

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT

J. TURÓCZI-TROSTLER

TOMUS I



1957

ACTA LIT. HUNG.

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT
J. TURÓCZI-TROSTLER

Az *Acta Litteraria*, a Magyar Tudományos Akadémia idegennyelvű irodalomtörténeti folyóirata tudományos értekezéseket közöl tárgyköréből, s ennek keretében elsősorban is a világ- és magyar irodalom kiemelkedő képviselőivel, valamint a fontosabb irodalmi iskolákkal és irányokkal (humanizmus, felvilágosodás, romantizmus stb.) foglalkozik.

Évente egy kötet jelenik meg, kb. 20—25 ívnyi terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 80,— Ft, külföldre pedig 110,— Ft. Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (Budapest 62, Postafiók 440, Bankszámla: 05-915-111-44), a külföld számára pedig a **Kultúra** Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest 62, Postafiók 149) vagy külföldi képviselőinél és bizományosainál.

Les *Acta Litteraria* de l'Académie Hongroise des Sciences publient des mémoires du domaine de l'histoire littéraire, en français, allemand, anglais et russe, surtout sur les grandes personnalités de la littérature mondiale de même que sur les principales écoles littéraires (Humanisme, «Lumière», Romantisme, etc.).

Les *Acta Litteraria* sont publiés en volumes de 300 à 400 pages par an.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de \$ 6,00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le commerce extérieur de livres et journaux **Kultúra** (Budapest 62, POB 149) ou à l'étranger chez tous ses représentants ou dépositaires.

Acta
Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT

J. TURÓCZI-TROSTLER

TOMUS I



1957

INDEX

<i>Waldapfel, J.</i> : Pensées à l'occasion du centenaire de la mort de Vörösmarty	5
<i>Sóter, I.</i> : Imre Madách	27
<i>Dolansky, J.</i> : T. G. Masaryk et le messianisme polonais	87
<i>Turóczy-Trostler, J.</i> : Heine, die Weltliteratur und die ungarische Dichtung	99
<i>Tolnai, G.</i> : Federico García Lorca	179
<i>Adamová, Z.</i> : Petőfi et la littérature tchèque	207
<i>Bóka, L.</i> : Die eigentümlichen Probleme der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts	219
Chronica	
Barockforschung und ungarische Literaturgeschichte (<i>Angyal, A.</i>) — Die ungarische Romantik-Diskussion (<i>Angyal, A.</i>) — Das Petőfi-Lesebuch (<i>Krammer, J.</i>) — »Lesebücher für unsere Zeit« (<i>Kolbe, H.</i>) — Les littératures russe et soviétique en Hongrie après la libération (<i>Zöldhelyi, Zs.</i> et <i>Lengyel, B.</i>) — Neue Ergebnisse der Opitz-Forschung (<i>Komor, I.</i>)	243
Bibliographia	271

Avant-propos

Cette revue, la plus récente des périodiques en langues étrangères publiées par l'Académie Hongroise des Sciences, a pour objet de contribuer aux recherches modernes dans le domaine de la littérature mondiale en tout ce qui concerne la littérature et l'histoire de la littérature hongroises. Il ne s'agit pas cette fois — comme pour les publications antérieures de caractère analogue — de faire des comparaisons surannées, d'éclaircir les influences mutuelles entre littératures différentes, mais plutôt de déterminer la place réelle de la littérature hongroise dans celle de l'Europe, tâche qui, jusqu'à présent, n'était pas accomplie du tout ou, si elle l'était, c'était d'une façon tout à fait insuffisante. Quoi qu'il en soit, l'application de méthodes nouvelles s'impose.

Depuis l'admission de la Hongrie dans la communauté des nations européennes, et son adaptation aux conditions économiques, sociales, politiques et culturelles de cette communauté il ne se présenta guère en Europe d'idéologie ou de conception progressiste, depuis l'humanisme jusqu'au marxisme, qui n'eût pas pénétré dans la vie intellectuelle de la Hongrie. L'esprit de nos grands poètes et penseurs était toujours ouvert à l'influence fécondatrice et liberatrice des meilleurs Européens, tels Erasme, Descartes, Shakespeare, Voltaire, Rousseau, Goethe, Schiller, Byron, Shelley, Heine, Victor Hugo, Pouchkine, Tolstoï, etc., tandis qu'ils écartaient d'emblée tout mouvement rétrograde, toute tendance morbide, confuse et irrationnelle. Ni les catastrophes nationales, comme l'invasion turque, la domination étrangère des Habsbourg, ni même la perte temporaire de l'indépendance politique ne pouvaient effacer ou même éclipser l'aspiration de nos littérateurs à accorder les perspectives hongroises actuelles avec celles de l'Europe. Un des objectifs essentiels des „Acta Litteraria” consiste précisément à présenter et à analyser cette procédure complexe dans sa totalité ou dans ses phases individuelles. La place des poètes et des écrivains hongrois dans la littérature européenne constitue un problème non moins passionnant du point de vue des recherches poursuivies en dehors de la Hongrie, problème à la solution duquel on commence seulement à travailler.

Il n'y a en réalité que deux poètes hongrois — Sándor Petöfi, Imre Madách — et un romancier — Mór Jókai — qui aient agi sur la conscience littéraire de leurs contemporains européens. Tous les autres, s'ils ont trouvé le contact avec la littérature mondiale de leur époque, s'ils ont puisé au patrimoine européen, et s'ils appartiennent à la littérature mondiale en raison de leur apport spécifiquement hongrois et d'un niveau élevé, n'étaient pas à même de contribuer à l'évolution de la littérature mondiale, puisqu'ils n'étaient pas traduits du tout, ou l'étaient tardivement et d'une manière peu satisfaisante. Il faut mettre fin à cet isolement, et attribuer à ces auteurs la place qui leur revient dans l'histoire de la littérature.

La revue accorde une large place à la discussion des problèmes de la théorie et de l'esthétique de la littérature, aux publications philologiques modernes, etc. Ainsi les rapports culturels et scientifiques avec l'U.R.S.S. et les démocraties populaires seront resserrés et des conditions favorables seront créées pour une coopération efficace avec les savants de l'Europe Occidentale et de l'Amérique.

La Rédaction

JÓZSEF WALDAPFEL

Pensées à l'occasion du centenaire de la mort de Vörösmarty

Nous nous sommes réunis pour porter hommage à la mémoire d'un grand poète, pour savourer son art et nous en enrichir. Nous nous souvenons de l'un de ces hommes qui, quand on pense à eux, nous remplissent de fierté; car par ce qu'ils ont créé, pour éclairer la voie historique de la nation hongroise et donner la force et la consolation aux jours pénibles de leur peuple, ils ont aussi enrichi le trésor culturel commun de l'avenir de toute l'humanité.

Lorsqu'il est mort, un siècle auparavant, il n'était pas douteux que de tous les écrivains hongrois ayant survécu à la guerre d'indépendance, c'était le plus grand qui avait disparu. La question de la primauté de János Arany ne pouvait se poser qu'après la mort de Vörösmarty.

Quand la foule en deuil, 20 mille personnes représentant toutes les couches de la société avec, à leur tête, les chefs et tous les membres de l'Académie et du Théâtre National, déferla dans les rues de la capitale à la suite du cercueil porté par des écrivains et des acteurs, ce service funèbre d'une pompe jusque-là sans pareille fut lui-même malgré son mutisme, une *manifestation* digne de son patriotisme sacré, face à la contre-révolution, face à la tyrannie cruelle du despotisme. La nation pensait instinctivement au disciple qui seul avait surpassé Vörösmarty, celui dont personne ne connaissait la sépulture, celui qui avait disparu dans les derniers soubresauts de la grande bataille, à Petőfi. Et dans cette union de leur mémoire, la part de vérité était bien supérieure à cette opposition rigide tant de fois soulignée, basée sur l'unique conflit qui les avait dressés l'un contre l'autre et qui, avec le recul du temps, n'a projeté son ombre sur aucun d'eux. Non, à nos yeux on ne peut considérer comme un abus le fait que la première nouvelle annonçant la mort de l'auteur de la Fuite de Zalán, de l'Exhortation (Szózat), de Csongor et

Tünde, et du Vieux Tzigane ait appliqué les paroles par lesquelles Petőfi proclamait l'immortalité de sa propre poésie révolutionnaire, à la poésie de Vörösmarty:

„Qu'elle soit répercutée
Par les cimes des temps, les siècles.”

Depuis la mort de Vörösmarty c'est la première fois que nous franchissons la cime frontière d'un siècle, et nous pouvons dire que c'est en ce moment même que sa poésie est portée vraiment à la hauteur de l'héritage culturel de toute l'humanité progressive. Partout dans le monde, des lecteurs émus se penchent avec le ravissement causé par une découverte inattendue sur les plus belles oeuvres du grand poète, dont le message qu'il jugeait le plus important, le plus profond fut ceci: „A ta patrie, sans défaillance, sois fidèle o Magyar!” Dans cette voie, un nouveau grand progrès est marqué par la publication prochaine en Union Soviétique d'un volume des oeuvres de Vörösmarty, d'une étendue sans pareille jusqu'ici — en dehors des traductions des oeuvres de Petőfi — parmi les éditions étrangères préconisant la gloire d'un poète hongrois au-delà des frontières du pays.

S'il fut un temps où, par suite de l'interprétation erronée du concept de la culture socialiste et des lois de son développement et plus encore sous l'effet des altérations bourgeoises, nous ne nous sommes pas occupés de lui selon ses mérites, toutes ces méprises ont complètement disparu depuis la célébration du 150^e anniversaire de sa naissance. Mais si pourtant tout le pays et particulièrement le gage de notre avenir, la jeunesse hongroise se prépare depuis des semaines à fêter solennellement la gloire du grand poète, et si même nous n'avons plus à discuter de son importance, nous ne saurions être satisfaits si cette commémoration ne contribuait en rien à ce que ceux qui le connaissent déjà bien ne comprennent mieux eux aussi, plus profondément et plus consciemment, en quoi réside sa valeur, par laquelle il mérite une place de premier ordre dans la culture de son pays et du monde entier — aux côtés des grands poètes hongrois révolutionnaires, Petőfi, Ady et Attila József.

L'époque dont Vörösmarty était le principal animateur, la classe sociale dans laquelle il avait débuté et dont il n'avait jamais pu se détacher *complètement*, ont disparu depuis longtemps; son peuple et toute l'humanité s'appliquent à la réalisation de tâches dont il ne pouvait avoir que de vagues pressentiments; la lutte pour l'édification du monde nouveau qui ne lui apparaissait qu'en songe est menée par une classe qui, dans la Hongrie contemporaine, n'était qu'au début de son évolution, et la conception, la méthode et le style littéraires qu'il représentait le plus

intégralement parmi les poètes hongrois s'opposent à bien des égards à la méthode, à juste titre la plus appréciée de la littérature socialiste.

Et quand même, l'appréciation la plus haute qu'on ait donnée jusqu'à nos jours de Vörösmarty dérive, en dehors de sa grandeur, de la loi léninienne de l'appréciation de l'héritage classique dans l'intérêt de la nouvelle culture socialiste.

L'importance de la contribution de la poésie romantique du 19^e siècle à l'héritage classique, non seulement en tant que voie vers le réalisme, mais encore par elle-même, a été l'enseignement primordial du 2^e Congrès des écrivains soviétiques, dans le domaine de l'histoire littéraire (exposé de Samed Vourgoun, interventions d'Aragon et de Fadéiev, etc.).

Vörösmarty est un poète romantique et bien qu'il existe dans sa vie une étape où il semble que lui aussi, comme la plupart des grands représentants du romantisme progressiste, se soit engagé dans la voie du réalisme critique, dans son oeuvre c'est le romantisme et non pas le réalisme qui demeure le trait dominant.

Il fut une époque où certains ont penché à confondre la tendance de l'art à révéler la réalité avec la méthode réaliste, et à obtenir ainsi le pardon de certains phénomènes du romantisme par ce qui fait pressentir en eux le réalisme. Vörösmarty n'a pas besoin que nous lui pardonnions d'avoir été romantique. Son romantisme lui-même est l'un de nos plus grands trésors, qui a grandement contribué à la naissance de la poésie révolutionnaire et du réalisme populaire de Petőfi dans toute leur grandeur et leur richesse. Le feu et l'emphase du romantisme, l'imagination romantique, ont produit des visions qui prêtaient une aide efficace aux forces progressistes, partout où ce courant n'éloignait pas les foules de l'action révolutionnaire, mais où, avec le feu, l'emphase, les visions de l'imagination poétique, en se détournant de la réalité de l'époque, il préconisait la création d'un monde nouveau et plus juste, d'un monde qui, pour citer les paroles de Vörösmarty, serait appelé à donner le bonheur à la majorité, à en finir avec la misère dans laquelle naissent des millions d'hommes. Même à l'époque où il vit dans les luttes de la politique de l'opposition, dans la fièvre du travail mené sous la direction de Kosuth pour la transformation bourgeoise de la société, c'est ainsi qu'il définit — avec une conception romantique et pas réaliste — la vocation du poète parmi les tâches attribuées à chacun dans l'oeuvre nationale:

Au poète la rêverie,
Au bon forgeron la forge,
Que tout homme en chaque saison
Soit conforme à son talent.

Mais dans la perspective de ces attributions, se retrouve déjà l'attente de la grande lutte future:

„Quand il faudra des hommes à poigne...”

Vörösmarty est un poète romantique, mais pas de ceux qui cultivaient cette poésie désenchantée qui s'évadait dans le passé, dans l'isolement, pour échapper aux luttes de l'avenir, et qui nous présente à l'encontre de la réalité terrestre l'illusion de la béatitude de l'au-delà; il est l'un des plus grands maîtres de la poésie romantique progressiste, active pour citer le mot de Gorki, même à l'échelle de la littérature mondiale. Une partie de son oeuvre lui vaut un bon rang dans le grand courant romantique révolutionnaire dont les plus célèbres représentants sont, avec lui, Byron, Shelley, le jeune Pouchkine, ainsi que le contemporain le plus proche de Vörösmarty et à maints égards son plus proche parent: le jeune Mickiewicz.

La poésie de Vörösmarty n'est pas entièrement révolutionnaire, mais toute sa conception, sa langue poétique, présentent les signes indiscutables du romantisme révolutionnaire, et le fait qu'il n'a pas participé l'arme à la main à la révolution, ou qu'il ne fut pas exempt, lui non plus, bien que dans une mesure assez variable, des illusions des tendances libérales de réforme, ne change en rien ce que nous avons établi. Je suis fermement convaincu que, en qualifiant l'ensemble de la poésie de Vörösmarty de „libérale”, nous ne disons rien d'essentiel.

A l'ouest, le romantisme est en général la poésie de la *bourgeoisie* déçue par la révolution française. A l'est de l'Europe où, par suite des propriétés particulières de l'évolution historique, la lutte contre le féodalisme et l'absolutisme ne fut pas menée par la bourgeoisie mais, jusqu'au milieu du 19^e siècle à peu près, par la couche progressive de la noblesse, le romantisme révolutionnaire avait une importance très grande et toute particulière. Nous pouvons dire en toute assurance que le courant le plus caractéristique de la poésie de la première étape *noble* des mouvements de libération du 19^e siècle est le romantisme révolutionnaire, et ainsi nous comprenons plus facilement que Vörösmarty, qu'il est d'usage de ranger parmi les poètes de la noblesse, peut être en même temps le maître de Petőfi et le trésor de notre culture socialiste. Il me semble que la différence entre Vörösmarty et Petőfi est, elle aussi, beaucoup plus la différence entre le mouvement révolutionnaire de la noblesse et le démocratisme révolutionnaire — à l'exception de quelques phénomènes passagers — que l'opposition du libéralisme et de la démocratie. Je crois d'ailleurs que la périodisation léninienne des mouvements d'indépendance russes et polonais, ainsi que les parallèles entre la poésie de Vörösmarty

et celle des décabristes, de Pouchkine et de Mickiewicz appuient également cette interprétation.

Que signifie la détermination traditionnelle qui dit que Vörösmarty est le poète de la noblesse, et en quoi est-elle vraie ou pas? En considérant l'ensemble de son oeuvre, il faut reconnaître que la base sociale n'en est pas encore la lutte des masses populaires, mais en premier lieu la lutte de la couche progressiste de la noblesse — dirigeant la transformation *bourgeoise* dans des circonstances particulières — contre l'absolutisme des Habsbourg et contre le féodalisme. Il est vrai que l'aile gauche de cette couche de la noblesse ne trouve pas, elle non plus, le contact avec les masses populaires jusqu'en 1848, mais en tout cas elle se rend compte de plus en plus que la lutte décisive contre la domination étrangère ne peut être menée sans le peuple, et encore moins contre lui.

Il est certain de même qu'au début de sa carrière de poète, Vörösmarty comptait en premier lieu sur un public noble, qu'il voulait pousser à l'action la noblesse rurale et que, jusqu'en 1848, en pensant aux combats futurs, il se sentait toujours pris de peur à l'égard des paysans qui pourraient se tourner avec amertume contre leurs seigneurs et mettre ainsi en danger la cause de l'indépendance. Mais il était de ceux qui trouvaient de plus en plus juste le mutisme amer du peuple et sa haine pour ses seigneurs, et qui flétrissaient le plus fougueusement les masses de la noblesse et les aristocrates propriétaires fonciers le plus farouchement opposés aux réformes, pour leur exploitation impitoyable, pour leur égoïsme, leur paresse, leur ignorance et leur désintéressement à la cause de la nation. Dans l'intérêt du relèvement de la nation et guidé par son humanisme profond, il voua toute la richesse de son âme dans une longue série de poèmes imprégnés de l'emphase d'un sens profond de sa responsabilité à inciter la classe dominante à transformer l'état du pays, cet état dans lequel, comme il l'a exprimé, le nom de la patrie est une honte, une malédiction pour les millions de travailleurs dont on exige, au nom de la patrie, la corvée, l'impôt, la vie. Chez lui, l'héroïsme des faits signifie, au début de sa carrière et aux jours de la révolution, l'héroïsme de la lutte armée, aux années des illusions dites réformistes, c'est pour lui l'héroïsme du travail servant à la fois le relèvement de la nation et l'amélioration du sort du peuple, mais même à ce moment-là, à côté de ses manifestations les plus loyales, nous retrouvons sans cesse la révélation de ce que le règlement de comptes, c'est-à-dire la révolution, ne pourra être différé indéfiniment.

Vörösmarty est le poète de cette couche d'abord très mince de la noblesse qui est, à son époque, le promoteur du progrès bourgeois, de l'évolution des Hongrois en nation bourgeoise, et qui a reconnu que le

féodalisme est devenu un frein à la vie de la nation. Dans la propagation de cette idée, Vörösmarty a pris une large part, et il fut beaucoup plus l'initiateur, l'animateur de cette couche qu'un simple porte-parole.

Dans ses oeuvres de jeunesse apparaît clairement l'importance de l'année 1822—23 dans son évolution. C'est celle qu'il passa dans l'entourage du sous-préfet du comitat de Tolna. Dans les plans de ses drames, c'est la révolte contre la tyrannie étrangère qui prend la place de la lutte fratricide de l'époque arpadienne, c'est le tyran Zsigmond qu'il représente au lieu de l'influençable Salamon, ainsi que les figures de Kont et de Laczfi à la place des placides Géza et László. La tentative qui visait la transformation en une forme épique classique du genre des légendes créé par Sándor Kisfaludy sont remplacées par l'invocation des figures héroïques des conquérants hongrois inspirée par l'esprit du mouvement de liberté. A Börzsöny il exaltait encore, pareillement à Berzsenyi, avec l'ordre des armées ancestrales, Nádasdy triomphant sur les ruines de la Prusse, et même les nobles hongrois offrant leur vie et leur sang pour le trône des Habsbourg. A Görbő, la figure des héros conquérants n'est plus simplement la justification des droits de la noblesse, mais elle exhorte aussi à la lutte pour la liberté. Il est certain que les nouveaux thèmes, les nouvelles idées, figures et paroles, reflètent aussi le déchaînement du mouvement dont il était devenu participant, en tant que clerc du sous-préfet.

Cependant il serait erroné de croire que sa voix n'exprimait que sous forme de poèmes le désespoir et l'enthousiasme qu'il avait ressentis en vivant dans la maison du sous-préfet. Cette résistance départementale, bien qu'elle fût depuis 1790 la manifestation la plus aiguë de l'opposition entre la famille régnante et la noblesse, était beaucoup trop faible pour pouvoir provoquer une insurrection même limitée, et la seule annonce de la réunion de l'assemblée nationale avait pour ainsi dire suffi à tout calmer. Les autres raisons de cet état de choses étaient que, chez nous, la contre-révolution ne s'était pas installée après la défaite de Napoléon mais déjà en 1794, que la noblesse hongroise craignait davantage ses serfs qu'elle ne haïssait l'absolutisme, et enfin que ce mouvement n'avait pas encore d'idéologie progressive. L'antagonisme se forma surtout autour des atteintes portées à la constitution ancienne, lesquelles avaient décuplé au temps de la crise aggravée après la cessation de la conjoncture de guerre, et apparaissaient ainsi comme à peu près les seules raisons de la crise.

A cette époque, la poésie de Vörösmarty avait donné une note tout à fait révolutionnaire. Il suivait avec un intérêt passionné les mouvements révolutionnaires qui s'allumaient à travers toute l'Europe et com-

mençaient à crevasser le bloc sombre de la Sainte-Alliance. Il est facile de démontrer que c'est justement à l'époque où il écrivit *La fuite de Zalán*, ou peut être quelque peu avant, qu'il apprit à connaître la poésie du premier titan de la révolte romantique révolutionnaire, Byron, qui mourut à la guerre d'indépendance grecque, donnant l'exemple de l'internationalisme des luttes d'indépendance contre le règne de la réaction, dans la voie que suivirent après lui Bem et Mickiewicz. L'insurrection hellénique est particulièrement sainte aux yeux de Vörösmarty, car elle est dirigée contre les anciens oppresseurs de son pays, pour libérer la patrie à lui si chère de la culture antique, et la scène des luttes héroïques dont les héros représentaient pour tous les connaisseurs de la culture antique les symboles des guerres d'indépendance.

De même, on trouve des traces de son enthousiasme pour les guerres d'indépendance italiennes et polonaises. La chute de la révolution polonaise de 1830 et les souffrances de la nation polonaise ne l'inspirèrent pas seulement à écrire des poésies, dont un chef-d'oeuvre „*La statue vivante*”, mais les enseignements des guerres d'indépendance polonaises influencèrent aussi plusieurs phases du développement de sa manière de voir l'avenir de son propre peuple. Quant à l'intérêt précoce qu'il manifesta pour la guerre d'indépendance italienne, il a dû contribuer à ce que la seule question, à ce que je sais, dans laquelle il était en 1848, à l'encontre même de la tactique de Kossuth, du même avis que Petőfi et les radicaux, dont en premier lieu Perczel, c'est celle de l'aide militaire exigée par Vienne contre la guerre d'indépendance italienne, immédiatement avant le déclenchement de la révolution hongroise. „*Etre libre et lutter contre la liberté des autres est aussi malhonnête que de voler en prêchant contre le vol*” — disait-il en signe de protestation.

Son horizon élargi par les événements internationaux et l'exemple donné par le grand poète, son intérêt pour les guerres d'indépendance provoquèrent dès 1823 la protestation de Vörösmarty et contre le système de la Sainte-Alliance et contre l'oppression de son propre pays. Dans les poésies lyriques et les chants historiques de ses débuts, on rencontre souvent le flétrissement ouvert ou symbolique de toute tyrannie et les prédictions menaçantes de l'éveil du lion endormi, du peuple hongrois opprimé et de la chute terrible de la tyrannie. Mór Perczel, qui fut son élève à cette époque, le général légendaire de la guerre d'indépendance, attribue à l'influence du poète le rôle qu'il joua pendant la révolution. Dans ses mémoires, il rapporte en détail comment Vörösmarty allumait en eux, en ses élèves, le feu du patriotisme prêt à l'action, par l'exemple des exploits du passé et des guerres d'indépendance contemporaines, comment lui-même avait juré, sous l'influence de l'interprétation donnée par Vörösmarty au ser-

ment d'Hannibal, de sacrifier sa vie à la patrie, sous le portrait de Rákóczi placé dans la chambre de son précepteur.

C'est à cette influence qu'aspirait Vörösmarty par ses poésies. Il ne se contentait pas de faire défiler dans ses oeuvres toute une série de héros révoltés contre la tyrannie et dressés contre l'influence étrangère menaçant l'indépendance du pays et aspirant à sa conquête, mais il exprime à plusieurs reprises ses doutes sur l'efficacité de la réunion de l'assemblée nationale dont la noblesse attendait le remède de tous les maux. Ce désir du poète qui vise déjà beaucoup plus haut que ce que représentait le mouvement de la noblesse vers les années 1825 se reflète d'une manière particulièrement caractéristique dans ce qu'il fait dire, à l'assemblée de Szikszó, au plus remarquable héros d'Eger, Gergely Bornemissza, qui reproche à ses compagnons ce qui suit:

„Nous parlons du passé, sans souci de garder l'avenir.”

Mais à l'échelle contemporaine de l'évolution sociale, le poète ne pouvait pas encore arriver à voir clairement la racine des maux et à désigner concrètement dans son oeuvre les objectifs à viser et le chemin à prendre pour les atteindre. C'est pourquoi il s'arrête provisoirement après l'apaisement du mouvement départemental et après sa rupture avec son entourage précédent, c'est pourquoi, provisoirement, le contenu principal de sa poésie devient le rêve féérique du bonheur de la vie privée qui, à l'époque de ses rapports avec le mouvement était inséparablement lié aux figures héroïques, et faisait partie intégrante de la vie de ses héros conquérants. Dans la liste des personnages Csongor demeure un jeune héros, mais le conte ne laisse rien deviner de son passé héroïque ou de son avenir.

A sa période épique, le poète que Vörösmarty a choisi comme idéal était Miklós Zrínyi, le guerrier poète, qui dirigea les luttes de la nation. Lorsqu'il comprit que l'authenticité du Zrínyiász était étroitement liée à ce qui empêchait le progrès de la création poétique et la mise au point de la forme, à ce que, aux yeux du poète Zrínyi, la figure de ses héros se dégageait du tourbillon de ses propres et dures batailles, cette prise de conscience n'était pas une simple autocritique et en même temps un adieu à la pratique de l'épopée héroïque, mais elle était aussi l'expression saisissante de l'idéal poétique s'incarnant dans l'unité de la poésie et de la vie. Cet idéal du guerrier poète ne fut réalisé de nouveau au sens intégral du mot que par Petőfi, mais Vörösmarty fut, lui aussi et jusqu'au

bout un poète combattif, qui n'aurait pu se résigner à ce que sa poésie ne serve qu'au plaisir, qu'elle n'ait d'autre but et d'autre effet „que, comme la brebis au pré, nous y passions”. Il ne faut pas oublier que par ces mots du poème „Pensées dans la bibliothèque” Vörösmarty flétrit pareillement la science pure et la poésie de l'art pour l'art, qui ne servent pas le progrès, le bien de l'homme.

On ne saurait comprendre les propriétés caractéristiques de l'art romantique, l'importance de la représentation, non pas du typique, mais de l'exceptionnel, du grand — bon ou mauvais — saisissant ou terrible, si l'on juge, comme l'auteur de l'„Harmonistique poétique”, le poète Berzsenyi, que la dernière épopée de Vörösmarty, „Les deux châteaux voisins”, est une oeuvre de cannibale; cette oeuvre n'est pas une méprise de la représentation non sélectionnée du passé, mais c'est d'une part l'expression romantique du détachement de l'anarchie féodale — expression issue d'une tradition locale de date assez récente —, d'autre part une oeuvre au sens profondément humain. Le serment de Tihamér l'oblige à tuer tous les membres mâles de la famille Káldor, coupable d'avoir exterminé les siens, mais son duel avec l'innocent Simon endeuille son âme plutôt qu'elle ne la réjouit, et dans ses visions intermittentes l'étiollement — souhaité dans son cruel serment — de la jeune fille qui attend son père et en reconnaît l'assassin, lui fait désertir son pays et le pousse au désespoir et à l'anéantissement. En effet, un tel thème humaniste — qui démontre que la vengeance ne peut causer de joie, ne vaut rien — n'a guère été exprimé par une oeuvre poétique à l'aide de moyens plus hardis et plus cruels. Et quelques-unes des scènes de cette oeuvre mettent en valeur ce thème profondément humain en opposant l'horreur à la délicatesse. L'opinion de notre esthéticien János Erdélyi, le plus compétent connaisseur de la dialectique de l'art romantique, est diamétralement opposée à celle de Berzsenyi. „S'il est une passion humaine qui ait trouvé son chantre en la personne d'un poète hongrois, c'est la vengeance, la haine qui l'emporte entre toutes”, — écrit-il au début de son analyse. Dans son poème adressé à Vörösmarty, qui s'était confiné dans le silence pendant des années avant d'écrire „Le vieux tzigane”, il évoque aussi après la chute de la guerre d'indépendance des années 1848—1849 le tableau du début de l'épopée „Les deux châteaux voisins”:

„Elève encore une fois, la tempête apaisée,
Ta voix harmonieuse sur la plaine de Sár.”

C'est après son détachement transitoire de la représentation des luttes historiques, à la fin de la première étape du mouvement contemporain de la noblesse, à l'époque de la déception que lui valut l'assemblée

nationale de 1825, qu'apparut pour la première fois dans la poésie de Vörösmarty le peuple sous un aspect sympathique. Même s'il ne le dit pas, même s'il ne s'en rend pas compte clairement, il est évident que derrière ce phénomène se cache le pressentiment que la masse qui enrichit ses maîtres à la sueur de son front et qui, en même temps, vit dans l'iniquité et l'ignorance, et souvent dans la famine, est le gage de l'avenir national; que ce sont des hommes, bien plus que les seigneurs et les dames distinguées qui les considèrent avec mépris du haut de leur grandeur. Plus Vörösmarty est déçu par la noblesse, plus il reconnaît la valeur du peuple de la terre.

Dans la représentation lyrique du peuple — car c'est de cela qu'il s'agit dans le cas des chansons populaires, et non d'une poésie de circonstance apprêtée — personne n'a su créer, outre Petöfi, des chef-d'oeuvre aussi délicats et aussi vrais que Vörösmarty dans „Le gars chagrin”, „Les amants” ou „L'auberge de la Puszta”. La richesse de l'humour populaire se dégage de toute une série de chefs-d'oeuvre dont la lecture est un vrai déllice, et où des plaisanteries goguenardes donnent un tour folâtre aux soupires mêlés de pleurs.

Les créatures des mythes et des contes nés de l'imagination populaire luttaient et badinaient déjà dans ses poèmes lorsqu'il voulait pousser la noblesse vers des combats héroïques, mais le peuple qui crée, conte et chante tout cela dans sa misère ne paraît dans l'oeuvre de Vörösmarty qu'après les premières grandes déceptions, mais encore avant le début de sa lutte consciente pour une transformation bourgeoise; il y occupe une place qui témoigne d'amour, de compréhension humaine, et si parfois sa naïveté, sa simplicité sans emphase et fleurant la terre amènent un sourire sur les lèvres du poète des rêves héroïques, il reconnaît pourtant son importance dans la vie de la nation. En lisant les chants, les tableaux de genre, les nouvelles fantastiques, les contes de Vörösmarty, il est souvent difficile de déterminer dans la forme humoristique dont il se sert pour interpréter les plaintes et les désirs du peuple, ce qui provient de ce sourire condescendant traditionnel dans la littérature hongroise tout comme dans la littérature mondiale, et où commence le discours ésope, qui veut discrètement attirer l'attention sur le mécontentement justifié et de plus en plus menaçant des masses populaires. Dans son conte intitulé „Nuit de clair de lune” le mécontentement du moissonneur de ce qu'il n'a droit qu'à une petite partie de ce qu'il produit lui-même, la famine constante dont souffrent dans les oeuvres de Vörösmarty toute une série de figures populaires, constituent une prise de position sans équivoque, même si la plainte du paysan slovaque ramène la cause de sa misère à la conquête du pays et si l'on attribue la famine constante

des paysans à leur glotonnerie insatiable. Il ne faut pas publier que justement pendant la jeunesse de Vörösmarty il y avait des années où, en Hongrie, des dizaines de milliers de paysans mouraient de faim, alors que les granges des nobles guettant le retour de la conjoncture de guerre, ainsi que les dépôts des spéculants regorgeaient du blé produit par les paysans.

La poésie de jeunesse de Vörösmarty est tout entière une poésie romantique, car au lieu d'exprimer son mécontentement des circonstances par leur critique analytique détaillée, il leur opposait les scènes d'un passé héroïque et d'une félicité féérique, puis plus tard celles d'un avenir lointain vu sous un aspect utopique.

„Je n'ai ni le temps ni l'envie de parler de choses quotidiennes” — écrit-il dans l'Ile du Midi. Il professe que le jeu de l'imagination géniale donne plus à l'âme humaine que l'expérience. Ce n'est pas le monde limité par le ciel et la terre qu'il veut chanter, mais ce que „l'oreille n'a pas encore entendu, ce que l'oeil n'a pas encore parcouru”. Mais même ce monde des fées romantique a un sens humain, par ce symbolisme ultra-terrestre il éclaire encore des conditions humaines, et même plus, par la présentation du monde ultra-terrestre, il nous ramène de nouveau à la vie réelle et au monde de l'homme. Le monde féérique de „Csongor et Tünde” professe aussi que l'homme ne peut être heureux que sur terre. Ce bonheur terrestre bref et souvent troublé, dont des doctrines et des réflexions philosophiques servant des puissances tyranniques veulent détourner l'attention des hommes est, selon la conviction exprimée symboliquement dans le conte par Vörösmarty, le seul qui soit donné en partage à l'homme, pour lequel la vie vaut la peine d'être vécue et qu'on doit — mais il n'ajoute ceci que plus tard — rendre accessible à tous. Aux heures de la plus profonde amertume, lorsqu'il eut compris définitivement quelle chimère était le rêve qui lui avait fait espérer l'amour de la riche jeune fille noble, il écarte pourtant la mort consolatrice, qui le ferait faillir à sa vocation:

Ainsi, dans l'âme ayant la vraie grandeur,
Choir dedans un étroit tombeau?
Ce grand désir étreignant ciel et terre
Caché sous un peu de poussière?
Mourrai-je ainsi sans trace, sans un cri,
M'éteindrai-je donc sans qu'on m'ait pleuré,
Tel le gibier errant de la puszta?”

— écrit-il dans son poème d'adieu „A Börzsöny”, dans lequel il se nomme lui-même Csongor. C'est comme s'il polémisait ici avec le désir de mort de la lyre d'amour sentimentale et romantique réactionnaire, tout comme dans Csongor et Tünde.

Le monde féérique bienheureux de la beauté surhumaine faisait partie de l'univers poétique de Vörösmarty, surtout dans sa jeunesse. Son imagination savait animer d'une fécondité prestigieuse le monde magique des contes de fées et pourtant, il n'y a rien dans son oeuvre qui soit la négation de la vie terrestre, comme dans le romantisme réactionnaire. Dans *Csongor et Tünde*, Vörösmarty, s'opposant au conte dont il s'est servi, fait trouver le bonheur sur terre et non pas au Pays des fées, dans le monde magique où la méchante Mirigy a plus de pouvoir que l'adorable fée, alors que sur la terre même les diabolins obéissent à cette dernière. L'un des chefs-d'oeuvre les plus particuliers de l'art expressif de Vörösmarty, le monologue de la Nuit ne reflète la philosophie pessimiste et opposée à la vie du poète que si on le détache de l'ensemble de l'oeuvre. Dans la composition, il a la même importance du point de vue du bonheur futur de Tünde que l'échec des trois passants dans celui de *Csongor*. Le monologue de la Nuit n'a rien à voir avec les hymnes de Novalis: la philosophie de la fugacité de la vie, que la reine de la nuit marmonne dans les ténèbres et qui remonte d'ailleurs à l'idéalisme antique, est d'une part un sombre contraste au bonheur de l'amour qui brille dans la nuit, d'autre part elle glorifie quand même l'amour terrestre, car la fée renonce ainsi à l'immortalité en toute conscience et choisit, au lieu du Pays des fées, promesse de vie éternelle, le bref bonheur terrestre. A l'époque de Vörösmarty, on avait très bien compris à quel point l'idéologie de *Csongor et Tünde* était contraire aux dogmes de l'Eglise et à toute idéologie transcendante, promettant un bonheur ultra-terrestre. Au cours des attaques dirigées contre la poésie romantique progressiste de Vörösmarty et de ses compagnons et contre leur activité littéraire, ce chef-d'oeuvre fut également visé. Vers le tournant du siècle en effaçant la différence énorme qui sépare le romantisme progressiste du romantisme réactionnaire, on essaya de présenter le poète comme un témoin de la réaction officielle et cléricale. C'est alors qu'Endre Ady proclama sur un ton de protestation passionnée cette vérité qui, jusqu'à nos jours, n'a pas encore été totalement développée: „Vörösmarty est le roi de la poésie: il est donc celui de la clarté!”

Comme ceci encore est vrai, vrai avant tout parce que, dans la poésie de Vörösmarty, malgré le doute et la stupeur qui de temps à autre l'assaillaient, c'est la clarté de la raison qui domine. Cette clarté qui se fait jour à travers les ténèbres est souvent remarquablement représentée par des tableaux poétiques, et plus d'une fois des variantes rappelant le langage symbolique du siècle des lumières. Mais il est aussi le poète de la clarté parce que, contrairement au romantisme réactionnaire, ennemi des

lumières, son idéologie comme en général celle des plus grandes personnalités de la période des réformes (1825—1848) est à maints égards un retour à l'héritage des lumières, évidemment sous les rapports nouveaux reflétant les conditions nouvelles, et avec les doutes, les luttes intérieures causés par les déceptions nées des idéaux non réalisés. L'épigramme écrite dans l'Album de Gutenberg et les „Pensées dans la bibliothèque” expriment aussi cette lutte et, par elle, on distingue l'ordre de la philosophie qui perce à travers les doutes: il faut vaincre la nuit, la pseudo-science, les prêtres des rêves mensongers et par cette lutte menée dans l'esprit légué par les âmes lumineuses, les martyrs des idées aspirant au bonheur du peuple, il faut changer l'ordre du monde, établir le règne de la clarté, de la paix, de la justice. La devise du premier exemplaire de l'Athenaeum est le vers de Berzsenyi, qui préconise la profession de foi du siècle des lumières:

„La raison est le dieu qui nous dirige.”

Les épigrammes préconisant l'utilisation, la transformation de la nature à des fins humaines, le travail de forge, la vertu curative de l'eau représentent aussi l'héritage de l'époque des lumières dans l'étape nouvelle de la lutte pour la transformation bourgeoise.

