

**Der deutsche Schlüssel zu *Herzog  
Blaubarts Burg*  
(Semiotisch-übersetzungskritische Beiträge  
zum 100jährigen Operntext)<sup>1</sup>**

**1. Aspekte**

Die textlinguistischen Zusammenhänge der kontrastiven Linguistik können auch in die Problematik der Übersetzung und dadurch teilweise auch zur Frage der Vermittlung der Literatur überführen. Im Folgenden thematisieren wir die in der Übersetzung relevanten literarischen Anwendungsmöglichkeiten der kontrastiven Analyse (insbesondere die Konsequenzen der phonologischen und semantischen Kontrastivität) im Rahmen der Hungarologie, die als ein integratives Studium von Sprache und Kultur interpretiert wird.

Im Mittelpunkt der Vermittlung der ungarischen Literatur stehen u. a. die Rezeptionsfragen der Lyrik, die im Zusammenhang von Sprache und Dichtung das rezitierte Gedicht und die künstlerische Übersetzung charakterisieren. Wir versuchen, ein ungarisches Originalwerk und seine deutsche(n) Übersetzung(en) bzw. Nachdichtung(en) in einer vergleichenden Analyse darzustellen, wobei die parallele Interpretation den sprachlichen Remotivationskriterien der Klangwirkung und der Bildhaftigkeit folgt (z. B. Prosodie, Versform, Metrik, Reim bzw. Metapher usw.) und die kompensatorischen Übersetzungsverfahren qualifiziert.

Die Vermittlungsproblematik der ungarischen Musik muss übrigens ebenfalls mit sprachlichen Faktoren konfrontiert werden, nämlich mit dem Problem der Deklamation. Das betrifft die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik (im Allgemeinen bzw. im

---

<sup>1</sup> Der Originaltext des Mysteriendramas ist 1912 erschienen: Balázs Béla: *Misztériumok. Három egyfelvonásos* [Mysterienspiele. Drei Einakter]. *Nyugat* (Irodalmi és Nyomdai Rt.), Budapest 1912, 5–34.

Ungarischen). Demgemäß kommen unter den hier möglichen Beispielen vor allem Werke der Vokalmusik vor (mit einigen Problemen der naiven Deklamation, der Vertonung und der Übersetzung).

Auch unsere übersetzungskritische Analyse bzw. Interpretation dient als Beispiel für die intensive Darstellung eines Kunstwerkes in seiner Intertextualität. In diesem Zusammenhang der Musikalität möchten wir darauf hinweisen, dass die sprachliche Übersetzung gerade durch die Deklamation als adäquate Anwendung der sprachenspezifischen Prosodie sowie durch die künstlerische Transposition der musikalischen Gesetzmäßigkeiten im Rhythmus, Reim und Lautsymbolik letzten Endes einer musikalischen Instrumentation ähnlich funktioniert. Was die evokativen Konnotationen andererseits betrifft, kann man die visuellen Assoziationen analogisch wie metaphorisch-symbolisch projizierte, sprachlich bestimmte Bilder betrachten. In diesem Sinne können also zwei relevante sprachliche Aspekte zur vergleichenden Analyse von Originalwerken und Übersetzungen hervorgehoben werden: *Musikalität und Bildhaftigkeit* im Gedicht. Bei der Musikalität konzentrieren wir uns auf die erwähnten Faktoren der Klangwirkung (von den prosodischen und lautsymbolischen Merkmalen bis zu den metrischen Gesetzmäßigkeiten). Unter Bildhaftigkeit sind nicht nur die poetischen Bilder (wie Metaphern usw.) zu verstehen, sondern auch die kognitiven Metaphern der Sprache sowie alle möglichen visuellen Konnotationen, die in der sprachlichen Welt assoziiert werden können. In beiden Fällen suchen wir die semiotischen Remotivationskräfte der Originalfassung und ihre deutschen Entsprechungen in der Übersetzung. Dabei sind wir bestrebt, die Texte in ihrer *Intertextualität* zu betrachten.<sup>2</sup>

## 2. Der *Prolog* zum *Dialog*

Das eigentliche Objekt unserer vergleichenden Analyse ist der Prolog zum Mysteriendrama »*Herzog Blaubarts Burg*« von Béla Balázs (und zur Oper von Béla Bartók) bzw. seine Librettoübersetzung. Dieser Prolog als ein lyrisches Vorspiel oder eine unvertonte Ouvertüre gehört zwar organisch zur Symbolik der Oper, wird aber mei-

---

<sup>2</sup> Vgl. Szűcs 1988.

stens leider praktisch einfach weggelassen. Dieser Verlust ist übrigens paradoxerweise auch musikalisch zu spüren. Die Deklamation des Rezitativgesangs der ganzen gesungenen Oper als eine Art Parlado in kontinuierlichem Duett wird gerade durch diese sprachmelodische Einleitung vorbereitet. Dem Prolog kommt in der semiotisch-textlinguistischen Interpretation außerdem wortwörtlich eine *Schlüsselrolle* zu:<sup>3</sup> sein Text bereitet die hier metasprachlich betont enigmatische Tiefe der Symbolik des ganzen Werkes vor, das als Kontext im Folgenden eben deshalb in großen Zügen zu skizzieren ist. Der kurze Prolog und der monumentale dramatische Dialog können nur zusammen wirklich tiefgreifend symbolisch interpretiert werden.

Der Originaltext der ungarischen einaktigen Oper »*Herzog Blaubarts Burg*« von Béla Bartók (1911/1921) wurde von Béla Balázs, dem zum Kreise Bartóks und Kodálys gehörenden symbolistischen Dichter, gestaltet (1910).<sup>4</sup> An seinem Werk ist ganz klar zu erkennen, dass er der Schüler von Maeterlinck und Ady war. Im Gedanken an das »Gesamtkunstwerk« im Wagnerischen Sinn wandte er sich dem Film zu. Der vielseitige Künstler schrieb auch Drehbücher, doch das wichtigste Werk des Theoretikers ist das auf Deutsch in Wien herausgegebene filmästhetische Buch »*Der sichtbare Mensch*« (1924).

Sein 1910 beendetes und 1912 erschienenes<sup>5</sup> Bühnenstück »*A Kékszakállú herceg vára*« (*Herzog Blaubarts Burg*) bezeichnete er hinsichtlich der Kunstgattung als *Mysterium*, poetisches Mysterienspiel, in dem aber gerade »der unsichtbare Mensch« dargestellt werde. Balázs nennt sein Stück sehr treffend auch eine *Bühnenballade*,<sup>6</sup> da die menschliche Seele hier balladenhaft zur Schau gestellt wird. Zwischen der Originalfassung seines Dramentextes und den

---

<sup>3</sup> Vgl. Rácz 2006, 3.

<sup>4</sup> Die Uraufführung fand aber – wegen der früheren Erfolglosigkeit von zwei Opernwettbewerben (von der Jury als »unaufführbar« abgelehnt) – erst am 24. Mai 1918 im Königlichen Opernhaus in Budapest (unter der musikalischen Leitung von Egisto Tango) statt. Ebenfalls gut gelungen war die deutsche Erstaufführung am 13. Mai 1922 in Frankfurt am Main.

<sup>5</sup> Balázs 1912, 5–34.

<sup>6</sup> Balázs 1968, 35.

entsprechenden Textstellen des Opernlibrettos gibt es nur ziemlich wenige Unterschiede, die vor allem in verschiedenen Wiederholungen einiger Textzeilen zu finden sind und im Ganzen doch eine wesentliche Abkürzung des ursprünglichen Textes bedeuten.<sup>7</sup> Kodály's anerkennde Worte über dieses Meisterwerk heben damit zugleich die »höhere Einheit« von Musik und Text in der symbolischen Vision hervor:<sup>8</sup>

Es ist ein besonderes Verdienst Béla Balázs', dass ihm eine seiner schönsten, dichterischsten Konzeptionen nicht zu gut für einen Operntext war, und dass er damit zur Entstehung eines großartigen Werkes beigetragen hat.<sup>9</sup>

Das symbolische Werk ist eigentlich (metasprachlich) an sich selbst eine »Burg«: ein modernes Werk aus alten Bausteinen, die als Embleme bzw. Motive (zugleich als Wiederholungstypen)<sup>10</sup> und Schichten verschiedener philosophisch-ästhetischer Einflüsse – mit Hilfe von Abstraktion und Stilisierung – eingebaut sind. In dieser Hinsicht ist **der äußere Kontext** des Werkes – sowohl thematisch als auch stilistisch – besonders komplex.<sup>11</sup> Es handelt sich um

- die Blaubart-Sage mit ihren zahlreichen bekannten künstlerischen Bearbeitungen (Perraults Märchen, das Märchen der Gebrüder Grimm, Tiecks Märchenspiel Ritter Blaubart, Maeterlincks Drama Ariane und Blaubart, Frances Erzählung usw. in der Literatur; Opern von Grétry, Morlacchi, Nesvadba, Offenbach, Dukas und Ballette von Jacobi, Schenk, Lecocq usw. sowie Begleitmusik zu Schauspielen von Kelly/Colman, Rietz/Tieck, Taubert/Tieck usw. in der Musik);
- die auf mythologisch-biblische und folkloristische Urquellen zurückzuführenden Symbole (z. B. die Zahl-, Licht- und Far-

---

<sup>7</sup> Vgl. László 1985, 101–102; Tallián 1982, 68.

