

Literaturwissenschaft

Agnieszka Klimas

ORCID: 0000-0003-4899-6655

Universität Opole, Opole

<https://doi.org/10.19195/0435-5865.145.4>

Modernisierung biographischen Erzählens. Beobachtungen zu Arnold Zweigs Künstlernovelle *Symphonie Fantastique*

Abstracts

Der Beitrag ist der biographischen Novelle des deutsch-jüdischen Schriftstellers Arnold Zweig (1887–1968) *Symphonie Fantastique* (1943) gewidmet, die aus der Perspektive eines jungen, im Zweiten Weltkrieg kämpfenden, Musikwissenschaftlers das Leben und Werk des französischen Komponisten Hector Berlioz erzählt. Arnold Zweig schreibt nicht nur mit den Händen von Harold Breton die Biographie eines der hervorragendsten französischen Komponisten, sondern konfrontiert sich gleichzeitig auch mit dem Vichy-Regime. Der Beitrag fragt nach den Methoden und Zugriffsweisen, mit denen Arnold Zweig Geschichte und Künstleridentifikation erzählend verschmilzt.

Schlüsselwörter: Arnold Zweig, Zweiter Weltkrieg, Hector Berlioz, Novellistik, Antisemitismus, Biographismus

Modernization of biographical narratology: Reflections on Arnold Zweig's artistic novella *Symphonie Fantastique*

This article is devoted to the German-Jewish writer Arnold Zweig's (1887–1968) biographical novella *Symphonie Fantastique* (1943), told from the perspective of a young musicologist participating in World War II, applied to the life and work of French composer Hector Berlioz. Arnold Zweig not only writes the biography of one of the most prominent French composers for Harold Breton, but he also confronts the Vichy Regime. The aim of this article is to capture the technique of Arnold Zweig, who combines history and the identification of an artist with a given object.

Keywords: Arnold Zweig, World War II, Hector Berlioz, novelistic literature, anti-Semitism, biographical method

Agnieszka Klimas, Uniwersytet Opolski, Instytut Nauk o Literaturze, pl. Staszica 1, 45-052 Opole, Polen, E-Mail: aklimas@uni.opole.pl

Received: 16.10.2019, accepted: 8.04.2020

Der im niederschlesischen Glogau geborene deutsch-jüdische Schriftsteller Arnold Zweig (1887–1968) beginnt seine Arbeit an der Novelle *Symphonie Fantastique* als Exilant in Palästina im Jahre 1936.¹ Er veröffentlicht jedoch erst eine dritte Fassung, in die womöglich neue Zeiterfahrungen mit eingegangen sind, 1950 in der Zeitschrift der Akademie der Künste *Sinn und Form*.² Obschon er den Text durch Zeit- und Ortsangaben in realistischer Weise anlegt, legt er mit seiner Novelle ein außergewöhnliches Werk vor, das geeignet ist, das in der Forschung noch immer geläufige Bild von Zweig als einem Traditionalisten,³ der im Modus des 19. Jahrhunderts erzählt, in Frage zu stellen. Der Beitrag setzt sich zum Ziel, die Zugriffsweisen zu beschreiben, mit denen Arnold Zweig Geschichte und Künstleridentifikation erzählend verschmilzt.

Arnold Zweig verkörpert mit seiner eigenen Biographie eine tiefe und komplexe Identifikation mit der deutschen Kultur, die auch auf Musik bezogen ist. Dies zeigt schon sein erster bekannter Roman *Novellen um Claudia* (1912). Auffallend sind in dieser Hinsicht zudem spätere Novellentexte, wie der *Quartettsatz von Schönberg*⁴ (1913) oder *Symphonie Fantastique*, in denen Musik und das Erlebnis von Musik mehrere Funktionen erhalten.⁵

¹ Die erste Fassung der Novelle wurde in Versform verfasst mit dem Untertitel *Hommage à la France Par un écrivain réfugié*.

² Eine 1949 bei der Akademie der Künste gegründete ostdeutsche Zeitschrift mit dem Profil „Beiträge zur Literatur“. In *Sinn und Form* erschienen Erstveröffentlichungen u.a. von Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert und Roland Barthes.