L'oeuvre de Vörösmarty présente aussi des notes découragées et pessimistes, aussi bien du point de vue humain en général que du point de vue national. Mais ses poèmes qui reflètent justement le plus d'amertume, le pessimisme le plus extrême sont ou bien les réactions lyriques d'événements stupéfiants, ou bien — et les deux vont parfois ensemble — ils sont appelés par leur amertume extrême à secouer de sa torpeur la nation encore endormie, à donner une impulsion nouvelle au mouvement sans cesse défaillant. Son pessimisme n'est jamais une manifestation de l'orgueil de la personnalité s'isolant des autres hommes, son idéologie est diamétralement opposée à ce qu'on appelle pessimisme en général (Gyula Bulyovszky souligne tout spécialement combien ce sentiment était étranger à toute sa personnalité). Vörösmarty avait compris également que le pessimisme est souvent l'arme de la réaction, de la tyrannie. Rien ne saurait mieux caractériser cette prise de conscience que les paroles prononcées après la célèbre chanson à boire du „Calice d'amertume” par Czillei, le cruel ruffian, la figure la plus inhumaine de la cour anti-hongroise:

Ces gaillards à griffes me plaisent bien,
Car ils aiment à médire du monde
Que tous les autres le croient et s'affligent,
Incrédule, j'en profite toujours.

Je dois m'arrêter pour quelques minutes à cette dernière grande création de Vörösmarty, „Czillei et les Hunyadi”, qui ne sera plus suivie que de l'essor final de sa lyre. Je voudrais déclarer ici, au Théâtre de l'Armée populaire hongroise, qu'à mon avis notre art théâtral doit encore beaucoup à Vörösmarty, non seulement à cause de toute la peine qu'il s'est donnée, toute l'affection dont il a fait preuve pour appuyer le développement du drame hongrois et l'éducation de nos acteurs à l'époque de la fondation du Théâtre National, mais aussi pour ses oeuvres malheureusement sous-estimées. De son vivant, son seul succès de théâtre fut „Les noces sanglantes”. Quand il disparut, et pendant des dizaines d'années, l'anniversaire de sa mort fut célébré au Théâtre National par la représentation du „Sacrifice”, cette oeuvre extrêmement poétique imprégnée de noble humanisme et d'héroïsme pathétique, qui montre la pompe solennelle de sa langue à l'apogée de son essor, mais qui évite le plus de toutes les oeuvres dans lesquelles il essaya de décrire une époque historique, les véritables problèmes et conflits de l'évolution historique.

A l'exception du „Bán Bánk”, le plus grand des chefs-d'oeuvre dramatiques hongrois, qui fut joué au début par pur hasard et ne put être désormais écarté de la scène, les autres oeuvres dramatiques où l'auteur s'occupe des questions les plus brûlantes de l'histoire de la nation n'ont pu être présentées pendant un siècle, justement à cause de leur portée politique; et si elles le furent quand même, comme par exemple dans le cas de „Czillei et les Hunyadi” immédiatement après leur création, c'est avec des mutilations mettant en péril leur essence et leur portée dramatique. Depuis que des raisons politiques n'entravaient plus la représentation, nous avons pourtant été empêchés de nous occuper sérieusement de Vörösmarty, auteur dramatique, d'une part à cause de l'opinion dénigrante formée à la base de quelques oeuvres moins réussies jouées au théâtre, et d'autre part en raison d'une réserve dogmatique à l'égard du drame romantique. Je n'ai aucunement l'intention de défendre les erreurs réellement existantes et typiquement romantiques ou individuelles des drames de Vörösmarty, ou de répéter les critiques souvent exagérées qui en ont été faites, mais je dois dire ma conviction que, même si ce n'est pas dans le drame que Vörösmarty est le plus grand, depuis le „Bán Bánk” jusqu'aux toutes dernières années il n'a pas été écrit en Hongrie de meilleur drame historique que „Les proscrits” ou „Czillei et les Hunyadi”.

La série des drames historiques de Vörösmarty, „Le roi Salomon”, le cycle de Zsigmond et le cycle des Hunyadi, resté à l'état inachevé, englobe trois thèmes qui présentent les prémisses des problèmes nationaux de son propre temps à travers les conflits — antérieurs à la bataille de

Mohács — des intérêts nationaux et dynastiques et en même temps des intérêts hongrois et étrangers. Il est incontestable que c'est l'exemple des chroniques shakespeariennes qui l'avait inspiré, mais alors que là on observe une prise de position pour un absolutisme d'intérêt national, celle de Vörösmarty est déterminée par la lutte contre l'absolutisme de sa propre époque, dans sa manière de voir les luttes historiques et dans le choix des phases principales.

Entre la création de „Les proscrits” et de „Czillei et les Hunyadi”, il s'était passé deux décades pendant lesquelles l'aspect de la société hongroise avait beaucoup changé et les forces qui, sous la révolution de 1848, se heurtèrent à celles de la réaction et de l'oppression étrangère, s'étaient en grande partie développées. Ce changement se reflète aussi dans le caractère dramatique des deux oeuvres, le concret de la peinture de l'époque, la différence entre les relations de l'histoire privée et le conflit historique. La portée politique, la démonstration de l'état intenable créé par le pouvoir absolu et de la nécessité de la révolte sont plus directes dans „Les proscrits”. Depuis la libération, on a déjà parlé plus souvent de la valeur de ce drame et c'est celui qui aujourd'hui, serait peut-être le plus facile à mettre sur la scène; mais l'ensemble, malgré toute la beauté des détails et sa vigueur excessive, est une oeuvre plus primitive que „Czillei et les Hunyadi”.

Cette dernière, comme je l'ai dit, est la première partie d'un cycle inachevé, et c'est pourquoi elle contient des détails dont la valeur n'est pas totale dans le premier drame, disproportionnée par rapport à l'espace et à l'importance qui leur sont réservés. Dans les deux cas, nous trouvons, d'un côté, un souverain étranger et une cour étrangère aux intérêts véritables de la nation et, de l'autre, les chefs de la noblesse représentant l'intérêt de la liberté de la patrie. Ce que la Bán Bánk avait si parfaitement exprimé une quinzaine d'années avant la rédaction du programme politique de la fusion des intérêts, à savoir que, dans une situation historique donnée, la noblesse et le peuple ont des intérêts communs, que la noblesse ne peut pas mener sa lutte sans la participation et le relèvement du peuple, que le pouvoir opprimant le pays ne peut être un bienfaiteur réel du peuple, mais qu'au contraire il ne ferait qu'empirer son sort déjà misérable, tout cela Vörösmarty est incapable de le démontrer dans ces drames d'une manière aussi convaincante, même si dans sa lyre il est le propagateur le plus efficace de cette idée.

Et pourtant son drame sur Hunyadi est à certains égards un nouveau pas en avant du point de vue du contenu historique, en comparaison de la plus remarquable tragédie hongroise. Dès la première scène du drame, la manoeuvre jalouse de la cour est opposée à l'intérêt véritable du pays

menacé par les Turcs. Le représentant de la cause patriotique n'est pas encore Dózsa, qui dirige le double combat comme chef du peuple et oppose finalement son armée aux seigneurs infâmes et cruels, mais le fils du grand Hunyadi, considéré depuis Bessenyei jusqu'à Petőfi et Arany comme le martyr de la cause nationale. Cependant, la nouveauté du drame de Vörösmarty, du point de vue de l'évolution historique, c'est que les fils du peuple apparaissent comme un facteur important de la défense du pays, que le peuple hongrois est représenté, non par une figure typique remarquable, mais par les masses. Par cela aussi Vörösmarty rappelle le programme contemporain de la fusion des intérêts ainsi que les problèmes également décisifs de la défense du pays contre les Turcs et de la lutte d'indépendance à mener sous la direction de la noblesse.

Le peuple prend part à la défense de la patrie sous la conduite du grand Hunyadi. Le peuple entier s'enthousiasme pour lui et déplore sa perte. Une preuve particulièrement caractéristique de ce que Vörösmarty veut ici souligner consciemment le patriotisme du peuple et ses grandes qualités humaines, malgré la naïveté et l'ignorance provenant de sa situation, c'est l'acuité du contraste qu'il établit entre les sentiments de la cour et du peuple à la mort de Hunyadi. A la cour — où règne une ironie cynique qui met en balance le profit qu'espèrent par la disparition du seul chef véritable de la nation le parti du roi et certains seigneurs ambitieux — un seul *étranger*, indigné du cynisme, se fait un devoir de souligner avec l'accent de la piété le mérite du défenseur de la Hongrie et de toute l'Europe et le péril considérablement accru par sa mort. De l'autre côté, l'accablement profond des hommes simples se reprochant même les privautés qu'ils s'étaient permises avant l'annonce de la nouvelle funèbre. Dans la méthode de la composition dramatique, dans le développement des scènes de masses populaires, plus riches que toutes les précédentes, se reflète aussi, selon toute évidence, l'ensemble des problèmes de l'époque s'avançant vers la guerre d'indépendance.

Je suis persuadé qu'il serait intéressant de faire une fois une expérience avec les drames historiques de Vörösmarty, évidemment pas au détriment de l'expérimentation faite sur les oeuvres qui puisent dans la matière effervescente de notre vie nouvelle.

Dans l'épopée, la lyre, tout comme dans le drame, le romantique Vörösmarty est l'un des grands classiques hongrois, dans le sens le plus vrai du mot *classique* souvent discrédité, et qui ne revient qu'à ceux qui

ont exprimé le plus profondément, le plus complètement et avec la plus grande force artistique les tendances d'une époque, ceux qui ont révélé la réalité de la vie de leur temps et exprimé les grands objectifs qui ont guidé les hommes progressistes de l'époque en accord avec les intérêts du peuple. Les classiques ne tombent pas en désuétude, car les idéaux qu'ils ont exprimés servent, en plus des objectifs destinés à résoudre les tâches contemporaines, des tendances plus générales, qui dépassent ces tâches immédiates et justement pour cette cause dépassent aussi ce qui ne sert que l'intérêt d'une seule classe. C'est de ces poètes que Kossuth a dit en commentant un message sur la popularité de Vörösmarty, que „ses paroles vivront tant que la langue dans laquelle elles ont été prononcées vivra sur les lèvres d'un homme, et l'immortalité terrestre leur appartient plus qu'à tout autre”.

Un facteur qui mériterait aussi beaucoup d'attention, c'est l'analyse de l'évolution par laquelle la langue poétique et les moyens d'expression de Vörösmarty sont devenus plus simples, plus accessibles aux masses, sans perdre toutefois le feu de la passion et le pathos romantique. Ce développement est dû entre autres à son intérêt conscient pour la poésie du peuple, puis à sa participation au mouvement de la réforme, et finalement, en relation avec ceci, à une documentation plus approfondie des circonstances réelles et à la compréhension plus nette des buts du changement.

Le pathos du poème intitulé Exhortation est imprégné de l'émotion solennelle d'un discours adressé à toute la nation, mais c'est un discours qui n'a pas besoin d'enjolivements. Ces vers sont pleins de passion, mais l'idée qu'ils expriment est lourde du poids des moments historiques et non pas des problèmes personnels du poète. Même la vision de la mort de la nation n'exprime pas des méditations sombres et extravagantes, opposées au développement révolutionnaire et à la fièvre créatrice de la Hongrie d'avant 1848; elle présente l'alternative de la vie ou de la mort, de la liberté ou de l'anéantissement.

A ta patrie sans défaillance
Sois fidèle, o Magyar

Dès le premier vers, l'expression „rendületlenül” (sans défaillance), soulignée aussi du point de vue du rythme, n'est pas une sorte de surcroît rhétorique pour renforcer l'ordre de fidélité. Vörösmarty écrit l'Exhortation en des jours où, face aux revendications formées à l'assemblée nationale de 1832—36 qui fut la première assemblée véritable de réformes, le gouvernement de Vienne et les courtisans attachés à son service essayèrent d'empêcher le développement plus considérable du mouvement d'opposi-

tion, d'une part par l'enjôlement et la corruption, d'autre part en appliquant les moyens de la terreur absolutiste: les procès intentés à Wesselényi et Kossuth, à László Lovassy et aux autres dirigeants de la jeunesse parlementaire et leur arrestation illégale, les méthodes du régime policier, tout ce qui pouvait effrayer les patriotes hongrois en leur rappelant la sanglante répression du mouvement jacobin hongrois. De cette manière, l'ordre de tenir ferme sans défaillance est relié le plus étroitement aux problèmes politiques actuels, mais en même temps il nous préconise aussi à nous, Hongrois d'aujourd'hui, l'ordre du patriotisme véritable. De l'authenticité de la conception dans des circonstances concrètes et de la valeur générale du sens de cette expression, il résulte qu'elle fut plusieurs fois au cours de l'histoire un stimulant de la conscience nationale hongroise, ainsi par exemple lorsqu'au début des années 1860 la terreur contre-révolutionnaire fut remplacée par les promesses et les tentatives d'enjôlement. (C'est alors qu'Arany, dans une ode puissante, essaya de donner à ce mot une explication concluante de toute l'oeuvre poétique patriotique de Vörösmarty et de l'enseignement qu'on en pouvait tirer.) Quant à l'influence de l'Exhortation, dont parlent tant tous les Hongrois qui ont été séparés de leur patrie bien-aimée pour une période assez longue, ceux qui en ont été éloignés pour un temps pour avoir lutté contre l'oppression, ou pour accomplir quelque tâche importante, ou même par suite de leur propre erreur, un facteur important en est, malgré la grandeur de son contenu et son caractère dramatique, la langue simple dans sa majesté, empreinte d'une forme classique dépouillée en grande partie de l'accumulation romantique des images, et qui s'adresse à tous les Hongrois de tous les temps.

Evidemment, Zsigmond Móricz avait déjà dit, justement au jour anniversaire de la naissance de Vörösmarty le 1^{er} décembre 1918, à l'occasion de la formation de l'Académie dite Vörösmarty, aux heures lourdes de deuil et d'espoir, lorsque les porte-parole de la classe dominante responsable des souffrances de la guerre et des fléaux qui s'étaient abattus sur le pays, voulaient effrayer par des prophéties pessimistes la nation décidée à se relever par la voie de la révolution: „Pendant des siècles, les poètes hongrois ont parlé d'un mal intérieur qui ronge le chêne superbe, sans se rendre compte qu'ils ne parlaient que d'un arbre, et qu'ils ne prenaient pour la Hongrie que la couche représentant la classe dirigeante: car les millions qui formaient le peuple étaient une masse jeune, gaie, saine et élastique.”

Petőfi, qui ne considérait plus que ces millions formant le peuple, qui, aux jours précédant la révolution, n'hésitait pas à menacer de ruine toute la noblesse si elle osait faire obstacle à la libération du peuple, n'était

pas hanté par la vision de la mort de la nation. Chez Vörösmarty celle-ci apparaît aussi de temps à autre, mais autrement, dès le début, que chez ses prédécesseurs. Dès le premier moment, il ne peut se résigner à accepter l'image du noyer abattu, du chêne rongé des vers qui y naissent et renversé par un faible vent; il voit plutôt se dresser sous ses yeux un rocher fier foudroyé dans une terrible tempête. C'est l'atmosphère de ce même symbole romantique qui revient dans la vision de la mort *grandiose*; après les premières semaines de désespoir qui suivirent la chute de la révolution, le poète protesta plus d'une fois contre l'identification de cette vision à la défaite de 1849, et à ce moment il la biffa lui-même du texte de l'Exhortation.

Depuis la libération nous sommes beaucoup occupés du rôle de Vörösmarty dans la révolution et la guerre d'indépendance, justement parce que c'est autour de ce rôle que circulaient les falsifications les plus grossières. Il me semble qu'il serait inutile de passer ici notre temps à énumérer de nouveau les faits même les plus importants. Il est désormais de notoriété publique que, même après l'échec de la révolution, il n'accuse pas une seule fois les chefs de la révolution qui voulaient poursuivre la lutte, ce n'est pas en eux qu'il voit la cause de la catastrophe, mais plutôt en Görgey qui avait posé les armes confiées à lui. Quant à l'appréciation de Kossuth, il n'est pas de l'avis de Kemény, qui avait placé la révolution sur le banc des accusés, mais il partage l'opinion de tout le peuple hongrois. C'est pourquoi nous sentons à quel point ses oeuvres sont enflammées de passion révolutionnaire, même les paroles désespérées à l'extrême de „Dans un album”, „Malédiction” (poème écrit contre Görgey) qui s'exaltent, à travers les lignes de sa Préface évoquant avec un art incomparable et saisissant la beauté des journées précédant la révolution et des jours de fête de la liberté tout comme les horreurs de la tempête qui les terrassa, jusqu'à la rapsodie du „Vieux tzigane”, pour se calmer peu à peu après le tourbillon de l'ivresse amère par la ferme profession de foi: „Un jour ce sera fête sur la terre”.

Dans les luttes des quelque dix ans qui précédèrent la révolution, c'est en premier lieu par les moyens de l'ode et de la satire que Vörösmarty éclaira le plus vivement les exigences du progrès et c'est alors qu'il fit consciemment de la représentation de la réalité l'une des thèses principales de son esthétique. Et pourtant, même en ce temps, le fond romantique de sa poésie ne disparut pas, jusqu'au bout elle garda comme traits caractéristiques le pathos de la lutte, l'idéal héroïque, la prédilection pour les contrastes violents, la musicalité sans pareille de la langue et sa richesse en images. Auprès de ses vers de la simplicité la plus classique, on voit briller l'éclat du coloris des visions romantiques,

des chefs-d'oeuvre de l'ivresse et de la rêverie tels que son poème „A Ferenc Liszt” qui, de ce point de vue, est la réplique plus sereine — antérieure à la révolution — du „Vieux tzigane” et qui, avec ce dernier, est une expression poétique de l'effet poignant, consolateur et stimulant de la musique, témoignage d'une susceptibilité si extraordinaire que je n'en ai vu de pareille que dans l'un des plus beaux passages de „Pan Tadeus”, l'oeuvre maîtresse du grand contemporain polonais Mickiewicz: le Concert des concert. La corrélation de: „A Ferenc Liszt”, et du „Vieux tzigane”, et la nécessité accrue sous la terreur contre-révolutionnaire de l'emploi du vague, compréhensible seulement aux patriotes qui étaient en affinité spirituelle avec lui, doivent nous convaincre de ce que dernier chef d'oeuvre a lui-même plus de rapport avec le romantisme révolutionnaire de ses débuts qu'avec une imagination de névrosé, comme l'expliquait la décadence bourgeoise.

*

Je sais que ce que j'ai dit n'est pas l'entière vérité, mais je crois fermement que ceci est plus vrai, et que notre manière de l'approcher est supérieure à celle dont la littérature et la science littéraires bourgeoises ont interprété sa figure gigantesque. Si nous ne nous contentons pas de commémorations solennelles, si celles-ci nous stimulent à le connaître plus complètement et à comprendre sous tous ses rapports ses corrélations avec les circonstances de son époque, avec l'évolution de la littérature hongroise et les phénomènes analogues de la littérature mondiale, son legs en partie encore inédit, si à la lumière des besoins d'évolution du réalisme socialiste, nous essayons d'analyser toute son oeuvre, d'apprécier son évolution poétique, et d'esquisser aussi son travail de savant et de critique, son activité exceptionnellement multiple et dirigée toujours par la conscience du devoir patriotique actif dans le domaine de l'organisation des lettres et de la vie publique, l'image formée de lui jusqu'ici sera plus vraie et plus complète et c'est alors que nous verrons la véritable figure de Vörösmarty dans toute sa grandeur.

Pour un développement plus riche de notre poésie nouvelle, pour la lutte contre le schématisme et le naturalisme, il n'est peut-être personne des anciens classiques qui puisse nous donner une aide plus efficace. De nos jours, le legs des grands romantiques du 19^e siècle se place lui aussi au centre d'intérêt du monde progressiste. Soyons fiers de ce que l'un des plus grands ait été l'un des fils les plus fidèles de notre patrie, estimons-le et soyons plus riches et plus forts de toute la beauté, l'humanisme sincère, l'élan héroïque, la gravité poignant et l'humour serein qui, aujourd'hui encore, rayonnent de ses poèmes. Dans l'édification du

monde nouveau, il est aussi nécessaire de connaître la réalité présente que de pendre la mesure à l'échelle des grands idéaux. La grande poésie romantique du passé peut aussi nous aider à reconnaître et à représenter le grand, l'initiative héroïque dans notre vie nouvelle.

ISTVÁN SÓTÉR

Imre Madách*

(1823—1864)

„Die Tragödie des Menschen“, das große dramatische Gedicht von Madách vertritt in der ungarischen Literatur jene Bewegung, die in der europäischen Romantik — Goethes Faust folgend — die Frage über Sendung und Zukunft und Schicksal des ganzen Menschengeschlechtes beantworten will. Lange Zeit war man bestrebt, „Die Tragödie des Menschen“ am „Faust“ zu messen, mit diesem zu vergleichen: ich glaube aber, es wäre viel zweckmäßiger, statt ähnlicher Versuche dem Dichter Madách durch Eingliederung der „Tragödie“ in die Familie der Faustwerke gerecht zu werden, in die Reihe jener Werke, die das Schicksal einer ganzen Nation oder der ganzen Menschheit behandeln. Diese Werke gehören sehr verschiedenen literarischen Gattungen an, und es ist kein Zufall, daß dabei die dramatischen Gedichte vorherrschen, wenn auch der epische Zyklus, der Roman, das umfangreiche epische Gedicht usw. ebenfalls vertreten sind. Im „Faust“, in „Manfred“, „Kain“, bei Lamartine und bei Vigny, im „Dziady“ von Mickiewicz, sowie in den „Légendes des siècles“ von Hugo ist dasselbe Bestreben zu finden, wie im großen Drama des ungarischen Dichters.

Die Verwandtschaft der „Tragödie“ mit dem „Dämon“ von Lermontow, dem Ahasver-Drama Andersens oder mit dem „Prometheus unbound“ von Shelley ist natürlich nicht als Zusammenhang und Wirkung im philologischen Sinne gedacht. Ich denke dabei an die ungarische Ausdrucksform der von Goethes „Faust“ eingeleiteten philosophisch-dichterischen Richtung, die jener Bestrebung der Romantik näher kommt, daß alles, was der Dichter als Denker zu sagen hat, durch großartige Symbole, ideale Gestalten, mythische Handlungen ausgedrückt werden muß. Daß „Die Tragödie des

* Antrittsvortrag gehalten am 21. 11. 1955. in der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Klasse der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Menschen" zur Gattung des *poème d'humanité* gehört, zeigt sich auch — wie darauf besonders Johann Barta hingewiesen hat — in der Verwendung des mythologischen Rahmens. In dieser Gattung werden nämlich mit Vorliebe Stoffe aus der antiken, wie auch aus der christlichen Mythologie verarbeitet, da gerade sie den allgemeinen Charakter und die breit verallgemeinernde Tendenz der dichterischen Absicht prägnant zum Ausdruck bringen können. Die Neigung zu dieser symbolisch-verallgemeinernden Ausdrucksweise erscheint bei Madách bereits in seinem Herakles-Drama, einem seiner ersten Werke, und dieser Ausdrucksweise bleibt er außer der „Tragödie“ auch in seinen letzten Werken („Moses“, „Feentraum“) treu. „Die Tragödie des Menschen“ ist nicht die letzte Höhe in der Entwicklung dieser Gattung: Ibsens *Peer Gynt*, die historischen Miniaturen eines Gougenot oder Strindberg gehören ebenso zu diesen Höhen. „Die Tragödie des Menschen“ ist aber ein unumgänglicher Gipfel in der Entwicklung dieser Werke.

Was die „Tragödie“ von ihren europäischen Verwandten vor allem unterscheidet, ist ihre nationale Problematik, die sich im Hintergrund der allgemein-menschlichen Absicht des Werkes verbirgt. Darin steht die „Tragödie“ dem „*Dziady*“ am nächsten, obwohl letzteres Werk die nationale Tendenz mehr in den Mittelpunkt stellt, und das Allgemein-Menschliche durch mystische, messianistische Andeutungen zum Ausdruck bringt.

Die „Tragödie“ von Madách schließt sich jedoch den Ideen der europäischen Romantik auch durch ihre philosophische Tendenz an. Die Philosophie der deutschen und der französischen Romantik betont von neuem den Dualismus, die tragische Gegenüberstellung von Körper und Seele. Diese Auffassung, die von Chateaubriand bis Hugo, von Byron bis Quinet in vielen Varianten auftritt, drückt auch der Weltanschauung des ungarischen Dichters ihren Stempel auf. Von den Motiven der Romantik ist die Nostalgie, die mystische Sehnsucht nach dem „verlorenen Paradies“, die in der „*Queen Mab*“ gerade so zum Ausdruck kommt, wie bei Novalis, in einer eigenartigen Form in der Lyrik von Madách, bzw. in seiner „Tragödie“ zu finden.

Die „Tragödie“ eignet sich aber auch die abstrakt-spekulative Darstellungsweise der Romantik an, die in „*Jocelyn*“ weniger als in „*La chute d'un ange*“ zur Geltung kommt. Das Gegengewicht zu dieser Abstraktion ist jene Technik der historischen Miniaturen, die ihre Vorbilder ebenfalls im Theater der Romantik, vor allem bei Musset hat.

Über die Gattungsverwandtschaft hinaus erblicken wir jedoch ein wirklich wichtiges Element in der Fragestellung über das Schicksal der gan-

zen Menschheit, d. h. in dem Bestreben, das Zeitalter, das ganze Menschengeschlecht, den Fortschritt, die Revolution, die Zukunft, die führenden Ideen der neuen Zeit darzustellen. Das Wesentlichste, was das 19. Jahrhundert zu sagen hat, wird durch den Roman ausgedrückt. Doch fast gleichzeitig mit dem Durchbruch des großen realistischen Romans macht die Spätromantik noch einmal den Versuch, die großen Fragen der Zeit, der ganzen Menschheit in romantischer Form darzustellen. „Die Tragödie des Menschen“ ist ein solcher Versuch. Ihre dramatisch-dichterische Form trägt zwar in hohem Maße zur Verallgemeinerung bei, doch in der konkreten Darstellung der Zeit und der Wirklichkeit kann sie mit dem Roman nicht Schritt halten. Die „Tragödie“ nimmt also am größten Versuch, an der kühnsten Zielsetzung der Romantik teil, und wird zusammen mit der Romantik zurückgedrängt, als Zeitfragen dargestellt werden müssen, wie sie in den größten Leistungen der neuen Epoche, vom „Krieg und Frieden“ an über den „Zauberberg“ bis zu einigen großen Leistungen des 20. Jahrhunderts dargestellt wurden.

* * *

I

Die ungarische Literatur, die sich in der Zeit zwischen der Waffenstreckung bei Világos 1849 und dem Ausgleich von 1867 entfaltet, unterscheidet sich von der Literatur anderer unterdrückter Völker darin, daß sich in ihr die Stimmen des Glaubens an die Zukunft, der Zuversicht, der Lebensbejahung immer wieder mit denen der Ausweglosigkeit, der Ratlosigkeit der weltansschaulichen Verwirrung, der bitteren Enttäuschungen und schnöden Hoffnungen messen. Das Bild dieses Zeitalters weist Komponenten ganz besonderer Art auf: der Sturm der Revolution hatte sich gelegt. Die Zeit zwischen der Niederwerfung der Revolution und dem Ausgleich (1867) ist bald von Tatendrang, bald von Verzweiflung beherrscht. Die Leiden der Zeit rühren nicht von einer Desillusionierung, vielmehr von den brennenden, aufgerissenen Wunden her. Wohl nagen ihre Schmerzen nur am Herzen der Besten dieser Zeit, denn mit ungeheucheltem Zynismus bedienen sich die Unterdrücker gleicherweise des Terrors wie der Verlockung. Unter den frivolen, gleichgültigen, gierigen und habsüchtigen Menschen der Epoche der Willkürherrschaft stehen vereinsamt die großen Zwiespältigen, die Zweifler und Wegsucher, die an ihren Ideen, an ihren Prinzipien treu festhalten wollen, — treu,

trotz allem Zweifel, der an ihrem Herzen nagt. Ihre Haltung, ihre Taten und ihre Werke sind nichts weniger denn eindeutig. Der Epiker Arany neigt sowohl zum völligen Verstummen, wie zur Absicht, das Selbstbewußtsein und die Zuversicht seiner Nation wach zu halten. Selbst Jókai ist für eine Art Resignation empfänglich, besonders am Anfang, doch wird er bald zum zuversichtlichsten Kündler des nationalen Aufstiegs, obgleich seine Zuversicht auf lauter Illusionen beruht. Eötvös ist in seinem geschichtsphilosophischen Werk „Herrschende Ideen des XIX. Jahrhunderts“ (Uralkodó eszmék) von seinem Programm des Reformzeitalters gleichfalls weit abgekommen und preist in seinen Bauernnovellen bereits die Idylle des Landlebens.

Die Krise der Besten dieser Zeit besteht darin, daß in ihrer Seele Zweifel und Zuversicht miteinander ringen, daß Enttäuschung und Begeisterung ihre Herzen beherrschen, daß ihre ganze Existenz zwischen Ja und Nein hin und hergeworfen wird — obschon sie selbst Ja sagen möchten, aber es nicht immer vermögen. In welchem Maße solche Krise für die Weltanschauung des Liberalismus kennzeichnend ist, haben die Forscher dieses Zeitalters überzeugend nachgewiesen. Denn Petőfis revolutionärer Demokratismus zum Beispiel blieb von einer Krise dieser Art unberührt — und es ist gewiß, daß nur seine Weltanschauung aus dieser Krise hätte hinausführen können. Doch der Zweifel, ja selbst das Versagen der Dichter und Denker in der Zeit der Willkürherrschaft ist anders einzuschätzen, als das Vertrauen oder gar die überschäumenden Hoffnungen, denen wir gegen Ende des Jahrhunderts begegnen. Denn jene ringen mit höchst konkreten Fragen, für sie ist das Erbe der Revolution, das Erbe von 1848, der Sinn des Fortschritts, die Existenzfrage, die sie bis ins Innerste erfüllt; ihr zeitweiliger Pessimismus entspringt nicht der Aufgabe des Kampfes sondern dem Leiden an der Niederlage. Im Gegensatz zu ihnen hören wir aus der Begeisterung, aus dem Optimismus der Dichtung der achtziger Jahre zweifellos etwas Abstraktes heraus.

Die Krise der Besten dieser Zeit wird noch gesteigert durch die Ernüchterung, die in ihnen die Entfaltung des Kapitalismus nach 1849 hervorruft. Die Widersprüche, die Selbstsucht, die Rücksichtslosigkeit des Kapitalismus hatten so manchen Denker der Reformzeit bestürzt und enttäuscht. Doch diese Enttäuschung hindert sie nicht, für das neue, bürgerliche Ungarn zu kämpfen. Denn erst die Willkürherrschaft „verwirklicht“ bürgerliche Entwicklung und macht sie verhaßt. Die ungarischen Patrioten mochten sich unter den Verhältnissen der österreichischen „bürgerlichen Verfassung“, der „Zivilisation“ des Bach-Systems wie „der letzte Herr des alten Adelsitzes“¹ fühlen, dessen Tragödie es war, daß er

sich zugleich mit dem Widerstand gegen die Kolonisatoren auch gegen seine eigenen, früheren Ideale wandte. Ein ähnliches Schicksal war jedoch nur dem liberalen Adel beschieden, denn eine revolutionäre, demokratische Weltanschauung hätte sich gegen die koloniale „bürgerliche Entwicklung“, gegen diese Art der „Zivilisierung“ wenden und zugleich das Erbe von 1848—1849 bewahren können. Eine solche Haltung finden wir indessen beim mittleren Adel nicht vor, weil das Erbe von 1848—1849 die soziale Frage, die Bauernfrage miteinbegriff, und was diese Fragen anlangt, befand sich der mittlere Adel seit 1848 im Rückzug. Trotzdem darf man den Antikapitalismus der besten Vertreter dieser Zeit nicht dem romantischen Antikapitalismus gleichsetzen, wie er zum Beispiel in der deutschen Literatur in Erscheinung trat. Während der letztere sich in den Feudalismus zurücksehnt, würde man ein gleiches Zurücksehnen in der ungarischen Literatur zur Zeit der Willkürherrschaft vergeblich suchen. Forscher dieser Epoche haben schon längst auch auf eine andere Komponente dieser Krise hingewiesen, die sie gleichfalls steigern mußte: es ist dies die Erschütterung, wie sie in den ungarischen Dichtern und Denkern der fünfziger und sechziger Jahre durch die Begegnung mit den Lehren des Vulgärmaterialismus, bzw. der naturwissenschaftlichen Weltanschauung hervorgerufen wurde. Diese Lehren fanden durch die philosophischen Diskussionen der fünfziger Jahre (Vogt, Wagner), durch die weitgehende Entwicklung und Popularisierung der Naturwissenschaften in Deutschland auch bei uns Verbreitung und stellten die im Geiste des Idealismus aufgewachsenen Geister vor unlösbare oder geradezu erschreckende Probleme. Wir dürfen die philosophische Bildung und Bewußtheit selbst unserer besten Dichter nicht überschätzen, doch es kann als zweifellos gelten, daß einige Ideen des Vulgärmaterialismus und die bloße Begegnung mit den Naturwissenschaften der Dichtung dieser Zeit neue Quellen der Inspiration erschlossen. In der Dichtung Madách's haften jedoch auch diesem Ideenkreis nahezu die gleichen Merkmale der Krise an, ganz im Gegensatz zu Jókai, bei dem er das hymnische Bekenntnis zum Fortschritt, zur Zukunft der Menschheit hervorruft. So vermag die philosophische Erschütterung bei Madách keineswegs entscheidend in sein Ringen zwischen Ja und Nein einzugreifen, seine Suche eines Auswegs zu erleichtern. Im Gegenteil: sie vertieft die durch die Willkürherrschaft bedingte Krise noch mehr, obschon sie sein dichterisches Weltbild bereichert.

Befassen wir uns mit der Dichtung Madách's und mit seinem Hauptwerk der „Tragödie des Menschen“, so dürfen wir diese Umstände nicht außer Acht lassen. Wir müssen Madách's Haltung, seine

Krise und seinen Drang zur Entfaltung mit der seiner Zeitgenossen vergleichen, die ähnliche Erschütterungen wie er selbst erlebten. Im Spiegel der Verhaltensweise eines Vajda,² eines Arany,³ ja selbst eines Jókai erkennen wir klarer den Wert und den Sinn von Madách's Haltung. Wir können ihn nicht verstehen, wenn wir ihn von seinen Zeitgenossen lösen. Vor allem aber versteht man seine „Tragödie des Menschen“ nicht, wenn man sie vom Ganzen seines Lebenswerkes absondert, wie es bisher zu meist geschah. Die „Tragödie des Menschen“ ist nur eine — wenngleich künstlerisch die bedeutendste — Variante von Madách's Grundidee; sie ist nur eine Etappe auf dem Wege seines Suchens und Ringens; sie ist nur ein Abschnitt des Weges, auf dem er aus der Krise — mit staunenswerter Beharrlichkeit — ausbrechen will. Was die Anschauungsweise der „Tragödie“ anbelangt, erfährt sie weder in ihren einzelnen Szenen noch als Ganzes durch die früheren oder späteren Werke eine Korrektur, doch dürfen wir nicht vergessen, daß jedes Werk sowohl den Widerschein der früheren als auch das Versprechen der künftigen Werke in sich trägt.

Madách's Denken ist durch verwickelte Fäden mit dem seiner Zeitgenossen verbunden, obwohl er vielleicht der einsamste unter ihnen ist. Man vergegenwärtige sich nur sein Leben, das Leben eines Gutsherrn, den englischen Garten des Herrnsitzes zu Stregova, die Hogarth-Stiche seines Speisezimmers, deren Figuren die Forschung mit Recht in den Handelnden der Londoner Szene der Tragödie wiedererkannt hat. Wir erinnern an die vernachlässigte Kleidung des Dichters, an seinen Dorfschneider, an seine schlechten Pferde usw. Alle diese Einzelheiten verraten den einsamen Menschen, ja den Sonderling, der jedoch als Einsamer, als Sonderling zugleich auch zu Hause ist, der in der kleinen Welt seiner Gespanschaft unter Seinesgleichen lebt. Die ungarische Literatur konnte sich in jener Zeit auch eines „literarischen Lebens“ rühmen, das jedoch schon damals keine Literatur bedeutete, doch wenn Madách irgendwo als Fremder erscheint, so vor allem im literarischen Leben seiner Zeit. In seinem Auftreten, in seinen Bewegungen ist immer etwas, das den Außenstehenden, den Amateur verrät, sodaß wir selbst die „Tragödie“ manchmal als das Werk eines genialen Amateurs empfinden. Mit welcher ängstlicher Befangenheit nähert er sich dem Dichter Arany, und diese nur allzuverständliche Befangenheit eignet ihm bis zuletzt. Zumindest fehlt in den Briefen Madách's bis zuletzt die Gelöstheit; Arany ist um vieles ungezwungener, selbst in seinen studienartigen Briefen, in denen er mit erstaunlichem Takt und mit großer Hochachtung verschiedene Korrekturen an der Sprache der Tragödie vorschlägt. Für Madách, der im literarischen Leben nur hie und da auftaucht, ist die unsichere Haltung

des außerhalb der Literatur stehenden Menschen, die Beklommenheit des Schriftstellers, der noch keinen Namen hat, auch nach dem großen Erfolg der „Tragödie“ einigermaßen kennzeichnend. Er schämt sich beinahe, wenn er Arany erinnert: „ich, mein teurer Freund, war Publizist, bevor ich noch in die Literatur eintrat“.

Als Dichter hat Madách nur sehr wenige Beziehungen zu seinen Zeitgenossen, seine Dichtung vertritt von vornherein eine Richtung, die der Vergangenheit angehört. Madách ist ein einsamer Dichter, kein Dichter „von Beruf“, einer, der zwar vor die Öffentlichkeit treten will, sein Werk jedoch für die Schreibtischlade schreibt. Diese Art von Einsamkeit, die längere Zeit dauernde Beziehungslosigkeit zur öffentlichen Meinung drückt auch der Tragödie ihren Stempel auf. Sie ist ein in der Einsamkeit geschaffenes Werk, selbst in ihrer Sprache findet man keinen lebhafteren Ton aus der Sprache des Volkes oder der Vergangenheit. Dem Scharfblick Arany's entgeht dies nicht, und er begründet diese Farblosigkeit der Sprache, ja selbst die dichterischen Fehler mit den „Verhältnissen“ Madách's („denn eben die Verstechnik erfordert eine gewisse Übung angesichts der Öffentlichkeit“).