<sup>8</sup> Vgl. Rác 2006, 6.

<sup>9</sup> Kodály 1957, 62.

<sup>10</sup> Zum Emblem/Motiv-Begriff vgl. Bernáth 1971, 443–444; Csúri 1980, 309–333; Kanyó 1976, 167–181.

<sup>11</sup> Vgl. Szűcs 1988, 387–388.

bensymbolik bzw. das Verbot-, Probestellungs-, Neugier- und Erlösungsmotiv);<sup>12</sup>

- den gemischt zur Geltung kommenden Einfluss des Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus und des Jugendstils;
- die determinierenden Philosophien bzw. Richtungen (Intuitivismus, Neoplatonismus, Pantheismus, Freimaurerei usw.);
- den gesellschaftlich-zeitgeschichtlichen Hintergrund (die Probleme der Entfremdung usw.).

In dieser reichen Intertextualität ist der Einfluss der *Volksdichtung* besonders bedeutend. Das ist auch die Einheit von Inhalt und Form des Werkes betreffend sowohl literarisch als auch musikalisch betrachtet charakteristischerweise wahrnehmbar. Der Symbolismus des Textes und der Musik sucht wirklich nach dem Wesen der hinter der geheimnisvollen Oberfläche in Anschein *verborgenen* Wahrheit. So sind die Verfasser (der Dichter und der Komponist) zu einer bis zum Äußeren vereinfachten, eigenartig stilisierten Kunst, zum urkräftigen Formgefühl der Volksdichtung, zur Anwendung des ungarischen Volksliedes, Volksmärchens und der Volksballade gelangt.

Für das Mysterienspiel bzw. den Operntext ist die Sprache und der Rhythmus der alten szeklerisch-ungarischen Volksballaden charakteristisch. Das unmittelbare Themenvorbild ist auch in dem ungarischen Balladenstoff zu finden.<sup>13</sup> Die Motive des *Einblicks in den Schädel* und des *Einmauerns von Menschen (Frauen)* als zwei

---

<sup>12</sup> Der Text und die Musik zitieren nicht Volkslieder im engeren Sinn, wohl aber besitzt diese Opernwelt viele Eigenzüge (textuelle und musikalische Embleme als eingebaute Motive), die unmittelbar im Volkslied und vor allem in der Volksballade beheimatet sind. Auch weltliterarisch-musikalische Embleme sind zu erwähnen: z. B. das Motiv der »erlösenden Liebe«: in der Treue von Penelope (im homerischen Epos *Odysee*), in der vermittelnden Keuschheit von Beatrice (in Dantes *Divina Comedia*) und Gretchen (in Goethes *Faust*), in der Liebesausdauer von Solveig (in Ibsens *Peer Gynt*) sowie bei Wagner, in der Tugend von Senta (*Der fliegende Holländer*), im Opfer von Elisabeth (*Tannhäuser*); das Motiv des Verbots bzw. der Probestellung (Glucks *Orpheus*, Mozarts *Zauberflöte*, Wagners *Lohengrin*) usw.

<sup>13</sup> Vgl. Vargyas 1976, I, 61–62, II, 54–55; Kallós 1977, 40–58; Kroó 1979, 51 (zitiert von Vass 2004, 99).

balladenhafte Embleme werden hier von den vielen folkloristischen Motiven vorzüglich betont und zu Pfeilern der Struktur bzw. der symbolischen Schichtung des Werkes gestaltet. Es folge eine kurze Zusammenfassung dieser Motive!

(1) In der ungarischen Ballade »Ännchen Müller« (*Molnár Anna*), die zum Typ der Mädchenräuberballade gehört und auch mit dem Märchen »Räuberbräutigam« verwandt ist, gibt es einen Moment, in dem die Frau sozusagen *in den Kopf des Mannes hineinblickt*, das heißt: nach seinen Gedanken forscht. Es ist hochinteressant, dass dieses Motiv des Textes »*Herzog Blaubarts Burg*« – in der Deutung des Symbols »Burg« als »Seele« – mit der Blickwendung (mit dem Augenkontakt, dem Augenausdruck) bzw. letzten Endes mit dem Neugiermotiv zu identifizieren ist und auch mit der Lichtsymbolik zusammenhängt. Diese visuelle Erkenntnis, dieses Eindringen in das Geheimnis der Seele, hängt meistens mit dem Türöffnen und der Interaktion zusammen.

Zwei Zitate aus dem Prolog:<sup>14</sup>

Ihr schaut, ich schaue euch an.  
Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge unserer Augen:  
Wo ist die Bühne: außen oder innen?  
(...)  
Das Spiel kann beginnen.  
Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge meiner Augen.  
Klatscht Beifall, wenn sie sich wieder senken ...

Und einige Zitate aus dem Dialog<sup>15</sup>:

Komm und schaue: dies ist Herzog Blaubarts Feste ...  
Was siehst du? Was siehst du?  
Sieh doch, sieh doch, wie sich's lichtet!  
Öffne, Judith, schau sie, Judith!

(2) Das biblische Menschenopfer-Motiv und seine volkstümliche Variante, das *Einmauern*-Motiv (aus der bekannten ungarischen Volksballade *Kőműves Kelemenné* über die Frau eines Maurers)

---

<sup>14</sup> Deutsche Fassung von Wilhelm Ziegler; Revision 1963 von Füssl/Wagner.

<sup>15</sup> Ebd.

kommen in der Lösung des Dramas, im Ausklang der Oper, und zwar in der Erlösung Blaubarts durch die Frau vor. Judith – ähnlich dem Fall der früheren drei Frauen – durchwandert die ganze geheimnisvolle und fremde Welt des Mannes, sie will seine Burg verändern, und hier wird auch sie unter die anderen eingereiht und in die Burg eingemauert. Sie verschwindet in der finsternen Nacht der ewig bewahrenden Traumkammer hinter der siebenten Tür. In der Halle der Erinnerungen bleibt es nun ewig Nacht. Diese Vergangenheit ist für Blaubart eine dauernde und unvergessliche Gegenwart, weil sie bereits ein Teil seiner Seele ist. Das Verbots- und Erlösungsmotiv dieser modernen Lohengrin-Sage klingt in einer zeitlos ewigen Apotheose aus, denn der Blaubart als später sensibler Nachfolger von Don Giovanni weiß, dass er alle Schätze seines ganzen Lebens der Liebe zu verdanken hat. (In dem Sinne, wie diese Anerkennung auch im Gedicht »Anna ist ewig« [*Anna örök*] von Gyula Juhász ausstrahlt.)

Die Denotation und zugleich die erste Hälfte des Werkes wurden von dem Einblick-Motiv, die Konnotation und der Abschluss aber von dem Einmauern-Motiv beeinflusst.<sup>16</sup> Dieses Mysterienspiel ist allein schon die Denotation betreffend über die ursprüngliche Frauenmördergeschichte hinweg – in Anbetracht dessen, dass lebendige bzw. in Blaubarts Gedächtnis weiterlebende und verschönerte einstige Geliebte im letzten Saal auf Judith warten.

### 3. Das Werk (Text und Musik)

Im Folgenden stellen wir die verschiedenen möglichen **Interpretationen** dieses polyphonen Kunstwerks vor, das aus vier aufeinander aufgebauten **Konnotationsschichten** besteht. Die Deutung der mehrfach enigmatisch komplexen Symbolik hat so folgende Varianten:<sup>17</sup>

(1) Der am meisten verbreiteten *psychologischen* Interpretation nach geht es hier um das ewig gültige Mann-Frau-Verhältnis, das infolge ihrer unterschiedlichen Seelenbeschaffenheit verhängnisvoll

---

<sup>16</sup> Vgl. Szűcs 1988, 388–389.

