'p dolce'. The lyrics are 'Me-gyek, me-gyek. Kék-sza-kál-lu.' The piano part is marked 'pp'. The score is in a pentatonic scale, reflecting the 'Fünfstufigkeit' mentioned in the text.

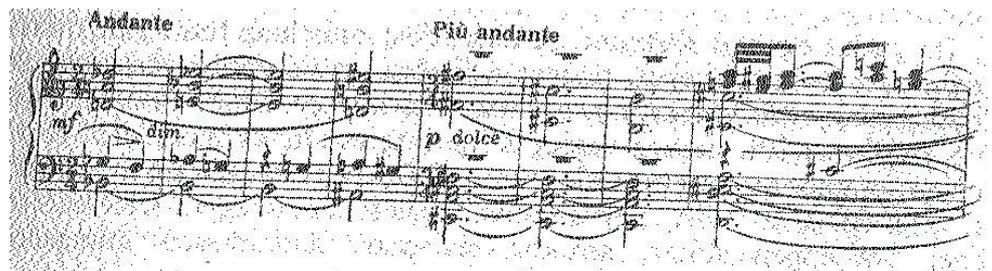
Auf die mehrmalige Frage: »Folgst du Judit, mir noch immer«,¹⁴ antwortet die Frau mit einer Leidenschaftlichkeit, deren musikalischer Ausdruck sich der Musiksprache Blaubarts nähert (Fünfstufigkeit) und sie nach György Kroó dadurch zur gleichrangigen Ehefrau Blaubarts macht, indem die Musik ihre Vorgeschichte – Entführung, nächtliche Flucht, abenteuerliche Liebe – erzählt. Dabei wird das narrative Potential der Musik ausgenutzt, Vorgänge und die Motivation von Judits Entscheidung zu schildern, die im Originaltext des Dramas retrospektiv erzählt wird: »Nappal mindig /Rácos ablakomban álltam, mert várad oly fekete volt./ Éjjel mindig azért sírtam/ mert várad oly fekete volt.«¹⁵

Mit der Aufforderung Blaubarts »So mög' sich die Türe schließen«¹⁶ endet der erste Teil und fängt ein neues dramatisches Segment an, mit einem hartnäckig wiederkehrenden musikalischen Thema (*ostinato*-Thema), das das Beharren auf einem manischen Gedanken impliziert: »Öffne! Öffne! Geh und öffne!«¹⁷ Judits offensives Fortschreiten und Blaubarts Passivität bewirken eine immer größere Spannung. Jedoch finden wir am Anfang des zweiten, mittleren Teils (Die ersten fünf Türen) einen kaum mehr wiederkehrenden harmonischen friedlichen Moment, indem Blaubart Judit die Schlüssel übergibt mit den Worten: »Segen deinen Händen, Judith!«¹⁸ Der musikalische Stoff kehrt am Höhepunkt des Stücks wieder und kann als Liebesmotiv bezeichnet werden.

24 TB, p. 6. (Te vagy váram
fényessége,/ Csókolj, csókolj, sohse
kérdesz.)



Im dritten Teil (die letzten zwei Türen) nimmt die fallende Melodie, das Klage lied des Tränenmeers das tragische Ende vorweg. Trotz des Liebesbekenntnisses Blaubarts »Du bist meines Schicksals Sonne, küss mich, küss mich, Judith, frag nicht«,²⁴ steigert sich Judits Zweifel zu eifersüchtigen Beschuldigungen, die das Liebsthema Blaubarts zum Schweigen bringen. Das Eindringen in die Männerseele endet damit, dass die Frau von derselben einverleibt, ein Teil der Vergangenheit, eine Traumgestalt wird. Judith verstummt und geht gehorsam neben den früheren Frauen unter die Erinnerungsbilder des Mannes hinein. Die epische, balladenhafte Musik des Prologs kehrt wieder:



Die eigenartige Struktur des Werks wird durch die Musik besonders transparent: Der am Anfang verschlossene und wortkarge Mann öffnet sich allmählich und bleibt auch nach dem Höhepunkt selbstbewusst und leidenschaftlich, indem er auf seine Lebens- und Liebesgeschichte zurückblickt. Demgegenüber kennzeichnet eine fallende Handlung (innere und äußere) die Frau: Leidenschaftlichkeit und Aktivität, Argwohn, dann Resignation. Die Peripetie/der Wandel erfolgt gerade am Höhepunkt.