Es ist auffallend, daß in der gesamten literarischen Tätigkeit Madách's der Themenkreis der Vaterlandsliebe überwiegt und zwar auf sehr hohem Niveau. Abgesehen von seinem Drama „Mann und Frau“, ist sozusagen nur die „Tragödie“ — wenn auch nicht gänzlich — frei von dieser Thematik; in seiner Lyrik erklingt der Patriotismus in den fünfziger Jahren mit einer Leidenschaftlichkeit, wie es uns vorher nur bei Petöfi begegnet. Man kann Madách's Dichtung erst richtig charakterisieren, wenn man seiner Inspiration durch die Vaterlandsliebe die gebührende Bedeutung beimißt. Die bisherigen Erforscher der „Tragödie“ haben hierauf wenig geachtet, ja sie behaupten, Madách habe nur wenig Gefühl für die „wirklichen ungarischen Schicksalsprobleme“ gezeigt. Madách's Liberalismus hatte tiefe Wurzeln — die Idee der Freiheit und Gleichheit bildete auch in seinen Zweifeln, die Grundlagen seiner Weltanschauung. Trotz der schweren Krisen und Prüfungen seines Gefühlslebens finden wir bei ihm nicht einmal Spuren einer Art „Fluchtlyrik“. Der Dichter richtet seinen Blick unverwandt auf das größte Problem seines Lebens, das ihm wichtiger ist, als die Liebe: auf das Schicksal des Vaterlandes und all das, was sich aus dieser Frage ergibt.

Madách vertritt in einer der wichtigsten Fragen, in der Sache der nationalen Unabhängigkeit einen ungleich radikaleren Standpunkt als die Liberalen seiner Zeit. Madách's Ideal heißt Kossuth, und es gibt nur wenige, die in der zeitgenössischen Literatur leidenschaftlicher den Ge-

danken einer Gesamtmonarchie verwerfen. Der Antifeudalismus spricht aus Madách schon vor 1848 klar und deutlich, und neben den herkömmlichen romantischen Themen seiner Lyrik finden wir bei ihm die Verwerfung der feudalen Vergangenheit, d. h. ein Thema, zu der die ungarische Romantik erst später, am Vorabend von 1848 vorstieß. Madách triumphiert schon über den Untergang „der abscheulichen Feste“, deren Mauern unter dem „welterschütternden Tritt der Volksfreiheit und Volksbildung“ einstürzten („Auf der Ruine“). In diesem Gedicht, das vermutlich aus der Zeit vor 1848 stammt, findet man nicht einmal die Spur des späteren Antikapitalismus: „Industrie und Segen leben jetzt vom Lichte / Das einst deine neidischen Türme ihnen verwehrt“. Der Korrespondent der Zeitung „Pesti Hirlap“ Madách ist empört über den Stuhlrichter, der einen Fabrikanten prügeln läßt, verlangt die Reform des Gefängniswesens, begeistert sich für den Industrieschutzverein, weil er hofft, die Fabriken würden dem Proletarierschicksal der Hirten und Kätner ein Ende bereiten. Im Jahre 1844 wirft er seinem Lande noch vor, es habe „Jahrhundertlang geschlafen“, und er möchte die „stürmisch fortschreitende Bildung“ eingeholt wissen. Madách, der später so erbittert, mit sich selbst entzweit über das Volk schreiben sollte, läßt anfangs die gleiche Stimme des Mitgefühls vernehmen, die uns aus dem bekannten Gedicht Eötvös „Das erfrorene Kind“ entgegenönt, und dessen Gutsherrn-Philantropie so rasch unzeitgemäß wurde. „Zur Weihnachtszeit“ (Karácsonykor) sieht Madách am Fuße der „ausgelassen feiernden“ Burg die frierende Bettlerfamilie, die davon träumt, daß „der Erlöser wieder ein Sohn der Katen sei“, wie er auch in dem vermutlich frühen Gedicht „Der Erlöser“ (A megváltó) vom Hungernden spricht, der „sein heiliges Recht“ fordert, den man sogleich zu seinem Erlöser schickt: „Uns blieb nur das blutige Kreuz, um den abzuschrecken, der hier sein Recht heischt“ — ein Motiv, das später in der byzantinischen Szene der Tragödie wiederkehren soll.

Das Schicksal der Familie Madách in den Jahren 1848—1849 kann gleichsam als der Inbegriff der Tragödie gelten, von der die am Freiheitskampf beteiligten Angehörigen des Kleinadels betroffen wurden. Madách nahm an den Kämpfen nicht teil, doch kann sein Fernbleiben nur mit seiner Krankheit erklärt werden. Seine ganze Familie hat sich an den Aufgaben dieser Jahre so tapfer und opferwillig beteiligt, daß es unmöglich ist, bei Madách eine andere Gesinnung anzunehmen. Die Auffassung und politische Stellungnahme der Familie Madách erhellen auch aus den Briefen der Mutter des Dichters. Im Brief vom 29. Dezember 1848 aus der Hauptstadt gibt sie ihren Befürchtungen die „Schwarzgelben“ in Dunaöldvár und Buda betreffend, Ausdruck, und wünscht im Hinblick

auf ihren Sohn Károly nur, daß jeder die Sache des Vaterlandes „mit so viel Feuer“ betreibe wie er. Frau Madách trägt sich mit dem Gedanken, den „alten Herrensitz“ in Stregova für die Ausbildung der „Soldaten“ zur Verfügung zu stellen. Und wie begeistert berichtet Károly über die Pester Revolution, über den Schwur der Universitätsprofessoren und ihrer Hörer, über Kossuth's Glaubensbekenntnis, über die Septemberkämpfe, über das Volksgericht, das man an Lamberg⁴ vollzog und das er im Grunde für berechtigt hält; und wieviel Trauer und Trotz spricht aus dem Brief, der vom Einzug der Kaiserlichen in Buda berichtet, wie viele kleine, interessante Bemerkungen findet man in dem Brief aus den Debreczener Tagen. Das Leben des anderen Bruders, Pál, ist ein wahrer Roman: die reine, aufopferungsvolle Begeisterung dieser in der Schule Schillers großgewordenen Seele, seine Teilnahme am Winterfeldzug, sein Bericht über die Schlacht am Branyiszkó, sein Gelöbniß vom 11. Februar 1849, er werde der Sache seines Vaterlandes niemals untreu werden, sein früher Tod infolge einer Lungenentzündung, die er sich während seines Kurierdienstes zuzog, die Verzweiflung seiner heimlichen Braut, Emma Prónay, und noch vieles andere gehört mit zu dem Bilde, das die Denkart und politische Überzeugung Madách's veranschaulichen soll. In dieses Bild gehört auch ein fürchterliches Motiv: das Schicksal seiner Schwester, Frau Balogh, ihres Mannes und ihres Kindes, die in die Hände unmenschlicher Wegelagerer fielen, die die Familie mit bestialischer Grausamkeit ermordeten und die Leichname den Schweinen zum Fraß vorwarfen usw. Seine „Erinnerung an meine Schwester Maria“ zeigt uns Madách, als er den Weg des größten Zweifels, des Ringens betritt: ein Weg des über das Volk enttäuschten Madách, der mit diesem Gedicht beginnt und über die „Tragödie“ zum „Moses“ führt. Denn der Standpunkt Madách's in dieser Frage ist keineswegs eindeutig und endgültig: er wird bis an sein Lebensende zwischen Glauben und Zweifel, Beschuldigung und Vergebung, Zorn und Verstehen hin und hergeworfen. Im Gedicht verbindet er die erbitterte Anklage mit dem Motiv der Vergebung, hier finden wir die ersten Ansätze zum Gedanken „Millionen für Einen“, mit dem sich Madách niemals abzufinden vermochte und so von vorherein alle widerlegte, die in ihm den Verkünder einer aristokratischen, „übermenschlichen“ Weltanschauung sahen. Der Schlußgedanke des Gedichtes zeigt eine moralische Höhe, deren ein trauernder, seiner Ideale beraubter Mensch überhaupt fähig ist. Das Bild des in der Zukunft sich veredelnden Volkes versöhnt Madách mit dem Schicksal, mit den Opfern, denen er auch das künftige Banner des Volkes in die Hände drückt.

Die eindeutig pessimistische Einstellung gegenüber dem Volke, die bei den liberalen Volksfreunden nach der Volkserhebung in Galizien im Jahre 1846 immer mehr um sich greift, gewinnt bei Madách nicht endgültig die Oberhand.

Und noch ein letztes schmerzhaftes Kapitel seiner Erlebnisse aus den Jahren 1848—1849: Madách wird eingekerkert, weil er einen flüchtigen Patrioten bei sich aufnahm. Er verbringt seine Haftzeit im berühmten Pester „Neugebäude“ muß angeblich eine Prügelstrafe erleiden usw. Dazu kommen noch viele andere empörende Episoden des Haynuschens Terrors, der Bachschen Willkürherrschaft, die alle dazu beitragen mochten, daß in der patriotischen Thematik der Dichtung Madách's das Jahr 1848 den Hauptplatz beansprucht. Diese Thematik wurde bis heute nicht entsprechend beachtet und gewürdigt. Daran trägt auch die völlig unmotivierte Unterschätzung schuld, die die Forscher im allgemeinen der Lyrik Madách's zuteil werden lassen. Wir kennen auch Auffassungen, die besagen, Madách sei erst durch die Willkürherrschaft für die Sache des Freiheitskampfes gewonnen worden. Anschauungen dieser Art werden aber zum Beispiel durch den Zyklus „Bilder aus dem Lagerleben“ widerlegt, der nur während des Freiheitskrieges entstanden sein kann. Diese anekdotischen, genreartigen Gedichte sind frei von jeder Romantik und Idealisierung, was an sich schon von der Gleichzeitigkeit der Inspirationen durch die Ereignisse zeugt. Das Gedicht „Die Vorhut“ weckt die Erinnerung an Pál Madách im heroischen Rahmen des Winterfeldzuges. Der vielgeliebte Bruder ist übrigens auch in anderen Gedichten aus der Zeit des Freiheitskrieges irgendwie gegenwärtig. Die Bilder des Gedichtes „Im Tiefland“ beschwuren den „Zauberruf“ des Freiheitskrieges, die Einheit der Nation, die „Walstatt“ mit den wehenden Fahnen, den anstürmenden Husaren und dem Wald der Bajonette herauf; und der Dichter bedient sich eines Pathos der sehnsuchtsvollen Erinnerung, wie wir das so unmittelbar nur in Jókais Werken wahrnehmen. „Mir ist nicht bang um dich, mein Vaterland!“ ruft Madách in einem anderen Gedicht aus, und nennt als Zeugen dieser Heldenzeit die „aufgetürmten Felsen“ des Branyiskó und das „mit Blut genährte Korn“ des Tieflandes. In der „Volksstimme“ hofft er auf die Wiederkehr des „rächenden Kometen“, er werde „die Welt aus den Angeln heben“; im „Freiheitskrieg“ sehnt er sich nach dem „kurzen, hellen Aufleuchten des läuternden Blitzes“; „Am Grabe Petöfis“ neigt er das Haupt vor der Größe des im „Donner der Geschütze“ geschriebenen Grabgedichtes. Das Gedicht „Auf das Grab von Arad“ (Az aradi sírra) soll den fehlenden Grabstein ersetzen. Die Dichtung des Freiheitskrieges ist bei Madách kein „Nachempfinden“ der Ereignisse, keine „Pflichtauf-

gabe" sondern Ausdruck der stolzen Trauer, der Leidenschaft, die Heldenhaftes und Großes ersehnt. Wenn Madách die Bilder des Freiheitskrieges heraufbeschwört, so schwingt keineswegs Enttäuschung in seinen Worten mit. Die Erinnerung an die große Tat lebt in ihm rein und ungetrübt fort, ja — sein „Moses" bezeugt es — läutert sich immer mehr.

II

Zweifellos müßten wir die pessimistischen Elemente der „Tragödie" ganz anders beurteilen, wenn wir bei Madách auch nur die leiseste Spur des Gedankens an den Ausgleich mit Österreich sähen. Aber nicht nur, daß eine solche fehlt, im Gegenteil, sein ganzes Lebenswerk ist von 1849 bis zu seinem Tode ein einziger Protest gegen die Willkürherrschaft, gegen den Verzicht auf die Errungenschaften des Freiheitskrieges. Madách ist einer unserer sehr wenigen Dichter, die jede Erwägung, jeden Versuch des Ausgleichs leidenschaftlich verwerfen, und auch unter diesen wenigen Dichtern ist er vielleicht der konsequenteste.

Der Weg, den er zu verfolgen sucht, ist nicht der Weg der Revolution, doch verbirgt sich im Pathos seines Moses-Dramas, das er nach der „Tragödie" schrieb, auch die Erwartung eines neuen Freiheitskrieges. In der Haltung Madách's verkörpert sich am reinsten die passive Resistenz des mittleren Adels. Dieser passive Widerstand bedeutete zwar nicht nur Abwehr Österreichs, sondern auch der Volks- und Nationalitätenbewegungen. So klar und deutlich Madách's Standpunkt gegen die österreichische Willkürherrschaft ist, so kompliziert, ja kleinmütig und pessimistisch stellt sich seine Auffassung über das Volk dar. Aber er bezieht niemals den Standpunkt jener Politiker, die im Dienste der herrschenden Klassen die Ausbeutung des Volkes zynisch gutheißen. In der Auffassung Madách's über das Volk finden wir die hauptsächlichsten Merkmale der liberalen Anschauung, die sich vom Demokratismus bereits losgesagt hat. Wir fühlen Madách's Verhältnis zum Volk bis zuletzt in dem Sinne als ungeklärt, daß der Pessimismus in dieser Frage keineswegs das letzte Wort hat, und daß Madách auch in dieser Hinsicht zwischen Hoffnung und Enttäuschung hin und hergeworfen wird. Wir werden sehen, daß auch in der „Tragödie" sowohl Pessimismus wie Optimismus gegenwärtig sind, daß sich die dramatische Spannung aus dem Ringen dieser beiden Auffassungen ergibt und das Erhabene dieser Dichtung eben auf dem hartnäckigen Widerstand beruht, den Madách dem erdrückenden Pessimismus bis zuletzt entschlossen entgegengesetzt. Die

Darstellung des Volkes in der „Tragödie“ ist bei weitem nicht „das letzte Wort“, sondern nach dem Zeugnis des „Moses“ bloß eine Phase des Madách'schen Gedankenganges. Die passive Resistenz Madách's bietet die ideologische, weltanschauliche Grundlage, auf der seine Dichtung nach 1849 und auch die „Tragödie“ ruhen. Die Tapferkeit, die stolze Konsequenz dieses Widerstandes wird auch durch die Unabhängigkeit ermöglicht, die sein Grundbesitz ihm vorläufig noch gewährleistet. Sein Beispiel zeigt, daß seine Klasse mit ähnlicher Reife, Kultur und Charakterfestigkeit die passive Resistenz trotz ihrer Schranken zu einer würdigeren Bewegung hätte entfalten können.

Um die politische Auffassung Madách's, die gewiß wichtiger ist als seine so oft überschätzte philosophische Anschauungsweise, richtig verstehen zu können, müssen wir seinen Standpunkt in der Frage der nationalen Unabhängigkeit und der Beurteilung der geschichtlichen Rolle des Volkes näher ins Auge fassen.

In seiner Rede nach den Wahlen vom Jahre 1861 gibt Madách der „neutralen Resistenz“ recht, die „vor der bestehenden Regierung der Willkürherrschaft niemals das Haupt neigt, mit ihr niemals verhandelt, sie niemals anerkennt.“ Unmittelbar vor der Eröffnung des Parlaments findet er für diese Art der Resistenz anfeuernde Worte und es scheint, als sollte dieser Widerstand nicht mehr so passiv bleiben: „Man wird nicht so sehr glänzender Begabungen bedürfen, als vielmehr des männlichen Ausharens, das sich weder durch das Lächeln der Machthaber betören, noch durch ihre Zornesfalten einschüchtern läßt, und in diesen beiden Dingen hatten wir in der vergangenen Zeit reichlich Gelegenheit unsere Kraft zu erproben“. Dieselbe Rede bezeichnet den geplanten Einzug in den Reichstag als den „Plan eines Mordes am Volke“, als „schändlichen Hochverrat“ und sie sagt es Wien geradewegs ins Gesicht, daß es zwar „die Gewalt hatte, die Kämpfer des Jahres 1848 in den Kerker zu werfen und auf das Blutgerüst zu stellen, nicht aber die siegreich auferstehenden Ideen zu vernichten vermag“. Wir wollen nicht vergessen, daß Madách zu dem Zeitpunkt, da er diese Worte spricht, die „Tragödie“ bereits beendet hatte und daß das Manuskript im Schreibtisch Arany's liegt. Wenn die „Tragödie“ tatsächlich das Bekenntnis der Enttäuschung, der Absage, die „Hymne“ der Hoffnungslosigkeit wäre, ihre Schlußworte nur „von außen“ aufgezwungene Losungen wären, womit ließe sich dann das Feuer des Kampfes und des Hoffens erklären, das uns aus den Reden und Schriften um 1861 entgegenlodert? Madách's „politisches Bekenntnis“ (12. März 1861) spricht nahezu ein Jahr nach der Fertigstellung der „Tragödie“ den Ideen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit das Wort. Dieselbe Erklä-

nung führt die Worte Kossuth's an und fordert die „vor jeder Einverleibung bewahrte Integrität“ des Vaterlands, das Recht, „über Blut und Gut des Volkes frei zu walten“ „die Beseitigung aller feudalen Überreste“ usw. Für Madách bilden die Gesetze von 1848 zugleich auch „den einzigen möglichen Ausgangspunkt für den Bestand jedes weiteren Status“!

Wohl stimmt es, daß er in seiner Landtagrede vom Jahre 1861 naive Feststellungen über die Adelsverfassung macht. Aber warum sollten wir ihre Bedeutung übertreiben, wenn die Rede für Grundlagen im Geiste von 1848 und gegen jedweden Ausgleich eintritt: „über den Ausgleich verhandeln heißt auch von den Forderungen abstehen, und von unseren Forderungen können wir ebensowenig lassen, wie man in der Frage von Sein oder Nichtsein, von Leben oder Tod keine Zugeständnisse machen kann“. Diese Rede, in der bereits die Motive des Moses-Dramas auftauchen und der dieses spätere Werk besonderen Nachdruck verleiht, unterscheidet den Standpunkt Madách's im gewissen Sinne auch von dem der Anhänger der passiven Resistenz. Denn im Unterschied von Madách zeigen sich bei ihnen allmählich die Keime des künftigen Ausgleichs. Die Reden Madách's aus dem Jahre 1861 sind aber auch von seiner Satire „Der Zivilisator“ aus dem Jahre 1859 überschattet, in dem er mit bitterem Hohn von dem mittleren Adel und dessen passiver Resistenz spricht. Madách hegt über den Widerstand des mittleren Adels keine Illusionen, auch wenn er es mit ihm hält. Mit seinem Standpunkt steht er demnach auch in Fragen der Politik mehr oder weniger allein. Diese Einsamkeit, diese Sonderstellung bedeutet zugleich auch eine Unabhängigkeit, die ihm seine scharfen und originellen Beobachtungen der Zustände unter der Willkürherrschaft, seine Kommentare zu denselben ermöglicht.

Wie charakteristisch für seine Geschichtsauffassung ist die Feststellung, daß unser ganzes „staatliches Leben“ ein „Jahrhunderte währender gigantischer Kampf um unser nationales Sein, gegen das Nichtsein ist“ oder die andere, daß wir „in einen Käfig mit der Bestie gesperrt sind, die uns jeden Augenblick verschlingen will“. Diese leidenschaftliche Vaterlandsliebe und Liebe zur Unabhängigkeit und dieser leidenschaftliche Haß gegen die Willkür entzweien ihn mit seiner Zeit und drängen ihn in einen vergeblichen Antikapitalismus. Er vergleicht die fünfziger und sechziger Jahre wiederholt mit der Zeit des Augustus („wie viele verfallen in der Zeit des Augustus und des Franz Joseph dem Wahnsinn, wie viele sind dabei ergraut!“) und nennt sie die Zeit der „Niedergeschlagenheit“: „nicht nur wir sind gealtert, sondern auch die heutige Jugend ist alt; kein Börne begeistert sie, bei jeder anfeuernden Ansprache gähnen sie und in den Parlamentssitzungen kann man nicht mehr Dinge hören, wie im

Jahre 1830. So mag es auch zur Zeit des Augustus gewesen sein. Was aber soll zur Wiedergeburt führen?". Aus dem Antikapitalismus der Londoner Szene der „Tragödie“ müssen wir dieses Ergebnis heraushören — und daher kann man nur schwer György Lukács beipflichten, wenn er in seiner bedeutenden Madách-Studie feststellt, daß Madách „immer von der Vergangenheit her, vom Standpunkt des mittleren Adels, der sich von der Verteidigung der feudalen Überreste nicht lossagen kann und will“, Kritik an der freien Konkurrenz des Kapitalismus übt. Die Vergangenheit, in die sich Madách zurücksehnt, ist entweder die Zeit des Freiheitskrieges oder das angehende Reformzeitalter. Der Kapitalismus, der ihn befremdet, ist der „zivilisatorische“, kolonialisatorische Kapitalismus, der Kapitalismus der Willkürherrschaft, dessen Entwicklungstempo ebenso schnell und lebhaft wie sein Geist öde und habgierig ist. Madách kritisiert den Kapitalismus nicht von der Seite der „feudalen Überreste“ ausgehend, sondern von den Hoffnungen her, die seine Generation dem Kapitalismus gegenüber vor 1848 hegte.

Dieser Antikapitalismus drückt in der „Tragödie“ nicht nur der Londoner Szene, sondern auch der Phalanstère seine Note auf. Madách verhält sich dem Sozialismus gegenüber abweisend, entwickelt aber das Bild des Lebens in der Phalanstère dadurch, daß er den Kapitalismus ad absurdum führt. Was er Sozialismus nennt, das ist in Wirklichkeit eine entartete und ausweglose Entwicklungsstufe des Kapitalismus. Es dürfte kaum ein Zufall sein, daß der spröde kalte Sinn, das Verbot von Dichtung, Phantasie und Gefühl in der Phalanstère mit der Auffassung der für Malthusianismus und Utilitarismus eintretenden Manchesterdoktrin eine sehr auffallende Verwandtschaft zeigt. Die Forschung wird vielleicht noch die Quelle aufdecken, aus der Madách sein Wissen um die Manchesterdoktrin schöpfte; wir haben jedenfalls keine Anhaltspunkte darüber, daß er die rücksichtslose Kritik an dieser Schule, den Roman „Harte Zeiten“ von Dickens (1854) gekannt hätte. Doch soviel ist gewiß, daß das „Leben“ in der Phalanstère sehr an die „sachliche“ Ordnung erinnert, die der Gradgrind des Dickenschen Romans in seinem Hause und in der Erziehung seiner Kinder verfolgt. Die Erzieher der Phalanstère sprechen den Kindern nur von „höheren Gleichungen“ und von Geometrie, die Rose ist hier eine „unnütze Blume“, die Dichtung eine „Verschwendung der Kräfte“ usw. Es scheint uns, als spräche aus den Worten des Gelehrten der Manchesteraner Gradgrind, der Märchen und Dichtung fanatisch verfolgt und in der Schule ausschließlich den Unterricht von Mathematik, Statistik und ähnlichen „sachlichen“ Kenntnissen duldet. Im Bild der Phalanstère

bezeichnet Madách die Erscheinungen der kapitalistischen Manchester-
schule als „Sozialismus“.

Madách's Antikapitalismus hat jedoch auch einen anderen eigenartigen
Unterton: das ist seine Volkstümlichkeit, deren Theorie er erst nach der
„Tragödie“ entwickelt, deren Tendenzen jedoch schon in seiner Lyrik vor-
handen sind. In seiner Antrittsrede in der Kisfaludy-Gesellschaft im
Jahre 1862 legt Madách eine wohldurchdachte und originelle Konzeption
dar, die Wechselbeziehungen zwischen Ästhetik und Gesellschaft. Diese
Konzeption ist gänzlich durchwoben von der idealistischen Ästhetik, doch
herrscht in ihr immerhin die Kritik an den literarischen Zuständen der
Zeit der Willkürherrschaft sowie an der Kunstfeindlichkeit des Kapita-
lismus vor. In den Schlußfolgerungen der Abhandlung entwickelt Madách
eine eigenartige Theorie der Volkstümlichkeit, deren Wurzeln ebenfalls
im Antikapitalismus liegen, zu dem ihn die Erscheinungen der Willkür-
herrschaft veranlassen. Die Erörterungen über die „Absolutheit des
Schönen“ und Reminiszenzen der Kantschen Ästhetik wie: „das wirkliche
Kunstwerk bedingt als Ausgangspunkt und Endzweck nichts als das
Schöne selbst“, sowie daß das „moralisch Gute“ nur begründet sei, inso-
fern „sein Nichtvorhandensein als Mangel empfunden wird“ usw., vertra-
gen sich in dieser Abhandlung sehr wohl mit den Befürchtungen bezüglich
der Verflachung der Literatur und mit dem Anspruch auf eine gesunde
Beziehung zwischen Leben und Literatur. Madách betrachtet — und
diesmal tatsächlich als Echo des Hegelschen Gedankens — die griechische
Literatur als die „ästhetische Blütezeit“; zugleich sieht er aber, daß „das
Zustandekommen dieser Meisterwerke vor allem durch das griechische
Leben bedingt war“, und sehnt sich nach der damaligen Einheit von Lite-
ratur und öffentlichem Leben. Madách befürchtet eine handwerkliche
Verflachung der zeitgenössischen Literatur: „Oh, wie viele vertauschen
ihren Dichterkranz gegen ein Stück Brot. Wie viele leben ein kurzes,
bequemes Dasein um den Preis des ewigen Ruhmes“ — ruft er aus.
Madách fürchtet für die Literatur sowohl vor dem „überheblichen Buch-
händler“ des Kapitalismus als auch vor dem unentwickelten Leserkreis;
in seinen Befürchtungen spielen sowohl sein Protest gegen die Verfallser-
scheinungen als auch das Unverständnis, das Mißtrauen gegenüber den
neuen Richtungen mit. So sieht er zum Beispiel in der modischen Roman-
literatur nur ein Anzeichen für die Liederlichkeit seiner Zeit; denn der
„bandreiche Umfang“ der modernen Romane raube dem Leser soviel
Zeit und Energie, die „genügte, sich von einer Fachwissenschaft einen
Begriff zu machen oder eine ganze Welt von Kunstwerken der Vergangen-
heit wieder zu erleben“. Nach Madách's Auffassung befriedige die Roman-

mode die Bedürfnisse „der blasierten Kinder unserer Zeit“, des Menschen, der „jeden Gedanken, der sein Selbstbewußtsein wecken könnte, meidet und das Gefühl der Leere mit dem Kartenspiel oder dem Romanlesen bannen will“. Es ist klar, daß Madách im Roman die Gattung der Zukunft nicht erkennt und in seiner völligen Unkenntnis der großen Beispiele der Weltliteratur bezweifelt, daß der Roman die übernommenen Aufgaben der Darstellung überhaupt lösen könne. („Wer vermöchte einem meilenlangen Bild oder einem tagelangen Musikstück Einheit und Poesie einzuhauchen?“). Als er diesen Gedanken erörtert, da hat sich das Lebenswerk eines Balzac, eines Stendhal, eines Dickens u. a. längst entfaltet, und dem Roman gegenüber erweist sich die Form der Madách'schen „Tragödie“ wie jene des Epos als unzeitgemäß. Die zeitgemäße Richtung zeigt sich in der Entwicklung Ibsens und führt vom historischen Drama, von einer Kunst des Typus zum Gesellschaftsdrama. Madách und Arany sind in ihrem Festhalten an der dramatischen Dichtung bzw. an dem Epos gleicherweise unzeitgemäß. Das Festhalten an diesen Formen will bis zu einem gewissen Maße Stellungnahme gegen die Mode, gegen das Unnationale, gegen die liederliche „Blasiertheit“ der Periode der Willkürherrschaft, bzw. im allgemeinen gegen die kapitalistischen Verhältnisse sein. Der Antikapitalismus Madách's in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts birgt auch die Ablehnung der Verhältnisse, der Atmosphäre, der „Zivilisation“ zur Zeit der Willkürherrschaft in sich. Doch führt diese Ablehnung später zu einer völligen Zurückgezogenheit und Verslossenheit, zu der verständnislosen Abwendung vom Kapitalismus. Zweifellos sehen wir in Madách's letzter Periode, in seinem Schaffen aus den Jahren nach der Vollendung der Tragödie, daß er über die Ablehnung der Verhältnisse während der Willkürherrschaft hinaus auch die Neuerungen des Kapitalismus, die Technik usw. ablehnt. Madách's Befürchtungen werden nunmehr durch die Eisenbahnen, die „Gefahr“ der Telegraphie, die „monströse Zeitschriftenliteratur“ geweckt. („Alles geht mit Volldampf, ... der Sturz ist unvermeidlich und wird grauenvoll sein“.) Den keineswegs gesunden Ausdruck dieser Befürchtungen findet man in seinen Fragmenten, die unter dem Titel „Feentraum“ nach der „Tragödie“ und dem „Moses“ entstanden, und die man bisher nicht genügend beachtet hat.

In ihrer Kompliziertheit empfinden wir auch die Art und Weise, wie Madách gegen das nunmehr schablonenhaft vergilbte romantische Verfahren, den Kult des „Interessanten und Erregenden“ auftritt. In diesem Kult sieht er mit Recht eine Verfallserscheinung der Literatur, daß sie „geschäftsmäßig“ betrieben wird, protestiert aber dagegen unter Berufung

auf die Kategorie des Schönen im Sinne der idealistischen Ästhetik. Wir können nicht umhin, zu erwähnen, daß Madách, der in seiner Dichtung so manche Themen und Methoden der Romantik verwendet, in seinen theoretischen Schriften die Romantik als Richtung von Anfang an konsequent ablehnt. Sein Fragment „Abhandlung über die Kunst“ aus dem Jahre 1842 nimmt zum Beispiel in der Frage der historischen Treue im Gegensatz zur romantischen Auffassung von vornherein einen strengen Standpunkt ein. Das dramaturgische Ideal seiner Jugend ist Sophokles, doch zeigt sich dies praktisch nur im Drama „Mann und Weib“. Die „Bühneneffekte“ der Romantik lehnt er im Jahre 1842 ebenfalls ab. In einer frühen Studie, in der er sich mit einem Roman der George Sand beschäftigt („Gedanken über Lelia“), bezeichnet er den Asketismus des Werkes ablehnend als „einen unästhetischen Auswuchs der dem Christentum entsprossenen romantischen Richtung“. In seinem Antrittsvortrag aus dem Jahre 1862 verwirft er, über den Kult des „Interessanten und Erregenden“ hinausgehend, auch die nach „edleren Prinzipien“ strebende Tendenzdichtung als ein „Idol“, das die „verschwundene Gottheit“ des Schönen nicht zu ersetzen vermag.

Trotzdem kommt im Schaffen Madách's sein Anspruch auf den ideellen Gehalt der Kunst von seiner frühen Jugend an unverändert und konsequent zur Geltung. Sein erwähntes Fragment aus dem Jahre 1842 erklärt zum Beispiel das Überwiegen der Liebesthematik mit dem Fehlen allgemeiner, „für die ganze Nation gleicherweise interessanten“ Stoffe und Ideen. Zugleich hat Madách im Zusammenhang mit der Volkstümlichkeit ein Anliegen, das nur Petöfis Dichtung verwirklichen wird: „Daß unsere lorbeerbekrönten Dichter nicht vom Volke gesungen werden, daß sie noch nicht so volkstümlich geworden, das liegt darin, daß der Großteil unseres Volkes noch nicht zur Nation geworden, daß seine Interessen noch nicht mit denen unseres Vaterlandes verschmolzen sind, daß es „als Leibeigener im eigenen Vaterland... die Interessen seiner Heimat nicht kennt“. Eine Dichtung, die zu der ganzen Nation spricht, könne nur das Werk der Volkstümlichkeit sein, meint Madách vor 1848. Und diese Auffassung, diese Konzeption des Volkstümlichen wandelt sich dann im Jahre 1862, als er in seine Theorie der Volkstümlichkeit auch den eigenartigen Begriff des Antikapitalismus miteinbezieht. In seinem Antrittsvortrag bezeichnet Madách als Ideal die Harmonie, die in der griechischen Literatur zwischen „Glauben und Dichtung“, d. h. zwischen Idee und Kunst zustande kam. Die Literatur habe diese Harmonie von jeher immer wieder zu verwirklichen versucht: entweder durch den Neoklassizismus („Diese Schule wandelte mit ihrem spröden Grabeshauch und den geraubten

Geschmeiden der Toten nahezu bis zum letzten Jahrzehnt als Gespenst unter uns"), — oder im Joch der Dogmen, der „strikten Rechtgläubigkeit". (Dante, Tasso, Milton, Klopstock), — oder in den Formen der Romantik („aber die Verehrung der zweifelhaften Rittertugend und des zum Ideal erzwungenen Idols des Weibes schuf keine Inspiration, sondern krankhafte Traumgebilde, keinen Ruhm, sondern bengalisches Feuer"), — oder nach Madách's Auffassung durch die einzig richtige Inspiration der Volkstümlichkeit, wobei die Literatur aus der „ewig jungen" Schaffenskraft des Volkes, aus dem „unversiegbaren Born" der Volksdichtung schöpft. Die Volkstümlichkeit „ist der Weg, auf dem in der Literatur die Höhe des verlorenen Olympos von Hellas wieder gewonnen wird", — meint Madách und beruft sich auf Beispiele wie „Hamlet", der „Sommernachts Traum", „Manfred", „Faust" usw. Doch verfolge diese Volkstümlichkeit ganz andere Ziele als die Petöfis: „in unseren heiligen Büchern, Legenden und Sagen liegen ungeheure, kaum geahnte Schätze verborgen, von denen unsere Besten bisher nur einzelne Kleinodien freigelegt haben und wie glänzen sie auch schon in der Meisterhand eines Tompa".⁵

Wie weitgehend diese Theorie von Anfang an antikapitalistisch bedingt ist, erhellt aus dem bereits erwähnten „Feentraum". Im Sinne der Dialoge des Fragments bedeutet die Welt der Volkssagen, der Feen und Elfen, d. h. nach Madách's Auffassung die Dichtung die ausgesprochene Verneinung des Kapitalismus. Dichtung ist Flucht aus dem Kapitalismus und diese Flucht wird nurmehr durch die Volkstümlichkeit der Feensagen ermöglicht. Wovor flüchtet Madách in der Periode, die der Schaffung der Tragödie folgt?

Nun, da die Bahnen rasen,
Telegraphen summen, Kessel pfeifen,
Und die Papierflut der Zeitungen mordet,
Zwischen Gaslampen der Mond sich legt,
Burgen und Klöster Opfer der Blitze, des Holzwurms werden,
Und nur die schmutzigen Fabriken protzig stehen:
Zieht der erstarrte Mensch sich
Schildkröten gleich in sich zurück und harret seines Alters.

Auch Amor beklagt sich über die Welt, die jeder Poesie, jeder Menschlichkeit beraubt ist:

Grundbücher und Verträge wehren
Gleich Schilden und Panzern die beste meiner Waffen ab
Und mich ersetzen die Zeitungsannoncen,
Die Tanten, Vettern, Kosmetiker und Makler...

Das ist das „Bild der Zeit" — „wie Madách sie sieht". Aber warum sieht er sie so? Madách beobachtete anfangs aus dem Blickpunkt der

Hoffnungen des Reformzeitalters den Kapitalismus der Zeit der Willkürherrschaft enttäuscht und unzufrieden. Es war der koloniale Charakter dieses Kapitalismus, der seinen Widerspruch und seinen Protest weckte. In dem Madách'schen Antikapitalismus spielte demnach vorübergehend die Idee der nationalen Unabhängigkeit ebenfalls eine gewisse Rolle. Mit der Zeit gelangt jedoch nächst der Idee immer mehr das Motiv der Zurückgezogenheit, ja die Idealisierung der Rückständigkeit zur Geltung. Die Worte Ilonas im „Feentraum“ lassen die Zwiespältigkeit, den widerspruchsvollen Charakter dieses Antikapitalismus deutlich erkennen. Die Feen finden in Ungarn ihre Heimat, weil dort „im Herzen der Patrioten die Feenträume“ noch immer leben — und weil diese „Steinkohlen-Zivilisation“ den „Blütenhauch“ der Träume noch nicht völlig verscheucht hat. Im Antikapitalismus der späteren Schaffensperioden fehlt das Moment der nationalen Unabhängigkeit schon gänzlich, bzw. kommt nur höchst entstellt zur Geltung. Doch finden wir bei Madách in der Schmerling-Periode diesen Anspruch auf Unabhängigkeit, diesen „Feentraum“ der Patriotenherzen noch verhältnismäßig rein vor, obwohl er immer mehr dadurch beeinträchtigt wird, daß sich der Dichter wegsehnt, zurückzieht und in sich verschließt, sich von den neuen und zukunftssträchtigen Perspektiven des Kapitalismus abwendet. Die Doppeldeutigkeit des Madách'schen Antikapitalismus findet ihre Erklärung im Doppelsinn der passiven Resistenz.

Die Volkstümlichkeit Madách's läßt sich somit nicht mit der Volkstümlichkeit des Reformzeitalters verknüpfen, sondern zeigt das neue, sich in den sechziger Jahren immer deutlicher abzeichnende Antlitz dieser Richtung. Madách's ästhetische Prinzipien — nicht zuletzt seine Auffassung des Begriffs des Schönen — sind mit den Prinzipien Arany's aus der Zeit um 1861 verwandt. Ebenso klingt die Madách'sche Konzeption auch darin an die Auffassung Arany's um 1861 an, daß er in der Volkstümlichkeit nicht mehr die Möglichkeit sieht, zum Volke zu sprechen, sondern vor allem die Gelegenheit, die ästhetische Wirkung zu steigern.

Die Volkstümlichkeit und der Hellas-Kult Madách's sind miteinander verwandt. Sein Hellas-Kult ist mit dem Abscheu, mit der Verachtung, die er der Willkürherrschaft gegenüber empfindet, aufs engste verknüpft. Dieser Kult unterscheidet sich zum Beispiel grundsätzlich von der schwärmerischen Begeisterung Flauberts für das Griechentum. Bei diesem sehnt sich das vom Kapitalismus angewiderte Herz nach dem Schönen, nach dem Idealen. Bei Madách ist die Sehnsucht nach griechischer Religion, Liebe und Öffentlichkeit nicht nur dem Abscheu vor dem Kapitalismus, sondern darüber hinaus auch dem Ekel und Abscheu vor der Willkürherrschaft entsprossen.

Der so oft erwähnte Aristokratismus Madách's beruht gewissermaßen gleichfalls auf der Ablehnung und dem Haß, mit dem er der Willkürherrschaft begegnet. Dieser Aristokratismus hat eben darum ein doppeltes Gesicht: er unterscheidet sich von dem Aristokratismus eines Flaubert und hat mit l'art pour l'art noch nichts gemein — ist aber zugleich eine vergebliche Art des Widerstandes. Der Ausspruch Madách's „Ich stehe zur Demokratie, bin aber in der Despotie Aristokrat“ verrät hinlänglich den Zusammenhang zwischen seinem Aristokratismus und den Verhältnissen der Willkürherrschaft. Der Aristokratismus, der die Verhältnisse des Menschen im Kapitalismus verabscheut und ablehnt, drückt sich auch in der *Ars Poetica* aus, zu der sich der Dichter des „Feentraums“ bekennt: „Was soll mir Gegenwart — hinweg mit ihr, / Ist die Zeit elender oder der Mensch in ihr?“.