<sup>17</sup> Vgl. Ebd., 389–390.

zu tragischer Liebe führt. Die Türen der Burg–Seele halten die Geheimnisse der Männerseele verborgen (vgl. Verbots- und Neugier-Motiv).<sup>18</sup> (Das Lebensgefühl des krisenhaften Mann-Frau-Konflikts war übrigens für die Kunst in der Monarchie der Jahrhundertwende charakteristisch.)<sup>19</sup>

(2) Der *soziologisch* bestimmten Erklärung nach handelt es sich um die Entfremdung und die Einsamkeit. Die von Türen gegliederte Burg–Seele ist bis zum Äußeren zerteilt, und das Ganze bleibt letzten Endes hinter den Einzelteilen verborgen (vgl. Zahlensymbolik).<sup>20</sup>

(3) Der *ästhetischen* Erklärung nach werden hier das Künstlerschicksal,<sup>21</sup> der Künstlergeist, die Künstlernatur, die künstlerische Tätigkeit und Selbstverwirklichung sowie das Kunstwerk (auch als »Gesamtkunstwerk« im Wagnerschen Sinn) selbst dargestellt. *Metasprachlich* formuliert: ein Kunstwerk von dem Kunstwerk selbst, eine Schöpfung über die Schaffung. Dabei geht es um ein neues Werk als »Burg« aus alten Elementen (vgl. mit den obigen Hinweisen zu den intertextuell zahlreichen symbolischen Motiven dieses Burg–Werkes).<sup>22</sup>

(4) Der *philosophischen (ontologischen und gnoseologischen)* Auslegung nach ist davon die Rede, dass dieses Märchen des Burg–Lebens von uns allen handelt. Die Universalität des hinter den Erscheinungen versteckten Wesens und die Gattungsmäßigkeit des Menschen werden so wiedergegeben wie der Lebensweg des Menschen in der geheimnisvollen Welt – im Doppelprozess der Erkenntnis und des Erlebens. Es ist zu fühlen, dass es um Tod und Leben geht.<sup>23</sup> Die sieben in eine Rahmenkonstruktion der Dunkelheit eingebetteten, farbig leuchtenden Türszenen vertreten die kognitive

---

<sup>18</sup> Vgl. Bóka 1966; Kroó 1962.

<sup>19</sup> S. auch Schönbergs beide Einakter (*Erwartung*, 1909; *Glückliche Hand*, 1913); vgl. Tallián 1982, 68.

<sup>20</sup> Vgl. Kelecsényi 1974; K. Nagy 1973.

<sup>21</sup> »Eine Identifikation des verschlossenen Komponisten mit dem (selbstgewählten) Schicksal des in der Einsamkeit seiner Burg lebenden Blaubart ist durchaus denkbar.« (Schmerda 2003, 7)

<sup>22</sup> Vgl. Lukács 1977, 579–586; Kocsis 1973, 101–107; Szabolcsi 1964, 84–112; Schwarzkopf 1997, 85–86.

<sup>23</sup> Vgl. Komlós 1967, 136; Lendvai 1964, 112; 1971; Wörner 1970, 124.



Metapher des WEGes (vgl. Licht- und Farbensymbolik, Probestellungs- und Erlösungsmotiv).<sup>24</sup>

Wie entstehen diese tiefen (im Verhältnis zur Denotation aber eben hohen) Konnotationsschichten? Die folgende Skizze stellt die innere Gliederung des Werkes dar:

- I. Prolog des Barden
- II. Dialog
  - (A) Exposition
    - 1. Ankunft in der Burg  
(dunkel)
    - 2. Treuegelöbnis von Judith
  - (B) Konflikt
    - 1. Geschlossene Türen
    - 2. Der erste Schlüssel
  - (C) Die sieben Türen
    - 1. Folterkammer  
(blutrot)
    - 2. Waffenkammer  
(rötlichgelb)
    - 3. Schatzkammer  
(goldig)
    - 4. Zaubergarten  
(blaugrün)
    - 5. Das weite Land  
(lichterfüllt: hell/weiß)
    - 6. Teich von Tränen  
(schattenhaft)
    - 7. Die früheren Frauen  
(mondscheinsilbern)
  - (D) Epilog
    - 1. Lösung: Einreihen von Judith
    - 2. Vollbracht: die ewige Nacht  
(dunkel)

---

<sup>24</sup> Denn es handelt sich hier auch um ein modernes Einweihungsmysterium mit freimaurerischen Symbolen (Weg, Wanderschaft nach dem Inneren durch gezählte Stationen mit zunehmenden Proben).

Der formelle Rahmen der Oper, die sich von Dunkelheit zu Dunkelheit spannt,<sup>25</sup> wird musikalisch durch eine volksliedhafte instrumentale Pentatonmelodie gebildet – am Anfang die nicht vertonten Worte des Barden, am Ende die Stille des Wortes. Die filmhaft inszenierten Licht- und Farbeffekte bzw. deren Wechsel spielen aber auch in den sieben Türszenen symbolisch bedeutende Rollen, besonders, wenn es um dynamische Gegensätze geht. Hinter der ersten Tür leuchtet das blutrote Viereck in der Wand wie eine Wunde, da diese Folterkammer auch das Symbol der qualvollen Geburt des Anfangs ist. Die Waffenkammer ist wieder blutbefleckt, denn sie erinnert an die großen Kämpfe des Lebens sowie an die Leidenswege der künstlerischen Schöpfung. Und so weiter – im Zeichen der Polarität, deren symbolischer Sinn in der holistischen Einheit bzw. Wiedervereinigung der Gegensätze besteht.<sup>26</sup>

Die Lichtstrahlen leuchten mit zunehmender Helligkeit, und Blaubart schützt Judith vor dem Geheimnis der letzten beiden Türen: »Geh und sieh, doch frage nimmer! Alles schaue, frage nimmer!« Diese Warnung (in Erwartung der bedingungslosen Liebe) erinnert uns an das Schicksalsmotiv in der Oper *Lohengrin* von Richard Wagner: »Nie sollst du mich befragen!« Doch hinter jeder Schönheit sucht und findet Judith die Vergangenheit bzw. die negative Seite der Gegenwart. Aber der Herr der Burg ist der Meinung des Neuen Testaments (gegen den ungläubigen Thomas): »Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!« (Joh 20,29).

Die Burg ist tragisch geteilt, auch von diesen verschiedenen Türen gegliedert. Judith möchte das Ganze erkennen und haben, das Blut ist aber ein Symbol (in jeder Türszene) für all das, was sie von dem Mann trennt. Es funktioniert hier als ein dissonantes *Leitmotiv* des Gegensatzes – fast im Wagnerschen Sinn, sogar in doppelter Funktion: semantisch-pragmatisch als fatale Opposition der beiden Dramenfiguren und syntaktisch (kompositorisch-strukturell) als Grenzsymbol innerhalb der einzelnen Türszenen im Zeichen der positiven und negativen Polarisierung.

---

<sup>25</sup> Vgl. mit dem dramatischen Gedicht (romantischen Märchendrama) *Csongor és Tünde* von Mihály Vörösmarty (1830) bzw. auch mit seinem *Monolog der Nacht!*

<sup>26</sup> Vgl. Lendvai 1995, 8–33.

Hinter dem Geheimnis der Türen steckt keine Mordtat (nicht einmal in der Denotation des Textes), sondern einfach die Tatsache, dass man bestimmte Dinge mit niemandem teilen kann, denn die Endphase und der Endpunkt des Lebens, das Wesentliche und das Endgültige sind allein durch das Miterleben erkennbar.<sup>27</sup> Der naturgegebene Unterschied zwischen Mann und Frau steigert sich bis zum Gegensatz zwischen der Totalität des Wissens und der Partikularität des einmaligen Lebens. So muss auch Judith die Halle der Erinnerungen betreten: der Sonnenschein des aktiv lebenden Reiches (hinter der fünften Tür) ist schon vorbei, sie wird vom Mondschein des passiv existierenden Traumreiches (hinter der siebenten Tür) bestrahlt werden. Sie sieht und erkennt sich hier im Spiegel der früheren Frauen. Die letzte Tür schliesst sich, die Burg ist wieder dunkel geworden: »Nacht bleibt es nun ewig ...«

Das Burg-Werk repräsentiert die semiotischen Universalien der totalen *Geschlossenheit*: es hat bloß Minimalelemente auf der Bühne (zwei aktive Personen, scharf umgrenzten Schauplatz, kurze Spielzeit, Mangel an äußerlichen Handlungen) und eine sehr geschlossene strenge Komposition. Im Ganzen gesehen gibt es eine einzige, breit ausgespannene Szene (sowohl dramaturgisch als auch musikalisch betrachtet). Aber die sieben Türen, die sich der Reihe nach öffnen, bilden den architektonischen Grundriss, so dass trotz des geschlossenen inneren Handlungsablaufs eine *klare Gliederung*

---

<sup>27</sup> Es ist vielleicht kein Zufall, dass *der avantgardistische Folklorismus* von Balázs-Bartók und *der magische Realismus* von G.G. Márquez gerade in dieser Hinsicht (in der mystischen gnoseologisch-ontologischen Parallelität von *Erkenntnis und Erleben*) und eben in der kulminierenden Schlusszene (beim Entziffern der rätselhaft verschlüsselten Lebensgeschichte, in der (selbst)erfüllenden Prophezeiung) eine merkwürdige Intertextualität aufweisen:

»Macondo war bereits ein von der Wut des biblischen Taifuns aufgewirbelter wüster Strudel aus Schutt und Asche, als Aureliano elf Seiten übersprang, um keine Zeit mit allzu bekannten Tatsachen zu verlieren, und begann, den Augenblick zu entziffern, den er gerade durchlebte, und *er enträtselte ihn, während er ihn erlebte*, und sagte sich im Akt des Entzifferns selber die letzte Seite der Pergamente voraus, als sähe er sich in einem sprechenden Spiegel.« (*Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) – in der Übersetzung von Curt Meyer-Clason (1979, 476); Hervorhebung T. Sz.)

erkennbar ist. (So wird übrigens Wagners breite szenische Kompositionsweise mit dem Typus der alten Nummernoper vermischt.) Die einzelnen Bilder und die sie illustrierenden Beleuchtungseffekte an allen Farben des alttestamentlichen Regenbogens werden in einer streng logisch aufgebauten Struktur koordiniert, in der sich die statische Proportion der harmonischen *Symmetrie* und die dynamische Proportion des *goldenen Schnittes* kreuzen.<sup>28</sup> Die Rahmenkonstruktion ist symmetrisch und zweifach durchgeführt: einerseits mit dem Bogen von der Finsternis über das Licht bis zur Finsternis, andererseits dadurch, dass die drei mittleren »positiven« Türszenen (übrigens durch das Blut-Motiv im Inneren ebenfalls polarisiert) von je zwei äußeren »negativen« Türszenen in einen Rahmen gefasst werden. Dynamisch ist es aber, dass die innere Handlung nicht im mechanischen Mittelpunkt (d. h. bei der vierten Tür), sondern erst bei der fünften Tür ihren pragmatisch-kommunikativen (interpersonalen) Höhepunkt (mit weitem Panorama, blendendem Licht und Fortissimo) erreicht und dieser nicht mit dem semantisch-dramaturgischen (kathartischen) Kulminationspunkt der Erfüllung (in der letzten Türszenen) zusammenfällt.

Dabei sind die sieben Türszenen – der Tradition der christlichen Symbolik entsprechend – auf *drei positive* und *vier negative* Türen geteilt (7=3+4).<sup>29</sup> Die Drei ist die Zahl des Himmels und der Erfüllung, das Symbol des alles umfassenden Prinzips, der Vermittlung und der Wiedervereinigung (3=1+2). Die Vier ist die Zahl der Erde. Die Sieben ist also eine neue (höher wiederholte) Totalität, das Symbol der Vollkommenheit und des Geheimnisses. So ist die Gliederung der Drei und der Sieben ganz ähnlich. Beide Zahlen werden in diesem Werk der Struktur des goldenen Schnittes untergeordnet, und in der kleineren wird die größere *wiederholt*. Es ist außerdem kein Zufall, dass die Szene des Höhepunktes in C-Dur und dynamisch im Fortissimo bei der fünften Tür (als Kontrast der tiefen Rahmenbildung der dunklen Pentatonik in Fis-Moll und dynamisch im Pianissimo)<sup>30</sup> eben mit blendend weißem Licht beleuchtet wird. Das Weiß ist nämlich das Symbol der Vollkommenheit, da sich alle Farben

---

<sup>28</sup> Vgl. Lendvai 1993, 25–43; 1995, 21; Ujfalussy 1970, 133.

<sup>29</sup> Ebd., 65, 111.

<sup>30</sup> Vgl. Lendvai 1995, 22.

optisch betrachtet additiv zu Weiß zusammensetzen. Es ist etwas Absolutes, Anfang und Ende sowie deren Vereinigung, die Reinheit usw. (So wird es auch bei Geburt, Hochzeit und Tod verwendet.)

Gerade hier ist der *Schnittpunkt* der Licht- bzw. Farben- und Zahlensymbolik, da die Opposition IRDISCH (sinnlich) – TRANSZENDENT (geistig) in beiden Systemen zugleich zur Geltung kommt. Die syntaktische Komposition der Licht- und Farbeneffekte kann in einer anderen symbolischen Dimension nun auch als pragmatisch projizierte Zahlenmystik interpretiert werden, wobei das Weiß die göttliche Einheit (Eins) und die Zwei die menschliche Polarität vertritt. Die in der Oper szenenweise vorkommenden, je einen konkret-illustrierenden Darstellungswert und einen abstrakt-symbolischen Eigenwert besitzenden Farben als visuell-expressionistisch projizierte Seelensymbole betonen die Unterschiedlichkeit, die die irdischen Sachen und auch die beiden Darsteller abscheidet. Dieser Vielfarbigkeit des Lebens stehen das Weiß und das Schwarz gegenüber, die die himmlische Vereinigung ermöglichen, und zwar beim Gipfelpunkt bzw. am Anfang und am Ende. Es geht um zwei Existenzformen, da der Regenbogen die Verbindung zwischen Himmel und Erde, den Bund zwischen Gott und den Menschen symbolisiert (Gen 9,12–17). Die neutestamentliche Entsprechung des Bundes ist hier im Opfer- bzw. Erlösungsmotiv zu finden, da die Einheit der Burg durch die Einreihung von Judith wieder hergestellt wird (vgl. Einmauern-Motiv).<sup>31</sup> (Kodály's würdigende Worte lassen diesbezüglich einen gewissen Interpretationsspielraum auch für die metasprachliche Konnotation: »Die Bogen des Dramas und der parallele Bogen der Musik stärken und gestalten sich gegenseitig zu einem gewaltigen doppelten Regenbogen.«)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Die absolut intensive Dichtigkeit dieser intertextuellen Zusammengehörigkeit des biblischen Bund-Motivs (als Antitypos / Präfiguration) wird im Gedicht *Ki viszi át a Szerelmet* (*Wer bringt die Liebe hinüber?*) von László Nagy in einer einzigen Zeile folgendermaßen formuliert: »*Ki feszül föl a szivárványra?*« (»*Wer spannt sich auf den Regenbogen?*« – Übersetzung von Annemarie Bostroem. In: *Wie könnte ich dich nennen?* Hg. Von G. Engl – I. Kerékgyártó. Corvina, Budapest 1971. 126.)

<sup>32</sup> Kodály 1957, 62.

Der kunstvolle Aufbau ist auch innerhalb der Türszenen konsequent klar. Diese Einheit ist der balladenhaften Struktur des *Gerüststrophenedes* zu danken. Auf diese Weise haben alle sieben Türszenen *dieselbe Konstruktion*: bestimmte Segmente sind wiederholt konstant, während andere Elemente (die szenenweise abwechselnden Objekte) den Gang des Textes und der inneren Handlung weiterentwickeln und vorwärtsbringen. Dieser *Gedankenrhythmus* wird in dem Abschiedslied Blaubarts an seine vier Frauen, in dieser lyrisch-narrativen »Register-Arie«<sup>33</sup> der letzten Szene – ganz im Zeichen der organischen Textkonstruktion – im Kleinen wiederholt.

Die *Wiederholung* ist aber nicht nur in der syntaktischen Struktur der Komposition auffällig, sondern sie ist hier – samt der Polaritätsdialektik der auf allen Ebenen wirksamen Antithese bzw. Opposition – ein allgemeines Strukturprinzip, das vor allem in der Form der variierten Wiederholung sowohl im Text als auch in den Leitmotiven der Musik die symbolischen Bedeutungen organisiert. (Die Wiederholungstypen wirken im Text übrigens typisch balladenhaft.)<sup>34</sup> Die Semantik des Werkes wird nämlich durch die wechselnden und veränderlichen Kontexte um die wiederholten und gleichbleibenden Elemente modifiziert. Es werden sowohl Elemente (einzelne Motive bestimmter Textstellen) als auch Strukturen (ganze Gerüste) wiederholt. Der Fortschritt des Textes und der Musik wird durch die Elementenwiederholung vertieft und beschleunigt, durch die Strukturenwiederholung aber ausgebreitet und verlangsamt.

Auf diese Art und Weise ist auch der sprachliche Verlauf der *Bildung von symbolischen Bedeutungen* zu erschließen, und so können der sprachliche Prozess der die symbolischen Bedeutungen organisierenden variierten Wiederholung, die Isotopie des Textes, die inneren Zusammenhänge des Textwörterbuches mit den semiotischen Universalien der Geschlossenheit, das textuelle Hinweissystem, die Gliederung in Situationen, die Dialektik des auf allen Ebenen wirksamen antithetischen Strukturprinzips, der Mechanismus der Behauptung und der Verneinung im Dialog, die Sprechakte

---

<sup>33</sup> Vgl. Leporellos Register-Arie in Mozarts *Don Giovanni*, wo aber der Diener die Liebschaften seines Herrn mit leichtsinnig-lustigen Kommentaren vorliest!