³ Diese Behauptung stützt sich vor allem auf Zweigs große und bekannte Prosatexte, in deren Zentrum sich der pazifistische Zyklus *Der große Krieg der weißen Männer* befindet. Jedoch nach genauerer Lektüre lassen schon die frühen Novellen wie *Quartettsatz von Schönberg* (1913), *Die Näherin* (1913) und *Der Kaffee* (1914) Zweigs Experimente mit moderner Erzähltechnik erkennen, indem er unterschiedliche Modi, Stile und Formen vermischt. Für Georg Lukács ist Zweigs Erzählkunst „alten Stils“ (Lukács 1987: 136). Nach Marcel Reich-Ranicki sei Arnold Zweig ein „Deutscher Idealist, jüdischer Traditionalist“ (Reich-Ranicki 2014: 282). Mit diesen Ansichten polemisiert u.a. Hans-Albert Walter (hierzu siehe Walter 1989: 13–32).

⁴ Einen Vergleich von Schönbergs Streichquartetten bei Arnold Zweig und Hartmut Lage zieht die ungarische Literaturforscherin Gabriella Rác (Siehe Rác 2013).

⁵ Der junge Zweig interessierte sich nicht nur für Literatur und Philosophie, sondern auch für Musik, vor allem für Beethoven und Bach. Der Oberrealschule verdankte er nicht nur eine gute humanistische Bildung, sondern auch einen Freundeskreis, zu dem u.a. der Maler Ludwig Meidner, der Schriftsteller Arnold Ulitz und der Philosoph Rudolph Clemens zählten. Mit ihnen begab er sich auf geistig-künstlerische Entdeckungsreisen und vertiefte sich u.a. in Brahms-Klavierspiele.

Zunächst zur Struktur dieser Novelle.⁶ Zweig arbeitet mit einer Rahmenerzählung, deren Handlung während des Zweiten Weltkrieges spielt. In diese Handlung hinein spiegelt er die Lebens- und Schaffensverhältnisse des französischen Komponisten der Romantik Hector Berlioz (1803–1869). Der Erzähler bietet beide Geschichten chronologisch, hierfür aber in ausgewählten Zeitschnitten, diese Zeitschnitte-Tektonik bekräftigt der Erzähler jeweils durch Orientierung bietende stichwortartige Einführungssätze. Sowohl auf der intradiegetischen Ebene der Rahmenerzählung als auch auf der metadiegetischen Ebene der Binnenerzählung ist die gleichzeitige Narration festzustellen, begleitet in beiden Fällen von mehreren Ellipsen, die die Erzählung zeitlich raffen.

1933, Paris – ein 15-jähriger französischer Junge namens Harold Breton führt einen inneren Dialog mit seinem 1917 gefallenen Vater, während eines Besuches des Grabes des Unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen. Er reflektiert Hitlers Machtergreifung, die den Sieg Frankreichs 1918 in Frage stellt, eine Infragestellung, die dem Soldatentod seines Vaters den Sinn raubt. Er verspricht am Grab dem toten Vater, Frankreich zu ehren, indem er Musiker wird.

1940, Paris unter faschistischer Okkupation – die Hakenkreuzflagge flattert auf dem Eiffelturm. Derselbe junge Musiker besucht ratlos das Grab des Unbekannten Soldaten. Er revidiert sein Versprechen, als Musiker Frankreich zu dienen. Schon nach der Kapitulation Frankreichs bemerkt er bitter, dass die französische Regierung jetzt das Erbe des Jahres 1789 schände, indem sie deutsche Juden der Gestapo ausliefere.⁷ Der junge Mann scheint diesbezüglich besonders sensibilisiert zu sein, was auch mit einer eigenen jüdischen Herkunft und damit zusammenhängen mag, dass seine Familie das Arbeitszimmer des Vaters einem jüdischen deutschen Exilanten, Doktor Schmalfeld abtrat, der Breton als Klavierspieler auf der Viola begleitete. Nun bittet dieser den 1917 gefallenen Vater um die Erlaubnis, seine musikalischen Projekte aufgeben und in den Krieg ziehen zu dürfen. Er iden-