Der Widerstand gegen die Willkürherrschaft bildet das Rückgrat von Madách's patriotischer Thematik. Die Bilder, die er „aus der Türkenzeit“ heraufbeschwört, „Licht und Schatten“ deuten auf die Verhältnisse zur Zeit der Willkürherrschaft hin: und zwar nicht nur mit den Gräbern der Helden, die für „Recht und Vaterland“ fielen, „mit der Rekrutenaushebung“ des Türkenheeres, sondern auch mit der sehr eindeutigen Frage:

Sag an, was ist dir lieber,
Die neue Ordnung oder die alte Wirrnis?

Das „Zechgelage“ verspricht nach dem Klagelied auch etwas anderes („Das fröhlichste kommt vielleicht noch nach“), — das Gedicht „Ich bange nicht um dich mein Vaterland“ erinnert an die Felsenhöhen des Branyizskó und schließt zugleich die Idee des letzten Aufzuges des „Moses“ in sich, („Nur heilig Blut kann Wundmale der Ketten sühnen: / Auf daß das beß're Kind siege, / Starb Moses / In der Wüste und mit ihm ein Geschlecht“); doch leidenschaftlicher als alle klingt das Gedicht „Nur Frieden, Frieden“, das wie das Moses-Drama die Ausgleichwilligen geißelt:

Neu ist das Grab, sein heil'ger Hügel ist noch kahl,
Und Blut sickert noch aus des Toten Busen,
Der im letzten, im verzweifelten
Ringen für die Freiheit fiel.

— — — — —
Und ihr verhandelt schon über den Frieden
Und werft das heil'ge Blut, die heiligen Ideen hin.

Wie fern steht Madách der Politik des Ausgleichs mit Österreich, wie fern steht er Deák, wenn er den „erbettelten Frieden“ als „Ruhe des Todes“ bezeichnet; es ist gewiß vor allem die Partei Deáks, der er im

Zorne die Worte entgegenschleudert: „Ihr werbt mit Weihrauch um den Himmel, / Den der Titan mit Schlägen sich erzwang“. Und eine der wichtigsten Ideen der „Tragödie“ („Der Kampf selbst ist des Menschen Ziel“) erhält in den Zeilen dieses Gedichtes konkreten politischen Sinn: „Kampf ist das Leben, Ruhe der Tod; / Mag auch am Sommerhimmel ein Gewitter stehen, / Was fürchtet ihr!“. Und es dünkt uns, als vernähmen wir das Selbstbekenntnis Adams, freilich des Adams der Kämpfe für die nationale Unabhängigkeit: „Ich mag im Kampfe fallen; / Doch werd' ich nie mit dem Schicksal verhandeln.“ Für Madách bedeutet der Widerstand gegen die Willkürherrschaft die direkte Fortsetzung des Freiheitskampfes, dessen letztgültige Bedeutung er im Geiste Petöfis mit seinem Gedicht „Grabeslied“, dem Requiem für sein Vaterland, ausspricht.

Madách's Hoffnung ist die Fortsetzung des niedergeschlagenen Freiheitskampfes für nationale Unabhängigkeit, der Kampf um die Weltfreiheit:

Mögen auch trauernde Mütter noch hier und dort Ungarn gebären,
Kein Vaterland wird sein, das ihre Söhne fesselt,
Dem ihre Herzen entgegenschlagen, dem sie ihr Herzblut opfern,
Sie werden zu Kämpfern der Freiheit dieser Welt.

Dieser Glaube und diese Gewißheit sind frei von den Zweifeln der „Tragödie“. Ja, in diesem Gedankengang Madách's ist auch der Anspruch auf die Tat erhoben — wie er auch „Aus der Gefangenschaft“ seine Freunde zur Tat anspornt:

Beim frohen Zechgelage mögen sie statt meiner trinken,
Und kommt die Zeit, sollen sie zu handeln wissen.

Das Drama „Csák“, das er nach der ersten Fassung aus dem Jahre 1843 fast zwanzig Jahre später, im Jahre 1861 umarbeitet, bildet die unmittelbare Fortsetzung der patriotischen Lyrik Madách's. Überblickt man die Dramen, die Madách vor der „Tragödie“ schrieb, so fällt der eigenartige lyrische Charakter dieser Stücke, das Überwiegen des lyrischen Elements gegenüber dem dramatischen auf. Madách ist kein wahrer Dramatiker, seine Dramen sind Verkettungen lyrischer Situationen, Illustrationen historisch-epischer Probleme. In der Gattung der „Tragödie“, im dramatischen Gedicht, ergänzen sich — man könnte sagen einzigartig im gesamten Lebenswerk Madách's — der niemals befriedigte Ehrgeiz des Dramatikers und die von Anfang an so reiche Begabung des Lyrikers.

Das Vorbild der Gestalt Csáks ist Brutus, zu dem sich Madách so sehr hingezogen fühlt. Als Freiheitsheld, Patriot und Revolutionär ist Csák, wie der Moses Madách's, ein Typus von 1848—1849. Und zugleich

sind sie Vertreter und Künder des Patriotismus in der Zeit der Willkürherrschaft. Brutus hat „mit seinen Fahnen auch den ewig jungen, heiligen Namen der Freiheit“ sich zum Ziele gesetzt — Brutus hat „für das Volk gekämpft, das ihn nicht verdiente noch verstand“, — das ist das Bild des Brutus, wie es uns das Csák-Drama bietet, und in diesem Bild zeichnet sich zugleich der widerspruchsvolle Charakter des Madách'schen Freiheitshelden ab. Das Volk, das Brutus nicht versteht, die Juden, die Moses verleugnen, sind Varianten ein und derselben Idee. „Csáks letzte Tage“ zeigen uns die Quelle, der Madách's Auffassung des Volkes, seine Enttäuschung über die historische Rolle des Volkes entspringt. Darüber hinaus deckt uns das Csák-Drama auch die Gründe von Madách's Zwiespältigkeit auf und ermöglicht uns in dieser Hinsicht das bessere Verständnis seiner Auffassung des Volkes, seiner Zwiespältigkeit, wie sie in der „Tragödie“ vorliegt.

Das Csák-Drama ist auch eine Klage über die nach 1859 zu Grabe getragenen Hoffnungen, über den ausgebliebenen Freiheitskampf bzw. revolutionären Aufstand. Der „Bericht zur Lage“ den Berend (einer der Haupthelden des Dramas) Csák über die „politische Stimmung“ im Tiefland erstattet, ist zugleich eine Kritik an der passiven Resistenz des Adels. Nach Solferino versprachen sich die Anhänger Kossuths, zu denen auch Madách gehörte, insbesondere vom Aufstand (des Landes jenseits der Theiß) sehr viel. Mit Csáks Worten scheint Kossuth zu fragen:

Aus dem Tiefland kann doch keine schlechte Kunde kommen,
Denn wie sollte die blaue Weite seiner Ebenen
Das Menschenherz zum knechtischen Sinne zwingen.
Schon immer war das Tiefland meine Kraft und Hoffnung,
Sag' welche Winde wehen über ihm?

Die Antwort Berends widerspiegelt Momente der Enttäuschung die wir auch in der „Tragödie“ aufdecken müssen:

Ein Wind, Csák, der nur insgeheim aufschluchzt.
Ich habe mich in allen, wohlverborgnen Höfen umgesehen,
Wo ich Flüchtige zu finden hoffte,
Oder, zurückgezogen harrend, Patrioten.
Ich fand sie auch. Doch keinen, der entschlossen stände zur Partei.
Vielen umfloreten Sorgen die Stirn,
Die tränenden Auges aufs verlassene Vaterland blicken,
Und sehnsuchtsvoll auf bessere Zeiten hoffen; doch was tut's,
Wenn keiner mit Männerarmen
Sich das Schicksal zu zügeln getraut. —
Schwere Zeiten bedrücken das Land und jedem schmerzt
Dieses oder jenes, — so daß er nicht mehr fühlt
Die ferneren Schmerzen der ganzen Nation.

Es freut ihn wenn er als geschickter Fährmann
 Aus den wild wütenden Wogen Leben und Habe zu retten vermag,
 Doch drückt ihn nicht die Sorge um die Güter aller.

Das ist eine bündige, vielsagende Charakteristik Ungarns nach Solferino, — das ist die Lage, in der die pessimistischen und zwiespältigen Motive der Tragödie wurzeln. Csák, der Freiheitsheld hinter dem keine Massen stehen, ist der nächste Verwandte Adams, der sich in den Massen bitter täuschen muß. Aber Adam und Csák leben fort in Moses, der das Verhältnis „eines Großen“ der Geschichte und des Volkes bereits in neuem Lichte zeigt. Sollte jemand aus der „Tragödie“ den enttäuschten Verzicht auf die Freiheitsidee herauslesen — den würde Csák mit seinem leidenschaftlichen Bekenntnis zur Freiheit eines Besseren belehren:

Die Hoffnung auf die Freiheit ist für mich
 Kein leerer Wahn, und wenn doch, so ist sie eines Gottes Traumgebilde,
 Das mir zugleich die Seligkeit bedeutet.

Csák wendet sich gegen die „Bedrücker“ des Volkes, gegen die „fahrenden Ritter, Herren, Knechte und den König“, und sein Beispiel bedeutet als Widerlegung des verhandlungswilligen Zách zugleich auch dieselbe Ablehnung des Ausgleichs, wie sie im Großteil der Madách'schen Lyrik ausgesprochen wird. Das Motiv der Furcht vor „Gnade und Gunst“ nicht aber vor der „Knote“ taucht auch im Drama auf. Csák wünscht unmittelbar vor seinem Tode, daß man seine Asche in alle Winde zerstreue: „Sie möge im Wellenspiel der Donau untergehen, (Mit den Fluten der Donau sich ins Meer ergießen und überall,) Wo sie hingelangt, Geschlechter der Skythen finden.“ Diese Zeilen, das Pathos der Schlußszene und die Lehre, die einer der Getreuen Csáks ausspricht („Ich werde sein Grab in Ehren halten, denn ich handle“), sind Elemente, die sinngemäß an die Schlußszene der „Tragödie“ anknüpfen, insofern sie ebenfalls zum Aushalten, zum Kämpfen und Vertrauen, zum Handeln ermutigen.

György Lukács ist der Meinung, es habe sich auch an Madách bewahrheitet: „wer nicht mit dem Volke, mit den Massen, in ihren Reihen die Befreiung sucht, den wendet die Logik der Ereignisse gegen das Volk, gegen die Massen, und es entwickelt sich in ihm — ob er nun will oder nicht — die Verachtung des Volkes, die Abscheu vor den Massen“. Aber wann und wieso kommt es zum Konflikt zwischen Madách und den Massen? Das Csák-Drama ist ein Zeugnis dafür, daß an diesem Konflikt und an der Zwiespältigkeit, die in der „Tragödie“ zum Ausdruck kommt, auch die Enttäuschung und Unzufriedenheit über die untätige Ruhe im Lande nach 1859, das Schweigen des Volkes, die versäumte Freiheits-

bewegung bzw. Revolution Anteil haben. Madách's ganze Sympathie gehört Csák und Brutus, die für das Volk kämpften, „das sie nicht verdient hat.“ Es ist offensichtlich, daß dieses Urteil Madách's über das Volk ungerrecht ist, daß Madách auf dem Holzweg ist, wenn er das Verebben der Freiheitsbewegung mit der Gleichgültigkeit des Volkes erklärt. Doch das Csák-Drama beweist auch, daß die Auffassung, die Madách vom Volk hegt, in der Enttäuschung nach 1859 ihre Erklärung findet. Sie nährte sich teils vom Herzblut des Patrioten, teils von der Kurzsichtigkeit des liberalen Denkers, der die politische Lage falsch beurteilt.

Madách „verabscheut“ nicht das Volk, die Massen, sondern stellt eine falsche, wenngleich im ganzen wohlgemeinte These auf: die Großen der Geschichte (siehe Milthiades), die Freiheitshelden (siehe Brutus, Csák usw.) kämpfen und verbluten für das Volk, das dies nicht verdient und die Größe des Opfers nicht zu erkennen vermag. Diese These finden wir sowohl in der „Tragödie“ als auch im Csák-Drama. Es fragt sich nunmehr, ob es sich hier um eine endgültige These handelt, ob Madách's Auffassung vom Volk, so wie sie in der „Tragödie“ vorliegt, unverändert bleibt?

III

Die Forschung hat den „Titanenkult“ Madách's, der innerlich mit der zeitgenössischen Romantik verwandt ist, auch bisher schon richtig erhellt. Die ins Übermenschliche gesteigerte historische Bedeutung der Persönlichkeit — und ihr gegenüber die Massen, diese „an sich bedeutungslosen Zeichen“, das sind die beiden Pole des Gegensatzes, den Madách, zwischen Resignation und bitterer Anklage hin und hergeworfen, erlebt. Die romantisch-liberale Auffassung vom einsamen Titanen, der die Geschichte formt und von der „kindischen, blinden“ Masse, und im allgemeinen vom tragischen Konflikt der „großen Männer“ der Geschichte und der „verständnislosen Zeit“, diese Auffassung hat sich Madách tiefer eingepreßt als irgendeinem seiner Zeitgenossen. Daran haben sowohl seine Einsamkeit, seine Isolierung, sowie sein ganzes Leben, die Reihe bitterer Erfahrungen und das Amateurhafte seiner literarischen Tätigkeit großen Anteil. Madách hatte bis an sein Lebensende nicht nur mit den Massen, sondern auch mit den engeren Kreisen der literarischen Öffentlichkeit keine Verbindung. Er steht nicht auf dem Standpunkt des „odi profanum vulgus“, sondern ist ein Mensch, der seiner Gemeinschaft beraubt, nur aus sich selbst schöpfen kann. Solche Menschen neigen leicht dazu, aus dem Verhältnis von Mensch und Welt, Individuum und Gemeinschaft unüberbrückbare Gegensätze zu formen. Während wir in der russischen Lite-

ratur das Wegsuchen des „vom Gewissen gepeinigten Gutsbesitzers“ sehen, sieht Madách seine Ausnahmestellung auch durch die Theorie der „großen Männer“ als gerechtfertigt. Daß diese Theorie im Denken Madách's und seiner adeligen Zeitgenossen allmählich die Oberhand gewinnen konnte, erklärt sich zum Teil auch aus dem Versiegen seiner Empfänglichkeit für die sozialen Fragen. Nach 1849 betrachtete die Besitzerklasse die soziale Frage infolge der Aufhebung der Leibeigenschaft als „unter Opfern und freiwillig“ gelöst. Daraus folgt, daß sie nicht einmal aus dem Antrieb der „Gewissensbisse“ sich dem Volke, den Massen nähert. In Ungarn wird das Problem der Leibeigenschaft, die soziale Frage halbwegs gelöst, noch bevor „die Gewissenspein des Gutsherrn“ in der Literatur eine reichere Ernte gezeitigt hätte. Ja, die Revolution, die Volksbewegungen des Freiheitskrieges, das Drängen auf eine weitergehende Lösung der sozialen Frage überzeugen die Besitzerklasse von der „Undankbarkeit“ des Volkes. Nach der Einigung der Interessen im Reformzeitalter und den „Einheitsfrontbestrebungen“ in den fünfziger Jahren entfernen sich Volk und Besitzerklasse immer weiter voneinander, und mit der letzteren geht sogar die Intelligenz.

Im Denken Madách's nimmt somit eine Fiktion — die Fiktion vom Gegensatz zwischen Individuum und Gemeinschaft, Individuum und Masse — einen wichtigen Platz ein. Diese Fiktion färbt auf Madách's Weltanschauung in ganz besonderer Art ab. Madách glaubt an die Ideen der bürgerlichen Revolution, an die Zukunft der Volksfreiheit, ist aber der Meinung, daß nur einzelne „große Männer“ diese Ideen vertreten bzw. erkämpfen und das Volk gleichsam mit ihnen beschenken. Das Volk, die Masse sieht dagegen diesem Kampfe häufig verständnislos zu, ja, wendet sich gegen jene, die für sie kämpfen und bringt sie zu Fall. Die Wege-lagerer, die die Familie seiner Schwester ausgeraubt und gemordet hatten, identifiziert Madách willkürlich mit dem Volk und wertet die Tragödie seiner Schwester als notwendiges und allgemein charakteristisches Beispiel eines historischen Gegensatzes.

Aus der Fiktion, daß die fortschrittlichen revolutionären Ideen nur durch „einsame“ Titanen vertreten bzw. erkämpft werden, zieht Madách häufig Lehren, die besagen, daß an dem Fall, an dem Scheitern dieser Ideen, an der wiederholten Unterbrechung des menschlichen Fortschritts das Volk die Hauptschuld trage. Angesichts der historischen Mißerfolge verkündet der verbitterte Madách sozusagen bis zu seinen letzten Lebensjahren den tragischen Gegensatz zwischen den „Großen der Geschichte“ und der Masse, die Vereinsamung des „Titanen“, die Verständnislosigkeit, ja Fortschrittsfeindlichkeit der Masse.

Wenn wir somit von der Treue reden, mit der Madách an den Ideen des Fortschritts festhält, so dürfen wir nicht vergessen, daß er diese Ideen als den unveräußerlichen Besitz der „großen Männer“ betrachtet, die sich „über die Masse erheben“.

Und wenn wir bei Madách leidenschaftlichen Ausbrüchen, Beschuldigungen begegnen, in denen er sich gegen die „unwürdige, undankbare“ Masse wendet, so dürfen wir nicht vergessen, daß er infolge der erwähnten Fiktion in der Masse einen Faktor sieht, der die Entwicklung, den Aufstieg der Menschheit hemmt. Diese Fiktion wirkt sich in Madách's ganzes Denken aus und macht es für ihn von vornherein unmöglich, ein ideell geklärtes und eindeutiges Werk zu schaffen. Maternus, einer der rebellischen Helden seines Jugendwerkes „Commodus“, spricht die leidenschaftliche Unzufriedenheit, Beschuldigung, ja Verachtung unverhohlen aus, mit der Madách das Volk für das Scheitern der fortschrittlichen Ideen verantwortlich macht: „Feiges Volk, ich verachte dich, sei verflucht! Es komme Schmach und Schande über dich! Du bist fürs Joch gezeugt / Und hast den Nacken schon dem Joch gebeugt, / Als du zum ersten Mal das Licht der Welt erblickt; / Nie mehr will ich mit dir gemeinsame Sache machen. / Ich steh' verlassen, keiner steht mir bei.“ Oder eine Variante zu derselben Anklage: „Ich war ein Feigling, der in seinem Busen / Vom Volke falsche Hoffnungen genährt. Ich setzte mein Vertrauen ins Volk, in seine Ehre, in seine Not, / Ich vertraute ihm alles, auch das Wohl meines Vaterlandes an. / Doch wie arg muß sich jeder täuschen, der seine Hoffnung auf das Volk gesetzt. / Denn sie wird zerstreut wie dürres Laub im Wirbelwind.“ Das ist nicht die Stimme des „odi profanum vulgus . . .“ sondern die einer falsch gedeuteten Ungeduld, die sich jedoch nach dem Fortschritt sehnt!

Madách „verachtet“ das Volk, weil er es fürs „Sklavenjoch geschaffen“ hält („Gedanken um Mitternacht“); erbittert klagt er das Volk an, weil es seine Erlöser ans Kreuz schlägt und des Tyrannen „Rute zu küssen“ bereit ist. Es ist der tragischste Irrtum Madách's, daß er — insbesondere nach 1849 — die Sachwalter der großen Ideen nur in den Einsamen erblickt und die Masse als unfähig betrachtet, sich die „heilige Sache“ zu eigen zu machen: „Siehst du das Banner der heil'gen Sache wehen . . . / So lache nur, denn jeder Einzelne fühlt / Daß dieses Banner nur ein Schnöder Trug; / Nur einigen Scholaren schlägt das Herze höher, doch ernten sie dafür nur Hohn, / Die andern haben hunderter Ziele und Prinzipien.“ — („An meinen Freund P.“) In Madách's Auffassung vom Volk finden wir selbstverständlich nicht nur Spuren dieser tragischen Fiktion: in seiner Dichtung kommt auch die idyllische Stimmung des „Familien-

kreises", die glückliche kleine Welt der „heiligen Schlichtheit" zu Wort, „in der Gott, Mensch und Tier noch beisammen leben" („Sommerabend") und er verkündet über den „schwelenden Trümmern" der niedergebrannten Burg und Hütte das Programm der „nationalen Einheit" gegen die Willkürherrschaft:

Argwohn war unser ganzes Leben,
 Und wir versuchten nicht einmal, uns einander zu nähern,
 Wir meinten, keines unserer Gefühle sei uns gemein,
 Es gäbe nicht ein Wort, das wir beide verstünden.

— — — — —
 Der Tod hat unser Haupt gestreift,
 Ein Leid hat uns getroffen, und über dem Doppelgrab
 Verstehen wir uns, geheiligt durch die Trauer;
 Und ist es auch zu spät, so reichen wir uns doch die Bruderhand.
 »Reichen wir uns die Hand!«

Die pessimistische Auffassung vom Volk, die wir in der „Tragödie" sehen, verknüpft sich mit Adams Einsamkeit und bezeugt, daß Madách's Fiktion auch in diesem Werk zur Geltung kommt. Dagegen sehen wir im Moses-Drama eine völlig andere Auffassung, denn hier entfaltet sich der Konflikt zwischen dem „großen Mann" und der Masse in einer ganz anderen Richtung. Zweifellos handelt es sich hier — wie György Lukács darauf hinweist — um den Konflikt zwischen dem „großen Mann und der elenden Masse". Doch warum ist die Masse im „Moses" „elend"? Schon Miltiades verachtete die Massen Athens, weil „das Elend sie zu Knechten gebrandmarkt" hat. Im „Moses" wird dieses Motiv noch nachdrücklicher hervorgehoben: die „Niederträchtigkeit" der Masse ist hier das Werk der Knechtschaft, und das Drama veranschaulicht eben den Kampf, in dem „Moses" das „Brandmal" der Knechtschaft vom Antlitz des Volkes wischt. Dieses Werk wurzelt keineswegs in irgendeiner „antidemokratischen" Anschauung, im Gegenteil: Moses, der „große Mann", wird eben dadurch zum wahren Helden, daß er mit dem Volk eins wird. Der erste Aufzug in dem Moses den Weg der weiteren Konflikte betritt, zeigt ihn noch als einen „antidemokratischen Großen", der sich nicht zum verachteten Sklavenvolk herablassen will: „Im bäuerlichen Tagwerk soll mein Geist zusammenbrechen, / Der berufen war, über den Massen zu strahlen." Der Herr hat ihn jedoch auserkoren, und als Auserwählter „gehört er nicht mehr sich allein / Denn nur im Herzen des Volkes pulst sein Leben", Moses gelangt so weit, daß er vor dem Herrn bekennen kann: „ich habe gelernt, in diesem Volk zu leben und zu sterben". Mit Recht wird man dem entgegenhalten, daß die Auffassung vom Volk, wie sie im Moses-Drama vorliegt, die Volksverbundenheit des Moses an der dramatischen

Handlung der „Tragödie“ nichts ändert. Doch sollte man in diesem Zusammenhang nicht vergessen, daß der „Moses“ die in der „Tragödie“ vorliegende Auffassung vom Volk im wesentlichen unverändert, doch abgeklärter zum Ausdruck bringt.

Die Niederträchtigkeit des Volkes geht in beiden Werken auf eine und dieselbe Ursache zurück. Und die einzige Abhilfe für dieses Übel, für diese „Niederträchtigkeit“ heißt Freiheit! Schon im Jahre 1845, nach seiner Reise durchs ungarische Tiefland, gießt Madách seinen Spott in einem Brief über die rückständigen Verhältnisse, über die kleinen Städte aus, die zwar Laternen aufstellen, aber für Öl nicht sorgen, — gibt aber zugleich ein verzweifelt-bitteres Bild von der Rückständigkeit des Volkes: „Man könnte nicht behaupten, daß dieses Volk bar jeder Bildung ist, denn das wäre eine falsche Mystifikation. Doch ist es ein Menschen-schlag, der jede menschliche Form abgelegt hat und bis ins Mark demoralisiert ist, wie es ihn vielleicht nicht einmal zur Zeit der Sintflut gegeben hat.“ Doch wir brauchen nur einige Zeilen weiter zu lesen, um zu sehen, wie begeistert er über entwickeltere Verhältnisse, über den Erfolg der Ideen des Fortschritts berichten kann: „In Nyiregyháza sah ich die große Bedeutung der Grundablösung bezeugt. In jeder Hinsicht ein gewaltiger Fortschritt in kurzer Zeit, Erstarkung des Ungartums usw.“

Das Moses-Drama ist ein Bekenntnis zum Glauben, daß man das Volk ins „gelobte Land“ führen kann, doch selbstverständlich nur mit dem Opferwillen, mit der Energie des „großen Mannes“ und gleichsam gegen den Willen des Volkes. Moses' Mutter, Jokhabed, vertritt im Drama gegenüber Moses, der ans Volk nicht glauben kann, auch die Meinung des Dichters:

Woher kennst du dein Volk —
Sprich, daß du anmaßend über es dein Urteil fällst?
Hast du dich im Volke umgesehen, hast du gehört
Wofür sein heilig Herz verborgen schlug

— — — — —
Geh hin und suche seine Hütten auf,
Und wenn dich dann der Geist, der über ihnen schwebt, ergreift;...

Das Moses-Drama legt Zeugnis dafür ab, daß Madách seinen Glauben an das Volk nicht endgültig verloren hat, selbst, wenn er sich ihm ungeduldig tadelnd, ja erzürnt zuwendet. Moses spricht deutlich Madách's Auffassung vom Volk aus und sagt zugleich, wieso dieser Konflikt mit dem Volke entstand und wie er ihn zu lösen wünscht:

Die lange Knechtschaft hat mein Volk verdorben,
Durch viele Leiden muß man es langsam läutern,
Daß es sich der Freiheit würdig erweist.

Das ist gewiß nicht die Auffassung Petöfis vom Volk, aber auch nicht die der Zeitgenossen, deren Anschauung vom Volke ein aristokratischer Pessimismus beherrscht. Madách sieht im Volk nicht die geschichtsbildende Kraft, sondern eine hilflose Masse, die nur schwer von der Leidenschaft und Kraft des Titanen durchdrungen wird. In der revolutionären Größe des Volkes, die er hie und da erkennt, sieht Madách nur ein flüchtiges, alsbald zerrinnendes Wunder.

Daß man das Volk nur gegen seinen Willen beglücken kann, daß man auf seine kindische Laune nicht bauen darf, bezeugt mit den Mitteln dramatischer Kunst die Episode mit dem Goldenen Kalb, aber auch die Szene in Athen. Vor der völligen Entfaltung des Dramas betrachtet Moses das Volk bloß noch als Mittel („Das Volk ist nur ein töricht Mittel“ / In der Hand einzelner Großen, die / Mit seinem Blute die Weltgeschichte schreiben. — / Das Volk ist nur ein Werkzeug, ich bin der Vollstrecker.“) Und spricht das Prinzip „Millionen für Einen“ in neuer Fassung aus. Später aber betont er, wie Großes er mit diesem „törichten, elenden“ Werkzeug, dem Volk, geschaffen hat:

Ich habe meinem Gott einen ewigen Altar errichtet,
Und wie töricht und elend war das Werkzeug:
Eine Handvoll niederträchtigen Gesindels.

An seinem Lebensende jedoch kann Moses sagen:

... Ein Sklavenvolk hat er mir anvertraut.
Ich mußte es durch hunderte Gefahren führen,
Durch die Taufe in Feuer und Blut,
Daß es vom Schandmal seiner Knechtschaft sich befreie.
Mein Lohn war nur Murren und Fluch;
Und doch danke ich meinem Gott.

— — — — —
Es drücke meine Seele keine Schuld,
Leid und Elend hab ich immer getreu
Geteilt mit meiner Nation.

Die Knechtschaft als Schandmal, die „Niederträchtigkeit“ des Volkes als Folge seiner Knechtschaft, seiner Unterdrückung: das ist die immer wiederkehrende zentrale Idee des „Moses“, die auch die Erklärung für die Auffassung Madách's vom Volke in sich birgt. Diese Auffassung ergibt sich aus den Verhältnissen der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, aus der bitteren Enttäuschung, die Madách angesichts der Hilflosigkeit gegenüber der Willkürherrschaft ergreift: „Der Sklave bleibt Sklave, der Freiheit ist nur ein besseres Geschlecht würdig“, heißt es in einer seiner Aufzeichnungen. Seine Hoffnung sind einzig und allein „die

Großen", und er erwartet das Erscheinen eines großen Führers wie Moses. Doch seine Hoffnung nimmt diese Richtung, weil er das Volk an sich als jeder Tat unfähig betrachtet: „Im feigen Volke spinnen nur einzelne Große das Garn der Geschichte." Am Anfang der sechziger Jahre meint Madách, das Volk sei „feige", doch hofft er, daß es durch die „Taufe in Feuer und Blut" seine Freiheit erlangen werde. Sollte jemand daran zweifeln, daß Madách's Auffassung vom Volke durch die Verhältnisse der fünfziger und sechziger Jahre bedingt ist, der kann sich davon auch durch die Übereinstimmung zwischen einzelnen, höchst wesentlichen Stellen des Moses-Dramas und den Aufzeichnungen Madách's überzeugen. So lesen wir zum Beispiel in seinen Notizen: „Wir sind demoralisiert. Wovor es uns 1850 geschauert hätte, das finden wir heute selbstverständlich." Derselbe Gedanke kehrt im Hinblick auf das Volk im „Moses" wieder:

Wie sollte auch frei sein
 Ein Volk, auf dessen Rücken noch
 Das blaue Brandmal, die blutigen Striemen prangen, und das
 Die Knute, die Tritte und Schläge bereits vergessen hat.
 Warum sollte ein Volk frei sein,
 Das Tag für Tag in seiner Schande tiefer sinkt;
 Das wie die Buhle, heute für natürlich betrachtet
 Und mit Freude küßt, was sie gestern noch erröten ließ,
 Wovor sie gestern noch zitterte und sich ekelte; —
 Dem vielleicht heute noch der Büttel fehlt,
 Der gestern hinter seinem Rücken stand,
 Als es noch Ziegel strich...

Diese Zeilen erhellen am besten den Ursprung der Verachtung des Volkes, die man Madách oft vorwirft, diese und ähnliche Zeilen bezeugen, daß er das Volk wegen der „Knechtschaft und Scheinbildung" verachtet, und sie verraten auch, daß Madách mit der Darstellung der Massen im „Moses" und in der „Tragödie" die „Demoralisation" seiner Zeit veranschaulicht. Die Forschung hat die konkreten politischen Beziehungen des Moses-Dramas zu den Ereignissen seiner Entstehungszeit längst nachgewiesen, ua. Anspielungen auf Garibaldi („... und insgeheim sucht er Gelegenheit, / wünscht inbrünstig eine Gefahr von außen, / daß er dann unter die Fahnen des Feindes eilt"), die Hinweise auf verschiedene Verschwörungen („doch unser Geheimnis ist schon allen kund") usw., und wir könnten eine solche Aufzählung mit der leidenschaftlichen Ablehnung des Ausgleichs ergänzen. All dies spricht dafür, daß die Thesen und dramatischen Motive des „Moses" Ausdruck der zeitgenössischen Wirklichkeit sind, und daß

sich demnach in der Darstellung des Volkes Madách's Auffassung von seiner Zeit widerspiegelt.

Das Thema der „Tragödie“ ermöglichte es Madách nicht, den Konflikt zwischen dem „großen Mann“ der Geschichte und der Masse weitgehend zu entwickeln, und er mußte sich mit einigen knappen und bündigen Hinweisen begnügen. Im „Moses“ dagegen wird dieser Konflikt seiner Lösung zugeführt, der „große Mann“ und die „elende Masse“ finden zueinander und dieser erhebende Ausklang wird dichterisch durch Moses' Tod und die Wiedergeburt des Volkes dargestellt. Diese Entfaltung geht im Zeichen der Ideen des Patriotismus von 1848 vor sich. Als Moses Abschied nimmt von dieser Welt, betrachtet er als wahren Sohn des Vaterlandes den, der „im Herzen das Gesetz — (d. h.: 1848) — treu bewahrt“. Solche Männer werden sich über „Tausende erheben, die in reichem Erbe leben“, obwohl sie selbst „keinen Fußbreit Landes besitzen“. Die Besitzlosen bewahren somit die Ideen von 1848, den Patriotismus treuer, als die führenden Klassen mit „reichem Erbe“. Nach langem Ringen, nach der leidenschaftlichen Steigerung des Gegensatzes von Ja und Nein söhnt sich Madách schließlich mit dem Volke aus, das die Knechtschaft abgeschüttelt, sein Ehrgefühl zurückgewonnen hat und treu zu 1848 steht. Wie die Zweifel der „Tragödie“ durch die Idee des Kämpfens und Vertrauens gemildert werden, finden sich im „Moses“ Gegenmittel gegen das Gift der „Knechtschaft und Scheinbildung“. Selbstverständlich ist das „geläuterte“ Volk des „Moses“ ebenso eine Ausgeburt der liberalen Volkskonzeption, wie die ideale Masse im Schlußkapitel des Romans von Eötvös: „Ungarn 1514“. Doch zeigt das Moses-Drama immerhin daß Madách's Aristokratismus nicht auf dem „odi profanum vulgus“ beruht, sondern daß er sein Urteil über die „elenden“ Massen im Hinblick auf das Volk fällt, das sich in die Knechtschaft fügt, daß die erbitterten und ungerechten Momente in Madách's Auffassung vom Volk hauptsächlich mit seiner Enttäuschung nach Solferino zu erklären sind, die zugleich auch die Herkunft der Theorie erklären, wonach das Volk fast gegen seinen Willen, ausschließlich durch den Opfermut und das Heldentum der „großen Männer“ seine Freiheit erlange. Das Moses-Drama bezeugt zugleich, daß diese Auffassungen in Madách's Denken nicht endgültig erstarrt sind, sondern im Gegenteil, daß sie als Ertrag langen Ringens, versöhnlichen und zuversichtlicheren Anschauungen weichen.

IV

Die Literaturwissenschaft hat sich allzuhäufig der Formel des „über die Massen enttäuschten Madách“ bedient, ohne daß sie der Kompliziertheit dieses Problems Rechnung getragen hätte. Eine ähnliche Formel der bisherigen Forschung war — insbesondere vor der Befreiung (1945) — die Überschätzung von Madách's philosophischer Bedeutung. Solche allzu starre Formeln hinderten die Forschung bis heute daran, ein richtigeres Madách-Portrait zu entwerfen. Mit diesen Mängeln paarten sich auch gewisse oberflächliche Feststellungen, die den Großteil der Forscher bewogen, die „Tragödie“ vom Gesamtwerk Madách's abzusondern, weil — wie sie behaupteten — die früheren oder späteren fortschrittlichen Werke und Äußerungen Madách's nichts an der Problematik der „Tragödie“ zu ändern vermöchten. Mit diesem Verfahren war es jedoch unmöglich, das Woher und Wohin der Madách'schen Probleme zu verstehen und die Lehren aus dem ganzen Lebenswerk und aus den aufschlußreichen Beziehungen der Werke zueinander zu ziehen. So können wir zum Beispiel Madách's Auffassung vom Volk nicht verstehen, wenn wir die Aufschlüsse, die uns das gesamte Lebenswerk bietet, außer Acht lassen.

Wir haben darauf verwiesen, daß die Gattung der „Tragödie“ einer glücklichen Begegnung der dramatischen Ambitionen mit den reichhaltigen lyrischen Neigungen Madách's ihr Dasein verdankt. Wir haben auch den lyrischen Charakter der Madách'schen Dramen hervorgehoben, und wollen nun bei dieser Frage, bei der Wertung der Madách'schen Lyrik kurz verweilen, um durch die nähere Erhellung der lyrischen Elemente der „Tragödie“ ihren Ideengehalt in neues Licht zu setzen.

Die literaturgeschichtliche Forschung hat schon mehrfach auf die Verwandtschaft der „Tragödie“ mit dem sogenannten „Poème d'humanité“ verwiesen, das sich in der romantischen Dichtung der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts entwickelt, und dessen ausgeprägteste Formen nach Byron und Shelley — („Kain“ und „Queen Mab“) — bei Vigny („Poèmes antiques et modernes“), bei Lamartine („Jocelyn“, „La chute d'un ange“), bei Quinet und Hugo sowie bei anderen vorliegen. Die Ideen des „Poème d'humanité“ kleiden sich bei den französischen Romantikern in lyrisch-epische Formen, bei Madách dagegen in lyrisch-dramatische. Somit ergibt sich das Lyrische der „Tragödie“ notwendigerweise schon aus ihrer Gattung.

György Lukács hat den illustrativen Charakter der einzelnen Bilder der „Tragödie“ hervorgehoben, doch ist diese Eigenschaft des Werkes ebenfalls durch die lyrisch-dramatische Prägung der Gattung bestimmt,

wie wir sie auch an den lyrischen Dramen der Romantik, u. a. bei Musset (vgl. „Lorenzaccio“ usw.) beobachten können. Dieser lyrisch-dramatische Aufbau führt dann zur Gattung der „Historischen Miniaturen“, die Gobi-neau als später Jünger der Romantik ebenfalls bevorzugt. Bei Madách kann man die Elemente dieses Aufbaus schon in den Dramen seiner frühen Schaffensperiode beobachten, und die „Tragödie“ erscheint geradezu als eine Reihe solcher „Miniaturen“. Doch ein ähnlicher Aufbau ist auch für Madách's Dramen „Csák“ und „Königin Maria“ bezeichnend. Das letztere Werk zeigt im Vergleich mit den früheren Versuchen in seiner dramatischen Gestaltung eine beachtliche Entwicklung, doch fehlen ihm, gleich den übrigen Dramen Madách's das einheitliche dramatische Rückgrat, Dauer und Steigerung der dramatischen Prozesse. Augenscheinlich vermag Madách keinen dramatischen Helden auf die Bühne zu stellen, dessen Taten und Konflikte sich um ein und denselben Kern verdichten und eine einheitliche Handlung ergeben könnten. Nichts steht ihm ferner, als das klassische Prinzip der drei Einheiten. Zugleich aber ist es ihm gegeben, die einzelnen Szenen in ihrer Charakterzeichnung, Zeitschilderung und dramatischen Spannung sehr eindrucksvoll zu gestalten. Jedoch bleiben die Szenen voneinander isoliert, und obwohl die dramatische Findigkeit des Dichters in ihnen immer wieder zur Geltung kommt, sind sie miteinander keineswegs eng verknüpft. Isolierte, dramatisch immer wieder stark durchpulste Szenen sehen wir auch in der „Tragödie“, mit dem Unterschied, daß diese „Miniaturen“ durch den Ideengehalt der Rahmen-szenen wenn auch nicht dramatisch, so doch gedanklich verbunden werden. Ansätze eines verdichteten, prägnanten, die evokative Kraft der Symbole geschickt benützensden Szenenbaus der „Tragödie“ findet man auch im Drama der Königin Maria. Ebenso knapp sind auch die einzelnen Szenen der „Tragödie“ in der Darstellung der Charaktere, im Aufbau der Handlung und in der Zeitschilderung. Wir erinnern an die Liebesszene in Byzanz, in der auf dem Leid der unerfüllten Liebe der Abglanz des paradiesischen Glückes liegt und in der das Wesen der Epoche durch das flackernde Feuer des Scheiterhaufens veranschaulicht wird, das den Abschied des Ritters und der Nonne schicksalhaft drohend erhellt. Diese Kunst, die Charaktere, die Handlung und das Symbolische prägnant zu verbinden, verleiht den einzelnen isolierten Szenen der „Tragödie“ eine ganz besondere Schönheit und dichterische Kraft.