<sup>34</sup> Vgl. László 1985, 111–115.

thematisch bzw. kommunikativ nachgewiesen werden. Die textuellen, musikalischen, visuellen und strukturellen *Gegensätze* sind im Prolog und im Dialog auf den Kontrast »Draußen—Drinnen« bzw. »Öffnen—Schließen« (visuell betrachtet letzten Endes auf die Opposition »Licht—Dunkelheit«) zurückzuführen. Die folgerechte Wiederholung dieser Leitmotive in der Tiefenstruktur verstärkt die Geschlossenheit von der Erwartung bis zur Erfüllung. Die Disharmonie der Polarität wird letzten Endes in der Harmonie der Einheit aufgelöst.

Der gnoseologischen und ontologischen Tiefe entsprechend spiegelt sich die Einheit von *Erkenntnis und Erleben* auch in der Verbalsemantik des Textes wider: abgesehen von den Schlüsselworten der Ortsveränderung und der Schenkung/Annahme bezeichnen die meisten hier wiederkehrenden Verben die Erkenntnis (*schauen, sehen, hören, wissen, kennen*). In der ersten Hälfte des Mysteriums gibt es auffällig viele Interrogativpronomina (*wer, wen, was, wie, woher, wo, wohin, warum*), am Ende aber viele allgemeine Pronomina (*alles, jedes, immer, nie*) – und zwar aus leicht verständlichen Gründen: die Ungewissheit, die Unbekanntschaft, das Geheimnis zeigen eine abnehmende Tendenz, und die Totalität, die Erfüllung kommt zur Geltung. Judith, die anfangs *nicht weiß, dass sie nicht weiß*, dann aber *weiß, dass sie nicht weiß*, gelangt endlich zur Höhe Blaubarts, der *weiß, dass er weiß*.<sup>35</sup> So entwickelt sich der Vorgang von der Negation der Negation in der Grundsituation – über die Affirmation der Negation im Konflikt – bis zur Affirmation der Affirmation im Ausgang.<sup>36</sup> Die letzte symbolische Bedeutung der Blaubart-Oper besteht eben in diesem Prozess, der sowohl in den Beleuchtungseffekten als auch *in den wiederholten negativen und positiven Relationen* durch die Behauptungen und Verneinungen der beiden sprechend-handelnden Personen zum Ausdruck kommt.

---

<sup>35</sup> Zu diesen Zeilen s. das Gedicht *Zwei Berge gibt es ...* von Paul Klee (1903). In: Jakobson 1972, 373.

<sup>36</sup> S. die Aufeinanderfolge These–Antithese–Synthese, die dreifache »Aufhebung« des dialektischen Gegensatzes von Hegel: (1) jeweiliges Beseitigen des Gegensatzes in der Rückkehr ins Selbst; (2) erinnerndes Aufbewahren des negativen Bestimmungsmoments; (3) Hinaufheben auf eine jeweilig höhere Ebene.

In dem Text und in der Musik werden hier Negierungen und Bejahungen permanent gegenübergestellt, und diese Spannung wird erst am Ende der Oper durch Veränderungen der Relationen, Wandlungen der Existenzform, Modifizierungen der Größenverhältnisse in sprachlich-musikalischen Motiven ausgeglichen, gelöst und aufgehoben. Die *Polarität* führt zu einem holistischen Ausgleich, zu einer symbolisch tiefen Einheit der Oppositionen:

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.<sup>37</sup>

Besonders interessant ist das direkte Verhältnis zwischen Text und Musik in dieser Oper: es ist prosodisch durch die Deklamation (mit *Parlando-Rubato*-Charakter) meisterhaft gelöst, es wird im Tonfall der ungarischen Volkslieder, im Rhythmus der ungarischen Rede (mit dem Akzent jeweils auf der ersten Silbe), in der uralten lyrischen Metrik (von achtsilbigen Zeilen, im sog. »alten ungarischen Achter«) gesungen.<sup>38</sup> Andererseits werden symbolische Prozesse im Text und in der Musik parallel und komplementär dargestellt. Ein Beispiel dafür ist der Zusammenhang der Thema-Rhema-Gliederung und der Tonalität – die Tendenzen betreffend. Blaubart als Verteidiger der Stabilität seiner Burg, wo er zu Hause ist, ist bestrebt, die Thema-Rhema-Struktur seiner wiederholten Behauptungen nicht zu verändern, ausgenommen die letzte Situation, in der sich seine endgültige Behauptung (im Mysterienspiel) eben auf die wesentliche Veränderung der Burg bezieht:

---

<sup>37</sup> Rácz 2006, 1; vgl. Lukács 1977, 585.

<sup>38</sup> Vgl. László 1985, 100–129; Tallián 1988, 98; Nyéki 1994, 39–49; Kodály 1957.



Övé lesz már minden éjjel,	<i>Ihr</i> gehören werden nun
És mindig is <i>éjjel</i> lesz már. <sup>39</sup>	mehr alle Nächte
	Und es wird nunmehr
	auch immer <i>Nacht</i> sein.

Musikalisch betrachtet, singt er als Repräsentant der Ordnung und Harmonie in der Regel in seiner gegebenen tonalen Ordnung, der mollartigen (auf Fis gegründeten) Pentatonik mit *Parlando*-Charakter. Am Ende der Oper schlägt er aber immer mehr die Tonart von Judith (F) an. Demgegenüber singt Judith als Fremde in der Burg meistens gegen Blaubarts Tonalität, aber als sie nach den letzten Geheimnissen der Burg fragt, nähert sie diese Fis-Tonalität. Das ist ja der Grundton der dunklen Burg, die wir am Anfang und am Ende in der finsternen Nacht sehen (bzw. nicht sehen).<sup>40</sup> Dementsprechend strebt Judith, die die Burg ändern möchte, nach Wechseln der Thema-Rhema-Struktur ihrer wiederholten Textstellen, ausgenommen die letzte Szene des Mysterienspiels, wo sie in die stabile Ordnung der Burg »eingebaut« wird:

<i>Voltam</i> szegény élő asszony,	Ich <i>war</i> eine arme leben-
	dige Frau,
<i>Vagyok</i> ékes álomasszony. <sup>41</sup>	ich <i>bin</i> eine geschmückte
	Traum-Frau.

Der musikalische Text fängt mit Frage-Antwort-Sequenzen an, die dann im Dialog bis zum Öffnen der 7. Tür eindeutig dominieren. Die letzte Türszene wird aber bis zum Ausklang der Oper immer monologischer.<sup>42</sup> Das ist noch offensichtlicher in dem originalen Myste-

---

<sup>39</sup> Balázs 1912, 34..

<sup>40</sup> Zur Musik s. Ujfalussy 1970, 133; Kroó 1962; Lendvai 1964, 69; 1971; 1993, 65–112; Tallián 1988, 98–101.

<sup>41</sup> Diese Textstelle des Mysterienspiels wurde in der Oper gestrichen; hier stimmt Blaubart selbst eine Apotheose an: »*Szép vagy, szép vagy, százszorszép vagy, / Te voltál a legszebb asszony ...*« (»*Herrlich, herrlich, schönheitstrahlend, / Du warst meiner Frauen schönste, die allerschönste!*«) – deutsche Fassung von Wilhelm Ziegler; Revision 1963 von Füssl/Wagner.

<sup>42</sup> Vgl. Vass 2004, 141.

rientext, wo Blaubart schließlich nicht mehr *mit* bzw. *zu* der anwesenden Judith, sondern nur noch *von* der vierten Frau der Vergangenheit redet (anstatt der kommunikativen 2. Person das narrative Personalpronomen der 3. Person verwendet).

Unser Beitrag hat verschiedene Beziehungspunkte zum Werk gesucht, die konzeptionellen (philosophisch-stilistischen) Einflüsse und die thematisch-motivhistorischen Zusammenhänge skizziert, mit denen die Spuren der Entwicklung der mit dem Blaubart-Thema verbundenen Symbolik intertextuell aufzufinden und zu verfolgen sind. Wir haben untersucht, wie die Gattungsmerkmale der Ballade mit den komplizierten Ideen, die einfachen und klaren Formen mit den komplexen Inhalten zu einem Organismus verschmolzen werden. Der künstlerische Wert der Oper kann vor allem dieser ungarisch-europäischen *Synthese* von hohem Niveau beigelegt werden, d. h. dem Zusammenfassen alter und neuer inhaltlich-formeller Elemente, dieser Modernität des *avantgardistischen Folklorismus*.<sup>43</sup> Dadurch können die beiden Verfasser die traditionelle Symbolik aktivieren, das ursprüngliche Blaubart-Thema humanisieren und auf eine allgemeine (von Raum und Zeit unabhängige) Ebene heben sowie die Idee – in einem reichen mythologisch-folkloristisch-weltliterarisch-musikalischen Beziehungssystem individualisierend – aktualisieren.