⁶ Sowohl musikalische als auch jüdische Themen sind charakteristisch für das novellistische und essayistische Werk Arnold Zweigs. Der 1887 im oberschlesischen Glogau geborene und in Katowitz aufgewachsene deutsch-jüdische Schriftsteller vertritt eine tiefe und komplexe Identifikation mit Musik. Schon in seinen *Novellen um Claudia* akzentuiert er seine Verehrung für Bach. Dies manifestiert sich vor allem in seinen novellistischen Texten, darunter *Was der Mensch braucht*, erschienen 1937, oder in der in den Jahren 1931–1932 verfassten Novelle *Der erste Jazz*, aber auch in essayistischen unveröffentlichten Arbeiten wie *Die Palette der realistischen Musik* (1951), *Gedanken über Richard Wagner* (1931), beide nur im Arnold-Zweig-Archiv der Akademie der Künste zu finden (vgl. auch Hilscher 1978: 10).

⁷ Arnold Zweig bezieht sich hier auf tatsächliche Ereignisse. Die seit dem für die Deutschen erfolgreichen Westfeldzug mit den Nazis kollaborierende Vichy-Regierung führte schon im September 1940 eine Volkszählung durch und stelle die Zahl von 150.000 sich in Frankreich befindenden Juden fest. Zwischen dem 16. und 17. Juli 1942 hat die französische Polizei eine Massenfestnahme und Deportation von Juden zwischen dem 16. und 60. Lebensjahr durchgeführt. Es wurden 13.152 Juden von 4.500 französischen Polizisten und Gendarmen festgenommen und in deutsche KL in Osteuropa geschickt. Nur ein Viertel von ihnen war französisch (vgl. Poznanski, Sheva 2015: 286–287).

tifiziert sich mit dem Universalismus der Menschenrechte, der offenbar zu seinem französischen Patriotismus beigetragen hatte, nicht aber mit einem französischen Patriotismus, der Ausländer in Lager steckte und abschob. Im Namen dieses Universalismus zieht er als Freiwilliger gegen Deutschland in den Krieg. Die von der Ewigen Flamme plötzlich ausgehende Bewegung interpretiert er als väterliche Zustimmung. Er hängt seine Viola an die Wand „unter ein Bild des Komponisten Hector Berlioz“ (Zweig 1961: 356), gibt seine schriftstellerische Arbeit an einem Textbuch für die *Symphonie Fantastique* auf. In der Schreibmaschine bleibt eine bis zur Mitte beschriebene Seite stecken. Der Dichtermusiker zieht in den realen Krieg, wo das liegen gelassene Projekt einer Biographie des Berlioz, orientiert an der *Symphonie Fantastique*, eine phantastische Neubelebung erfährt.

„In einem Wellental einer Sandwüste“ (ebd.) bei Bir el Hakim⁸ „schwer verletzt fiebernd“ (Zweig 1961: 356), sieht der junge Musikwissenschaftler nicht nur in verkürzter Rekapitulation sein bisheriges Leben an sich vorbeiziehen, Harold Breton imaginiert fiebernd – bei zunehmender Paralyse – auch die Lebens- und Musikschöpfungsumstände des berühmten Berlioz'. Breton vollendet lediglich im Geiste jene Monographie, die er begonnen hatte, die ihm die freiwillige, aus dem Geiste der Menschenrechte von 1789 motivierte, Kriegsteilnahme aus den Händen schlug. Im Fieber, das den realistischen Zeithorizont aufhebt und das Ich an den historischen Horizont von Berlioz bis zu seiner Verschmelzung mit diesem heranführt, findet etwas statt, was man heute als *Heranzoomen* bezeichnen kann. Infolgedessen steigt Berlioz aus einem Gemälde herab, das als Medium ja gewöhnlich einen historischen Zeitpunkt fixiert, und bewegt sich auf den Schwerstverwundeten zu. Die Imagination der in der Schreibmaschine stecken gebliebenen Seite und die Imagination eines Berlioz, der sich an diese Tastatur setzt und sie als Musikinstrument gebraucht, verschmelzen miteinander. Während Berlioz spielt, schreibt Breton gleichsam gedanklich an der Tastatur seiner Schreibmaschine die Biographie Berlioz' zu Ende. Aber auch der auktoriale Erzähler und die Innenperspektive der Figur verschmelzen miteinander. Der Fiebernde sieht sich selbst ein Gespräch mit dem berühmten Vertreter der französischen Musikromantik führen, den er nach der *Idée fixe*⁹ in der *Symphonie Fantastique* fragt. So erlebt der junge