Die wahre Lyrik kommt bei Madách nicht in seinen Liedern, die häufig an Petőfi anklingen, nicht in seinen Romanzen, Balladen, Legenden und erzählenden Gedichten mit ihren sagenhaften Themen zur Geltung, sondern in gewissen „Miniaturen“, deren Geschlossenheit,

Frische und anschauliche Darstellungskraft im gewissen Sinne der Kunst verwandt ist, die wir auch im Aufbau der einzelnen Szenen in der „Tragödie“ gewahren. Denken wir nur an die feinen, novellistischen Einzelheiten des Gedichts „Ein Besuch“, an diese Oneginsche Situation, die sich durch den Besuch des Dichters bei seiner früheren Geliebten, die ein neues Glück gefunden, ergibt, an die kleinen Züge der Dorfidylle, die die Innerlichkeit des Lebens so frisch ausatmen, an die sorgfältige Psychologie, die den traurigen Schlußakkord fast unauffällig vorbereitet („Ich schlich von dannen, ein verlassener Fremder“). Mitunter zeigt sich die dichterische Kraft in der landschaftlichen Miniatur. „Ein Friedhof im Nyirség“ bietet eine Poesie der Öde, wie wir sie weder bei Petöfi, noch bei Arany finden und die Stimmung des übrigens anspruchslosen Gedichtes hat etwas Modernes, das merkwürdig mit der Altertümlichkeit, Herkömmlichkeit des Ausdrucks verquickt ist. Die Stimmung der ersten Strophe erinnert an die andersgeartete, aber ähnlich knappe Veranschaulichungskraft der Tragödie:

Öden Sand erblicken nur die Augen,
Hügel an Hügel, gleich einem Gräberfeld,
Unten ein stinkender Pfuhl, oben in weißer Hülle,
Wie umherirrende Seelen, ragen vereinzelt Birken in die Höhe.

Es folgen noch einige Züge der Landschaft, das Kreischen der Kiebitze, das Stöhnen der Rohrdommel, das wehende Marzengras um den Friedhof, und dann bricht die Kraft des Bildes und geht zu steifen Allgemeinheiten der Reflexion über, in denen Madách's Poesie so oft erstickt. Doch schaffen Zeilen der „Tragödie“, wie jene, in denen die Nacht von Byzanz heraufbeschworen wird („Die wie ein großes Herz von Liebe pocht“) — unerwartet einen wunderbaren dichterischen Zauber, der uns mehr sagt als jede Ortsbeschreibung und den „Denker“ Madách neben dem wirklichkeitsnahen Lyriker verblassen läßt.

In der Reihe der überraschenden Madách-Gedichte sei auch die „Reise im Tiefland“ erwähnt, wo die ungeschickte Weitläufigkeit die Wirkung einiger treffenden Einzelheiten, die Veranschaulichungskraft einiger konkret-einfachen Bilder nicht zu schwächen vermag:

Ein langer Rohrzaun zieht sich am Wege hin,
Den die welken Ranken der Kürbisse durchweben,
Am Dorfende blickt vom Blechdach
Des Turmes ein Hahn hinaus auf die Pušta.

Dieselbe dichterische Beobachtungsgabe blitzt gleichsam ungewollt in den späteren blassen Strophen auf und beleuchtet treffend die „im

gleißenden Licht" schwitzenden Rosse, die „Sand mahlenden" Wagenräder, die staubige Königskerze, die blaue Distel usw. Doch besitzt Madách's Dichtung auch eine andere Seite, die näher an die Tragödie heranhöhrt. Diese Dichtung erhebt sich aus den ermattenden Plattheiten der Grübelei zum hinreißenden Taumel des Gedankens. Das ist keine „Gedankenlyrik" mehr, sondern das Lied einer sehr klaren und sinnvollen Entzückung, wie sie sich zum Beispiel in den schönsten Strophen des Gedichtes „Wahnsinn, komm über mich" ausspricht:

Wenn sein schrankenloser Geist emporfliegt
 Und ins Unendliche rast, wo er
 Mit dem wüsten Kometen sich ruhig unterhält,
 Und alsbald in noch höhere Sphären sich verirrt,
 Gefährte noch gewaltigerer Geister wird,
 Wo unsere beiden Welten sich berühren,
 Dort zieht er stauend an den Grenzen hin.

Doch kehrt Madách's Ekstase später aus der gefährlichen Abstraktion zurück zu einem lyrischen Lebensgefühl und läßt den Aufschrei einer Zweispältigkeit, Erinnerung und Nostalgie erklingen, dessen Widerhall man in der ganzen „Tragödie" vernimmt:

Doch wollte der Mensch schaffen,
 Entriß die Welt der Harmonie und verdarb das Lied.
 Seither klingt unser Leben wie ein wüster Sang,
 Alles ist Dissonanz, zieht fürchterliche Kreise,
 Und wem es im Rausche der heiligen Entzückung
 An einer Ahnung der Harmonie nicht gebricht,
 Dem schmerzen im Busen die Geisterworte und es schluchzt aus ihm,
 Daß er sich nicht an unsere linkische Erde gewöhnen kann.

Das Gegenstück zum Rausch der lyrischen Ekstase bildet die abgeschlossene Gestaltwerdung des lyrischen Realismus, z. B. das Gedicht „Im Herbst". Eine anschauliche Miniatur, die den Alltag eines gutsherrschaftlichen Landsitzes veranschaulicht, naß und gelb ist das schütterte Laub der Bäume, das Weibervolk läuft „in Linnen gehüllt" über den „dünnen Dreck", am Herdfeuer versammelt sich das Gesinde, im Torbogen fährt eine Kalesche ein, und den Abend verbringt man am Kamin, die Pfeife rauchend, in freundschaftlicher Unterhaltung, die nur vom Knistern des Feuers und vom Lied des Heimchens unterbrochen wird. Diese beiden Arten des Lyrischen vereinigen sich glücklich an den besten Stellen der „Tragödie".

Die oft und mit Recht erwähnten Vorläufer der „Tragödie" im lyrischen Schaffen Madách's (die Gedichte „Zufriedenheit"; „Glauben und

Wissen"; „Altertum und Neuzeit"; „Gedanken um Mitternacht"; „Rückblick"; „An meine Kinder"; „Der erste Tote"; „Der Weg des Engels"; „Die Erschaffung des Weibes"; „Die Poesie des Todes" usw.) deuten darauf hin, daß in dem großen Werk gewissen lyrischen Themen, die den Dichter schon früher beschäftigt haben, eine besondere Bedeutung zukommt. Die „Tragödie" ist in einem gewissen Sinne die Fortsetzung, der vollkommeneren Ausdruck dessen, was den Lyriker Madách beschäftigt. Ja, wir werden sehen, daß sich die Lösung der Konflikte der „Tragödie" aus einem Motiv ergibt, das in der Madách'schen Lyrik einen wichtigen Themenkreis darstellt. Wir können daher die Auflösung der Konflikte der „Tragödie" vor allem auf Grund der Madách'schen Lyrik verstehen. Ein immer wiederkehrendes Thema der Gedichte Madách's ist die Sehnsucht nach dem „Verlorenen Garten Eden", bzw. das Lüften der Schleier des grauen und freudlosen Daseins, hinter denen der Mensch die Erinnerung, die Gewißheit eines fernen, doch in seiner Unerreichbarkeit läuternden Glückes ahnt. Der Garten Eden spricht zu uns — als hörten wir eine halbvergessene Melodie — mit den Worten der Liebe und Dichtung, und der Ruf weckt in uns das schönere, bessere Ich. Liebe und Dichtung sind uralte, in den Tiefen des Lebens wirkende Kräfte, deren Erklingen dem Menschen inmitten seiner Zweifel, seiner Zagheit und Zerrissenheit Erlösung bringt.

Die unbewußten Anspielungen auf die paradiesische Vergangenheit eröffnen auch an einzelnen Stellen der „Tragödie" unerwartet weite dichterische Perspektiven. In Ägypten ist es „das nie gekannte Gefühl", dessen sich Adam bewußt wird, in Rom Evas Erinnerung an die sonnigen Palmen, unter denen sie als unschuldiges Kind spielte, in Byzanz das flüchtige Traumbild vom Elfenkuß, deren sich Madách als dichterischer Parallelen bedient, um mit ihnen das ferne Eden als den ahnungsvollen Hintergrund der jeweiligen Handlung zu vergegenwärtigen. Das Glück der verblassenden Vergangenheit unterstreicht nicht nur die öde Gegenwart, denn diese „Ausblicke" steigern zugleich die Realität der historischen Szenen.

Dasselbe Thema finden wir auch in einzelnen Gedichten Madách's: „Glaube und Wissen" beklagt eben den Verlust der paradiesischen Harmonie, den die „Tragödie" dramatisch darstellt:

Wie beim Erwachen die Erinnerung eines schönen Traumbilds
 Deine Gedanken lieblich-zart durchzittert,
 So bringt auch die Seele ihren Traum von Eden
 Mit sich auf diese Erdenwelt herab.

Dieser Traum wird zur Qual, denn: „Der Ring des Alls ist durchbrochen, / In dem Gott, Mensch gemeinsam lebten / Und weder Gottes Sorge noch der Menschen Hoffen / Kann die große Leere überfliegen.“ Das lyrische Gefühl, das sich im „Glauben und Wissen“ ausspricht, ist auch das Grundgefühl der „Tragödie“. Und dasselbe Motiv kehrt — noch mehr sagend und mit der „Tragödie“ noch enger verknüpft — in dem Gedicht „An meine Kinder“ wieder. Diese Verse lesen die Botschaft des Paradieses aus der Seele des Kindes, und diese Botschaft ist zugleich auch der Ruf der Natur: er wird vom „Stern und Grashalm, Tier und Kinderherz“ verstanden, doch möchte seinen Sinn auch der erwachsene Mann verstehen, denn

Nur der stolze Mensch, der sich von uns
 Losgesagt hat und töricht nur auf sich vertraut,
 Versteht ihn nicht, ihm wird die weite Welt
 So traurig und so schweigsam...

Das verlorene Paradies, die Natur, die in der Kinderseele und im Volkslied erklingt, die „vergessene Melodie“ die wir plötzlich hören, das sind in den Gedichten die lyrischen Themen, die ein wichtiges Motiv der „Tragödie“ vorwegnehmen und vorbereiten. Die „Tragödie“ ist das Spiegelbild eines großen weltanschaulichen Ringens, das sich jedoch in den Gedichten immer lyrisch gefühlsmäßig auflöst. Das Gedicht „Der erste Tote“ wird mit Recht zu den Vorläufern der „Tragödie“ gezählt, denn es veranschaulicht einen Gegensatz, der in Adams Drama das Wesentliche ist:

Der eisig kalte Verstand und forschende Busen des Mannes
 Trugen den Menschen zu Grabe,
 Das gefühlvolle Herz und des Weibes Ruf
 Führten unsere Seele in ihre ewige Heimat.

Der Gegensatz ist hier vielleicht allzu vereinfacht, die „Tragödie“ wird ihn komplexer und tiefsinniger darstellen. Doch müssen wir schon hier auf die Unzulänglichkeit des „eisig kalten Verstandes“ aufmerksam und auf den Ruf der „ewigen Heimat“, deren Melodie anderenorts im Blick der spielenden Kinder, in der Poesie des Traumes vom Garten Eden, im Sinnen des Pharaos, in der Erinnerung Julias oder im Verzicht Isauras erklingt. Die wunderbare Strophe Evas drückt im Totentanz der Londoner Szene dasselbe lyrische Geständnis aus, wie die Zeilen des Gedichtes „Der Gefangene an seine Blumen“ über die Sonne und die Natur:

Von Dir kommt alles Gute, alles Schöne her,
 Vor Dir flüchtet Sünde, Blindheit und Verfall,
 Erschrocken in das Nichts der Nacht.

Worauf verweisen diese Parallelen? Ihr Sinn erschließt sich uns nur, wenn wir sie im Zusammenhang mit den Konflikten der „Tragödie“ und ihrer Auflösung untersuchen.

Wir haben gesehen, daß es zu den wiederkehrenden lyrischen Themen Madách's gehört, die innigen und versöhnenden, uralten und sanften Kräfte anzurufen, die den verzweifelten und verstörten Menschen erlösen und in seltenen, außerordentlichen Augenblicken bald als Mahnung des „verlorenen Edens“, bald als Ruf der „liebvollen, mütterlichen Natur“ als ihre „vergessene Melodie“ ertönen. Dieses Thema ist sowohl für das Denken als auch für die Lyrik Madách's kennzeichnend.

Dieses lyrische Thema wird im Ausklang des Dramas zu einem entscheidend wichtigen Motiv der „Tragödie“.

V

Adams Drama findet darin seinen Abschluß, daß sich Eva Mutter fühlt, denn nicht die Worte des Herrn sind es, die ihn vom Abgrund der endgültigen Verzweiflung zurückrufen, sondern das Geständnis Evas. Der Herr kommentiert bloß die Ereignisse und spricht die Moral des Werkes aus, die einzelne Forscher überraschenderweise als dem Werk „von außen aufgezwungen“ bezeichnen, wo sich doch das „kämpfe stets vertrauend“ als notwendige Folge der ganzen Handlung ergibt. Schon früher steht Adam unmittelbar vor der völligen Vernichtung, obwohl er bei dieser Gelegenheit noch nicht den Sturz, sondern den endlosen Aufstieg ersehnt: nämlich in der 13. Szene, als er im Weltenraum dahinfliegt. Hier ruft ihn die Stimme des Erdgeistes auf die Erde, ins Leben zurück, und diese Stimme hat hier sowohl ideell, als auch dramatisch dieselbe Funktion, die die Worte Evas in der Schlußszene. Im übrigen sind die Rollen Evas und des Erdgeistes in ideell-dramatischer Hinsicht verwandt bzw. sie laufen parallel. Beide sind Verkörperungen derselben versöhnenden, verborgenen und unaustilgbaren Urkräfte der Natur, die Madách in seinen Gedichten mit so großer lyrischer Innigkeit apostrophiert. Eva als Mutter bzw. die „herabziehende“ Kraft des Erdgeistes sind Motive, die eine Krise, ein zwiespältiges Ringen, eine Katastrophe auslösen und als solche den Ausklang der „Tragödie“ bestimmen. Adams Aussöhnung mit sich und der Welt wird durch die mächtigen Gewalten der Natur, der Materie bewirkt. Dieses Motiv ist in einen fideistischen Rahmen eingebettet, doch werden wir sehen, daß es in seinen Ursprüngen auf das große weltanschauliche Ringen Madách's zurückgeht. Die letzten bedeutenden Worte des Herrn, mit denen er gleichsam die dra-

matisch zustande gekommene Weltharmonie registriert und die Funktionen der Handelnden der „Tragödie“ bestimmt, nennt Eva Vermittlerin des „Rufes“, der in den Gedichten und in den historischen Szenen als „vergessene Melodie“ oder als „der Abglanz des Gartens Eden“ ertönt:

Gib acht: dann rauscht dir warnend
 Und erhebend eine Stimme zu.
 Der folge nur. Und wenn des Himmels Stimme
 Im Lärm des werkereichen Lebens schweigt:
 Des schwachen Weibes reine Seele,
 Entrückt dem Erdenschmutz, wird sie vernehmen
 Und wird durch ihre Herzensader
 Zur Dichtung und zum Lied sie läutern.

Die Worte des Herrn geben eine neue Fassung der bereits erwähnten wichtigen Thematik der Lyrik Madách's. In das dramatische Ringen Adams und Luzifers spielt somit ein dramatisch nur schwer greifbares, eher lyrisches Motiv hinein, das jedoch ein unveräußerlicher Bestandteil der Ideen der „Tragödie“ ist. Dieses Motiv erhält durch die Gestalt des Erdgeistes seine dramatische Rolle, die jedoch nicht allzu glücklich oder intensiv gestaltet wird. Es läßt sich vielleicht mit der höchst symbolischen und nur wenig dramatischen Gestalt des Erdgeistes erklären, daß ihn der Großteil der Interpretatoren und Spielleiter vernachlässigt und dadurch das Verstehen der „Tragödie“ von vornherein unmöglich gemacht hat. Die im Erdgeist symbolisierten Kräfte kommen selbstverständlich auch an anderen Stellen des Dramas zur Geltung, doch fast immer lyrisch, bzw. nicht so sehr durch die Handlung, als vielmehr durch die Worte, die Aussage des Dichters. (Denken wir an die bereits erwähnten „Ausblicke“ usw.). Trotzdem macht sich in der Entwicklung der Handlung, im Zustandekommen des letztgültigen Ausklangs der Erdgeist und dann Evas Mutterschaft dramatisch geltend. An diesem Punkt müssen wir die Funktion des Erdgeistes, bzw. der Kräfte, die er verkörpert, in Bezug auf die Ideen und die Dramatik der „Tragödie“ untersuchen, und feststellen, in welcher Beziehung Eva und Luzifer zu diesen erlösenden Kräften, zu den die Handlung entwickelnden Motiven stehen. Ohne die Klärung dieser Fragen ist eine richtige Deutung der „Tragödie“ unmöglich.

Die Wendepunkte der 13. und 15. Szene werden in der 3. Szene, in einem der wichtigsten Teile der „Tragödie“ ideell-dramatisch vorbereitet. Diese Szene wurde ebenso wie die Rolle des Erdgeistes bisher ziemlich vernachlässigt, wodurch sich die Mißverständnisse um die „Tragödie“ in wesentlichem Maße mehrten.

In der 3. Szene der „Tragödie“ bietet der Dialog Adams und Luzifers eine dichterische Darlegung der Gedanken des mechanischen Materialismus, und wir können diese Szene nicht nur in ihrer Thematik, sondern auch in ihren Ausdrucksmitteln als die Ouvertüre der ungarischen philosophischen Dichtung betrachten. Zweifellos nimmt in dieser Szene die Diskussion zwischen Adam und Luzifer keinen allzu dramatischen Verlauf, woraus sich auch ihre Vernachlässigung auf der Bühne erklärt, doch ist es ebensowenig zu bezweifeln, daß dieses Zwiegespräch ein philosophisches Gedicht darstellt. Selbstverständlich ist es nicht die Tiefe oder die Originalität der Gedanken, sondern die Poesie des Dialogs, die den Hörer beeindruckt. Die ungarische philosophische Dichtung nach Madách, die sowohl in ihrer Thematik als auch in der Kunst des Ausdrucks von der philosophischen Dichtung des Reformzeitalters absticht, geht auf die bahnbrechende Initiative Madách's zurück.

Um die Probleme der 3. Szene entsprechend zu beleuchten, müssen wir auf die weltanschauliche Entwicklung Madách's Bezug nehmen. János Barta bietet in seiner Madách-Monographie eine Analyse des Werdeganges von Madách's Weltanschauung, und Bartas Erkenntnisse haben ihre Gültigkeit bis heute behalten. Besonders zutreffend sind die Feststellungen Bartas, mit denen er die Begegnung Madách's mit dem Vulgärmaterialismus beleuchtet. Diese Begegnung rief bei Madách zweifellos eine weltanschauliche Krise hervor. Die 3. Szene bezeugt ebenfalls, daß Madách die Ideen des Vulgärmaterialismus weder gänzlich zu verwerfen noch anzunehmen vermag.

Der philosophische Inhalt der 3. Szene beruht auf der großen Diskussion, die sich im Jahre 1854, nach dem Göttinger Kongreß der Naturwissenschaftler, zwischen dem Idealisten Rudolf Wagner und dem Vulgärmaterialisten Karl Vogt entfaltete. Diese Diskussion endete mit dem Sieg des Materialismus und im allgemeinen mit dem der naturwissenschaftlichen Auffassung. Diese wurde von Ludwig Büchner in seinem 1855 erschienenen Werke „Kraft und Stoff“ in breiten Kreisen popularisiert. Die Philologie hat die Spuren der Büchnerschen Gedanken im Werke Madách's weitgehend aufgedeckt (vgl. das Problem des Bienenstaates, der Eskimos, der Eingeweidewürmer, der Anzahl der Wahnsinnsfälle und Selbstmorde, die Worte des Erdgeistes im Weltall usw.); sie hat auch darauf hingewiesen, daß sich Madách mit den Gedanken Moleschotts, der sich an der Diskussion zwischen Wagner und Vogt beteiligte, ebenfalls beschäftigte, daß Feuerbachs „Wesen des Christentums“ in Madách's Bibliothek vorhanden war, und Humboldts „Cosmos“ Madách stark beeindruckte, was auch daraus zu ersehen ist, daß er auf dieses Werk in seiner Antrittsrede

in der Kisfaludy Gesellschaft verweist usw. Die früheren Forscher haben den Einfluß Hegels maßlos übertrieben; Madách erwähnt im „Zivilisator“ Hegel so ironisch, daß es unmöglich ist, ein tieferes Interesse Madáchs für Hegel anzunehmen; die neuere Forschung hat die Unhaltbarkeit der übertriebenen Auffassung von dem Einfluß der Hegelschen Geschichtsphilosophie auf Madách nachgewiesen. Im allgemeinen können wir hier feststellen, daß Madách's Bedeutung als „Philosoph“ eine Zeit lang völlig unbegründet übertrieben wurde. Madáchs Notizen beweisen, daß sein Interesse für die Philosophie bzw. für die Naturwissenschaften eher dem für Kuriositäten ähnelte und in vielem an das ähnliche Interesse Jókais erinnert. Madách bleibt auf dem Gebiet der Rechts- und Staatswissenschaften bzw. der Philosophie bis zu einem gewissen Grade immer ein Amateur. Wir werden noch sehen, daß einzelne schwerverständliche Stellen der „Tragödie“ darauf zurückzuführen sind, daß er die philosophischen Fragen nicht konsequent zu Ende denkt. Das Interesse für Kuriositäten in der naturwissenschaftlichen Bildung Madách's zeigt sich auch darin, daß ihn Mode-Themen wie z. B. die Fragen der Phrenologie oder des Spiritismus anziehen, worin er sich übrigens mit so großen Schriftstellern, wie Balzac trifft. Wir können jedenfalls feststellen, daß der Dichter Madách ungleich höher als der Philosoph Madách steht.

Auch die Bedeutung der 3. Szene beruht in der dichterischen Formgebung, mit der Madách die Ideen des Materialismus, der naturwissenschaftlichen Weltanschauung, die er weder eindeutig ablehnen, noch annehmen kann, als Ausdrucksmittel, gleichsam als Vorwand seiner lyrisch-dramatischen Gedanken verwendet. Der Streit Adams und Luzifers über die Materie beweist, wie tief und nachhaltig die neuen Anschauungen über Materie und Natur Madách interessierten. Luzifers Standpunkt ist, wie auch der gegensätzliche Adams, häufig mit der Auffassung Madách's identisch. Letzten Endes lehnt Madách den materialistischen Standpunkt ab, doch bezeugen die vorübergehenden Übereinstimmungen zwischen der Auffassung des Dichters und jener Luzifers, daß er erst nach einer intensiven inneren Diskussion zu dieser Ablehnung gelangte.

Luzifer vertritt in der 3. Szene einen naiven Vulgärmaterialismus, und einige seiner Gedanken (z. B. „Dein Leib wird auch in Staub zerfallen, / Doch du erstehst in hundert Formen“; „Jedwedes lebt die gleiche Zeit“; „Leben ist: Werden und Vergehen“, usw.) kehren in der ungarischen philosophischen Dichtung der späteren Jahrzehnte dieser Epoche wieder, was die Identität der Quellen beweist. Um Madách's Stellung-

nahme zu verstehen, bedarf es vorerst der Klarstellung von Luzifers dramatischer Rolle.

Ein Teil der Forscher und Interpreten sieht in Luzifer in gewissem Sinne den Vertreter der Ideen, zu denen sich auch Madách bekennt, andere wieder betrachten ihn eindeutig als den Geist der Zerstörung, als den Hauptfeind der Menschheit. Es mag überraschend klingen, doch die Rolle Luzifers begründet zweifellos beide Auffassungen. Dies ist darauf zurückzuführen, daß Madách an seiner ursprünglichen Luzifer-Konzeption nicht unverändert festhält, sondern im Laufe der Handlung von ihr wesentlich abweicht. Es scheint, als träte in den historischen Szenen nicht derselbe Luzifer vor uns wie in den ersten drei. Diesem eignet eine gewisse düstere Erhabenheit, jener ist dagegen ein verschlagener Ränkeschmied, der einen unersprießlichen Zynismus predigt. Wir begegnen in der „Tragödie“ mehrfachen Änderungen des Gedankenganges, der Auffassungen Madách's, doch besteht die Größe und der überwältigende Eindruck dieses Werkes nicht in seiner gedanklich-ideellen Einheit, sondern in der lyrisch-dramatischen Spannung seines Inhalts.

Als Vorläufer zur der Gestalt Luzifers wird das Gedicht „Die Erschaffung des Weibes“ betrachtet. Luzifer erscheint hier edler und sympathischer als Jehova selbst, der nur aus „mutwilligem Einfall“ Erde und Menschen sich zum Spielzeug schafft. Luzifer wendet sich hier mit Recht als Rebell gegen Jehova, doch „Wie immer, wurde auch diesmal schuldig der verlor / Und den Sieger krönt der Lorbeer des Verdienstes.“ Dabei sei noch erwähnt, daß Eva hier als Luzifers Tochter Adam beigezelt wird. In der „Tragödie“ fördert Eva in der ersten Szene, im Paradies vorerst noch das Werk Luzifers. Doch später, vor allem als sie Mutter wird, scheitert Luzifers Plan gerade an ihr. In den ersten Szenen der „Tragödie“ tritt Luzifer noch als Nachfolger der Satansgestalt im Gedicht „Erschaffung des Weibes“ auf, es umgibt ihn der Nimbus des Rebellen, und in seinen Argumenten pulst die Leidenschaft des schöpferischen Gedankens. Der Luzifer, der im Werk des Herrn „Vernunft und Harmonie“ vermißt, der dem Herrn vorwirft, daß er „knausert“, der die Welt des Herrn stürzen will, der angesichts der paradiesischen Idylle von Adam und Eva zögert, sein Werk zu beginnen, dessen „kalte Vernunft das kindliche Gemüt beneidet“, der Luzifer, der das heroische Prinzip des Wissens verkündet: „Bequem ist es deinem Glauben dich zu fügen / Du selbst zu sein ist hehr, doch hart“, der Luzifer, der „Kampf, Mißklang“ verlangt, „Was neue Kraft gebärt, neu jene Welt erschafft“, — um wie vieles heroischer ist dieser Luzifer als der andere, dem wir in den historischen Szenen begegnen. Luzifers Wandlung setzt schon mit der ägyptischen Szene

ein. Seine Gedanken wandeln sich immer mehr zu Widersprüchen, die Madách bewußt der Auffassung Adams entgegensetzt. (Worauf diese Absicht des Dichters zurückgeht, zeigt sich erst später.) Luzifer verneint die Ideen der Freiheit, der Gleichheit usw., die Adams Handeln bestimmen. Luzifer zweifelt am Volk, denn er ist der Meinung, es sei „vom Schicksal verdammt“, „ein Tier zu sein, das in der Mühle jeder Ordnung das Rad tritt“, das nur „vom Durst, zu herrschen . . . zum Freiheitsbanner“ getrieben wird, denn nach Luzifers Meinung ist „das Volk ein tiefes Meer: kein Strahl durchdringt die finstere Masse“ usw. Diese Zweifel Luzifers steigern nur die Heftigkeit des Ringens zwischen Ja und Nein, in dessen Zeichen auch die „Tragödie“ entsteht. In den späteren Szenen verliert jedoch Luzifers Gestalt die Tiefe seiner Widersprüche, seiner konsequenten und leidenschaftlichen Zweifel: er wird zum unbedeutenden Ränkeschmied, zu einem schalen und beschränkten Geist, dessen banaler Zynismus mit den heroischen Zügen des Luzifers der ersten Szenen nichts mehr gemein hat. Die ins Kleinlich-Flache absinkende Rolle Luzifers läßt die sachlichen „rehabilitierenden“ Worte des Herrn, mit denen er die Bedeutung des „kalten Wissens“ im Leben des Menschen, der Menschheit als die der „Hefe . . ., die Gärung bringt“ bestimmt, beinahe als unbegründet erscheinen.

Wir müssen später noch eingehender die Konzeption der Harmonie untersuchen, in der die Schlußszene der „Tragödie“ ausklingt. Doch machen uns die allmähliche Zurückdrängung der dramatischen Funktion Luzifers und sein einigermaßen veränderter Charakter darauf aufmerksam, daß der ursprüngliche, grundlegende Konflikt der Tragödie, der Konflikt zwischen dem Herrn und Luzifer im Laufe der Handlung zu Gunsten anderer Konflikte in den Hintergrund rückt bzw. fallen gelassen wird, und erst in der Schlußszene wieder auftaucht. In einigen historischen Szenen, so vor allem in der ägyptischen, zeichnen sich die Umriss eines Konflikts zwischen Adam und Luzifer ab, die jedoch später wieder verblassen. All dies beweist, daß Madách die „Tragödie“ nicht nach einer einheitlichen Konzeption aufgebaut, bzw. daß er seine Konzeption während der Arbeit am Werk mehrfach abgeändert hat. Auf diesen Umstand hat die Madách-Forschung auch bisher schon ihre Aufmerksamkeit gerichtet.

Dagegen kommt ein Motiv, das bisher ungenügend beachtet wurde, in der ganzen „Tragödie“ konsequent zur Geltung, und zwar das Motiv, das die bereits erwähnten heimlichen Kräfte der „Natur“, die Liebe, die Dichtung usw. als Widersacher Luzifers auftreten läßt. Diese Kräfte finden ihre Verkörperung in der Gestalt des Erdgeistes, und wir müssen, um sie zu verstehen, wieder auf die 3. Szene zurückkommen.

Auch in dieser Szene finden wir keine eindeutige Klarstellung der Konzeption, auch hier zeigen sich gewisse Inkonsistenzen des Gedankenganges, die in ihren späteren Beziehungen sich störend auswirken. So erklärt z. B. Luzifer, als Adam über „die Kette“ spricht, die ihn hinabzwingt „zu dem getretenen Stoff“: „Dies Band ist stärker noch als ich“. Diese Erklärung stört in uns das Bild, das die berühmten Worte Luzifers im Paradiese hervorrufen: „Helfet mir, / Elemente, / Ich gebe euch / Den Menschen dafür“. Außerdem widerspricht die Erklärung Luzifers in der dritten Szene seinen Worten in Ägypten, als er Adams Stoffgebundenheit mit dem höhnischen Spott über „Kraft und Stoff“ widerlegen will. Noch größer wird die Verwirrung, als Adam in der 10. Szene zwischen Idee und Stoff einen Gegensatz erblickt („Ideen sind stärker / Als schlechter Stoff. Den kann Gewalt / Zertreten, jene werden ewig leben“. Und Luzifer erklärt in der 11. Szene, daß seine Macht auf dem Stoff beruhe: „Solang der Stoff besteht, / Lebt meine Macht.“ Noch deutlicher wird der Gegensatz von Idee und Stoff in der 14. Szene von Adam ausgesprochen:

»So ist denn alles
Große Sinnen, edle Tun nur Dampf
Aus unsrer Küche, oder Frucht von dem,
Was irgend ein Gesetz des schnöden Stoffes
Bewegt, und auch gebunden hält?«

Der Ausklang der „Tragödie“ bezeugt, daß Madách die einseitige Begeisterung Adams für die Ideen ebensowenig wie den einseitigen „Materialismus“ Luzifers teilt.

Es liegt somit im Text der „Tragödie“ zweifellos eine Inkonsistenz vor, wenn Luzifer in der 3. Szene über Adams Stoffgebundenheit erklärt: „Dies Band ist stärker noch als ich“, später aber sagt, daß seine Macht auf dem Stoff beruhe, und Luzifer Adam gegenüber das Prinzip des Stoffes, den „Materialismus“ vertritt. Diese Inkonsistenz wirkt zwar störend, kann jedoch die Konzeption nicht verwischen, die in der Rolle des Erdgeistes durchgehends zum Ausdruck kommt. Kehren wir nun zurück zu der Stelle der 3. Szene, wo Adam von den Ketten spricht, die ihn zum „getretenen Stoff“ hinabziehen, und Luzifer die erwähnte Erklärung ausspricht. Im weiteren Verlauf der Szene werden des Stoffes Kraft und Macht veranschaulicht: „Nur dieses eine kann mir trotzen, / Weil Geist es ist wie ich“ — spricht Luzifer einigermaßen inkonsequent, und er möchte den sich verlassen und ausgeliefert fühlenden Adam mit der Beschwörung eines „milderen, bescheideneren Geistes“, eben des Erdgeistes trösten. Doch vor der Erscheinung weicht auch er zurück:

»Wer bist du Schreck? Den ich gerufen,
Der Erde Geist ist schwach und sanft.«

Schon diese Szene zeigt klar den Grundgedanken Madách's, der trotz der obigen Inkonsequenz im Text die ganze „Tragödie“ durchzieht. Madách versucht das Weltbild, das sich auf Grund seines Wissens um den Vulgärmaterialismus und im allgemeinen um die naturwissenschaftlichen Auffassungen vor ihm abzeichnet, auf seine Art so „einzurichten“, daß er die materielle Wirklichkeit in zwei Teile teilt: auf den einen gründet Luzifer seine Macht, der andere, den der Erdgeist symbolisiert, steht dem Menschen zur Seite und zieht Adam aus dem Weltall oder vom Abgrund des Selbstmordes zurück auf die Erde, d. h. ins Leben. Auch diese Formel ist willkürlich und eigenartig, wie die Auffassung des Dichters vom Volk, doch ist sie zugleich in ihrer Naivität für die Denkweise Madách's charakteristisch. Es erübrigt sich hier über den gedanklichen Wert dieser „Lösung“ zu diskutieren, denn die „Tragödie“ ist ja trotz solcher Formeln ein bedeutendes Werk. Madách's Konzeption vom Materialismus, das Erdgeist-Motiv, die Fiktion von einer zweiteiligen, menschenfeindlichen bzw. menschenfreundlichen materiellen Welt führen nämlich zu dem Ausweg der Hoffnung, des Optimismus. Die Zweiteilung der materiellen Welt mag naiv, willkürlich und gedanklich nur allzu labil sein, doch die Tendenz, die sich im Erdgeist-Motiv ausdrückt, die Idee, die in den Worten der dem Menschen behilflichen Mutter Natur, in Evas Mutterschaft, in der erlösenden Macht der Liebe und der Dichtung zur Geltung kommt, legt den Weg für eine Lyrik frei, die schon in der Thematik der Gedichte eine bedeutende Rolle spielt und die „Tragödie“ einem optimistischen, hoffnungsvollen Ausklang zuführen will. Darüber hinaus versucht auch Madách, seine weltanschaulichen Krisen in dieser lyrisch-optimistischen Konzeption aufzulösen.

Je verneinender, „negativer“, zerstörender Luzifers Rolle ist, desto mehr gerät er zu den Kräften, die der Erdgeist symbolisiert, also zu der „menschenfreundlichen“ Stoffwelt, zu den Kräften der Natur, der Liebe, der Dichtung usw. in Gegensatz. Der „Materialismus“ Luzifers wird im Laufe der Handlung immer mehr mit dem Standpunkt des „kalten Verstandes“, des unerspießlichen Zweifels, der Ungläubigkeit und des Zynismus identisch. Dieses Zweifeln, dieser Zynismus, der sich der Begeisterung Adams für die großen Ideen, die erhabenen Ziele und für den Glauben entgegenstellt, ist bis zu einem gewissen Grade ebenfalls eine Frucht der Zeit der Willkürherrschaft. Madách verallgemeinert in Luzifers Gestalt die Zweifel, die Ungläubigkeit, die nach der Niederwerfung der Revolution einen Teil seiner Zeitgenossen in ihrem Bann hielten und die auch

in seinem Herzen mit dem Glauben und der Hoffnung rangen. Die Lage Ungarns nach 1849 erinnert vielfach an die Enttäuschung, an die Desillusionierung, an die Zweifelsucht der Seelen, die sich nach den Napoleonischen Kriegen der Generationen des Westens bemächtigte. Doch ist die Idee der nationalen Unabhängigkeit, der leidenschaftliche Widerstand gegen die Willkürherrschaft in den besten Söhnen Ungarns dieser Zeit viel zu lebendig, als daß sie sich von der Enttäuschung bezwingen ließen. Der „teuflischen Komödie“ der Ungläubigkeit, des Zweifelns, des Zynismus steht die „Tragödie“ des Glaubens, der Begeisterung Adams gegenüber, doch der Ausklang der „Tragödie“ bringt den Sturz der „teuflischen Komödie“ und die Erhebung Adams aus seinem tragischen Fall. Auf die weltanschaulichen Beziehungen dieses Sturzes und dieser Erhebung kommen wir später noch zurück; doch müssen wir hervorheben, wie wichtig es ist, daß diese Erhebung, dieser Aufstieg nicht dem Eingreifen des Herrn, sondern der Einwirkung der im Erdgeist verkörperten Kräfte (Evas Mutterschaft) zu verdanken ist.

Verfolgen wir nun den Einfluß dieser Kräfte auf die Handlung des dramatischen Gedichts. Einerseits ist es für sie charakteristisch, daß ihre Funktion nicht ausgeprägt dramatisch, vielmehr lyrisch ist, und daß sie daher auf den dichterischen Höhepunkten der Dialoge und nicht in den dramatischen Handlungen zur Geltung kommen. So kann die Regie bei der Darstellung der „Tragödie“ auf der Bühne diese Kräfte nicht ins rechte Licht rücken, was andererseits bedeutet, daß eines der wichtigsten Elemente der dramatischen Dichtung auf der Bühne verlorengeht.