Wiederholung und Synthese sind also auch *metasprachlich*, auch für das Werk selbst bzw. für seine Bewertung in seinen *intertextuellen* Beziehungen charakteristisch. Das ist der Sinn der eingebauten uralten Motive, die sich durch die volkstümlich gefärbte balladeske Archaisierung in individualistisch ästhetisierenden geschlossenen Formen gegenseitig durchdringen.

---

<sup>43</sup> »In *Herzog Blaubarts Burg* lässt Bartók balladenhafte, folkloristische Urtümlichkeit und individualistische, aus Elementen Debussys schöpfende ›Einsamkeitslyrik‹ ineinanderfließen... [...] Diese zweifache Umdeutung brachte den ›rechten‹ Bartók-Stil hervor, den Bartókschen ›folkloristischen Jugendstil‹ nach 1907.« (Tallián 1988, 75; vgl. ebd. 98.)

#### 4. Der deutsche *Prolog*

Der Prolog zu diesem Bühnenmysterium bietet sozusagen einen metasprachlichen Schlüssel zur Symbolik des ganzen Werkes. In den Anredeformeln archaisch, doch zeitlos wirkt der sprachliche Stil, für den auch eine eigenartige phatische Kommunikation typisch ist. In diesem Zusammenspiel der metasprachlichen und phatischen Funktion entfaltet sich die Ankündigung der erwähnten symbolischen Konnotationen, die hier explizit rätselhaft formuliert werden und der Vorbereitung des Einblick-Motivs durch den betont wiederholten Augenkontakt dienen. So entsteht eine kollektive Aufforderung, gleich in die innerste seelische Tiefe der Burg hinunterzusteigen und diese Textstellen als Einleitung in die intertextuelle Bauweise dieser symbolischen Burg, d. h. dieses sprachlich-musikalischen Theaters selbst zu interpretieren. Obwohl der evokative Charakter der mittelalterlichen Atmosphäre durch die Zeilen »*Zene szól, a láng ég, / Kezdődjön a játék*« einen konkreten äußeren Spielbeginn assoziiert (ähnlich wie etwa im Prolog zum *Der Bajazzo / I pagliacci* von Leoncavallo), wird die Bühne – durch ihre stark stilisierte symbolische Bildhaftigkeit – immer abstrakter und introvertierter.

Der archaische Charakter und insbesondere die folkloristische Anfangsformel sowie die wiederholte Anredeformel können in einer Übersetzung natürlich gar nicht vollwertig wiedergegeben werden. Die deutsche Übersetzung kann nur versuchen, eine partielle Kompensation zu realisieren. Was den zeremoniellen Aufschlag dieser eigenartigen ungarischen volkstümlichen Spielmannsdichtung (»*regösének*«) betrifft, enthält die Originalversion einen etymologisch interessanten Zauberspruch (»*Haj regö rejtem*«), dessen magische Kraft gleich eine rätselhafte Beziehung zwischen *regölés*, *rejtély* und *rege* hervorruft, das heißt einen Zusammenhang zwischen der Sagendichtung und dem rätselhaften Verbergen assoziiert und dadurch metasprachlich gleich in die geheimnisvolle Symbolik des Werkes einführt. Die deutsche Version von Wilhelm Ziegler<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> In diesem Kapitel meines Beitrags wird in erster Linie diese meist verbreitete Übersetzung als Grundlage der vergleichenden (übersetzungskritischen) Analyse untersucht. Der Volltext des Prologs ist im Anhang zu lesen (Ziegler 1922, 5).

entbehrt gerade die zitierbare Formelhaftigkeit, da es hier keine Entsprechung als geflügeltes Wort aus diesem historischen Genre zur Verfügung steht.<sup>45</sup>

Auch die Anredeformel »*Männer und Frauen*« hat nicht dieselben Assoziationen wie »*Urak, asszonyságok*« (d. h. »Herrschaften« in archaischem Stilwert). Ebenso archaisierend wirken die Wortformen *ím; az világ; az mese, ki...; tik* (gleichzeitig dialektal). Diese Ausdrücke sind gleichzeitig Beispiele auch für die archaistische Musikalität. Aber auch der musikalisch meisterhaft doppelte (innere und äußere) Reim »*Régi vár, régi már / Az mese, ki róla jár*« bleibt notwendigerweise ohne stilistisches Äquivalent: »*Alt ist die Burg, alt die Sage, / Die davon meldet*«. Ebenso die Alliteration der Figura etymologica: *regő rejtem; regénket regéljük*. Zu dieser folkloristischen Musikalität trägt auch die echt ungarisch klingende Metrik selbst bei. Dieser Rhythmus kann in der deutschen Fassung nicht erscheinen, da die hiesigen Gesetzmäßigkeiten das ungarische Betonungsprinzip sowieso nicht ermöglichen und die Phrasenstrukturen (besonders bei unausgeglichen längeren Zeilen) gegebenenfalls eine völlig andere Gliederung anbieten.

Die märchenhafte Anfangsformel »*hol volt, hol nem*« ist in dieser Textwelt der Oppositionen, die durch die Frage-Antwort- und Affirmation-Negation-Sequenzen gerade die menschliche Existenz thematisieren, kein leeres formales Element. In diesem Sinne wäre die deutsche Märchenformel »*Es war einmal ...*« keine ausreichende Entsprechung zur Originalversion »*Hol volt, hol nem volt ...*« bzw. »*Egyszer volt, hol nem volt ...*«, da diese letzteren Formeln durch die schwankende Aussage die Gültigkeit der positiven und negativen Existenz schwebend offen lassen. In dieser doppelten Formulierung sind sie als intertextuell zitierhafte feste Wendungen allgemein

---

<sup>45</sup> Die Nachdichtung von Heinrich Horvát (1918) stimmt den Prolog wie folgt an: »*Spielt leis Theorb und Galischan ...*« Kosztolányi (1919) würdigt die hiesige trouvaille, die stilistische Invention, die durch die archaische Evokation von zwei historischen Generalbass- bzw. Lauteninstrumenten die erwünschte Atmosphäre schaffen kann – selbst durch die intertextuelle Anspielung auf das bekannte Zitat »Ein anderer aber spielt / Theorb' und Galischan ...« (*Nachtmusikanten. Ein altes deutsches Lied aus Des Knaben Wunderhorn*).

bekannt, und dadurch kann der Dichter mit seiner individuell modifizierten Textstelle ganz tiefe Konnotationen schaffend darauf anspielen. Die Doppelformulierung »*war es jemals, war es nicht*« ist zwar eine inhaltlich entsprechende Übersetzung, aber die negierende Form ist im Deutschen keineswegs Bestandteil der festen Wendung »*es war einmal*«.

Die variierte Formel »*hol volt, hol nem*« mit ihrer schwankenden Realitätsreferenz wird sogar weiter vertieft in eine ebenfalls fragliche räumliche Dimension: »*kint-e vagy bent*«. Und das wiederum weiter zur vertikalen Dimension *fent – le*: »*Szemem pillás fűgönye fent. / Tapsoljatok majd, ha lement.*« Diese Transformation im kognitiven Raum symbolisiert die Zugänglichkeit der inneren Welt durch den offenen Augenkontakt, wobei die seelische Bühne nicht von einem Vorhang verborgen ist. Eine symbolisch betrachtet metasprachliche Aussage und eine publikumswirksam gerichtete phatische Aufforderung in einem. In diesem Zusammenhang ist also auch die Reimposition bedeutsam: *bent – jelent, fent – bent, fent – lement*. Diese Serie ist in dem deutschen Text natürlich nicht zu finden, da keine sprachlichen Mittel in den gegebenen Reimpositionen diese nötige Einheit in Klang und Bedeutung anbieten können.

Die Tiefen der Symbolik und die metasprachlich inspirierenden Fragen nach der Enigmatik werden in der Originalfassung durch die erwähnte, bewusst konfrontierte Anspielung auf die folkloristisch bestehende Intertextualität sozusagen individuell aufgewertet und als ein rätselhafter Schlüssel zur Burg des Werkes auch textlich authentisiert. Dieser Aspekt bleibt in der Übersetzung unbetont, da eben diese Motive aus sprachlich-kulturellen Gründen nicht zu mobilisieren ist. So kann die deutsche Übersetzung nur die inhaltliche Seite dieser symbolhaften Beziehungen ausdrücken. Die sogenannte Einheit von Inhalt und Form geht auch in dieser Hinsicht zwangsläufig verloren. So ergibt sich ein ziemlich ungünstiger Gesamteindruck von dieser Übersetzung.