⁸ Die Schlacht von Bir Hakeim fand während des 2. Weltkrieges zwischen dem 26. Mai und 11. Juni 1942 statt und bedeutete den Beginn der Wiederherstellung der militärischen Ehre Frankreichs nach der Niederlage 1940 (vgl. Waechter 2003: 175).

⁹ Ein zentraler Fachterminus in den Arbeiten über Berlioz' *Symphonie Fantastique* ist die so genannte *Idée fixe*. Dieser Begriff bezeichnet ein Thema, eine Melodie, ein Motiv, welches im Laufe eines Musikwerkes permanent auftaucht. Die Kopplung des Leitmotivs an den Zeit und Raum aufhebenden psychologischen Zustand sowohl des Musikschöpfers wie des Biographieschöpfers ist nicht ohne Bedeutung, denn der Begriff der *Idée fixe* stammt ursprünglich aus der Psychologie bzw. Psychiatrie. Was Berlioz angeht, könnte man mitdenken, dass Berlioz als Sohn eines Arztes Medizin studierte, bevor er sein Leben als Musiker verbrachte (vgl. Dürr 2016) http://www.stuttgarter-philharmoniker.de/assets/files/spielzeit_2016_17/berlioz.pdf (Zugriff am 29.09.2019). Die *Idée fixe* Harold Bretons ist, sterbend die Biographie Hector Berlioz' zu Ende zu schreiben. Dürr

Musiker Berlioz' musikalische Anfänge, Faszinationen, Lieben, Inspirationen und die von Krankheit und Einsamkeit gekennzeichneten letzten Lebensjahre: von dem Vater verstoßen, da er gegen dessen Willen Musiker geworden war, zwei geliebte Frauen überlebend, dabei selbst nicht vor Krankheiten bewahrt.

Diese Biographie schreibende Zugangsweise partizipiert am Erlebnis, das Dichtung wird, um einen berühmten Titel von Wilhelm Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) zu alludieren. Die Art und Weise, wie der 24-jährige Literat und Musiker Berlioz' fünfteiliges Werk in ein fünfteiliges biographisches Erzählen übersetzt, ein Fall von medialer Transformation und aktueller Aneignung unter den Bedingungen der Gegenwart, zeigt eine Nähe zur geistesgeschichtlichen Methode. Der geistesgeschichtliche Biographismus – mit seiner Triade von Erlebnis, Ausdruck Verstehen – dominierte von 1890 bis 1950 die deutsche Literaturwissenschaft. Aber Geistesgeschichtliches, konkreter: verstehende Psychologie und emotionales Nacherleben historischer Gestalten, hat sich nicht allein in Theorien und Abhandlungen manifestiert. Die geistesgeschichtliche Orientierung, die Literatur oder andere Schöpfungen als Lebensausdruck des Individuums zu sehen, schlägt sich z.B. in Diltheys *Psychologie* nieder, wo es u.a. heißt: die Biographie ist die am „meisten begründete philosophische Form der Historie“ (Dilthey 1970: XII).¹⁰ Bemerkenswerterweise liegt auch in Zweigs Novelle der Schwerpunkt des Biographen, des für Vernunft und Freiheit sterbenden wohl jüdischen Dichter-Musikers, nicht in der intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk von Berlioz, sondern auf dessen Biographie. Und bemerkenswerterweise gerät hier die geistesgeschichtliche Horizontverschmelzung zum literarischen Zeichen: Zweig verschmilzt Hector Berlioz – Harold Breton durch Alliteration. Auch trägt der junge Musikwissenschaftler einen charakteristischen Namen – Harold, so wie einst Berlioz eine seiner bekanntesten Sinfonien benannte (*Harold in Italien*)¹¹. Nicht zu übersehen ist die stark akzentuierte Symbolik der gelben Farbe: „Malaria, gelbes Fieber“ (Zweig 1961: 360), im Schlafzimmer, wo der kranke Berlioz liegt, hängt „ein gelblicher Lampion“ (ebd., S. 361), der in der Beschreibung des Todes wiederkommt – der „brennende gelbe Lampion“ (ebd., S. 377) steht neben dem Sar-