In der ägyptischen Szene nennt Luzifer die Kraft beim Namen, die in der 3. Szene durch die Erscheinung des doppelgesichtigen Erdgeistes ziemlich naiv dramatisiert werden soll: es ist die Kraft, die sich in der Liebe äußert und Adams Herz mit unerwartetem Zauber befällt. Luzifer räumt ihr spöttisch-machtlos das Feld:

»Dies ist aufs neu der Fäden einer,
In die der Herr dich höhnisch spinnt,
Daß du, als stolzer Falter flatternd,
Dich deines Raupenseins erinnerst.
Stark ist der dünne Faden, unsern Fingern
Entgleitet er, und so vermag ich nicht
Ihn zu zerreißen.«

Dieses Motiv kommt im weiteren Verlauf der Handlung wenn auch nicht dramatisch, so doch auffallend konsequent zur Geltung. Auch in Athen öffnen Evas Liebe, ihre Reinheit und die Poesie der mythologischen Gestalten an ihrer Seite den „menschenfreundlichen“ Kräften den Weg.

Zweifellos verkörpert Eva auch vor der Episode, in der sie ihre Mutterschaft bekennt, immer diese Kräfte — ihre Rolle entfaltet sich durchgehend im Zeichen des Erdgeist-Motivs, selbst wenn sie zeitweilig als ein leichtfertiges Weib erscheint. Auch in Athen verrät Luzifers Zurückweichen das Meiste über diese Kräfte:

»Nur schade, daß mich immer wieder
Die ewig junge Schönheit stört.
Mich friert in ihren fremden Kreis,
Die selbst das Nackte züchtig macht,
Die Sünde edel, das Verhängnis
Mit ihren Rosen und der Schlichtheit Kuß
Verwandelt in Erhabenheit.«

Dieser Gedanke, der im Gedicht „An meine Kinder“ zum erstenmal ausgesprochen wird, taucht in der „Tragödie“ immer wieder auf, doch dürfen wir nicht vergessen, daß er auch in den Fragmenten des „Feentraums“ weiterentwickelt wird, insofern die einfache Poesie der Volkslieder, der Ruf der Natur und der Menschlichkeit bereits dem Kapitalismus gegenübergestellt werden. Auch in der Londoner Szene siegen „Liebe, Dichtung, Tugend“ über das Chaos des Todes und des Kapitalismus. Im „Feentraum“ decken diese Kräfte bereits die Flucht vor dem Kapitalismus, die Abkehr von der kapitalistischen Wirklichkeit.

Die Reminiszenz der Erdgeist-Episode erklingt symbolisch in Byzanz in Evas Worten, mit denen sie „Tausende der lächelnden Genien“ beschwört, doch das Dramatischste, das Meiste sagt der Erdgeist wohl in der 13. Szene über sich aus, als er an die letzten „unzerreißbaren Bande“ erinnert („Ich bin's allein, was in dir atmet“) und diese Bande sind eben die Bande des Stoffes, der Natur:

»Alles, was in dir
Sich spannt, Erfassen und Gefühl,
Sie strahlen von dem Stoff nur aus,
Den du die Erde nennst; und wär sie anders,
Müßt ich vergehn und du mit mir.«

Die 13. Szene zeigt somit, wie Madách die Prinzipien des Materialismus seiner Auffassung gemäß umgestaltet und inwiefern er sie annehmen vermag. Wir haben bereits erwähnt, daß der Ruf des Stoffes, der Natur noch einmal entscheidend, das ganze Drama abschließend erklingt in der Episode, da Eva Adam mitteilt, daß sie sich Mutter fühle. Dieses Motiv, das sowohl in den Rahmenszenen als auch in den historischen Szenen abgewandelt wird, bezeugt, daß Madách im materiellen Sein des Menschen, in seiner Umwelt, in der stofflichen Welt nicht nur Schranken,

sondern zugleich auch Stützen und Erlösung sieht. Der Ruf der Materie, der Natur bewahrt Adam vor dem Untergang, der Ruf des Lebens, der in Liebe und Dichtung erklingt, das Glück und die Unschuld des Paradieses, die im Spiel der Kinder durchscheint, das fühlende Herz, das gegenüber der kalten Vernunft sein Recht geltend macht, — all das führt den Menschen aus der Hölle seiner Zweifel, seines inneren Ringens heraus. Diese versöhnende, Harmonie bewirkende Rolle der Materie, der Natur ist nicht gerade als Irrationalismus anzusprechen: denn was wäre das für ein Irrationalismus, daß Liebe, Schönheit und Dichtung über den Trubel des Londoner Jahrmarktes, über das Gesetz des Todes siegen? Was für ein Irrationalismus wäre das, daß Evas Mutterschaft Adam ins Leben zurückruft?

Die „Tragödie“ schließt mit den Akkorden der Harmonie, und in diesen Akkorden klingen zweifellos auch die Töne des Fideismus mit. Denn diese Harmonie stellt Madách als das Werk des Herrn dar, und selbst der Materialismus stellt sich nach den Absichten des Herrn in der Person Evas und des Erdgeistes dem Materialismus Luzifers entgegen. Als *poème d'humanité* schließt die „Tragödie“ mit der Lehre, daß die einander entgegengesetzten Kräfte im Leben der Menschheit und des einzelnen Menschen letzten Endes zusammenklingen und den Aufstieg des Menschen fördern. In dieser Harmonie haben sowohl Adams Begeisterung für die großen Ideen, als auch das Prinzip der Materie ihren Platz:

»wenn dich gebeugt
Die Last des viel zu kurzen Seins:
Erhebt dich das Unendlichkeitgefühl,
Und wenn darob der Stolz dich packte,
Wird engen dich das kurz bemessne Sein,
Und Größe, Tugend sind gesichert.«

Und selbst Luzifers „kaltes Wissen, töricht Leugnen“ wirken belebend auf die Harmonie. Doch diese Harmonie ist Schöpfung des Herrn, das Werk der „Vorsehung“ und insofern klingt in den Schlußakkorden der „Tragödie“ auch der Fideismus mit.

Die Rahmenszenen der „Tragödie“ bilden eine besondere dramatische Einheit. Sehen wir von den historischen Szenen und den Szenen nach dem Londoner Jahrmarkt ab, so können wir die Handlung der Rahmenszenen im folgenden zusammenfassen: zwischen dem Herrn und Luzifer entsteht ein Konflikt, Luzifer begehrt gegen die „Harmonie“ der Schöpfung auf und will dem Herrn in der Krone seiner Schöpfung, im Menschen eine Niederlage zufügen, erreicht durch den Traum, den er über das Menschenpaar bringt, beinahe sein Ziel, doch vereitelt Evas Mutterschaft mit einem

Schlage seine Pläne. Der Konflikt, mit dem die „Tragödie des Menschen“ einsetzt, findet somit seine Lösung durch die oben erwähnten Kräfte, durch das Motiv Evas und des Erdgeistes. Dieses Motiv ist zweifellos geeignet, den Grundkonflikt zu lösen und ist in dieser dramatischen Einheit auch am Platze. Eine andere Frage ist es jedoch, ob dieses Motiv auch die Konflikte der historischen Szenen und der Zukunftsszenen lösen soll? Bevor wir zur Analyse dieser Konflikte übergehen, ist schon jetzt zu sagen, daß das Eva-Erdgeist-Motiv die Probleme der historischen Szenen nicht zu lösen vermag, und daß Madách mit dieser Einstellung der Konflikte einzelne weltanschauliche Fragen der „Tragödie“ offenläßt. Denn in den historischen Szenen werden die Probleme der Freiheit, der Gleichheit, der Revolution, des Fortschritts und der Zukunft der Menschheit als Konflikte gezeigt. Ein Teil dieser Probleme wird in der zweiten Prager Szene eindeutig beantwortet, auf andere Probleme antworten jedoch die Szenen, die auf den Londoner Jahrmarkt folgen mit Pessimismus und dem Zweifel am menschlichen Fortschritt. Die Mutterschafts-Episode soll auf diesen Pessimismus, auf diesen Zweifel Antwort geben, doch können wir diese Antwort nicht als adäquat, als zufriedenstellend gelten lassen.

Wenn auch die Mutterschafts-Episode die Probleme der Szenen nach dem Londoner Jahrmarkt, die Fragen der Zukunft offenläßt, so ist es doch wichtig, daß Madách die Lösung auf diese Weise sucht, weil sich in ihr sein Drang nach Optimismus, Glauben und Hoffnung kundtut. Madách's Krise, die vor allem in den Szenen nach der Londoner Szene so düster zum Ausdruck kommt, findet somit nur außerhalb der Geschichte ihre Lösung. Die Unzulänglichkeit dieser Lösung kann jedoch die lyrisch tief empfundene Sehnsucht nicht verdecken, mit der Madách einen Ausweg sucht und gegen die erdrückende Last des Pessimismus ankämpft.

Seine Zweifel, seine düsteren Visionen hat er der Geschichte abgelesen und wenn er sie auch nicht im Rahmen der Geschichte widerlegen kann, wenn er auch in der Geschichte selbst die letzte Hoffnung nicht findet, so versucht er doch, sie aus den Kräften des engeren, privateren, inneren Kreises des Menschendaseins zu schöpfen.

Dieses Bestreben verbindet durch seine persönliche, subjektiv-lyrische Note die „Tragödie“ mit den bedeutendsten Gedichten Madách's und ergänzt als wirkliche Zugabe die ganze Handlung der „Tragödie“, doch ergreift uns darin nur der Widerstand, den Madách den pessimistischen Lehren seines eigenen Werkes entgegensetzt, — eben weil er diese pessimistischen Lehren letzten Endes doch nicht anzunehmen vermag. Und darin, daß der Ausklang des Werkes zu einer eigenartig „privaten“ Lösung führt, sollte man keine Flucht vor dem Gemeinwesen, vor der Geschichte,

sondern das verzweifelte Suchen nach den Kräften sehen, die den Menschen in seinem Ringen noch erheben können. Madách's Lösung unterscheidet sich auch in ihrer Unzulänglichkeit, in ihrer unangemessenen Form wesentlich von jener der späteren, verzagteren und hoffnungsloseren Generationen, die dem Gemeinwesen, der Geschichte bereits mit letzter Entschlossenheit, unheilbarer Verbitterung und selbstmörderischer Verneinung den Rücken kehren.

VI

Die weltanschaulichen Hauptfragen der „Tragödie“ vermögen wir nur unter Beachtung der Verhältnisse der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, bzw. durch die Analyse der Tendenz, mit der das Werk sich an seine Zeit wendet, zu verstehen.

Diese Tendenz gelangt in der „Tragödie“ auf die Weise zum Ausdruck, daß Madách um die Gestalt Adams die Ideen gruppiert, in deren Zeichen sich auch seine Weltanschauung entfaltete. Es handelt sich um Ideen, zu denen sich die Generation des mittleren Adels von 1848 bekannte, und in denen sie während der Willkürherrschaft einen Halt suchte. Das Wesen der „Tragödie“ spricht sich in den dichterisch-dramatischen Prozessen aus, in denen Madách die Ideen der Freiheit, Gleichheit, Revolution und des Fortschrittes zu Worte kommen läßt, sie in Konflikte, in Handlung umsetzt.

Bevor wir die eigenartige ideell-dramatische Prägung dieser Konflikte überblicken, müssen wir noch die Beziehung der Rahmenszenen zu den historischen untersuchen. Diese Beziehung ist sowohl im Hinblick auf den Ideengehalt als auch dramatisch nur locker. Die Rahmenszenen exponieren, schließen den Konflikt zwischen dem Herrn und Luzifer ab. Von der 4. bis zur 14. Szene spielt dagegen dieser Konflikt kaum eine Rolle. In den historischen Szenen und Zukunftsszenen kommt der Herr dramatisch nicht zu Wort, und noch weniger ideell, denn man kann weder Adam noch Eva als die Vertreter des Herrn ansehen, insofern sie beide bzw. gemeinsam mit Luzifer die „Absichten des Herrn“ verwirklichen. Die bereits erwähnte Zurückdrängung von Luzifers Rolle, die Verkleinerung seiner Gestalt ist somit eine notwendige Folge dessen, daß der Konflikt zwischen dem Herrn und Luzifer in der „Tragödie“ dramatisch nicht Raum zu gewinnen vermag.

Kann man jedoch in den historischen und Zukunftsszenen von einem Konflikt zwischen Adam und Luzifer sprechen? Ebensowenig wie zwischen dem Herrn und Luzifer, denn Adam gerät in den historischen Sze-

nen nicht unmittelbar zu Luzifer in Gegensatz. Luzifer kommentiert mehr nur wirkliche Konflikte Adams und ist an ihnen kaum aktiv beteiligt.

Worin besteht demnach Adams Hauptkonflikt, welche Kräfte stoßen in der „Tragödie“ dramatisch aufeinander?

Wir haben bereits erwähnt, daß Madách das Prinzip der Materie zweigeteilt, als eine verneinende (Luzifer) und eine bejahend-hilfreiche Macht (Erdegeist-Eva) dramatisch sich auswirken läßt. Jene wird scheinbar durch Luzifer vertreten, der öfters erklärt, seine Macht beruhe auf der Materie. In Wirklichkeit, in der Wirklichkeit des Dramas kommt diese „verneinende“ Rolle der Materie immer gegen Adam, gegen die Ideen Adams zur Geltung, und zwar nicht durch Luzifer, sondern durch das Unverständnis, durch den blinden und ohnmächtigen Widerstand der Epoche, der Masse usw. Der Hauptkonflikt der „Tragödie“ besteht im Aufeinanderprallen der Ideen Adams und ihrer Verneinung, Ablehnung bzw. Verzerrung durch die Epoche, die Massen usw.

Diese Konflikte Adams entsprechen der Formel, die für Madách's Auffassung vom Volk maßgebend war und die wir bereits analysiert haben. Im Sinne dieser Formel werden nach Madách's Auffassung die großen fortschrittlichen Ideen immer durch einzelne, hervorragende, einsame Helden vertreten, die von den „Massen“, von ihrer Zeit als Messiasse nicht verstanden, abgelehnt und gekreuzigt werden, bzw. deren Ideen verzerrt ihre Verwirklichung finden. Einen Schritt über diese Auffassung hinaus bedeutet das Moses-Drama, in dem der Held mit „Feuer und Eisen“ der widerstrebenden, kleinmütigen Masse seine Ideen einbrennt und so von ihr das „Brandmal der Knechtschaft“ tilgt. Denn es gehört zu Madách's Auffassung, das Volk sei durch die Knechtschaft verlottert, und er glaubt bis zuletzt fest daran, daß man das Volk aus dieser Lage emporzuheben vermag.

Es liegt auf der Hand, daß die Konflikte zwischen Adam und der Epoche, der Masse nur ganz locker in den Konflikt der Rahmenszenen eingefügt sind. Darum mag auch Madách's Verfahren sowohl ideell als auch im Hinblick auf die Konzeption als unzulänglich, als inadäquat erscheinen, wenn er die Lösung der Konflikte der Rahmenszenen zugleich auch als Lösung der Konflikte der historischen hinstellt.

Es wäre jedoch übereilt, aus dem Aspekt des wesentlichen Konflikts der „Tragödie“ auf den „Antidemokratismus“ Madách's zu schließen. Adam und die Masse, die Epoche prallen am schärfsten in Athen und Byzanz gegeneinander, und doch sind es diese Szenen, die bezeugen, daß Madách unter „Masse“ sowohl den Athener Demagogen, die byzantini-

schen Mönche als auch die Ketzer, die Bürger, ja selbst den Patriarchen versteht.

Die dramatische Auseinandersetzung zwischen Ja und Nein ist besonders in den Konflikten der historischen Szenen zugespitzt, denn in diesen Szenen geraten die Argumente von Glaube und Zweifel am härtesten aneinander. Aus dem Widerstreit dieser Argumente entwickelt sich das Dramatische der „Tragödie“; Adams immer neu auflodernde Begeisterung und die ihr folgende Enttäuschung sind die Waagschalen von Ja und Nein, wobei Madách schließlich doch dem Ja das Übergewicht zugesteht.

Verfolgen wir nun die dramatische Handlung im Hinblick auf die Rolle Adams in den einzelnen historischen Szenen, so bemerken wir — und dies wurde bereits von vielen Forschern bei der Analyse der „Tragödie“ festgestellt —, daß der dramatische Charakter mit der Londoner Szene einsetzt und von da an zusehends abfällt, daß Adam, der in den historischen Szenen sich aktiv, ja kämpfend an den dargestellten Epochen beteiligt, mitunter sogar ihre zentrale Gestalt ist, nach der Londoner Szene sich immer mehr auf den Standpunkt des Betrachters, des Augenzeugen zurückzieht. Diese Wandlung der Rolle Adams ist — wie wir später noch sehen werden — eine notwendige Folge der Ideologie, die sich in der „Tragödie“ ausspricht. Eine besondere Bedeutung kommt in der „Tragödie“ den Prager Szenen, insbesondere der zweiten zu, deren Vereinigung mit der ersten in den meisten früheren Bühnendarstellungen eine völlige Verzerrung der „Tragödie“ bewirkt hat.

In den ägyptischen Szenen bis zur zweiten Prager Szene erscheint Adam als aktiver dramatischer Held. In diesen Szenen spricht Madách seine Gedanken auch am deutlichsten aus. Es sind vielleicht die dramatischsten Szenen der „Tragödie“ und sie werden auf der Bühne auch am erfolgreichsten bewältigt. Zweifellos sind die Konflikte in diesen Szenen am meisten zugespitzt. Von Ägypten (4. Szene) bis zur zweiten Prager Szene (10. Szene) wiederholen sich die dramatischen Prozesse regelmäßig einmal. Adam ist zweimal von Begeisterung erfüllt (Ägypten, Schluß der römischen Szene), zweimal erleidet er aus seinen Träumen geweckt eine Niederlage (Athen, Byzanz) und zweimal sind wir Zeugen seiner Flucht (in Rom: in den Hedonismus, in Prag: in die Askese der Wissenschaft). Im Adam der historischen Szenen keimt zuerst eine große Idee, von deren Verwirklichung er sich später enttäuscht abwendet, und schließlich, vor seiner Enttäuschung flüchtend, in der Lust, bzw. in der Wissenschaft Vergessen sucht. In der Reihe der Szenen Ägypten—Prag I. beginnt die Handlung abwechselnd im Zeichen der Begeisterung und schließt mit Enttäu-

schung oder umgekehrt. In jeder Szene schlägt die Enttäuschung in Hoffnung oder die Hoffnung in Enttäuschung um.

Was für Ideen sind es, für die sich Adam begeistert, in die er sein Vertrauen setzt und in denen er sich täuscht?

Ein Teil der Kritiker vermißte in der „Tragödie“ pedantischer Weise die Gesamtdarstellung der Weltgeschichte. Doch Madách beabsichtigt in der „Tragödie“ nicht die Geschichte darzustellen, sondern das Schicksal, die Bilanz der „herrschenden Ideen“, auf denen auch seine Weltanschauung beruhte, und die an der Wende der fünfziger und sechziger Jahre für den liberalen mittleren Adel besonders problematisch wurden. In Ägypten begeistert sich Adam für die Idee der Freiheit, in Rom für die Brüderlichkeit. Diese Gruppierung entspricht der Auffassung liberarer Ideologen, die die Freiheitsideen aus dem Altertum, die Brüderlichkeit (Gleichheit) aus den Anfängen des Christentums ableiteten. Athen und Byzanz stürzen den begeisterten Adam mit der verzerrten, ernüchternden Verwirklichung der Freiheit bzw. der Brüderlichkeit in Enttäuschung und Zweifel. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nocheinmal, gemeinsam in Paris verkörpert und die neuere Madách-Forschung hat mit Recht auf den entscheidenden Umstand hingewiesen, daß dies die einzige Szene der „Tragödie“ ist, die nicht in Enttäuschung und Verbitterung, sondern in Begeisterung und Vertrauen ausklingt. Sie siegen über den Zweifel.

»O was ich sah, wie wars erhaben!
 Wer Gottes Funken, auch mit Blut
 Und Dreck verschmiert, mißkennt: ist blind.
 Wie groß war seine Schuld und Tugend,
 Und beides so bewundernswert,
 Weil Kraft ihr Mal ihm aufgedrückt.«

Und später:

»Ich sehe meine heiligen
 Ideen blühen, geklärt, erhaben,
 Bis, langsam zwar, sie die Welt erfüllen.«

Madách, der die „herrschenden Ideen“ seiner Zeit in die Waagschale wirft und in Adams Ringen, Begeisterung und Zweifel gleichsam sein eigenes Ringen darstellt, schließt diesen Abschnitt seines Werkes, der bis zur Französischen Revolution reicht, eindeutig ab. Madách bejaht die Ideen der Revolution und anerkennt nach einem Rückblick in die Geschichte ihre Geltung und Berechtigung, ja, bekennt sich zu ihnen. Madách steht nicht in einer Reihe mit jenen, die das fortschrittliche Erbe

der Vergangenheit verleugnen, und in der Londoner Szene wie in den folgenden vermißt er gerade diese Vergangenheit und die mit ihr verknüpften fortschrittlichen Ideen. Der Londoner Jahrmarkt stellt zugleich seine eigene Gegenwart dar, an der er „blut- und dreckverschmierte“ Größe vermißt, die Gegenwart, in der er nur den Verrat an den Ideen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, ihre Verspottung sieht. Dieses Bekenntnis der „Tragödie“ wird auch durch die Gedichte und Studien Madách's erhärtet. Doch kommt Madách's Auffassung auch darin zur Geltung, daß er Adam nur bis zum Abschluß der zweiten Prager Szene als aktiven, zentralen Helden darzustellen vermag. Denn bis zu dieser Szene wahren die Ideen, an die Madách in der Art der Vertreter des liberalen mittleren Adels zur Zeit der Niederschrift der „Tragödie“ glaubt, unverändert ihre Gültigkeit.

Seine Weltanschauung ermöglicht es ihm, die große und heroische Vergangenheit, die seiner Meinung nach im Zeichen der Kämpfe um die Verwirklichung der Ideen der Französischen Revolution stand, zu bejahen, doch dieselbe Weltanschauung macht es ihm nicht möglich, sich mit ihrer Hilfe in der Gegenwart oder in der Zukunft zu orientieren. Ratlos steht Madách inmitten des Trubels des Londoner Jahrmarkts und blickt voll Mißtrauen und Argwohn in die Zukunft. Adam wird zum Betrachter, zum Augenzeugen, — in London gibt es keinen Miltiades, keinen Tankred. Der Konflikt, der die dramatische Handlung bis zur zweiten Prager Szene spannt, fällt nach der Londoner Szene ab und verliert an Spannkraft. London und die Phalanstère sind Rundgemälde, deren Bewegtheit nicht die des Dramas ist. London und die Phalanstère kennen keine tragisch untergehenden Helden. Nach London sieht Madách keine „herrschenden Ideen“ mehr — und der ideelle Raum dieser Szene wird sich zum Weltenraum erweitern.

Madách bringt in der zweiten Prager Szene die adäquate Lösung der Kämpfe der Vergangenheit, der Konflikte ihrer „herrschenden Ideen“. Die Problematik von Gegenwart und Zukunft vermag er dagegen nur durch die Lösung der Rahmenszenen zu „ordnen“. Doch müssen wir hier wiederholt betonen, daß der endgültige Ausklang der „Tragödie“ trotz seiner Unzulänglichkeit einen beharrlichen, nahezu verzweifelten Anspruch auf Optimismus ausdrückt. Dieser Anspruch ergibt sich nicht aus der Gewißheit der Weltanschauung, aus den tatsächlich herrschenden Ideen der Zeit, sondern entspringt der lyrischen Sehnsucht, die die besten Stücke der Madách'schen Dichtung beherrscht.

Die „Tragödie“ ist als Ganzes beherrscht vom Ringen der Argumente der Hoffnung, der Begeisterung für die großen Ideen und des Zweifels,

des Pessimismus. Doch immer wieder erhebt sich die Hoffnung gegen den erdrückenden Zweifel, und der immer wieder auflodernde Wille zum Glauben läßt die Enttäuschung nicht endgültig siegen. In der „Tragödie“ spricht uns dieser Anspruch auf Optimismus, wenngleich nicht seine Gewißheit, so doch der beharrliche Wille zu ihm besonders erhebend an. Das Erhabene an der „Tragödie“ besteht darin, daß Madách trotz allem entwaffnenden Argumenten des Zweifels den Sinn des Ringens, des Kämpfens verkündet, obgleich die Beweisführung mitunter erdrückend und der Widerstand gegen die Wucht des Pessimismus fast unmöglich erscheint. Und Madách versucht trotzdem den Widerstand, gibt den Kampf trotz alledem nicht auf. Als Adam am Schluß der Szene in eisiger Gegend die Waffen streckt, („Ich will mein düstres Los nicht sehen, / Den eitlen Kampf“), da versucht er, das letzte Argument Luzifers, den Anblick des sterbenden Lebens mit dem Versprechen des werdenden in der Schlußszene zu widerlegen. Die „Tragödie“ kommt in der Schlußszene zu keinem wirklichen Ruhepunkt und vermag es infolge des Charakters dieser Szene auch nicht. Doch es ist zweifellos, daß sich Madách mit seinem eigenen Pessimismus nicht zufriedengeben kann. In Madách's Weltanschauung stehen Ja und Nein, Hoffnung und Pessimismus unerbittlich einander gegenüber. Doch als die Logik des Pessimismus der Szenen beinahe triumphiert, da flüchtet Madách, nahezu aller Waffen des Optimismus beraubt, in seiner Verzweiflung zu dem lyrischen Motiv, das über allen Zweifel erhaben blieb, weil es in das Ringen von Ja und Nein im Drama nicht einbezogen wurde.

Schon die frühere Forschung hat darauf hingewiesen, daß die Zeitgenossen in den Schlußworten der „Tragödie“ eine Anspielung auf die konkreten politischen Verhältnisse ihrer Zeit sahen. Und Madách's Prinzip — „Das Ziel — der Tod, das Leben — Kampf, / Und Ziel des Menschen ist das Kämpfen selbst“ — erhält ebenfalls durch die Verhältnisse der Willkürherrschaft seinen Sinn, durch die Zeit, die den Glauben an die Ideen aufs härteste auf die Probe stellte und in Legionen den Zweifel wachrief, zugleich aber die Besten dieser Zeit mit leidenschaftlichem Protest gegen die Kapitulation aufbegehren ließ. Madách will vor den Argumenten des Zweifelns und der Enttäuschung nicht die Waffen strecken.

Was für ein Ziel erblickt Madách vor sich? Die großen Schicksalsfragen der Menschheit erscheinen ihm, was Gegenwart und Zukunft anbelangt, als ungewiß und rätselhaft. Die Vergangenheit ist noch von den Ideen durchdrungen, die in der Französischen Revolution ihren Höhepunkt erreichten, die Vergangenheit ist noch ein Weg zum Gipfel, — doch

in der Gegenwart und in der Zukunft sieht Madách an Stelle der Ideen nur gähnende Leere. Doch eines hat Madách bis zuletzt klar und eindeutig vor Augen: die Bejahung der nationalen Unabhängigkeit. Auf einige offene Fragen der „Tragödie“ gibt das Moses-Drama hoffnungsvolle, kampfbereite Antwort. Diese Art der Beantwortung der Zweifel findet sich nicht allein bei Madách, denn schon das Reformzeitalter bot Beispiele dafür. Auch die Generation des Reformzeitalters hegte Zweifel über den Fortschritt der Menschheit, über die neue Welt des Kapitalismus, über die Verwirklichung der Ideen der Französischen Revolution — besonders als sie die ernüchternden Verhältnisse der kapitalistischen Länder des Westens sah. Und ihre Antwort auf dieses Grübeln, auf diese Zweifel lautet nahezu so, wie in der „Tragödie“: „Was ist uns zugedacht auf dieser Welt? Nach besten Kräften / fürs Edelste zu kämpfen“. D. h. noch deutlicher gesprochen: die nationale Sache weist den Dichtern in ihren Zweifeln den wahren Weg, und sie finden den Ausweg im Aufstieg der Nation: „Vor uns steht das Schicksal einer Nation / Haben wir sie erst aus ihrem tiefen Fall erhoben...“ (Vörösmarty.) Die Zweifel über den Fortschritt, über das Schicksal der Menschheit werden durch die Erkenntnis verdrängt, daß Sein und Aufstieg der Nation über jeden Zweifel erhaben sind. Die Krise Madách's in der Zeit der Willkürherrschaft ist tiefer, schmerzvoller, als die der Dichter des Reformzeitalters vor 1848. In dem er aber über die Zweifel an dem allgemeinen Geschick der Menschheit, des Fortschritts usw., hinausgeht, findet auch er in der Sache der nationalen Unabhängigkeit den einzig sicheren Halt. Und in diesem Sinne wird die „Tragödie“ ideell durch das Moses-Drama ergänzt.

In der letzten Szene der „Tragödie“ fügen sich die Lösung und auch das Motiv des Erdgeistes und Evas in einen fideistischen Rahmen. Auch dieser Fideismus bezeugt es, wie unsicher Madách im Suchen des Auswegs ist, wie wenig Anhaltspunkte er hierzu in der Geschichte zu finden vermag. Davon ausgehend versuchten viele, die „Tragödie“ in reaktionärem Sinne zu deuten und dem mythischen Rahmen eine größere Bedeutung beizumessen, als ihm tatsächlich zukommt. Solche Versuche werden jedoch von den unmißverständlichen Zeugnissen des Deismus Madách's widerlegt, denen man sozusagen in seinem ganzen Lebenswerk, in dessen verschiedensten Phasen und auf den verschiedensten Gebieten begegnet.

Wir müssen schließlich noch über das künstlerische Verfahren, über Lösungen und Mittel sprechen, die Madách in den einzelnen Szenen der „Tragödie“ anwendet. Im Vergleich zu den früheren dramatischen Werken Madách's zeigt die „Tragödie“ eine abwechslungsreichere Anwendung dieser Mittel. Die zaghafteren und blasseren dramatischen Lösungen der

ersten Szenen weichen besonders von der Athener Szene an einem originelleren Aufbau der dramatischen Handlung. In dieser Szene kommt bereits die prägnante Verdichtung zur Geltung, mit der Madách die Gesellschaft und die Parteien Athens, den historischen Augenblick durch einzelne, markante Portraite und Typen veranschaulicht. Eva steht als wahrhaft tragische Heldin vor uns, die, an Racine's Heldinnen erinnernd, mit vielsagender dramatischer Inkonsequenz zuerst Miltiades desselben Vergehens beschuldigt, wie die athener Bürger, und ihm dann vorwirft, dass er sein Heer entlassen habe. Eva bestreitet in der ganzen „Tragödie“ eine besondere dramatische Aufgabe. Infolge der abstrakten Gestalt Adams verlief die dramatische Handlung nur allzu dürftig, hätte Madách im Charakter und in der Persönlichkeit Evas mitunter nicht den entsprechenden Kontrapunkt geschaffen. Bei Adam gewahrt man die Stetigkeit des Charakters, indessen Evas ununterbrochene Metamorphose dramatische Wendepunkte schafft. Eva steht Adam bald näher, bald ferner, sie ist bald seine Gefährtin, bald seine Widersacherin und ihr Verhältnis zeigt bis zuletzt einen ständigen Wandel.

Dieser Wandel von Evas Charakter und Persönlichkeit bewirkt teilweise auch die Mannigfaltigkeit der dramatischen Handlung der „Tragödie“. Diese Mannigfaltigkeit steht auch im Zusammenhang mit der Atmosphäre und dem dramatischen Farbenton der einzelnen Szenen. Die Athener Szene bedient sich des Verfahrens der klassischen Tragödien, die römische Orgie erinnert dagegen an den Lebensüberdruß und das mal du siècle romantischer Dramen und Romane. Sie gemahnt uns an die Szenen der Romane von Sand, Musset und Saint-Beuve, in deren Helden wir trotz der Togen und Tuniken die Dandys und Demimondaines der Romantik erkennen. Der gewollte Kontrast des romantischen Dramas ermöglicht die wirkungsvollen Gegensätze dieser Szene: Orgie und Pest, zynische Wüstlinge und der Apostel Petrus, Hedonismus und religiöse Schwärmerei. Ein ganz anderes Verfahren wird angewendet, um Byzanz zu verlebendigen. Außer den künstlerisch knappen und bündigen Zwiegesprächen des Patriarchen, der Mönche und der Ketzler wird die Wirklichkeit dieser Epoche vor allem durch die Unmöglichkeit der Liebe von Eva und Tankred heraufbeschworen. Die bereits besprochene Szene ihrer Begegnung wird dramatisch durch den spöttischen Hinweis Luzifers auf den Zeitgeist abgerundet, der im Widerschein der auflodernden Scheiterhaufen symbolisch auf die Bühne tritt. Der gleiche Widerschein schafft zugleich einen geistvollen Übergang zur ersten Prager Szene, wo er gleichfalls dramatisch-symbolisch an die unveränderte Gegenwart des Feudalismus erinnert. Aber auch in den Worten des Kaisers Rudolf wird der Geist

von Byzanz wieder wach. Das Verhältnis zwischen Adam und Eva reift in dieser Szene zu einem wahren Konflikt und wird hier am dramatischsten gestaltet. Auch Evas Persönlichkeit erscheint in dieser Szene in ihrer ganzen Vielfalt, sie vereinigt Zärtlichkeit und Gefallsucht mit Gewissenspein. Die Londoner Szene ist im Vergleich mit den vorhergehenden weniger dramatisch, der Dichter bemüht sich weniger um eine einheitliche dramatische Handlung, er sucht vielmehr Illustrationen zu seinen Gedanken und will das Jahrmarkstreiben durch die locker verbundenen Szenen veranschaulichen. Das Heroisch-Tragische der früheren Bilder weicht hier dem Grotesken, dem Trivialen, so z. B. in den Worten des Scharlatans, der hier ein Zerrbild von Adams Traum bietet. Dieser „Ausblick“ ist ein gewolltes Gegenstück zu den lyrischen Reminiszenzen, die in den Szenen Evas und Adams an die paradiesische Vergangenheit erinnern. Die Totentanz-Szene der Londoner Szene charakterisiert mit epigrammatischer Knappheit Menschen und Schicksale und dient als stufenweiser Übergang zu dem lyrischen Höhepunkt, in dem mit den Worten Evas das Erdgeist-Motiv eine ideell so bedeutende Rolle erhält. In der Bewegtheit des Londoner Jahrmarkts setzt sich immer stärker eine gewisse traurige, müde Atmosphäre durch, die einem Schleier gleich die bunte Bewegtheit des Bildes verblässen läßt und die entmutigende Stimmung des kapitalistischen Alltags vermittelt. In dieser Stimmung ist bereits die Wirklichkeit der Phalanstère und der Eiszeit enthalten, und diese beiden letzten Stufen der Handlung stellen je eine Variante zur Wirklichkeitsstimmung der Londoner Szene dar.

Die „Tragödie“ bedient sich der Möglichkeiten, die ihr die dramatische Dichtung bietet und verwendet nicht zuletzt auch lyrische Mittel. Dies besagt, daß wir die Aussage der „Tragödie“ nicht ausschließlich an der dramatischen Handlung ablesen können.

Die „Tragödie“ birgt Momente, deren wahrer Sinn nur auf Grund des gesamten Lebenswerkes von Madách erschlossen werden kann. Dieses Lebenswerk beweist jedoch, daß sein Schöpfer treu zum Freiheitskrieg, als dem einzigen Weg zur nationalen Unabhängigkeit stand, jedwede Art des Ausgleichs und der Unterwerfung verwarf, die Erscheinungen der kapitalistischen Entwicklung unter der Willkürherrschaft, aus dem Blickpunkt der Hoffnungen des Reformzeitalters enttäuscht maß, an den tragischen Gegensatz von Individuum und Masse glaubte, und vermeinte, daß gegenüber der Masse vorläufig nur die einsamen „Großen“ die Ideen des Fortschritts vertreten können. In der Tragödie bekannte er sich eindeutig zu den Ideen der Französischen Revolution, doch erkannte er den Weg und im allgemeinen die Entfaltung dieser Ideen in der Gegenwart

und in der Zukunft nicht. Eben darum zog er aus der Geschichte eine tragische Lehre, setzte jedoch dieser Tragik, mangels anderer, außerhistorische Argumente entgegen. Hin und hergeworfen zwischen Ja und Nein, Optimismus und Pessimismus, zurückschreckend vor den Mißerfolgen der Gegenwart und der vermeintlichen Zukunft, versuchte er als Widerlegung seiner eigenen Zweifel und Enttäuschungen aus der Wirklichkeit der menschenfreundlichen Kräfte, der Natur und Materie Hoffnung und Ermutigung zu schöpfen. Wir dürfen daher in der Tragödie nicht nur ein Werk des Pessimismus, der Enttäuschung und der Verzweiflung sehen, sondern müssen aus ihr auch das Pathos des beharrlichen Widerstandes gegen Pessimismus, Enttäuschung und Verzweiflung heraushören, — ein Pathos, das auch dann erhebend ist, wenn die Argumente dieses Widerstandes schwächer als der Wille dazu sind. Die „Tragödie“ weist nicht den Weg ins gelobte Land, sie fordert nur ihren Helden vom Abgrund des Untergangs zurück. Daß Madách den Glauben an dieses gelobte Land auch im Hinblick auf seine Nation nicht verlor, bezeugt sein „Moses“. Und wie Evas Mutterschaft Adams Rettung bedeutet, so rief die Sache der nationalen Unabhängigkeit Madách aus dem Pessimismus zum Kampf und Vertrauen zurück.

ANMERKUNGEN

¹ Erzählung von Pál Gyulai

² János Vajda, ungarischer Lyriker (1827—1897)

³ János Arany, bedeutender Epiker (1817—1882)

⁴ Fr. Ph. Graf von Lamberg, Generalkommandant der kaiserlichen Truppen; fiel 1848 in Pest der Empörung des Volkes zum Opfer.

⁵ Mihály Tompa (1817—1868) volkstümlicher ungarischer Dichter.

JULIUS DOLÁNSKY (Praha)

T. G. Masaryk et le messianisme polonais*

(L'écho du messianisme polonais dans la littérature tchèque)

Il est presque inutile de rappeler tout ce que la littérature tchèque doit à Adam Mickiewicz. Peu d'autres poètes des belles lettres mondiales ont pénétré si profondément dans notre culture nationale en s'intégrant ainsi dans notre vie intellectuelle comme le prophète génial du peuple polonais. Déjà la poésie de sa jeunesse avait enthousiasmé ses contemporains dans les pays tchèques. Nos poètes romantiques apprenaient de Mickiewicz comment créer l'art qui serait proche et compréhensible aux larges masses populaires. Même chez nous ont retenti les paroles de son message solennel: „Aie du coeur et regarde le coeur!” La beauté poétique et l'immortel art réaliste de son épopée „Messire Thadée” n'ont été pleinement compris que par les générations tchèques de la seconde moitié du 19^e siècle. Même par cette oeuvre-là, Mickiewicz a servi de modèle aux maîtres de la poésie épique tchèque. Ses manifestations révolutionnaires excitant à la lutte pour la liberté de nos peuples opprimés, à cette époque-là, par des occupants étrangers, ont été aussi vivement accueillies dans les pays tchèques.