## **5. Epilog zum deutschen Prolog**

Der im Obigen kommentierte deutsche Operntext gilt als die bis heute meistverbreitete Übersetzung des Prologs, falls er als rezitier-

tes Gedicht auf der Bühne oder in der Konzertaufführung der Oper überhaupt vorgetragen wird. Aber auch andere Übersetzungen bzw. Nachdichtungen sind sowohl vor als auch nach dieser Version entstanden. Ein kurzer Überblick über die vorhandenen Libretto-Übertragungen<sup>46</sup> (insbesondere den *Prolog des Barden* betreffend) – ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

- (1) Emma Kodály, 1911<sup>47</sup>
- (2) Heinrich Horvát, 1911<sup>48</sup>
- (3) Wilhelm Ziegler (nach Entwürfen von Emma Kodály), 1912<sup>49</sup>
- (4) Heinrich Horvát, 1918<sup>50</sup>
- (5) Wilhelm Ziegler, 1921<sup>51</sup>
- (6) Wilhelm Ziegler, 1922<sup>52</sup>
- (7) Karl Heinz Füssl / Helmut Wagner, 1963<sup>53</sup>
- (8) Wilhelm Ziegler (Revision von Karl Heinz Füssl / Helmut Wagner), 1963<sup>54</sup>
- (9) Zsuzsanna Gahse, 1996<sup>55</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. Gombocz/Vikárius 2003.

<sup>47</sup> Klavierauszug mit Text (Universal-Edition, Wien); Faks.-Ausg. [Text Béla Balázs. Dt. Übers. Emma Kodály]. Vikárius 2006. – Wegen der Ablehnung seiner einzigen Oper (nach zwei erfolglosen ungarischen Opernwettbewerben) war Bartók bestrebt, je früher eine deutsche Aufführung zu erreichen. Dabei hat die Frau seines Freundes (Kodály) geholfen, dem Balázs übrigens das Libretto ursprünglich angeboten hat.

<sup>48</sup> Nachdichtung (*Jung-Ungarn* 1911/15.)

<sup>49</sup> Klavierauszug mit Text (Universal-Edition, Wien). Bartók hat die Partitur Márta Ziegler, seiner Frau gewidmet. Anfangszeilen: »*Dies begab sich einst. Ihr müsst nicht wissen, wann, / auch nicht den Ort, da es geschah ...*«

<sup>50</sup> Horvát 1918. Anfangszeile: »*Spielt leis Theorb und Galischan ...*«

<sup>51</sup> Universal-Edition, Wien. Anfangszeilen: »*Sinnende Sage, / Verborgene Klage ...*«

<sup>52</sup> Universal-Edition, Wien. Anfangszeile: »*Ach mein Lied, ich verberge es.*«

<sup>53</sup> In: Lindlar 1984. Anfangszeilen: »*Höret ein Märchen alter Zeiten, / das auch uns noch ein Gleichnis ist ...*«

<sup>54</sup> Autorisierte deutsche Übersetzung in der 1963 veröffentlichten Revision (Universal Edition A.G., Wien). Anfangszeile: »*Ach mein Lied, ich verberge es.*«

(10) Clemens Prinz, 2000<sup>56</sup>

(11) Eva Maria von Wildemann-Duday, 2003<sup>57</sup>

Manche der oben erwähnten Übersetzungen und Nachdichtungen des Prologs heben eine gewisse Konnotation bzw. Interpretation ausdrücklich hervor: die symbolische Metapher »Burg« kann so besonders betont als Seele (Gahse 1996), als menschlicher Lebensweg (Füssl/Wagner 1963), als Künstlerschicksal (Ziegler 1921), als kognitiver Ort der sozialen Isolation (Ziegler–Kodály 1912) dargestellt werden.

Andererseits gibt es Übertragungen, die die archaische Evokation bzw. die Folklore-Atmosphäre ganz geglückt zur Geltung bringen (Horvát 1918, Wildemann-Duday 2003). Etliche Übersetzungen bestehen auf einer festen Versform mit Metrik und Reim (Ziegler 1921, Füssl/Wagner 1963). Einige Nachdichtungen sind so offen und locker gestaltet, dass sie dem Leser/Hörer freie Assoziationen erlauben (Ziegler–Kodály 1912, Füssl/Wagner 1963), andere beharren auf den dichterischen Bildern des originalen Inhalts (Ziegler 1922, Gahse 1996, Wildemann-Duday 2003).

Ein ausführlicher Exkurs hierzu würde den Rahmen dieses Beitrags überschreiten. Es wäre aber sinnvoll und lehrreich, die vergleichende Übersetzungskritik mit Einbeziehung mehrerer Übertragungen in einem nächsten Schritt fortzusetzen.

## 6. Fazit

Eine Libretto-Übersetzung muss nicht nur den opernspezifischen musikalischen Konventionen der Ausdrucksmittel sowie den Erwar-

---

<sup>55</sup> Wörtliche Neuübersetzung (Programmheft: Staatsoper Stuttgart zur Premiere am 30. Juni 1996, 107.) Anfangszeilen: »*Ah, Lied verborgen / wo, wo verborgen?*«

<sup>56</sup> Von dem in Budapest lebenden österreichischen Übersetzer Clemens Prinz (Balázs 2000).

<sup>57</sup> Wörtliche Übersetzung (Konzertprogramme 2003/2004. Programmheft. Herausgegeben von der Direktion der Münchner Philharmoniker, München 2003.) Anfangszeilen: »*Ach, meine Mär, Ich verberge sie. / Wohin, wohin soll ich sie verbergen?*«

tungen der Textbehandlung und der szenischen Dramaturgie, sondern sprachlich betrachtet vor allem auch den mehrfachen Deklamationskriterien entsprechen, damit das Verhältnis zwischen Sprache, Gedicht und Musik zu einem günstigen Sprachverständnis und zugleich zu einem ästhetischen Erlebnis führen kann. Die Anforderungen an das Libretto werden also in der sprachlichen Diktion der Übersetzung weiter gesteigert. Eine (im Fall des Librettos besonders stark) formorientierte Übersetzung muss außerdem auch die lyrische Bildhaftigkeit und sonstige stilistische Merkmale sowie die semiotische Intertextualität in der Einheit von Inhalt und Form synthetisieren.

Das Libretto selbst ist in der literarischen und linguistischen Forschung eher vernachlässigt worden, obwohl es als ein Massedium des interkulturellen weltliterarischen Austausches und als gemeinsames Forschungsgebiet der beiden philologischen Disziplinen gilt, wobei eigentlich die poetisch-stilistisch-semiotisch orientierte Textlinguistik am meisten für diese Problematik zuständig wäre. Die Libretto-Übersetzung kann außerdem optimal von der Übersetzungskritik untersucht werden:

Man kann zum Beispiel einfach damit beginnen, die Güte oder Nichtgüte verschiedener Übersetzungen des gleichen Textes gegeneinander abzuwägen. Dabei wird sich alsbald herausstellen, dass das Libretto seine eigenen Gesetze hat. Es ist festgelegt durch den Rhythmus und die ganze Dynamik der Musik, zu der es gehört; diese sind für die Übersetzung wichtiger als der Sinn, mindestens dessen Details. Das Libretto gehört mithin zu den extrem formbetonten Texten, bei denen der primäre Sinnzusammenhang zurücktreten kann (...)<sup>58</sup>

So können wir oft die Erfahrung machen, dass die neuen und überarbeiteten Übersetzungen durch laufende Bestrebung nach Perfektion in vielen Fällen tatsächlich die besseren sind. Wir können aber noch öfter konstatieren, dass die heute weltweit verbreitete Praxis, Opern untertitelt in der Originalsprache zu singen, die optimale

---

<sup>58</sup> Leisi 1986, 70.



Lösung bietet. Das gilt in besonderer Weise für diese bekannteste, weltweit populäre ungarische Oper, die so ihre perfekte Deklamation und ideale sprachliche Evokation auch in der internationalen Opernszene intakt bewahren kann.

### Literatur

- Balázs Béla: Misztériumok. Három egyfelvonásos [Mysterienspiele. Drei Einakter]. In: *Nyugat* 1912, 5–34.
- A Kékszakállú herceg vára. Megjegyzések a szöveghez [Herzog Blaubarts Burg. Anmerkungen zum Text]. In: *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Ausgewählte Artikel und Studien]. Budapest 1968.
- *Herzog Blaubarts Burg. Libretto*. Mit CD-Beilage. Vox Artis, Miskolc 2000.
- Bernáth, Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra [Die Motiv-Struktur und die Emblem-Struktur]. In: Elemér Hankiss (Hg.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban* [Formschaffende Elemente im dichterischen Werk]. Budapest 1971, 439–468.
- Bóka, László: Bartók »szövegírója« [Bartóks »Textschreiber«]. In: *Válogatott tanulmányok* [Ausgewählte Studien]. Budapest 1966, 489–497.
- Csúri, Károly: Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról [Über den literaturtheoretischen Status zweier Wiederholungstypen]. In: Iván Horváth/András Veres (Hg.): *Ismétlődés a művészetben* [Wiederholung in der Kunst]. Budapest 1980, 309–333.
- Gombocz, Adrienne/Vikárius, László (Hg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*. Budapest 2003.
- Horvát, Heinrich (Hg.): *Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen*. München 1918.
- Jakobson, Roman: *Hang – Jel – Vers* [Laut – Zeichen – Gedicht]. (Hg.: Iván Fónagy/György Szépe). Budapest 1972.