(2016) beschreibt die *Idée fixe* in der *Symphonie* folgend: „Die musikalische Entsprechung der *Idée fixe* taucht zum ersten Mal im ersten Satz, Takt 72 auf. Hier entspricht sie dem Hauptthema einer Sonatenhauptsatzform nach dem Muster etwa der Beethoven-Sinfonien. Auffällig an diesem Thema ist, dass es über weite Strecken von Geigen und Soloflöte einstimmig präsentiert wird. Die Begleitung beschränkt sich zunächst auf wenige Achteleinwürfe (ab Takt 78). Die auf diese Weise besonders hervorgehobene Melodie prägt sich umso besser ein“. Eine ausführliche Beschreibung der Form der Sätze siehe Dömling (1988).

¹⁰ Später in der Antrittsrede in die Akademie der Wissenschaften (1887) akzentuiert er die Idee, der Mensch bilde die Geschichte: „Das bedeutende Individuum ist nicht nur der Grundkörper der Geschichte, sondern in gewissem Verstande die größte Realität derselben. Ja, während alle Natur nur Erscheinung und Gewand eines Unerfaßbaren ist, erfahren wir hier allein Wirklichkeit in vollem Sinne, von innen gesehen: nicht gesehen, sondern erlebt“ (Dilthey 1970: XII).

¹¹ Der Titel sowie das Werk wurden von Niccolò Paganini (1782–1840) inspiriert.

kophag des Vaters. Gelb wird auf dem Weg beider Musiker zur schweren Erkrankung und mit dem Tod assoziiert.¹² Der Autor arbeitet sehr plastisch, indem er die real vernehmbaren Geräusche des 2. Weltkrieges in Musik umwandeln lässt: „und der Verwundete sieht die Klavierhände und hört das zum Takt der Maschinengewehre verhängnisvolle Thema, das in der Partitur ‚Marsch zum Hochgericht‘ heißt“ (ebd., S. 357). Gerade durch Maschinengeräusche, die der Sterbende mit Musik assoziiert, kehrt der Biograph zu seiner Arbeit am Manuskript zurück: das Ticken eines Morseapparats, den Klang der Raupenschlepper eines Wagens; „das Geräusch des Maschinengewehrs verwandelt sich erst in das einer Schreibmaschine: in der Mitte einer eingespannten Seite die Worte: bekommt Hector Berlioz’ Werk einen neuen Sinn“ (ebd., S. 356). Als Leitmotiv begleiten den sterbenden Musiker, während der ganzen Novelle, die Töne der *Symphonie Fantastique*, deren Programm man ebenfalls symbolisch für die ganze Novelle, für das Leben Berlioz’, sowie für die Fixierung Harold Bretons auf die Musik und das Leben von Hector Berlioz,¹³ interpretieren kann:

Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, der von seltsamen Visionen begleitet wird. In diesem Zustand geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört. (Dürr 2016)

Die Novelle bietet mithin zwei Verschmelzungen, die hier nur skizziert werden können: die biographisch-personale von Breton mit Berlioz und die mediale, wenn Breton Berlioz Musik in biographische Literatur übersetzt. Hierzu passt, dass sich die imaginierten Hände Bretons auf den Tasten seiner in Paris zurückgelassenen Schreibmaschine in die imaginierten des Musikers Berlioz auf den Tasten eines Klaviers verwandeln.

Das sequenzielle Einleben in dessen Biographie ist nicht beliebig, sondern stützt sich auf Berlioz’ Sinfonie, die fünf Schwerpunkte setzt:

1. Träumereien, Leidenschaften
2. Ein Ball
3. Szene auf dem Lande
4. Der Gang zum Richtplatz
5. Hexensabbat

¹² Symbolisch für den kommenden Tod taucht die gelbe Farbe auch in Thomas Manns *Buddenbrooks* auf, denen der junge Zweig einen seiner ersten literaturwissenschaftlichen Aufsätze widmete: Mann, *Buddenbrooks* (1906).