Quelle était l'influence de l'idée messianique en Bohême qui jaillissait si suggestivement des oeuvres de Mickiewicz? Comment le public tchèque a réagi concernant le poète de la troisième partie des „Dziady”, l'auteur du „Livre de la nation polonaise” et du „Livre du pèlerin polonais” et ensuite le critique des littératures slaves enseignées au Collège de France? La réponse détaillée à cette question exigera encore bien des recherches systématiques. A l'heure actuelle, je ne voudrais que mention-

* Extrait de la conférence donnée à la Faculté Philologique à l'Université de Varsovie le 21 avril 1956.

ner un représentant de l'évolution de la culture et littérature tchèques où la relation étroite avec Mickiewicz et avec la philosophie du messianisme polonais est incontestable.

C'est Thomas Masaryk: un de ceux qui ont eu une importance immense pour l'orientation de la culture et littérature tchèque depuis la fin du siècle passé. Il est bien connu que jusqu'à présent, nous combattons les manifestations de l'idéologie bourgeoise, du „masarykisme" qui a exercé une influence désastreuse dans les domaines divers de la vie publique tchèque. A notre jeunesse, les idées de Masaryk sont déjà tout à fait étrangères. Mais elles ont désorienté, il y a quelque temps, les vieilles générations de chez nous. Nous posons la question: Ne faut-il pas chercher une des nombreuses causes du masarykisme dans l'attitude de Masaryk envers le messianisme polonais et envers les grands poètes du romantisme polonais avec Mickiewicz en tête? Voilà une question que nous traitons en commun avec la critique polonaise contemporaine de la philosophie messianique. Nous refusons toutes sortes de messianisme pour faire ressortir d'autant plus les traditions progressistes et positives de notre histoire et des relations tchécoslovaquo-polonaises réciproques.

Il est hors de doute que dans l'attitude de Masaryk envers la Pologne, il y a eu beaucoup d'éléments positifs et progressistes. C'est depuis longtemps qu'il ont été relevés par Henryk Battowski dans son étude „T. G. Masaryk et la Pologne"¹ où est citée toute la bibliographie polonaise relative à Masaryk. Ce politique combattif de la bourgeoisie tchèque faisait part de la génération des polonophiles tchèques qui se formaient sous la grande influence de l'insurrection de janvier 1863.

Bien qu'il ait appris le polonais pendant ses études secondaires, il lisait habituellement la littérature polonaise dans les traductions et non dans le texte original. De toute la littérature polonaise, il a consacré une attention spéciale à Mickiewicz et à Krasiński. Il a rappelé ces deux noms presque dans toutes ses mentions sur la littérature polonaise. Pour quelle raison? Ces poètes hétérogènes l'ont ravi, avant tout, comme propagateurs des idées messianiques. Ils étaient pour lui des créateurs et propagateurs de „la philosophie polonaise nationale".

Comment le messianisme polonais ne lui serait-il pas proche? Lui-même, depuis le commencement de son activité publique, il a demandé „une nouvelle religion". C'est déjà dans son livre „Le suicide en tant que phénomène social général de la civilisation moderne" — écrit en allemand en 1881 — que Masaryk s'est présenté comme homme typique de la crise du monde capitaliste. La grave crise économique de 1873 et ses conséquences lui ont révélé que le régime capitaliste était ébranlé dans sa base. Les cas de suicides ont terriblement augmenté dans toute

l'Europe occidentale. Et ce qui était pour lui encore plus grave c'est qu'avec la crise économique croissait dans tous les pays de l'Europe occidentale et centrale le mouvement ouvrier révolutionnaire. Ce n'est pas en vain que Masaryk a vécu à Brno pendant sept ans de ses études secondaires, ensuite à Vienne chez Le Monnier, directeur de la police, et les quatre ans suivants, dans la famille de Schlesinger, conseiller général de la Banque Anglaise. Au cours de ces onze années passées dans le luxe de la haute bureaucratie et ploutocratie autrichiennes, il partageait leur crainte de la révolution. Il lui semblait que toute „la civilisation moderne” était menacée par le mouvement révolutionnaire. Fidèle à tous les philosophes idéalistes, il n'a pas voulu voir les vraies causes du mal. Il ne les cherchait pas dans la base du régime social injuste mais dans sa superstructure idéologique. Il a affirmé que tout „le bouleversement moral” était causé par la perte de la religion. C'est pour cette raison qu'il s'est efforcé, en employant tout son esprit et toute son érudition étendue pour créer „une nouvelle religion” orientée contre la révolution.

A son arrivée à l'Université de Prague, il a propagé aussi ces idées de l'idéologie bourgeoise dans le cadre de la culture tchèque. Si jusque-là, les Tchèques s'appuyaient sur les traditions progressistes de la révolution hussite et sur le programme de la solidarité slave, du temps de la renaissance nationale Masaryk, lui, a cherché à établir que „le sens de l'histoire tchèque” ne consistait ni dans la lutte révolutionnaire pour la liberté ni dans la solidarité slave. Au lieu de cela, c'est dans l'esprit du cosmopolitisme bourgeois qu'il a posé ses „idéaux humanitaires”. Pas de révolution, mais de réforme religieuse! Nous y sommes engagés, à son avis, par „la philosophie de l'histoire tchèque”; c'est dans ce sens qu'il faut résoudre „le problème tchèque” pour que l'ancien régime social soit conservé. C'est là qu'il faut voir, à son avis, la mission historique de „la petite nation”.

Il n'était pas difficile de discerner les éléments messianiques cachés dans cet enseignement. En 1925 déjà, ils ont été relevés par un des admirateurs polonais de Masaryk, W. M. Kozłowski dans son étude „T. G. Masaryk et le messianisme polonais”.² Il a résumé les idées principales de sa philosophie dans cinq points fondamentaux:

1. *La reconnaissance de la religion* largement conçue, ... et spécialement, la grande reconnaissance du christianisme.
2. *Les efforts de constituer la paix sociale* ...
3. *L'idée de la fraternité des nations* ou bien la paix internationale trouvant son expression dans *l'humanisme* ...
4. *L'idée de l'Union fédérative des nations slaves*, intérieurement libres, l'Union volontaire basée sur l'indépendance de chacune

des nations en tant que degré préparant la fédération de toutes les nations.

5. *L'attitude sympathique envers la nation russe* liée à l'appréciation critique des institutions autocratiques et du mouvement slavophile russe. (Souligné par W. M. Kozłowski.)

W. M. Kozłowski avait raison d'ajouter cette remarque: „Par ces traits, la conception de vie du président actuel de la République tchécoslovaque s'approche d'une façon remarquable, des aspirations du messianisme polonais.” Bien entendu, le philosophe polonais était, à cette époque-là, sous l'emprise des théories de la science bourgeoise, pleine d'admiration envers le premier président de la République tchécoslovaque. Il était même fasciné par le rapport contre-révolutionnaire de Masaryk envers la Russie bolchévique. Mais quel était le sens de ses explications? W. M. Kozłowski prouvait que le messianisme polonais avait essentiellement les mêmes bases philosophiques que la philosophie humanitaire de Masaryk. Le messianisme polonais aussi, en tant que „philosophie polonaise nationale est une philosophie *religieuse* dans l'esprit des postulats de Masaryk bien qu'elle ne se traduise pas toujours d'une manière si libérale et si religieuse”. Il a montré, en même temps, l'analogie de l'image messianique du Christ crucifié pour les péchés de l'humanité avec le saint-simonisme en France. W. M. Kozłowski a développé toutes ces idées dans son étude publiée cinq ans plus tard à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Masaryk: „Der tschechische Humanismus und der polnische Messianismus”.³ Là, il a encore expliqué d'une façon plus détaillée le genèse du messianisme polonais après le partage de la Pologne.

La preuve de W. M. Kozłowski à propos de la similitude et de l'affinité entre la philosophie du messianisme polonais et l'enseignement humanitaire de T. G. Masaryk est, essentiellement, juste. Mais elle a besoin d'être complétée par la remarque que même la philosophie idéaliste de Masaryk prenait sa naissance sous l'influence immédiate des idées messianiques polonaises. Nous pouvons le suivre, pour ainsi dire pas à pas, pendant toute la période où il élaborait son programme humanitaire appuyé sur les traditions religieuses de „la réformation” des Frères de Bohême.

Bien qu'il ait affirmé plus tard, à plusieurs reprises, qu'il n'avait pas perdu l'intérêt pour la littérature polonaise depuis l'insurrection de janvier 1863⁴, en réalité, nous n'en trouvons aucune preuve jusqu'à la seconde moitié des années quatre-vingts.

Nous ne trouvons les premières mentions sur Mickiewicz qu'après ses deux voyages en Russie et en Pologne, dans l'étude intitulée „Sur le

slavophilisme d'Ivan V. Kirějevski.⁷⁵ Masaryk s'est efforcé de prouver par l'explication détaillée de ce slavophile russe la nécessité d'unir la science à la religion. Il a appuyé ses considérations, entre autres, sur la monographie russe de Maryan Zdziechowski—M. Ursin „Charaktěristiky literaturnych mněnj, V.; Očerki iz psichologii slavjanskogo plemeni: Slavjanofily”. (S. - Petěrb. 1887.) Instruit pour la première fois, sans doute par Zdziechowski, il a fait mention — en décembre 1888 — de Mickiewicz et du messianisme polonais. Il a éclairci la substance du mysticisme slavophile de Kirějevski par le rapport à l'évolution de la mystique européenne. De la même façon „plusieurs penseurs polonais — ne rappelons pour le moment que Mickiewicz — sont tombés dans le mysticisme après les grandes défaites nationales. Notre réformation a subi le même sort”. Mais le mysticisme de la réformation tchèque avait un caractère pratique et non théorique. Si nous considérons les diverses sortes de la mystique nous ne serons pas étonnés „d'un étrange mélange” du patriotisme, du bonapartisme, du rotschildisme, du messianisme et du catholicisme de Towiański, »maître« de Mickiewicz”. (Ath. VI. 67.)

Et dans un autre passage, à la page 241, Masaryk a souligné l'importance considérable du catholicisme pour „le problème polonais”.

„Ce que Kirějevski attend de l'Eglise orthodoxe et des Russes, Mickiewicz, Slowacki, Křasiński et les autres l'attendent du catholicisme et des Polonais. Dans cet ordre d'idées, il faut porter un jugement sur maints efforts polonais de la philosophie de l'histoire que nous voyons par ex. chez Cieszkowski et Wronski. Il est hors de doute que le messianisme polonais a exercé une influence remarquable sur la stabilisation du slavophilisme russe.” (Souligné par Masaryk.)

Dans son étude sur „Le slavophilisme d'Ivan V. Kirějevski,” Masaryk a réfléchi, pour la première fois en 1888, sur les analogies entre les philosophies romantiques russe, polonaise et tchécoslovaque. Il s'est efforcé de trouver les traits différents dans la mystique du slavophilisme, du messianisme et celle des Frères de Bohême qui ont trouvé leur continuateurs, à son avis, au cours de la renaissance tchécoslovaque nationale chez Kollár et Palacký. Il a été convaincu que même „la philosophie nationale” tchèque est définie par les traditions religieuses de la réformation tchèque de la même façon que les slavophiles russes ont puisé dans les traditions religieuses de l'Eglise orthodoxe et les messianistes polonais, à leur tour, dans le catholicisme. Le professeur tchèque a fait ici la première connaissance plus profonde — grâce à M. Zdziechowski — des représentants les plus remarquables du messianisme polonais. Outre trois grands poètes romantiques, il a connu maintenant non seule-

ment Tawiański mais aussi les philosophes J. M. Hoene-Wroński et Auguste Cieszkowski.

Sur cette base, il élaborait dans la période des années quatrevingt-dix le parallèle entre les trois types de la philosophie slave messianiste. Mais bientôt, il a trouvé le contrepois chez les messianistes polonais contre le révolutionnisme de Mickiewicz. Le politique tchèque a recommandé aux Polonais de renoncer à la lutte révolutionnaire en la remplaçant par l'entente avec les occupants. En 1900, il n'a pas eu la foi dans „la pleine reconnaissance de la nationalité polonaise” dans l'avenir le plus proche. En général, il n'a pas admis l'idée que les Polonais puissent acquérir l'indépendance nationale par la force armée.

Il a défendu le statu jusqu'à la première guerre mondiale. Il a exigé de conserver l'intégrité de l'Autriche-Hongrie, de même que celle de la Russie tsariste. En faisant l'appel aux „Dziady” de Mickiewicz, il pensait au prêtre Pierre de la 5^e scène de la troisième partie qui dit à propos du soldat Moskal: „Il se corrigera et Dieu lui pardonnera”. Des trois bourreaux qui ont torturé Christ au calvaire — la nation polonaise. Masaryk a accepté la foi de Mickiewicz que la Russie seule „se corrigera et Dieu lui pardonnera”. Il y voyait non seulement la clairvoyance profonde mais aussi „son propre programme politique polonais”. Les idéalistes se contentaient de peu pour croire aux miracles!

Même dans l'enquête à la „Krytyka” cracovienne, en 1900, Masaryk a accentué encore plus profondément son point de vue envers la politique positive des partis polonais.⁶ Les jeunes Polonais ne devraient pas, à son avis, choisir le chemin de „la politique nationale qui avait purement le caractère d'émigration”. Masaryk a cherché à introduire les mêmes principes dans la vie publique polonaise qu'il a propagés dans les pays tchèques: le réformisme bourgeois social, le menu travail pour „le redressement moral de la nation” et la paix avec le régime politique et économique existant. Sortant de cela, il a refusé le rôle de la noblesse. Les Polonais sont, d'après lui, „la nation nobiliaire” par excellence et c'est pour cette raison qu'ils sont les proches du titanisme malsain.⁷

Masaryk a appuyé, entre autres, son programme réformiste sur l'exemple d'un des plus éminents messianistes polonais, Zygmunt Krasiński. Il n'a connu son oeuvre que dans les traductions tchèques beaucoup plus tard qu'il n'avait connu les „Dziady” de Mickiewicz. C'est pourquoi il ne se réclamait de ses opinions réactionnaires que plus tard. Il le mettait toujours en opposition au révolutionnisme de Mickiewicz, pour la première fois dans le livre écrit en allemand „Russland und Europa” qui a paru — comme nous le savons très bien — justement avant

la première guerre mondiale — en 1913.⁸ Il a consacré au messianisme polonais le chapitre dix du second tome en l'étudiant en commun avec la philosophie du slavophilisme russe.

Il y a souligné les éléments de l'évolution du messianisme polonais qui satisfaisaient le mieux sa propre conviction politique. C'est avec intention qu'il a rappelé que Mickiewicz avait changé et abandonné son premier programme national afin d'y mettre une orientation „sociale”. Dans quel sens, cela est immédiatement indiqué par une référence à Krasiński: pas de révolution, mais „réformes d'ordre intérieur” et les efforts de „surmonter le révolutionnisme par la religion”. Alors, en somme, la même chose que poursuivait Masaryk. Il a peint au public tchèque le messianisme polonais et le „problème polonais” selon sa propre image. Il n'y a pas ajouté un seul mot critique sur le caractère carrément réactionnaire de la philosophie de Krasiński. Le plus grand aristocrate parmi les romantiques polonais, le poète des „Psaumes de l'avenir” devait soutenir ses propres buts politiques. Il lui était tout à fait égal que justement Krasiński a représenté le mieux parmi les Polonais „la nation noble” par excellence. Théoriquement, Masaryk l'avait rejeté, mais en pratique il ne faisait que le propager. D'autre part, il y a comparé la philosophie messianiste au slavophilisme russe et à l'exigence de Kollár concernant la solidarité slave culturelle.

Une année après, la publication de „La Russie et l'Europe”, la première guerre mondiale a éclaté. Un orage s'abattit auquel Masaryk n'a jamais cru et qu'il s'est efforcé de repousser par tous les moyens. Plus tard, il s'est trompé en la prenant pour „une révolution mondiale”. Européen et „occidental” convaincu depuis sa jeunesse, il a choisi l'émigration bientôt après le déclenchement de la guerre, bien entendu: l'émigration à l'Ouest. On savait en général, que cette guerre signifierait la fin de la monarchie autrichienne. La chose contre laquelle Masaryk s'est révolté pendant toute sa vie, est devenue une réalité. Il fallait lutter pour la liberté des peuples opprimés. Mais il s'agissait de ceci: Comment sera la future liberté? Comment en poser les bases? En commun avec les politiques bourgeois d'autres pays slaves de l'Autriche-Hongrie, Masaryk est consciemment entré en collaboration avec les représentants des états occidentaux, capitalistes, afin de leur aider préparer — selon leur exemple, dans leur esprit et dans leur service — „une nouvelle Europe”. L'Etat autrichien y devait être conservé, bien entendu que sous une autre forme, la forme fédérative.

Même dans l'émigration, le professeur tchèque n'a pas oublié l'exemple des messianistes polonais. Il s'en est de nouveau souvenu en clarifiant, à plusieurs reprises devant le public étranger, l'importance

politique des peuples slaves. Lisez sa conférence „Le monde et les Slaves” qu’il a prononcée en français à Paris au cours de la guerre mondiale en 1916.⁹ Il y a mentionné que „les Polonais sont des partisans passionnés des conceptions humanitaires comme l’étaient tous les autres philosophes slaves; il faut mettre en harmonie les intérêts de la nation avec ceux de l’humanité. Krasiński, le plus grand poète et l’esprit le plus profond et le plus fin à côté de Mickiewicz, recommande la politique non-révolutionnaire, humanitaire et fraternelle”.

L’intention de Masaryk était de toute évidence. Il se réclamait de Krasiński qu’il considérait à côté de Mickiewicz comme „l’esprit polonais le plus profond et le plus fin” afin d’accentuer devant le public international son programme non-révolutionnaire, et humanitaire.

Au printemps 1917, Masaryk a quitté l’Angleterre pour la Russie afin d’y défendre les intérêts des alliés occidentaux, quand la révolution bourgeoise de février en Russie avait balayé le régime tsariste et la politique de la Quadruple-entente a été ébranlée dans sa base. Même en Russie, l’émigré tchèque est entré, bien entendu, en relation avec les représentants polonais, à l’occasion d’un banquet organisé par la société chorale „Lutnia” Moscou, le 17 août 1917.¹⁰ En se souvenant de ses deux poètes messianiques favoris, il a montré à leur exemple son attitude envers la révolution. Il a dit: „Mickiewicz, Krasiński sont devenus pour moi maîtres du problème polonais, chez eux, j’ai puisé la compréhension de la révolution et de l’émigration polonaises. Plus tard, moi-même émigré, je revenais aux idées de Mickiewicz.” Ainsi Masaryk a directement avoué le rôle de Mickiewicz et de Krasiński dans ses activités politiques: non seulement „maîtres de la parole poétique, mais aussi maîtres idéologiques du „problème polonais”, interpréteurs et explications de „la révolution et émigration polonaises”.

Même cette fois, Masaryk a rejeté l’opinion que l’idée principale d’Adam Mickiewicz, le génie slave de réputation mondiale, serait le wallenrodisme et l’opinion que „la seule arme des serfs, c’est la trahison”. Mickiewicz n’y a donné — d’après l’avis de Masaryk — qu’une analyse profonde de l’esclavage politique: „Mickiewicz fuit l’esclavage et s’oriente vers la liberté, vers l’indépendance pour la nation et pour l’humanité tout entière.” Mais son critique tchèque n’a pas approfondi l’analyse du wallenrodisme.

En revanche, il a procédé à expliquer la révolution qu’il a de nouveau interprétée à l’aide de Krasiński: „La révolution et tous ses chemins — ce n’est pas le but, mais le moyen de la défense. Krasiński a exprimé clairement cette idée positive, slave et polonaise, nous y voyons nettement comment les Polonais s’efforcent de mettre leur amour ardent de la nation

ou à profit de l'humanité tout entière; et c'est justement le programme des alliés dans cette guerre."

Ce discours du mois d'août 1917 était le point culminant de l'attitude positive de Masaryk envers la philosophie du messianisme polonais. Plus tard, la première guerre mondiale finie, Masaryk change d'avis. Ce qu'il a appelé „révolution mondiale”, c'est-à-dire la rencontre armée des pouvoirs sur le champ de bataille, avait accompli sa mission. L'hégémonie mondiale a été autrement partagée. „La nouvelle Europe” a pris naissance. Nombreux états nationaux nouveaux et renouvelés, basés sur les principes du régime capitaliste, ont apparu. Thomas Masaryk est devenu président de la République tchécoslovaque bourgeoise.

Comment s'est-il manifesté, lui grand admirateur des poètes romantiques polonais, envers l'héritage idéologique du messianisme?

Si avant la guerre il avait rejeté le révolutionnisme d'Adam Mickiewicz en préférant l'idéologie contre-révolutionnaire de Krasiński, maintenant, il refusait encore plus catégoriquement l'idée de toute révolution. La révolution bolchévique en Russie et bientôt après les énormes succès de la jeune Union soviétique ont inquiété les défenseurs et les représentants du vieux monde. En Tchécoslovaquie, aussi bien qu'en Pologne grandissait le mouvement révolutionnaire de la classe ouvrière. Dans „la république de Masaryk”, le Parti communiste tchécoslovaque exerçait une influence considérable sur les masses travailleuses. Serait-il de mise de parler encore avec admiration d'un messianisme où même du wallenrodisme, c'est-à-dire de la philosophie de la trahison du régime dominant? Le professeur Jiří Horák a montré d'une manière convaincante comment Masaryk avait rejeté encore plus décidément le wallenrodisme en spécial.¹¹

Mais Masaryk n'a pas fini par la critique du wallenrodisme. Dans le livre „La révolution mondiale”, il se place à un autre point de vue envers le messianisme. En y clarifiant de nouveau diverses „philosophies nationales” dans la conception des romantiques slaves, il a écrit à propos du messianisme:¹² „Nous ne pouvons conserver le messianisme sur le plan scientifique, de même qu'on ne peut pas conserver des aspirations messianiques pangermaniques et les autres. J'ai toujours examiné sceptiquement toutes ces théories soit philosophiques, soit politiques.”

Cela était très différent de ce qu'avait entendu le public tchèque de la bouche de Masaryk auparavant. Ce n'est que dans sa soixante-quinzième année que l'admirateur et propagateur de jadis des messianistes polonais et des slavophiles russes a porté le jugement décisif sur le messianisme de toute trempe. Maintenant, il ne l'a reconnu que comme la preuve et la source utile pour les études de „quelques bonnes qualités

et particularités nationales". Mais il y a renoncé entièrement sur le plan politique bien qu'il y ait toujours fait appel dans les années précédentes.

D'ailleurs, il l'a affirmé deux ans plus tard dans l'interview accordé au journal „Epoka”.¹³ Il a avoué ouvertement que pendant l'étude de la littérature polonaise, l'aspect politique, „l'analogie avec notre nation”, l'ont intéressé le plus.

Sa confession était, sur ce point, tout à fait juste. Presque pendant quarante ans, il n'a fait que mentionner Mickiewicz et Krasiński. Il les a opposés avec une conséquence absolue. Il en a cité et souligné d'une façon exclusive une question fondamentale: l'attitude envers la révolution. Il ne faut pas s'étonner qu'il trouvât Krasiński, aristocrate antidémocratique, sur le plan idéologique, plus proche et plus cher. Le matériel en question prouve que la philosophie idéaliste des messianistes polonais lui aidait à créer son propre programme politique. Suivant son analogie, ainsi que suivant le modèle des slavophiles russes, il s'est efforcé de construire la „philosophie nationale” de l'histoire tchèque: philosophie basée sur l'héritage religieux des Frères de Bohême et sur les traditions humanistes de la renaissance tchécoslovaque.

W. M. Kozłowski avait bien raison de prouver l'affinité de Masaryk avec les aspirations du messianisme polonais. En effet, elles répondaient à ses opinions parce qu'il y puisait des enseignements et les imitait avec intention. Il les introduisait dans la vie publique tchèque sous le couvert de ses „idéaux humanitaires” à l'époque où toute manifestation du messianisme idéaliste était un frein de l'évolution sociale et une arme idéologique au service de la contre-révolution bourgeoise. Si la science contemporaine polonaise a soumis à une critique sévère les traditions messianiques dans la culture polonaise, le temps est venu de faire voir leur retentissement même chez nous, en Tchécoslovaquie, dans la base du masarykisme.

L'attitude de Masaryk envers Mickiewicz et Krasiński a montré de nouveau le rôle véritable de ces deux poètes parmi les romantiques polonais et a montré, en même temps, lequel des deux est entré dans l'immortalité dans la culture polonaise. Masaryk a lié son amour de la Pologne aux idées erronées de Krasiński et il a échoué totalement avec son héritage. Mickiewicz, lui, le plus grand génie de la poésie polonaise et du peuple polonais, restera toujours cher au coeur des Tchèques.

NOTES

¹ Przegląd współczesny IX, XXXIII, 1930, p. 24 s.

² Biblioteka polsko-czeskosłowacka. N°- 1. Poznań 1295, p. 23. s.

³ Festschrift Th. Masaryk zum. 80. Geburtstage, II, Bonn, 1930, p. 49 s.

⁴ Voir par ex. le discours prononcé au banquet donné par la société chorale polonaise „Lutnia” à Moscou le 17 août 1917 publié dans le livre de Masaryk „Allocutions et discours pendant la guerre 1914—1918”, I, Prague 1919, p. 54 s.; en abrégé dans l’anthologie de Adolphe Černý: „T. G. Masaryk — les problèmes slaves”, Prague, 1928, p. 124.

⁵ Athenaeum VI, 1888—89, p. 61 s.

⁶ Sprawa polska w opinii Europy. Ankieta międzynarodowa zebrana staraniem redakcyi „Krytyki”. Kraków 1900. p. 66—68. Publié dans la traduction tchèque par Adolphe Černý dans le livre cité, p. 117 s.

⁷ Cf. son article à „Čas” XVIII, 1905, p. 444. Cité par Jiří Horák dans le livre T. G. Masaryk et les littératures slaves, Prague 1931, p. 49.

⁸ Les traductions tchèque et anglaise de „Rusko a Evropa” ont paru en 1919, en italien 1922, en serbe 1923, l’extrait français 1930; cité d’après l’édition tchèque de 1930, Tome I.

⁹ L’édition tchèque de 1924; les extraits dans le livre cité de Černý p. 158. s.

¹⁰ Voir „Allocutions et discours pendant la guerre 1914—1918”. I, p. 54; dans le livre cité de Černý p. 123. s.

¹¹ Jiří Horák dans le livre cité p. 65.

¹² Voir „Světová revoluce” Prague 1925, p. 516 s.; l’extrait sur l’attitude de Masaryk envers l’Est slave publié par Černý dans le livre cité, p. 172. s.

¹³ Cité par Černý dans le livre cité, p. 127 s. Le journal de Varsovie „Epoka” du 8 mars 1927. La traduction tchèque dans „L’Anthologie de Masaryk” II, p. 350.

JÓZSEF TURÓCZI-TROSTLER

Heine, die Weltliteratur und die ungarische Dichtung (I)

DER JUNGE HEINE

Im Jahre 1828 erschien in der englischen Zeitschrift „Foreign Quarterly Review“ ein viel beachteter Aufsatz Carlyles über Goethe. Ein dankenswerter Stoff für ein Gespräch, das zwischen dem alten Goethe und Eckermann am 11. Oktober des gleichen Jahres stattfand. Es ging dabei vor allem um das Hauptanliegen Carlyles, die Aufmerksamkeit des gebildeten englischen Lesers auf den „Wilhelm Meister“ zu lenken.

Zum Schluß des Gesprächs meinte Goethe, seine Sachen könnten nie „popular“ werden, wer daran denke und dafür strebe, sei in einem Irrtum. Sie seien nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollten und suchten und die in ähnlichen Richtungen begriffen seien. Ein unbegreifliches wie erschütterndes Bekenntnis aus dem Munde Goethes, der gerade um diese Zeit eines Weltruhmes teilhaftig wurde, wie vor ihm kaum ein anderer Dichter, dem die Besten Europas ihre Huldigungen darbrachten. Wenn jemand, so mußte es Goethe wissen, daß es überall in der gebildeten Welt Gemeinden gab, die in seinem Namen zusammenkamen, daß französische und italienische Romantiker in ihrem Kampf gegen die Klassik Goethe als Kronzeugen beanspruchten. Er hatte ein Jahr zuvor das Wort Weltliteratur geprägt und konnte schon nach einigen Monaten feststellen, daß die von ihm angerufene Weltliteratur „auf ihn, wie auf den Zauberlehrling, zum Ersäufen zuströme“; Schottland und Frankreich ergössen fast täglich, in Mailand gebe man ein höchst bedeutendes Tageblatt „L'Eco“ betitelt, heraus. Daß er sich immer wieder mißverstanden sah, daß ge-

rade seine klassischen Dichtungen sich immer wieder gegen seine Intentionen auswirkten, dürfte ihn kaum zu dem resignierten Bekenntnis bewogen haben. Die Ursachen dürften viel tiefer liegen, und Goethe rührt hier an ein wesentlich komplizierteres Problem, als das der Popularität an sich.

Man mag, wo es sich um Tatsachen des geistigen Lebens handelt, die Gültigkeit des statistischen Gesetzes der großen Zahl bezweifeln. Allein wenn man an das europäische Wertherfieber und seine literarischen Äußerungsformen denkt, daran, daß der kleine Roman zwischen 1776 und 1797 fünfzehnmal ins Französische und um die Jahrhundertwende in die meisten europäischen Sprachen übersetzt wurde, daß Napoleon ihn bekanntlich siebenmal gelesen, sogar nach Ägypten und St. Helena mitgenommen hatte, (ein exemplarischer Fall, der für zahllose ähnliche steht!) — wenn man an den Siegeszug der Goetheschen Balladen durch die Weltliteratur, an die außerdeutschen Bemühungen um die nationale Aneignung des „Faust“ denkt, so fragt man sich unwillkürlich, welche Art Popularität Goethe wohl im Sinne haben mochte, wenn dieses alles nicht unter den Begriff der Popularität fiel?

Nun, es war Goethe selbst, der unsere Frage beantwortet hat, indem er von den nationalen Voraussetzungen sprach, unter denen sich „ein Talent frisch und freudig“ zu entwickeln vermag, und an die große Schwierigkeit erinnerte, die alle deutschen Dichter erfahren, sich auf einsamem Wege durchzuhelfen. Um wie viel leichter hatte es dagegen ein französischer Dichter wie Béranger. Sohn armer Eltern, der nie eine gelehrte Schule, nie eine Universität besucht hätte, und doch seien seine Lieder so voll reifer Bildung, so voll Grazie, so voll Geist und feinsten Ironie und von einer Kunstvollendung und meisterhaften Behandlung der Sprache, daß er nicht bloß die Bewunderung von Frankreich, sondern des ganzen gebildeten Europa sei. Denke man sich aber diesen selben Béranger, anstatt in der Weltstadt Paris, zu Jena oder Weimar geboren und seine Laufbahn hier kümmerlich fortsetzen, so sei es nicht zweifelhaft, welche Früchte dieser selbe Baum, in einem solchen Boden und in einer solchen Atmosphäre aufgewachsen, wohl würde getragen haben. Oder man nehme Burns. Wodurch sei er groß, als daß die Lieder seiner Vorfahren im Munde des Volkes lebten, als daß man sie ihm sozusagen bei der Wiege gesungen hätte, daß er als Knabe unter ihnen aufgewachsen sei. Und ferner, wodurch sei er groß, als daß seine eigenen Lieder in seinem Volke sogleich empfängliche Ohren gefunden, daß sie ihm alsobald im Felde von Schnittern und Binderinnen entgegenklangen, und er in der Schenke von heitern Gesellen damit begrüßt worden sei. Da hätte frei-

lich etwas werden können! Das sei Popularität, die Goethe meint. Doch dafür fehlten in Deutschland alle Voraussetzungen: „Wie ärmlich sieht es dagegen bei uns in Deutschland aus! Was lebte denn in meiner Jugend von unsern nicht weniger bedeutenden alten Liedern im eigentlichen Volke? Herder und seine Nachfolger mußten erst anfangen, sie zu sammeln und der Vergessenheit zu entreißen; dann hatte man sie doch wenigstens gedruckt in Bibliotheken, ganz gemäß dem Lose deutscher Dichter. Von meinen eigenen Liedern, was lebt denn? Es wird wohl eins und das andere von einem hübschen Mädchen am Klaviere gesungen, allein im eigentlichen Volke ist alles still. Mit welchen Empfindungen muß ich der Zeit gedenken, wo italienische Fischer mir Stellen des ‚Tasso‘ sangen.“

Goethe schien vergessen zu haben, daß u. a. in der zweiten Ausgabe des von Rudolf Z. Becker veröffentlichten „Mildheimischen Lieder-Buch“-s (1815) neben Claudius, Hölty, Bürger, Voß, Klopstock, Herder er selbst mit sieben sangbaren Stücken vertreten und daß auch andere Lieder von ihm in der Vertonung von Mozart, Zelter, Reichardt und Kayser bereits volkläufig geworden waren. Sonst hätte er sich nicht zu dem harten Urteil hinreißen lassen, mit dem er das Gespräch schloß: „Wir Deutschen sind von gestern. Wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert; allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen, ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Kultur eindringe und allgemein werde, daß sie gleich den Griechen der Schönheit huldigen, daß sie sich für ein hübsches Lied begeistern, und daß man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen.“ („Gespräche mit Eckermann“, 4. Mai, 1827.)

Und doch führen diese Äußerungen des Unmuts und Unbehagens an der Zeit an die letzten Wurzeln unseres Problems heran. Goethe verallgemeinerte hier seine letzten Erfahrungen um die gehässigen Angriffe klerikaler und reaktionärer, aber auch politisch radikaler Gegner, um die wachsende Befremdung und Verständnislosigkeit, mit denen ein Teil der jungen Generation seinem Alterswerk begegnete. So fiel der Zeitpunkt seines höchsten europäischen Ruhmes mit dem Zeitpunkt seiner erschreckenden deutschen Vereinsamung zusammen. Dazu mehrten sich die Zeichen einer längst fälligen Revolution. So sah er eine Zeit kommen, wo Gott keine Freude mehr an ihr hätte und er abermals alles zusammenschlagen müßte zu einer verjüngten Schöpfung. Je länger je mehr wurde Goethe sich bewußt, daß er allein sei, daß er zu den wenigen Überlebenden einer Epoche gehöre, die so nicht bald wiederkehren dürfte, und bekannte einige Tage vor seinem Tode, er habe sich überzeugt, seine red-

lichen, langverfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack dalägen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet würden. Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel walte über die Welt. Es sei das eine Welt, in der — mit Hegel zu sprechen — die Form der Kunst überhaupt aufgehört habe, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.

Vieles, vielleicht das Wesentlichste was Goethe im Jahrzehnt vor und um die Julirevolution dachte und dichtete, stand — vom „Faust“ und von seinen naturwissenschaftlichen Studien abgesehen — im Zeichen des Abschiednehmens und des Entsagens. Schließlich darf es auch nicht überraschen, wenn man sieht, wie Goethe, dessen frühe Begegnung mit dem Volkslied Epoche gemacht hatte in der eigenen wie in der deutschen Lyrik überhaupt, und der viele Jahre nach seiner klassischen Vollendung sich überraschenderweise noch einmal so aufgeschlossen zeigte für slawische, italienische, spanische, neugriechische, finnische Volksdichtung und sich keine Mühe verdrießen ließ, um sogar ungarische Volkslieder in deutscher Übersetzung lesen zu können, — mit einem Male nicht minder überraschend bekannte, jetzt liege ihm das fern und er mag „nichts mehr davon wissen“.

Das sind jedenfalls Symptome einer Weltuntergangsstimmung, die hervorgerufen wurde von den europäischen Ereignissen am Vorabend der Julirevolution, von den ersten Krisen der kapitalistischen Entwicklung, von den beunruhigenden Nachrichten über die Arbeiterbewegungen in England und Frankreich und nicht zuletzt vom politischen Erwachen des deutschen Bürgertums. Goethe blieb von dieser Stimmung ebensowenig unberührt, wie der zweitgrößte deutsche Repräsentant des Zeitalters, Hegel.

Begreift man indessen Popularität nicht wie Goethe sie begriff, als Volkkläufigkeit, sondern als Weltläufigkeit, wie wir sie heute verstehen, so kann man getrost sagen, daß die pessimistische Voraussage, seine Werke würden nie „popular“ werden, sich nicht bestätigt hat. Denn sein Gesamtwerk, — die Lieddichtung mit inbegriffen — der universellste Spiegel des ganzen europäischen Zeitalters, — war ein erster vollgültiger deutscher Beitrag zur Weltliteratur, die ohne seine mitwirkende Gegenwart nicht zu denken ist.

Was aber Goethe versagt blieb, oder nur selten und spät gelang, zu gleicher Zeit volkläufig und weltläufig zu werden, das wurde einem jüngeren Zeitgenossen, Heine, zuteil, der schon mit seiner ersten Liedersammlung den Weg ins „Volk“ und in die Welt fand. Überhaupt dürfte es seit Petrarca der erste Fall sein, daß ein bedeutender Dichter beinahe ausschließlich als Lyriker zu Weltruhm und Weltwirkung gelangte.

Heine selbst war sich seines Auftrages als deutsch-europäischer Liederdichter durchaus bewußt und hat nächst der Philosophie das Lied als höchste Blüte deutschen Geistes bezeichnet. „Den Spaniern gebührt der Ruhm, den besten Roman hervorgebracht zu haben“, heißt es in der Einleitung zum „Don Quichotte“, „wie man den Engländern den Ruhm zusprechen muß, daß sie im Drama das Höchste geleistet. Und den Deutschen, welche Palme bleibt ihnen übrig? Nun, wir sind die besten Liederdichter dieser Erde. Kein Volk besitzt so schöne Lieder wie die Deutschen. Jetzt haben die Völker allzu viele politische Geschäfte; wenn aber diese einmal abgetan sind, wollen wir Deutsche, Briten, Spanier, Franzosen, Italiener, wir wollen alle hinausgehen in den grünen Wald und singen, und die Nachtigall soll die Schiedsrichterin sein. Ich bin überzeugt, bei diesem Wettgesange wird das Lied von Wolfgang Goethe den Preis gewinnen.“

Wenn Heine Goethes Liederdichtung als höchsten deutschen Beitrag zur europäischen Lieddichtung bezeichnet hat, so entsprach das der konkreten geschichtlichen Situation. Und mit Recht beanspruchte er dabei für sich die Befugnis, „unsern großen Landsmann als den vollendetsten Liederdichter zu preisen!“

Goethe meinte einmal, um Epoche in der Welt zu machen, „dazu gehören bekanntlich zwei Dinge: erstens, daß man ein guter Kopf sei, und zweitens, daß man eine große Erbschaft tue.“ Napoleon erbte die Französische Revolution, Friedrich der Große den Schlesischen Krieg, Luther die Finsternis der Pfaffen, und ihm sei der Irrtum der Newtonschen Lehre zuteil geworden. („Gespräche mit Eckermann“, 5. Mai, 1824.) Man ist erstaunt, nur von Erbschaften mit negativen Vorzeichen zu hören, die man nicht erwirbt, um sie zu besitzen, mit denen man vielmehr ringt, um sie zu überwinden. Man hätte zumindest erwartet, Goethe würde die Antike, Shakespeare oder die humanistische Aufklärung nennen. Doch das lag offenbar nicht in seiner Absicht. Sprach er doch einleitend „besonders viel über die Farbenlehre, über seine verstockten Gegner, und daß er das Bewußtsein habe, in dieser Wissenschaft etwas geleistet zu haben“. Diesen einen Fall wollte er durch ähnliche exemplarische aus der Weltgeschichte erhellen.