- Kallós, Zoltán: *Balladák könyve* [Balladenbuch]. Magyar Helikon, Budapest 1977.
- Kanyó, Zoltán: Szövegelmélet és irodalomelmélet [Texttheorie und Literaturtheorie]. In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI.* (1976), 167–181.
- Kelecsényi, László: A magáért való szerelem drámája [Das Drama der Liebe um ihrer selbst willen]. In: *Világosság* 15 (1974), 557–563.
- Kocsis, Rózsa: *Igen és nem* [Ja und Nein]. Budapest 1973.
- Kodály, Zoltán: Béla Bartóks Oper. Zur Erstaufführung von Herzog Blaubarts Burg 1918. In: Bence Szabolcsi (Hg.): *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe.* Leipzig 1957.
- Komlós, Aladár: *Táguló irodalom* [Sich ausdehnende Literatur]. Budapest 1967.
- Kosztolányi, Dezső: Horvát Henrik antológiája (Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát). In: *Nyugat* 12 (1919), 556–560.
- Kroó, György: *Bartók Béla színpadi művei* [Bühnenwerke von Béla Bartók]. Budapest 1962.
- K. Nagy, Magda: *Balázs Béla világa* [Die Welt von Béla Balázs]. Budapest 1973.
- László, Zsigmond: *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok* [Dichtung und Musikalität. Prosodische Aufsätze]. Budapest 1985.
- Leisi, Ernst: Die Libretto-Übersetzung. Plädoyer für ein Stiefkind der Forschung. In: *Neue Zürcher Zeitung* (Literatur und Kunst), Nr. 135, 70 (14–15. Juni 1986)
- Lendvai, Ernő: *Bartók dramaturgiája* [Bartóks Dramaturgie]. Budapest 1964/1993.
- *Bartók költői világa* [Bartóks dichterische Welt]. Budapest 1971/1995.

- A polaritás tartalmi jelentése Bartók műveiben [Die inhaltliche Bedeutung der Polarität in den Werken Bartóks]. In: Gizella B. Vörös (Hg.): *Egy univerzális értelmiségi (Emlékkönyv Vitányi Iván 70. születésnapjára)* [Ein universeller Intellektueller. Festschrift zum 70. Geburtstag von Iván Vitányi]. Budapest 1995, 8–33.
- Lindlar, Heinrich: *Lübbes Bartók Lexikon*. Bergisch Gladbach 1984.
- Lukács, György: *Ifjúkori művek* [Jugendwerke], 1902–1918. Budapest 1977.
- Nyéki, Lajos: Balázs–Bartók »Kékszakállú«-ja – nyelvész szemmel [Balázs/Bartók: Blaubart – mit den Augen des Sprachwissenschaftlers]. In: János Petőfi S./Imre Békési/László Vass (Hg.): *Szemiotikai szövegtan 7*. Szeged 1994, 39–50.
- Rácz, Gabriella: Changierende Klangräume der Seele. Béla Bartók/Béla Balázs: Herzog Blaubarts Burg. In: *Kakanien Revisited*, Nr. 11/09/2006, 1–6.  
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/GRacz1.pdf> (abgerufen am 15.08.2012)
- Schmerda, Susanne: Die Utopie vom Vertrauen. Béla Bartóks Seelendrama »Herzog Blaubarts Burg«, op. 11. In: *Konzertprogramme 2003/2004* (Programmheft). München 2003.
- Schwarzkopf, Michael: BLOOD. Von geschlossenen und geöffneten Türen. Lektüre einer endlosen Blutspur. In: Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.): *Macht, Text, Geschichte: Lektüren am Rande der Akademie*. Würzburg 1997, 72–92.
- Szabolcsi, Miklós: *Elődök és kortársak* [Vorfahren und Zeitgenossen]. Budapest 1964.
- Szűcs, Tibor: Intertextualität als Synthese. Zur Interpretation der Oper »Herzog Blaubarts Burg« von Béla Bartók. In: János S. Petőfi/Terry Olivi (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung. Papiere zur Textlinguistik*, Bd. 62 Hamburg 1988, 387–396.
- Tallián, Tibor: *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*. Budapest 1988.

- Bartók és a szavak [Bartók und die Wörter]. In: György Somló (Hg.): *Arion* (Almanach International de Poésie) 13. Budapest 1982.
- Ujfalussy, József: *Bartók Béla*. Budapest 1970.
- Vargyas, Lajos: *A magyar népballada és Európa, I–II* [Die ungarische Volksballade und Europa]. Budapest 1976.
- Vass, László: Balázs Béla – Bartók Béla – Kass János: A kékszakállú herceg vára. Szélfegyverek a több mediális összetevőből felépített komplex kommunikátumok megközelítéséhez. 1. Nem tudod, mi van mögöttük [Béla Balázs – Béla Bartók – János Kass: Herzog Blaubarts Burg. Marginalien zur Annäherung an aus mehreren medialen Bestandteilen aufgebaute komplexe Kommunikate. 1. Du weißt nicht, was hinter ihnen steht]. In: János S. Petőfi/Imre Békési/László Vass (Hg.): *Szemiotikai szövegtan* 16. Szeged 2004, 99–144.
- László Vikárius: *Erläuterungen zur Faks.-Ausg. des autographen Entwurfs von Béla Bartók »Herzog Blaubarts Burg«, op. 11, 1911*. Budapest 2006.
- Wörner, Karl H.: Die sieben Schlüssel. Bartóks Einakter »Herzog Blaubarts Burg«. In: Ders. (Hg.): *Die Musik in der Geschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*. Bonn 1970.
- Ziegler, Wilhelm: *Herzog Blaubarts Burg*. Wien 1922.

## Anhang

Der Originaltext und die übersetzungskritisch analysierte deutsche Version

A regös prológusa	Prolog
Haj regő rejtem, Hová, hívá rejtssem? Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?	Ach mein Lied, ich verberge es. Wo, wo soll ich's verbergen? War es jemals, war es nicht: außen oder innen?
Régi rege, haj mit jelent, Urak, asszonyságok?	Alte Sage, ach was bedeutet sie, Männer und Frauen?
Ím szólal az ének. Ti néztek, én nézlek. Szemünk pillás függőnye fent:	Nun hört das Lied. Ihr schaut, ich schaue euch an. Aufgeschlagen sind die Wim- pernvorhänge unserer Augen:
Hol a színpad: kint-e vagy bent, Urak, asszonyságok?	Wo ist die Bühne: außen oder innen? Männer und Frauen?
Keserves és boldog Nevezetes dolgok, Az világ kint haddal tele,	Bitterkeit und Glück, Längstbekannte Dinge, Die Welt draussen ist voller Feinde,
De nem abba halunk bele, Urak, asszonyságok.	Aber nicht daran sterben wir, Männer und Frauen.
Nézzük egymást, nézzük, Regénket regéljük. Ki tudhatja, honnan hozzuk?	Wir schauen einander an, schauen Und singen unser Lied. Wer weiss, woher wir es ha- ben?
Hallgatjuk és csodálkozunk, Urak, asszonyságok.	Hören wir es an, staunen wir es an, Männer und Frauen.

Zene szól, a láng ég, Kezdődjön a játék. Szemem pillás függőnye fent.	Musik erklingt, die Flamme brennt, Das Spiel kann beginnen. Aufgeschlagen sind die Wim- pernvorhänge meiner Augen.
Tapsoljatok majd, ha lement, Urak, asszonyságok.	Klatscht Beifall, wenn sie sich wieder senken, Männer und Frauen.
Régi vár, régi már Az mese, ki róla jár, Tik is hallgassátok.	Alt ist die Burg, alt die Sage, Die davon meldet, Die ihr nun hört.

Textquellen: Balázs Béla (1910): A Kékszakállú herceg vára. In: Misztériumok. Három egyfelvonásos [Mysterienspiele. Drei Einakter]. Nyugat (Irodalmi és Nyomdai Rt.), Budapest 1912, 5–6. – Deutsche Übertragung: Wilhelm Ziegler: Herzog Blaubarts Burg. Universal-Edition, Wien 1922, 5. (Diese Fassung wurde auch in der Bartók-Gesamtausgabe der Hungaroton-Schallplattenserie veröffentlicht: LPX11001, 1978.)