¹³ Mehr zu Hector Berlioz’ Werk siehe die ausführliche Monographie von Rodgers (2011). Zur *Symphonie Fantastique* siehe dort S. 85–106.

Welche Gestalt hat nun diese moderne, künstlernahe Biographie, hervorgegangen aus der beschriebenen Horizontverschmelzung?¹⁴ Zunächst, auch hier finden wir fünf Episoden:

Mit dem 1. Satz der Biographie, „Die Wiesen der Jugend“ (Zweig 1961: 367), versetzt sich Breton mit seinen Gedanken in Berlioz' *Träumereien und Leidenschaften*, in die familiären Umstände des jungen Hectors, erlebt den Vater-Sohn-Konflikt, die väterlichen Pläne, den Sohn Mediziner werden zu lassen und die Träume, gleichnishaft Wiesen des außerordentlich Begabten, der Musik studieren wollte.

Der 2. Satz, von Berlioz notiert als *Ein Ball*, von dem Biographen übertragen als „Ein Genie in Paris“ (ebd., S. 369), schildert die Anfänge des jungen Musikers in Paris, sein erstes Treffen mit Harriet Smithson, die Reise nach Rom, sowie die Inspirationen, die er durch die italienische Landschaft erlebt. In dem darauffolgenden 3. Satz, der Berlioz' *Szene auf dem Lande* und dem 4. Satz, der in der Sinfonie *Der Gang zum Richtplatz* genannt wird, die in „Harriet“ (ebd., S. 372) und „Das harte Leben“ (ebd., S. 374) umgeschrieben werden, schildert Breton die liebevolle Beziehung Berlioz' zur der englischen Schauspielerin Harriet – das von finanziellen Problemen, schriftstellerischer Arbeit und ersten großen musikalischen Erfolgen Hectors gekennzeichnete glückliche Eheleben eines Künstlerpaars.

Schließlich im 5. und letzten Satz „Kampf dem Tode“ (ebd., S. 376), der bei Berlioz als *Hexensabbat* zu finden ist, verschmelzen die beiden Helden – auf dem Sterbebett dirigiert Harold mit schwachen Fingern seine letzte Sinfonie, gleichzeitig nähert sich Berlioz, mit einem Taktstock in der Hand, dem verstorbenen Vater, der an einem leeren Sarkophag steht. Beide Musiker strecken sich in demselben Moment aus, „endlich zur Ruhe gekommen“ (ebd., S. 377). Die Novelle abschließend rahmend richtet der Erzähler den Blick noch einmal auf den Pariser Triumphbogen mit dem Grab des Unbekannten Soldaten, wo Bretons Freund Sergeant Vidot einen Kranz niederlegt, „auf dessen Schleife einen Augenblick deutlich sichtbar die Inschrift zu lesen ist: ‚Dem immer unbekanntem Genius der Menschheit‘“ (ebd.).

Mit dieser Widmung des Kranzes erfolgt quasi eine Blickerweiterung von der kreativen Einzelleistung auf den Genius der Menschheit. Die Erweiterung kann zum einen auf das geistesgeschichtliche Verfahren bezogen werden, künstlerische wie literarische Werke als Niederschlag der Erlebnisse eines konkreten Autors und eines überindividuellen Typs zu fassen. Gleichzeitig ist mit diesem universalisierenden Blick auf den menschlichen Genius der Menschheit auch eine alludierende Polemik verbunden. Zunächst noch einmal zurück zur Geistesgeschichte. Die biographische Erfassung der Persönlichkeit Berlioz' setzt diese in den geschichtlich-kulturellen Kontext. Zweig setzt sich dabei mit nationalistischen oder ethnischen Spekulationen auseinander. Die romantische Instrumentalmusik Berlioz' wurde in Frankreich nicht so aufgenommen wie u.a. in Russland und in Deutsch-

¹⁴ Vgl. hierzu auch Rácz 2012: 171–187.