4. Zusammenfassende Gedanken

25 Ariane entdeckt den fünf Frauen den Weg zur Freiheit; sie zerschlägt ein Fenster, Licht flutet in die Finsternis, Ozean, Vögelgezwitscher, Glockengeläut dringen hinein. Die Bauern wollen Blaubart zwingen, sie freizugeben, doch diese sinken ihm zu Füßen, während Ariane die Burg verlässt.

26 Nach Gergely Angyalosi könne der »erstarrte«, objektivierte Traum, d.h. das Kunstwerk die Einsamkeit der Seele auch nur für Augenblicke aufheben: »[...] der Mensch ist unbedingt unglücklich: wählt er die Träume, so verzichtet er endgültig auf die wirklichen Beziehungen zu den anderen Seelen, wenn er sich aber für die letzteren entscheidet, dann erstickt sein Leben im Sand des Prosaischen. Die Helden von Balázs' Märchen und Mysterienspielen changieren im Allgemeinen

Im Unterschied zu Maeterlincks *Ariane*, in dem die Freiheit Arianes mit der Hörigkeit der früheren Frauen kontrastiert wird,²⁵ gestaltet Balázs, aber besonders Bartók den Konflikt aus der Sicht des Mannes. Aus dem naturhaften Unterschied zwischen Mann und Frau wird eine unüberbrückbare Kluft: Aus dem Frauenmörder wird ein Männerideal und die am Anfang unschuldige und opferbereite Frau verwandelt sich im Laufe des Stücks zu einem eifersüchtigen Dämon, der mit seiner Leidenschaftlichkeit das Unglück beider hervorruft. Beide Künstler thematisieren die Krise und Einsamkeit des modernen Menschen, des modernen Künstlers, für die Liebe in ihrem Unerfüllt-Sein nur im Traum, in der Erinnerung existiert. Balázs' Erzählungen, Dramen und Mysterienspiele: *Mariannes Land*, *Musikermärchen*, *Die Fee*, *Das Blut der heiligen Jungfrau*, *Dr. Margit Szélpál*, variieren das Thema einer Frau-Mann-Beziehung, die von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Männer und/oder Frauen sind zwischen zwei Alternativen hin- und hergerissen: Entweder leben sie in einer Welt der Träume, der seelischen und intellektuellen Abenteuer und Herausforderungen – wie das bei Balázs das Motiv des sehnsüchtigen »Wanderers« ausdrückt –, dann müssen sie aber auf wirkliche menschliche Beziehungen verzichten. Oder sie müssen die Enge solcher konventionellen Beziehungen ertragen.²⁶ Bartóks Musik steigert noch die Tragik und Einsamkeit des Mannes, indem in der Szene vor der siebenten Tür aus dem Originaltext der Satz Judits: »Idejöttem, mert szereretlek«,²⁷ gestrichen wurde. Es heißt nur: »Ich verlang die ganze Wahrheit, Öffne mir die letzte Türe!«

zwischen diesen Alternativen, und es wird ihnen nur gelegentlich bewusst, dass die Lösung vollkommen unmöglich ist. [...] Darum kann nicht einmal der objektivierte Traum, das Kunstwerk die Auflösung der Einsamkeit der Seele bedeuten. Die Vereinigung mit der Anderen ist hier zwar unglaublich intensiv, gilt aber nur für Augenblicke.« (Angyalosi, Gergely: A lélek lehetőségei: Líra és szubjektumelmélet a század eleji Magyarországon [Die Möglichkeiten der Seele. Lyrik und Subjekttheorie im Ungarn der Jahrhundertwende]. Budapest: Akadémiai Kiadó 1986, p. 9.)