land. So ist Berlioz' romantische Musikauffassung im seinerzeit restaurativ eingestellten Frankreich revolutionär. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzog sich in der Musikpraxis eine auffallende Akzentsetzung auf reine Instrumentalmusik, die nicht-antike Formen wie Sinfonie und Sonate bevorzugte. Auf der anderen Seite dieser *Querelle des Anciens et des Modernes* stand eine *klassische* Mentalität, die sich an traditionellen antiken Mustern orientierte.¹⁵ Hector Berlioz, der wohl bekannteste Vertreter der französischen musikalischen Romantik, der große Meister der Sinfonie, wird mit Alexandre Dumas konfrontiert. Dumas, französischer Schriftsteller und Autor viel gelesener Abenteuerromane, wie *Die drei Musketiere* (1844), repräsentiert eine traditionsbewusste Orientierung. Fast Altersgenossen, privat langjährige Freunde, werden sie hier zu Gesichtern der gegensätzlichen künstlerisch-gesellschaftlichen Prägung Frankreichs im 19. Jahrhundert. Der fiebernd evozierte französische Ministerialrat vertritt die Meinung, eine Neigung zu empfindsamer Musik würden nur politisch schwache Nationen aufweisen, die Franzosen hätten ähnlich wie Römer und die Briten keinen Sinn für Musik (vgl. Zweig 1961: 359).¹⁶

Bei Berlioz dagegen verbinden sich, nicht nur in der *Symphonie Fantastique*, Gefühls- und Privatleben immer wieder sehr direkt mit seinem künstlerischen Schaffen. Dies ließe sich auch seinen Memoiren entnehmen (vgl. Berlioz 2007). Diese bieten der Darstellung seines Lebens eine künstlerische Form. Die diskrete Stoßrichtung der Totenkranzaufschrift „An den Genius der Menschheit“ (Zweig 1961: 377), erschließt sich, wenn man die oben thematisierte diskrete jüdische Zeichnung Bretons bedenkt und im Kontext der langen publizistischen Auseinandersetzung Zweigs mit Richard Wagner und seiner antisemitischen Schrift *Das Judentum in der Musik* (1850/1869).¹⁷ Wagner hatte Juden in den Bereichen der Literatur, der Musik und des Gesangs jegliche Originalität abgesprochen, sie als unfähig erklärt, sich zu großen Leistungen in künstlerischen Kundgebungen aufzuschwingen, denn:

Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer [...]. Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives, wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen, das Herz und den Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber inne werden, daß seiner musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige

¹⁵ Vgl. hierzu Dimter 2002: 410.

¹⁶ Zur französischen Romantik vgl. u.a. Engler, Winfried (2003). Zur musikalischen Sensibilisierung Zweigs siehe auch Naumann (1989: 25–37).

¹⁷ In dieser Schrift setzt Wagner dem kulturellen Kapitalgewinn von Juden eine entscheidende Grenze und übt gleichzeitig eine scharfe Kritik am Kapitalismus. Auf klare Weise setzt er eine Demarkationslinie zwischen der Musik und dem Judentum. Wagner versteht Kultur als eine geistige Qualität, die nicht auf dem Wege einer Kapitalakkumulation (im Sinne Pierre Bourdieus, siehe Bourdieu 1983: 183–198) erworben werden kann, sei es durch geistige Entwicklung, Bildung oder mithilfe ökonomischen Kapitals (vgl. hierzu Claussen 2005: 144).

dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Muth zur Mitwirkung bei unsrem Kunstschaffen sich erhalten könnte. (Wagner 1869/2000: 149)

Auch in seinem 1933 verfassten Essay *Jüdischer Ausdruckswille* argumentiert Zweig gegen Wagners antisemitische Vorwürfe: „Gleich allen anderen antiken Völkern aber arbeitet es [das Judentum – A.K.] ununterbrochen daran mit, der menschlichen Vernunft den Einfluß auf die Erziehung der Triebe zu sichern und damit die Entwicklungslinie fortzusetzen, die vom steinzeitlichen Menschen zu den modernen vernunftvollen Weltanschauungen führt“ (Zweig 1991: 101). Dieses Geistesvermögen setzt Zweig bei seiner Charakterisierung neben den jüdischen Drang „aus der Enge in die Weite zu kommen“ (ebd., S. 102).

Zweig erzählt die Geschichte des kosmopolitischen Hector Berlioz und des aus dem Geist der Menschenrechte heraus für Frankreich sterbenden jungen jüdischen Musikerschriftstellers Breton. Vermittelt über die Figur des Breton überträgt er das Leben des Hector Berlioz in die Gegenwart des Krieges. Sein Leben, Werk und seine kosmopolitische Weltanschauung werden im Modus geistesgeschichtlicher Horizontverschmelzung aktualisiert, dies während eines nationalistisch und von deutscher Seite rassistisch geführten 2. Weltkrieges.

Literatur

- Berlioz, Hector (2007): *Memoiren*. Kassel.
- Bourdieu, Pierre (1983): *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Kreckel, Reinhard (Hrsg.): *Soziale Ungleichheiten*. Übersetzt von Reinhard Kreckel. Göttingen. S. 183–198.
- Claussen, Detlev (2005): *Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus*. Frankfurt am Main.
- Dilthey, Wilhelm (1970): *Leben Schleiermachers*, Bd. 1. Berlin.
- Dimter, Walter (2002): *Musikalische Romantik*. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart. S. 408–428.
- Dömling, Wolfgang (1988): *Berlioz. Symphonie fantastique*. München.
- Dürr, Albrecht (2016): *Hector Berlioz: Symphonie fantastique – Les nuits d’été*. http://www.stuttgarter-philharmoniker.de/assets/files/spielzeit_2016_17/berlioz.pdf (Zugriff am 29.09.2019).
- Engler, Winfried (2003): *Die französische Romantik*. Tübingen.
- Hilscher, Eberhard (1978): *Arnold Zweig. Leben und Werk*. Berlin.
- Naumann, Barbara (1989): „An die Stelle romanhafter Empfindungen musikalische zu setzen: Musikalische Themen in Arnold Zweigs Frühwerk“. In: Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur 104, S. 25–37.
- Lukács, Georg (1987): *Arnold Zweigs Romanzyklus über den imperialistischen Krieg 1914 bis 1918*. In: Sternburg, Wilhelm von (Hrsg.): *Arnold Zweig. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main. S. 136–169.
- Poznanski, Renee / Sheva, Beer (2015): *Vichy*. In: Diner, Dan (Hrsg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Bd. 6. Stuttgart/Weimar. S. 282–288.
- Rácz, Gabriella (2013): *Die Macht der Musik – Schönbergs Streichquartette bei Arnold Zweig und Hartmut Lage*. In: Katschthaler, Karl (Hrsg.): *Gustav Mahler – Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*. Frankfurt am Main. S. 139–150.

- Rácz, Gabriella (2012): „*Sehnsucht*“ und „*mathematische Klarheit*“. *Arnold Zweig und die Musik*. In: Jahrbuch des BKGE 20, S. 171–187.
- Reich-Ranicki, Marcel (2014): *Meine Geschichte der deutschen Literatur. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München.
- Rodgers, Stephen (2011): *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz*. Cambridge et al.
- Waechter, Mathias (2003): *Ein „neues Verdun“: Die Schlacht von Bir Hakeim (Juni 1942) und der Mythos des Gaullismus*. In: Krumeich, Gerd / Brandt, Susanne (Hrsg.): *Schlachtenmythen: Ereignis – Erzählung – Erinnerung*. Köln. S. 165–182.
- Walter, Hans-Albert (1989): *Traditionalist oder Neuerer? Bemerkungen zur Rezeption von Arnold Zweig*. In: Midgley, David (Hrsg.): *Arnold Zweig – Poetik, Judentum und Politik. Akten des Internationalen Arnold-Zweigs-Symposiums aus Anlaß des 100. Geburtstags, Cambridge 1987*. Bern et al. S. 13–32.
- Wagner, Richard (1869/2000): *Das Judentum in der Musik*. In: Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Frankfurt am Main/Leipzig. S. 139–196.
- Zweig, Arnold (1991): *Jüdischer Ausdruckswille. Publizistik aus vier Jahrzehnten*. Berlin.
- Zweig, Arnold (1961): *Symphonie Fantastique*. In: Zweig, Arnold: *Novellen*, Bd. 2. Berlin. S. 355–377.