27 Balázs 1918, p. 27. (Folgte dir, weil ich dich liebe.)

28 TB p. 7. (Most én tudni akarom már, Nyisd ki a hetedik ajtót!)

29 Kroó 1974, p. 60. Mit ihrer symphonisch-dramatischen Großform steht die Oper zwischen einer Suite und einer Symphonie. Für erstere spricht, dass die Bilder des Librettos durch abgeschlossene Musikstücke verschiedenen Charakters miteinander verbunden werden, für die letztere, dass das Gewebe der Musik aus Leitmotiven entfaltet wird: Tod, Blut, Liebe, das Dämonische.

30 Kodály, Zoltán: Béla Bartóks Oper. Zur Erstaufführung von *Herzog Blaubarts Burg* 1918. In: Szabolcsi, Bence (Hg.): Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag 1957, p. 62.

Wie in meiner Interpretation zum Ausdruck kam, spielt das Orchester, die Instrumentalmusik in der Oper eine sehr bedeutende Rolle: Sie »gibt eine fast eigenständige sinfonische Darstellung der psychologischen Situation«,²⁹ leitet die Geschichte und die balladenhafte Atmosphäre ein, berichtet und malt *in concreto* aus, was sich hinter den sieben Türen verbirgt, und nicht zuletzt schildert/erläutert sie die tiefenpsychologischen Prozesse der Protagonisten. Ich darf mir vielleicht sogar die Formulierung erlauben, dass sie die symbolisch verdichtete Dramatik erzählerisch erweitert.

Durch die Vernetzung von dramatischem Text, dramatisch-narrativer Musik und nicht zuletzt durch die Beteiligung der Bühne an der Symbolik der ganzen Oper wird eine neue, höhere Qualität erzeugt und diese Emergenz macht Bartóks Oper zu einem besonderen, einmaligen Gattungsversuch. Zoltán Kodály, einer der ersten Kritiker nach der Aufführung im Jahre 1918, hebt in seiner würdigenden Schrift gerade die »höhere Einheit« von Musik und Text, Bartóks und Balázs' Kunst hervor. Mit seinen Worten schließe ich meinen Beitrag:

Es ist ein besonderes Verdienst Béla Balázs', dass ihm eine seiner schönsten, dichtestischen Konzeptionen nicht zu gut für einen Operntext war, und dass er damit zur Entstehung eines großartigen Werkes beigetragen hat. Seinem »ereignislosen« Text fehlt es allerdings an jeder gewohnten Operschablone. Aber wie er die Schale des alten Märchens aufbricht und die ewige Unlösbarkeit des Mann- und Frau-Problems zeigt, erfüllt den Zuschauer mit tragischer Spannung und fesselt ihn vom ersten bis zum letzten Wort. Die skizzenhafte Art, wie er es der Musik überläßt, die Konturen mit Leben zu füllen, macht die engste organische Verschmelzung des Textes mit der Musik möglich. Weder das Drama, noch die Musik sind gezwungen, ihr gesondertes Dasein zu verleugnen, dennoch verbinden sie sich zu einer höheren Einheit. Diese Einheit wird durch den symphonischen Aufbau der Musik nicht nur nicht gestört, vielmehr noch gehoben: die Bogen des Dramas und der parallele Bogen der Musik stärken und gestalten sich gegenseitig zu einem gewaltigen doppelten Regenbogen.³⁰

Gabriella Rácz, geb. 1959. Studium der Germanistik und der Musik in Pécs. Promotion 2003 in Budapest, über narrative und intertextuelle Aspekte der frühen Novellistik Arnold Zweigs. Seit 1991 an der Pannonischen Universität (früher Universität Veszprém) tätig, seit 2005 als Universitätsdozentin am Germanistischen Institut. Forschungsschwerpunkte: Literatur der frühen Moderne, Narratologie, Intertextualität, Intermedialität von Literatur und Musik.
Kontakt: raczga@yahoo.de