Das Ganze interessiert uns im Hinblick auf Heines Entwicklungsgang, wenn wir an die Erbschaften denken, die in seinem Leben „Epoche gemacht haben.“ Was vor allem die französische Revolution angeht, so kennen wir kaum einen deutschen Dichter, Denker, Gelehrten, Politiker um die Jahrhundertwende, der sich nicht mit ihr auseinandergesetzt hätte oder zumindest von ihr unberührt geblieben wäre. Man weiß,

mit welchem Enthusiasmus gerade die bedeutendsten unter ihnen das Weltereignis von Paris als einen wunderbaren Sonnenaufgang begrüßt, das Föderationsfest auf dem Marsfelde als ein göttliches, heiliges Fest gefeiert (Wieland), sich an dem Bastillensturm berauscht haben. Man weiß aber auch, wie die Revolutionsbegeisterung der meisten früher oder später in einen blindwütigen Revolutionshaß oder doch in eine Ablehnung der Revolution umschlug. Wir erinnern an den jungen Tieck, der keinen sehnlicheren Wunsch hatte, als in Frankreich zu sein, unter Doumouriez zu kämpfen und Sklaven in die Flucht zu jagen und dann zu fallen; an den Tübinger Studenten der Theologie, Schelling, der die Marseillaise übersetzt und der gleich Tieck aus dem Pfaffen- und Schreiberlande sich nach Paris gesehnt hat; an Friedrich Schlegel, der die französische Revolution ein Urbild der Revolution, die Revolution schlechthin nannte, und sie zusammen mit Fichtes „Wissenschaftslehre“ und Goethes „Wilhelm Meister“ als die „größten Tendenzen“ des Zeitalters betrachtete; an den Revolutionsschwärmer Novalis, an Friedrich Gentz, den begabtesten und korruptesten Publizisten der Restaurationszeit, der noch 1790 in der Revolution den höchsten Triumph der Philosophie sah, — sie alle gingen früher oder später ins Lager der Revolutionsgegner über. Sie alle hätten Metternich, der meinte, das größte Unglück, das ein Land treffen könne und das seiner Natur nach alles zertrümmere, sei die Revolution, unbedingt zugestimmt. Daß Herder, der noch 1792 der Überzeugung war, seit der Einführung des Christentums und seit Einbruch der Barbaren in Europa hätte außer der Wiederauflebung der Wissenschaften und der Reformation sich nichts ereignet, das der Revolution an Merkwürdigkeit und Folgen gleichzusetzen wäre, schließlich von der Revolution vollständig abrückte, daß selbst ein Georg Forster, der mit Recht als „der edelste Charakter“ unter den deutschen Revolutionären, als der „hingebendste deutsche Parteigänger“ der Revolution galt, vereinsamt und enttäuscht in Paris starb, daß der „Erzrevolutionär“ Joseph Görres, der nach 1797 in einem Aufruf der Koblenzer Bürgerschaft die Frankenrepublik hochleben ließ, aus Paris heimgekehrt aber sich ein Salto mortale ins Nationalistische, in Mystik und Klerikalismus geleistet hat, gibt jedenfalls zu denken. Angesichts solcher Tatsachen muß man die Frage aufwerfen, woher dieser oft unvermittelte Gesinnungswandel, an dessen Ehrlichkeit man — abgesehen vom Gentz-Typus und seinen Vertretern und ähnlichen Glücksrittern — nicht zweifeln kann?

Man kennt die neuen und neuesten Antworten auf diese alte Frage, das politisch unreife, oder doch ahnungslose deutsche Bürgertum habe im Sinne der Aufklärung in der Revolution zunächst nichts als Verwirkli-

chung ihres Traumes von Menschheitsglück und Weltfrieden gesehn, sei mit der „Erklärung des Menschen und des Bürgers“ vom August 1789 durchaus einverstanden gewesen, ohne an Umwälzung des gesellschaftlichen Gefüges, Änderung der Staatsverfassung durch Volksgewalt zu denken, und habe erst nach der Hinrichtung des Königs und der Machtergreifung durch die Jakobiner die Fassung verloren und die Gesinnung geändert. Solche Antworten genügen aber heute nicht mehr, wo es die Erklärung eines allgemeinen Unsicherheitsgefühls gilt, hervorgerufen durch die erschütternde Erfahrung, daß Gesetze und Einrichtungen, die ewigen Bestand zu haben schienen, von einem Tag zum anderen aus der Welt geschafft werden konnten, und dessen Auswirkungen nur wenige abzuwehren vermochten, ohne auf reaktionäre Irrwege zu geraten.¹

Antworten dieser Art müssen auch versagen angesichts einer so komplizierten Verhaltensweise wie die Heines, die sich — nur aus dem Zusammenwirken subjektiver und objektiver, zeitpsychologischer, gesellschaftlicher und politisch-ideologischer Triebkräfte ableiten läßt, gegenüber der Tatsache, daß er trotz allen Enttäuschungen und Wandlungen, die sein Revolutionsbegriff in den Jahren unmittelbar vor und nach Paris erfuhr, der Idee der Revolution selbst bis zuletzt folgerichtig die Treue hielt.

Wir erinnern nur an den Umstand, daß der junge Heine in dem von französischen Truppen besetzten Düsseldorf allen Segen republikanischer Gesetzgebung an eigenem Leibe zu spüren bekam; daß er von seiner Mutter im Geiste Rousseaus und Voltaires erzogen wurde, somit von vornherein aufgeschlossen war gegenüber den neuen Ideen, die aus dem revolutionären Frankreich hereinschlügen. Dazu kam noch, daß in der Person Napoleons, — der sich 1804 selbst mit der französischen Revolution identifiziert hat, der erste große Mensch, der „ideegewordene“ Mensch, in Heines Leben trat und in ihm die erste Ahnung aufkommen ließ von dem, was menschliche Größe, Heroismus, Ruhm und Welt heißt. Er hat Napoleon gefeiert, wie keinen zweiten Sterblichen. Er nennt in der „Prosa-Nordsee“ die Ségursche Geschichte des Rußlandzuges ein französisches Volkslied, ein Heldengedicht, das durch den Zauberspruch „Freiheit und Gleichheit“ aus dem Boden Frankreichs emporgeschossen, wie im Triumphzug, berauscht von Ruhm und geführt von dem Gotte des Ruhmes selbst die Welt durchzogen habe. Später meinte er einmal, Napoleon sei ganz identisch mit jenem anderen Titanen, der den Göttern das Licht geraubt hatte. Und selbst als er sich schon von Napoleon distanzierte und erklärte, man möge ihn, Heine, für keinen unbedingten Bonapartisten halten, seine Huldigung gelte nicht den Handlungen, sondern nur dem Genius

des Mannes, unbedingt liebe er ihn nur bis zum achtzehnten Brumaire, da habe Napoleon die Freiheit verraten, — so hat er doch niemals aufgehört, diesem Genius zu huldigen.² Auch Byron, sein erstes Vorbild vermochte er nicht anders zu begreifen, denn als legitimen Erben der Revolution, im Schatten Napoleons, vielmehr als einen ins Rebellig-Dichterische übersetzten Napoleon. Er bewunderte gleich anderen Zeitgenossen, ihnen voran Goethe, Byrons dämonische Persönlichkeit, seine Kühnheit, mit der er sich über Vorurteile und die heuchlerische Moral seiner aristokratischen Klasse hinwegsetzte, mit der er als erster Dichter dem Absolutismus, der Heiligen Alliance den Fehdehandschuh hinwarf, für die Maschinenstürmer, für alle Freiheitsbewegungen öffentlich eintrat und für eine, die griechische, in den Tod ging. Byron war der einzige Dichter, den Heine übersetzt hat. Und bei der Nachricht von Byrons Tod vermochte er sich kaum zu fassen. Er sei groß gewesen und ein Herz, kein kleines Eierstöckchen von Gefühlen. Er habe im Schmerze neue Welten entdeckt, den miserablen Menschen und ihren noch miserableren Göttern prometheisch getrotzt, und sein Ruhm sei bis zu den Eisbergen Thules und bis in die brennenden Sandwüsten des Morgenlandes gedrungen: „Wir werden sobald nicht mehr seinesgleichen sehen“. (Brief an Rudolf Christiani vom 24. Mai 1824. — Fr. Hirth, „H. Heines Briefwechsel.“ I. 315.) Allein früher als andere, früher sogar als Goethe, der Byron den größten Genius des Jahrhunderts nannte, hat Heine die Gefahren des Byronismus, der Nachfolge Byrons, des neuen literarischen Weltschmerzertums, das sich auf Byron berief und ganz Europa infizierte, erkannt und energisch abgewehrt. Er warf Byron vor, er habe die heiligsten Blumen des Lebens mit seinem melodischen Gift beschädigt und sich, wie ein wahnsinniger Harlekin den Dolch ins Herz gestoßen, um mit dem hervorströmenden schwarzen Blute Herren und Damen neckisch zu bespritzen.

Die Schärfe dieses Urteils findet seine Erklärung darin, daß Heine selbst schon frühzeitig als Nachbeter, ja „Nachfrevler“ Byrons bezeichnet wird, wo doch sein Blut nicht so spleenisch schwarz sei, seine Bitterkeit komme „nur aus den Galläpfeln seiner Tinte“, und wenn Gift in ihm sei, so sei es doch nur Gegengift wider jene Schlangen, die im Schutte der alten Dome und Burgen lauern. Von allen großen Schriftstellern sei Byron just derjenige, dessen Lektüre ihn am unleidlichsten berühre. („Die Nordsee“ III. 1826 . . .) Man hört aus solchen Sätzen ein Zweifaches heraus: einmal die Kampfansage an die reaktionäre Burgromantik, zum zweiten die unbedingte Absage an die Byron-Manier.

Nicht minder scharf wies Heine den Vorwurf, auch mit einer anderen Zeitkrankheit Byronschen Ursprungs, der Zerrissenheit belastet zu

sein, zurück. Doch stieß er diesmal weiter und tiefer bis zum gesellschaftlichen, zeitpsychologischen und geschichtlichen Quellgebiet des Begriffs und des Wortes vor, das er zwar nicht geprägt, aber anscheinend erstmalig (noch vor dem „Zerrissenen“, einer Novelle A. Ungern-Sternbergs) literaturfähig gemacht hat. Seit zehn Jahren sei ihm das Lied von Byronischer Zerrissenheit in allen Weisen vorgepiffen und vorgezwitschert worden. Doch anstatt über jene Zerrissenheit zu klagen, beklage man lieber, daß die Welt selbst mitten entzweigerissen sei. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt sei, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühme, es sei ganz geblieben, der gestehe nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz habe. „Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermartyriums würdig geachtet haben.“ Einst sei die Welt ganz gewesen, im Altertum und Mittelalter hätte es trotz der äußeren Kämpfe doch noch immer eine Welteinheit und ganze Dichter gegeben. Man wolle diese Dichter ehren und sich an ihnen erfreuen, aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit sei eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaue und die dem Hohne nicht entgehe. („Die Bäder von Lucca.“)

Die Rolle, die Byron als Befreier und Vorbild in Heines menschlicher und künstlerischer Entwicklung gespielt hat, war zeitbedingt. Da ihre Zeit abgelaufen, wäre die Nachfolge Byrons ein gefährlicher Irrweg gewesen. Heine bedurfte seiner nicht mehr. Byrons Name verblaßte und tauchte nur noch einmal auf und zwar in wild-romantischem Glanz, als der kranke Heine von einem englischen Besucher an seine Jugend erinnert wurde: „Ja, Byron. Das war nicht wie jetzt, hier in den elenden Kissen des Krankheitslagers, als ich deine Klänge zum erstenmal vernahm! Deutschlands Tannenwälder umgaben mich, und der Sturm rauschte dazu seine Begleitmusik. Ich war jung, mein Freund, fünfundzwanzig Jahre, als meine Brust widerhallte von der wilden Melancholie Byrons, als ich frei mit dem Korsar über den Ozean raste, als ich mit Haidee am Strand entlang wanderte, während die Wellen leise die Sonne in Schlaf sangen. Byron ist tot, und die Dichtung stirbt... Die Dichtung stirbt, Heine stirbt“. (H. H. Houben, „Gespräche mit Heine“, 841.)

Wir haben hier bewußt Späteres vorweggenommen, andererseits uns die Darstellung von Einzelheiten versagen müssen, die das Leben, den Studien- und Entwicklungsgang Heines betreffen und als bekannt vorausgesetzt werden können. Wir beschränkten uns auf die Feststellung, daß es sich auch hier um einen komplizierteren Prozeß handelt, als es den An-

schein hat. Ging er doch unter unsäglichen Hemmnissen, unter dem Drucke größter gesellschaftlicher wie politischer Reaktion vor sich in den Jahren, über die der Geist der Heiligen Allianz schwebte, wo jede Freiheitsbewegung schon im Keime erstickt, Worte wie Protestantismus, Freiheitskrieg, Volk als staatsgefährlich aus Lehrbüchern der Geschichte und aus Aufrufen gestrichen wurden, und selbst fortschrittlich gedachte Demonstrationen, wie das Wartburgfest, nationalistisch, rückschrittlich-mystisch durchsetzt waren. Jedoch gerade Heines Beispiel erbringt den Beweis, daß die Geschichte des menschlichen Denkens zwar Rückfälle ins Alte, Pausen, aber keinen absoluten Stillstand, kein Vakuum kenne, daß vielmehr alle Geschichte — Heine vernahm es gerade jetzt aus dem Munde seines größten Lehrers, Hegel, — als Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit zu begreifen sei.

Es war die Zeit, da Goethe, der zweite große Mensch nach Napoleon, in Heines Leben trat und an ihm schon durch seine Existenz das Werk der Erziehung zum deutschen und Weltdichter geleistet hat. Das muß zunächst überraschen, denkt man an das Verhältnis des Impressionisten Heine, der den Augenblick erschöpfen möchte, zum Klassiker Goethe, der dem Augenblick Dauer verlieh, ein Verhältnis, das von Anfang an den Charakter offener oder verhaltener Auseinandersetzung trug. Gewiß, Heine hat nur zögernd zu Goethe hingefunden, und als er 1822 über seine Lektüre berichtete, fehlte neben Lessing, Herder, Schiller Goethes Name. Ein Jahr später aber hatte er schon „bis auf eine Kleinigkeit“ den ganzen Goethe gelesen, und bekannt, er sei jetzt kein blinder Heide mehr, sondern ein sehender; Goethe gefalle ihm sehr gut. Dabei wurde er nicht müde zu betonen, daß er und Goethe zwei Naturen seien, indem er die Frage aufwarf, ob er, der Schwärmer, der selbst sein Leben für die Idee hingebe, nicht in einem Moment mehr und glücklicher lebe, als Herr von Goethe während seines ganzen sechsundsiebzigjährigen egoistischen Lebens. Wenn er dann von dem schwachen, abgelebten Gott, dem „armen, alten, abgelebten Dichter“, dem großen „Ablehnungsgenie“ sprach, seine Dichtungen mit antiken Marmorstatuen verglich, die vergebens des Wortes harren, das sie wieder dem Leben zurückgebe, das sie aus ihrer kalten, starren Regungslosigkeit erlöse, so gemahnt das an die Terminologie der wüsten und bornierten Goethehasser vom Schläge eines Börne, Menzel oder Hengstenberg.

Man weiß auch, wie schwer es Heine fiel, die Enttäuschung über den kühl-abweisenden Empfang, den ihm Goethe in Weimar bereitet hatte, über die Beharrlichkeit, mit der Goethe sich seinen Dichtungen gegenüber verschloß, zu verwinden, wie oft er sich zu voreiligen Äußerungen

und Fehltrüben über Goethe hinreißen ließ. Wenn man anderseits sieht, wie entschieden Heine sich von Menzel und Konsorten distanzierte, so muß man zur Überzeugung kommen, daß seine Goethegegnerschaft nicht, wie Heine selbst es wahrhaben möchte, dem Neid entsprang, sondern tief weltanschaulich verwurzelt war. Gestand er doch selbst, er habe in Goethe nie den Dichter angegriffen, sondern nur den Menschen, hatte er doch — das ungeteilte Lebenswerk Goethes vor Augen — erstmalig erkannt, daß Goethe dem ganzen Deutschland wie der ganzen Menschheit angehöre, und ihn in diesem Sinne in die Weltliteratur eingegliedert. Dagegen verweisen wir auf die unüberbrückbare Kluft, die u. a. Heines Revolutionsidee von Goethes Ablehnung der Revolution, insbesondere einer deutschen trennt, zum zweiten auf den Unterschied zwischen Heines und Goethes Auffassung von der Zielsetzung der Dichtkunst. Nur so ist es zu verstehen, daß Heine, einige Monate nach der Juli-Revolution, unter dem Eindruck der „großen Woche von Paris“, bebend vor Erregung, an Goethe dachte und meinte, das sei ein ungünstiger Zustand für einen Schriftsteller, der den Stoff beherrschen und hübsch objektiv bleiben soll, wie es die Kunstschule (d. i. die Weimarer Klassik) und wie es auch Goethe getan — er sei achtzig Jahre alt dabei geworden und Minister und wohlhabend — „armes deutsches Volk! das ist dein größter Mann!“ („Schlußwort zu den Reisebildern.“ Geschrieben den 29. November 1830.)

Indem Heine die hippokratischen Züge im Antlitz der „Goetheschen Zeit“, die bei der Wiege ihres größten Repräsentanten begann und bei seinem Sarge aufhören soll, gewährte, wurde er sich an dem Gegensatz zum Prinzip dieser Zeit, der „Kunstidee“, seines Auftrages, Künder einer neuen Epoche zu sein, bewußt. Vielleicht fühle Goethe selbst, daß die schöne objektive Welt, die er durch Wort und Beispiel gestiftet, notwendigerweise zusammensinke, so wie die Kunstidee allmählich ihre Herrschaft verliere, und daß neue frische Geister von der neuen Idee hervorgerufen würden, und gleich nordischen Barbaren, die in den Süden einbrächen, das zivilisierte „Goethentum“ über den Haufen werfen, um an dessen Stelle das Reich der wildesten Subjektivität zu begründen... Werde Kunst und Altertum im Stande sein, Natur und Jugend zurückzudrängen? Doch könne er nicht umhin, zu bemerken, meinte Heine, daß er unter „Goethentum“ nicht Goethes Werke verstehe, jene teuern Schöpfungen, die vielleicht noch leben werden, wenn längst die deutsche Sprache schon gestorben sei... Unter jenem Ausdruck sei auch nicht eigentlich die Goethesche Denkweise zu verstehen, diese Blume, die im Miste unserer Zeit immer blühender gedeihen werde, und sollte auch ein glühendes Enthusiastenherz sich über ihre kalte Behaglichkeit noch so

sehr ärgern. Mit dem Worte „Goethentum“ werde vielmehr auf Goethesche Formen gedeutet, wie man sie bei der blöden Jüngerschar nachgeknetet fände („Über Wolfgang Menzels Deutsche Literatur“). Es geht mit einem Wort um den Gegensatz, den Funktionswechsel von Altem und Neuem, von weltabgewandter beschaulicher und welt- und zukunfts zugewandter Kunst.

Gleichzeitig mit Goethe trat Hegel in Heines Leben. Er war seit 1818 Professor an der Berliner Universität und las in den folgenden Jahren über Philosophie der Geschichte, Ästhetik, Religionsphilosophie, Geschichte der Philosophie, Philosophie des Rechts . . . Als Heine 1821 nach Berlin kam und Hegels Schüler wurde, geriet er bald unter seinen Einfluß; auch menschlich-persönlich. Was ihm gleich anderen Zeitgenossen den Atem verschlug und Jahre lang im Banne hielt, war einmal der erstaunliche Reichtum geschichtlichen und geistigen Wissens, das Hegel vor seinen Hörern ausbreitete, dann sein System, worin zum erstenmal „die ganze natürliche, geschichtliche und geistige Welt als ein Prozeß, d. h. als in steter Bewegung, Veränderung, Umbildung u. Entwicklung begriffen dargestellt und der Versuch gemacht wurde, den inneren Zusammenhang in dieser Bewegung und Entwicklung nachzuweisen. Von diesem Gesichtspunkt aus erschien die Geschichte der Menschheit nicht mehr als ein wüstes Gewirr sinnloser Gewalttätigkeiten, die vor dem Richterstuhl der jetzt gereiften Philosophenvernunft alle gleich verwerflich sind und die man am besten so rasch wie möglich vergißt, sondern als der Entwicklungsprozeß der Menschheit selbst, dessen allmählichen Stufengang durch alle Irrwege zu verfolgen und dessen innere Gesetzmäßigkeit durch alle scheinbaren Zufälligkeiten hindurch nachzuweisen, jetzt die Aufgabe des Denkens wurde.“ (Engels.)

Wie tief und umfangreich Heines Hegelwissen war, das entzieht sich unserer Kenntnis. Man darf es ebensowenig überschätzen wie die Hegelzitate in Heines Werken und in den Gesprächen, oder seinen Gebrauch hegelscher Terminologie, beherrschte doch diese nicht nur die Wissenschaften, sondern auch die Alltagssprache intellektueller Kreise. So lebte Heine im täglichen Umgang mit Hegelschülern, in einer Atmosphäre, die mit Hegelschem Geiste durchsetzt war. Er lernte hegelsch, d. h. in großen Zusammenhängen und welthistorischen Kategorien, dialektisch denken.

Und doch sollte man darüber niemals vergessen, daß er kein Philosoph von Fach, sondern jetzt wie später ein philosophisch interessierter Dichter war. Er las Hegel, wie Dichter im allgemeinen philosophische Texte zu lesen pflegen. Er hat sich von Hegels Gedanken angeeignet, was

ihm zugänglich war, was seinen augenblicklichen Bedürfnissen, seiner Suche nach festen Orientierungspunkten, nach ideologischer Klarheit und Sicherheitsgefühl entgegenkam, was ihm Antwort verhieß auf seine brennenden Fragen. Hegels dialektische Interpretation der Geschichte, seine Erkenntnis, daß der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit ein Prinzip der Geschichte sei, ergriff Heine mit der Macht einer Offenbarung und hat für Jahre sein geschichtliches Weltbild bestimmt. Und sooft Heine auf die Revolution zu sprechen kommt, vermeint man in seinen Worten noch lange etwas von jenem Pathos zu verspüren, mit dem Hegel in der „Phänomenologie“ und der „Philosophie der Weltgeschichte“ die französische Revolution als einzigartiges weltgeschichtliches Ereignis und eine bisher wichtigste weltgeschichtliche Etappe des Fortschritts im Bewußtsein der Freiheit gefeiert hat: „Solange die Sonne am Firmament steht und die Planeten um sie herum kreisen, war das noch nicht gesehen worden, daß der Mensch sich auf den Kopf, das heißt auf den Gedanken stellt und die Wirklichkeit auf diesem erbaut. Anaxagoras hatte zuerst gesagt, daß der Nous die Welt regiert, nun aber ist der Mensch dazu gekommen, zu erkennen, daß der Gedanke die geistige Welt regieren sollte. Es war somit ein herrlicher Sonnenaufgang. Alle denkenden Wesen haben diese Epoche mitgefeiert.“

Bekanntlich hat Hegels Konzeption vom Greisenalter des Geistes, von einer weltgeschichtlichen Endzeit, in der der Weltgeist, die Freiheit am Ziele sind, die drei Äußerungsformen des Weltgeistes, Kunst, Religion und Philosophie ihre Möglichkeiten erschöpft haben, Heines Begriff der vollendeten und absterbenden Kunstperiode mitgeformt. Während aber für den reifen Hegel die Entwicklungsgeschichte der Menschheit als schlechthin abgeschlossen, die Revolution als Irrweg galten, kannte Heine keinen Stillstand. Er begriff jeden Schritt, den er hinfort tat — und das wurde zum Leitmotiv seines Denkens und Handelns — stets als Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit und der Revolutionsidee. In dem Maße, wie Hegel Zeit, Fortschritt und Freiheit verleugnete, sich mit dem Bestehenden versöhnte, den „protestantischen Dogmatismus in sein System aufnahm“ (Heine), zum preußischen Staatsphilosophen wurde, rückte Heine von ihm ab. Seine letzte, diesmal endgültige Abrechnung mit Hegel fiel allerdings erst in die Zeit seiner Pariser Bekehrung. Wie schwer das Verständnis der Hegelschen Schriften sei, wie leicht man sich hier täuschen könne und zu verstehen glaube, während man nur dialektische Formeln nachzukonstruieren gelernt habe, das habe er erst viele Jahre später in Paris gemerkt, heißt es in den „Geständnissen“, als er sich damit beschäftigte, aus dem abstrakten Schulidiom jene in die Muttersprache

des gesunden Menschenverstandes, der allgemeinen Verständlichkeit, ins Französische zu übersetzen. Er hätte nämlich beabsichtigt, eine allgemein verständliche Darstellung der ganzen Hegelschen Philosophie zu verfassen, um sie einer neueren Ausgabe seines Buches „De l'Allemagne“ einzufügen. Mit Not und Anstrengung sei es ihm gelungen, den spröden Stoff zu bewältigen. Doch beim Anblick des fertigen Werkes hätte ihn ein unheimliches Grauen erfaßt und es kam ihm vor, als sähe ihn das Manuskript mit fremden, ironischen, ja boshaften Augen an: denn Schrift und Autor hätten nicht mehr zueinander gepaßt. Ja, Heine stellte sogar in Abrede, als hätte er überhaupt jemals eine allzu große Begeisterung für die Hegelsche Philosophie empfunden. Er sei nie abstrakter Denker gewesen und hätte die Synthese der Hegelschen Doktrin ungeprüft angenommen. Nun war er sogar der Meinung, die magersten Spittelsuppen der christlichen Barmherzigkeit dürften für die verschmachtende Menschheit noch immer erquicklicher sein, als das gekochte graue Spinnweb der Hegelschen Dialektik, und „an einem stillen Winterabend, als eben in meinem Kamin ein starkes Feuer brannte, benutzte ich die schöne Gelegenheit, und ich warf mein Manuskript über die Hegelsche Philosophie in die lodernde Glut; die brennenden Blätter flogen hinauf in den Schlot mit einem sonderbaren kichernden Gelächter“. Hier sprach der Heine der Matratzengruft. Er schien vergessen zu haben, daß er kaum in Paris angekommen, sein Apostolat ganz im Geiste Hegels gedeutet hatte: „Die Leute glauben, unser Tun und Schaffen sei eitel Wahl, aus dem Vorrat der neuen Ideen griffen wir eine heraus, für die wir sprechen, streiten und leiden wollten, wie etwa sonst ein Philolog sich seinen Klassiker auswählte, nein, wir ergreifen keine Idee, sondern die Idee ergreift uns und knechtet uns und peitscht uns in die Arena hinein, daß wir, wie gezwungene Gladiatoren, für sie kämpfen. So ist es mit jedem echten Tribunat oder Apostolat . . . wahrlich wir sind nicht die Herren, sondern die Diener des Wortes. Es war ein wehmütiges Geständnis, wenn Maximilian Robespierre sprach: ‚Ich bin ein Sklave der Freiheit‘ . . .“ — Nein, er hatte dieses alles nicht vergessen, ebensowenig wie sein erstes elementares Hegelerlebnis, das noch lange in ihm nachwirkte, ebensowenig wie er Goethe, Napoleon, Byron vergessen hatte. Äußerte er sich doch noch 1852, zwei Jahre bevor er die oben angeführten Sätze niederschrieb, gegen den Herausgeber der englischen Zeitschrift „The Critik“: „Ich habe alle Phasen des modernen Denkens und Fühlens durchgemacht — ich war Werther, René, Lara, Faust, Mephistopheles — ich habe mich mit Hegel, dem grössten Himmelstürmer, zur Selbstvergötterung verstiegen . . .“ Und schließlich, was schon eingangs zu sagen war, man darf über dem Ideo-

logen niemals den „Dichter“ Heine vergessen, und daß er der einzige große Dichter der Weltliteratur war, dem das Hegelerlebnis zur Inspirationsquelle werden konnte und der Hegels Gedanken, seine weltgeschichtliche Konzeption ins Dichterische umgesetzt hat. Dazu wie zu letzter ideologischer Klarheit und gesellschaftlicher Sicherheit sollte es freilich erst in Paris kommen. Der Weg, oder besser: der geschichtlich notwendige Umweg dahin führte über England und Italien.

Heine hatte 1825 seine Universitätsstudien abgeschlossen. Im gleichen Jahre trat er zum Christentum über, um sich mit dem Taufschein das „Entreebillet zur europäischen Kultur“ zu erwerben. Der erste Akt eines persönlichen-gesellschaftlichen Emanzipationskampfes. Seine „Ausfahrt in die grosse Welt“ begann unter günstigen Auspizien. Die Erfahrungen des angehenden Dichters und Schriftstellers Heine um ersten Ruhm und Popularität stärkten und festigten nach dem ideologischen nun auch sein gesellschaftliches Sicherheitsgefühl. Das Verbot der „Reisebilder“ in den Rheinprovinzen und Österreich schmeichelte seiner Eitelkeit. Das Verbot der „Reisebilder“, schreibt Campe an Immermann, habe Heine unbegreiflich gekitzelt und eitel gemacht, eine Erscheinung, die ihn aufrichtig betrübe. Dieser Kitzel werde ihn der Poesie entrücken und der Politik zuführen, wo mehr Ruhm zu erlangen sei, wenigstens mit weniger Mühe. (Campe an Immermann, 5. Okt. 1827. F. Hirth, „Heinrich Heine. Briefe“, IV. 1951, 163.) Campes Befürchtung sollte sich in der Folge als durchaus unbegründet erweisen, kam doch das brennende Interesse Heines an den großen Fragen der Politik, an dem Kampf zwischen Liberalismus und Feudalität, wenn auch verhältnismäßig spät, schließlich doch dem Dichter zugute. Freilich, bei seiner ganzen ideologischen Einstellung und seinen ersten unzulänglichen Erfahrungen war es ihm vorerst unmöglich, in den politischen Parteikämpfen die Auswirkung von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Triebkräften zu erkennen.

Die erste Einsicht in diese Zusammenhänge hatte Heine seiner Englandfahrt zu verdanken. Er erzählte später in den „Französischen Zuständen“ mit schwärmerischen Worten, was ihn zur Fahrt bewogen hätte. „Es war damals eine dunkle Zeit in Deutschland gewesen, nichts als Eulen, Kerkerduft, Entsagungsromane, Wachtparaden, Frömmerei, Blödsinn; als nun der Lichtschein der Canningschen Worte zu uns herüber leuchtete, jauchzten die wenigen Herzen, die noch Hoffnung fühlten, und was den Schreiber dieser Blätter betrifft, er küßte Abschied von seinen Lieben und Liebsten, und stieg zu Schiff, und fuhr gen London, um den Canning zu sehen und zu hören.“ Heine verdichtete hier zu *einem* Motiv, was im Grunde genommen eine Gruppe verwandter Motive war. Tatsäch-

lich waren es die Gestalt und Außenpolitik des großen englischen Staatsmannes, die den Ausschlag gaben. Canning, in den Augen seines größten Gegners Metternich „der böse Geist in Person“, bewirkte die Abkehr Englands von der Heiligen Allianz und betrieb konsequent die Zerstörung ihrer Grundlagen. Er setzte sich ein für die Freiheit und das Selbstbestimmungsrecht der unterdrückten Nationen der Welt, für die Unabhängigkeit der amerikanischen Kolonien, proklamierte — mit Heines Worten: die bürgerliche und kirchliche Freiheit aller Völker. „Das gewann England alle liberalen Herzen und hierdurch die Obermacht in Europa.“ England erschien auch Heine als Land der Verheißung.

Mit einem Proshymnus an die Freiheit, dieser „jungen Sonne der verjüngten Welt“, in der unverkennbar der Rhythmus der Nordsee-Gedichte nachklingt, nahte Heine der Weltstadt London. Angesichts dieser Sonne könnten die älteren Sonnen des gotischen Mittelalters, welk und alt geworden, nicht mehr leuchten und wärmen. Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als Absage an die Romantik und ihren Mittelalterkult . . . „Es sinken die alten Dome, die einst von einem übermütig frommen Geschlechte, das seinen Glauben in den Himmel hineinbauen wollte, so riesenhoch aufgetürmt wurden; sie sind morsch und verfallen und ihre Götter glauben an sich selbst nicht mehr. Diese Götter sind abgelebt, und unsere Zeit hat nicht Phantasie genug, neue zu schaffen. Alle Kraft der Menschenbrust wird jetzt zu Freiheitsliebe, und die Freiheit ist vielleicht die neue Religion der Zeit, und es ist wieder eine Religion, die nicht den Reichen gepredigt wurde, sondern den Armen . . .“ („Englische Fragmente. I. Gespräch auf der Themse.“) Jeder Schritt — diesmal konkret verstanden — ist Fortschritt nicht nur im Bewußtsein der Freiheit, sondern auch im Bewußtsein, Ungeahntes und Maßloses zu erleben. Er habe das Merkwürdigste gesehen, was die Welt dem staunenden Geiste zeigen könne, heißt es von London, er habe es gesehen und staune noch immer — noch immer starre in seinem Gedächtnisse dieser steinerne Wald von Häusern und dazwischen der drängende Strom lebendiger Menschengesichter mit all ihren bunten Leidenschaften, mit all ihrer grauenhaften Hast der Liebe, des Hungers und des Hasses. — Es ist nicht gewagt, wenn wir behaupten, daß Heine hier gewissermaßen die sinnlich greifbare, reale Gegenwelt zu Hegels entschwebender, idealistischer Weltbild-Konzeption gewährte. Man möge einen Philosophen nach London schicken, beileibe keinen Poeten! Hier war für den Philosophen in der Tat mehr zu lernen, als „aus allen Büchern der Leipziger Messe“. Und „wie die Menschenwogen ihn umrauschen“, so steige auch ein Meer von neuen Gedanken vor ihm auf, „der einzige Geist, der darüber schwebt, wird ihn

anwehen, die verborgensten Geheimnisse der gesellschaftlichen Ordnung werden sich ihm plötzlich offenbaren, er wird den Pulsschlag der Welt hörbar vernehmen und sichtbar sehen", — denn wenn London die rechte Hand der Welt sei, die tätige rechte Hand, so sei jene Straße, die von der Börse nach Downingstreet führe, als die Pulsader der Welt zu betrachten. („Englische Fragmente II. London".) Heine konnte noch wollte er sich der Eindrücke erwehren, die von allen Seiten auf ihn einstürmten. Die widersprüchlichen Auswirkungen des Kapitalismus und der industriellen Revolution, der Gegensatz zwischen den herrschenden Klassen und dem Proletariat, der erschütternde Anblick des Großstadtelends, die englische Staatsschuld, die Emanzipation, Kampf der irischen Katholiken, die Redeschlachten im Parlament, das Glück, den „herrlichen" Canning über die Rechte der Völker sprechen zu hören und jene Befreiungsworte zu vernehmen, „die wie heilige Donner über die ganze Erde rollten und in der Hütte des Mexikaners wie des Hindu ein tröstendes Echo zurückließen", das Londoner Theater . . . nahmen Heines Aufmerksamkeit derart in Anspruch, daß für Literatur kaum etwas übrigblieb. Heine schien beinahe vergessen zu haben, daß es auch einen Shakespeare und einen Byron gab, und als hätte er seiner Aufforderung: Schickt einen Philosophen nach London, beileibe keinen Dichter! Folge leistend, augenscheinlich seine Rolle als Dichter gegen jene eines Philosophen eingetauscht. Die Grenzen seiner bisherigen Lektüre überschreitend, nahm er Einsicht in die politische Ökonomie, ließ sich von Cobbett — einer der Quellen des Marxschen „Kapitals" — über englische Nationalschuld belehren, las u. a. Malthus (eines seiner Werke nahm er auch nach Italien mit sich).

Blieb auch manches hinter Heines „großen" Erwartungen zurück, mochte er sich auch über den englischen Volkscharakter, über die englische Form des Freiheitsbegriffs getäuscht haben, so hat London trotz allem für Heine Bedeutsames geleistet, vor allem seine Umerziehung zum politischen Schriftsteller in die Wege geleitet. Erst hier und jetzt gewann Heine die nötige geschichtliche Distanz, aus der er u. a. im Sinne Hegels — dem revolutionären Charakter der Reformation und des deutschen Bauernkrieges gerecht werden konnte. Jedoch bestand der fruchtbarste Ertrag der Englandfahrt für Heine darin, daß sein mehr nur abstrakter Freiheits- und Revolutionsbegriff sich wandelte und an politischem wie an gesellschaftlichem Gehalt, an Lebensschwungkraft gewann. Mit einer Apologie der Französischen Revolution und der Proklamation der Freiheit als einer neuen Religion schloß auch das letzte — neunte — Kapitel der „Englischen Fragmente". Die Franzosen aber seien das auserlesene Volk der neuen Religion, in ihrer Sprache seien die ersten Evan-

gelien und Dogmen verzeichnet, Paris sei das neue Jerusalem, und der Rhein der Jordan, der des geweihte Land der Freiheit von dem Lande der Philister trenne. Und schließlich: das Engländerlebnis beschleunigte den Prozeß, in dessen Verlauf Heine sich von der Romantik gelöst hat.

Heines Verhältnis zur Romantik gestaltet sich von vornherein ganz anders, als das zu Byron, zu Goethe oder zu Hegel. Er wurde in einen romantisch durchsetzten Raum hineingeboren. Er eignete sich die Sprache, die Terminologie der Romantik an, ohne sich gleichzeitig die romantische Gesinnung zu eigen zu machen. Sie blieb für ihn eine Art irrealer Wahlsprache, die ihre Rolle einbüßte, sobald Heine sich auf seine reale Muttersprache besann. Der Umstand, daß manchen Elementen dieser Sprache, zusammen mit Illusionen, Motiven, Bildern, Stoffen, Gleichnissen romantischen Ursprungs in Heines Dichtung ein zähes Nachleben beschieden war, erweckt den Anschein, als hätte Heine die Romantik niemals „überwunden“, ja, als könnte die Romantik auf bürgerlicher Grundlage überhaupt nicht überwunden werden. Zu solchem Mißverständnis hat freilich Heine selbst Anlaß gegeben durch seine melancholisch-ironische Beschwörung romantischer Träume und nicht zuletzt durch die einleitenden Sätze zu den „Geständnissen“: Ein geistreicher Franzose hätte ihn einst einen *romantique defroqué* genannt. Die boshafte Benennung habe ihn, Heine, höchlich ergötzt, sie sei treffend. Trotz seiner Feldzüge gegen die Romantik sei er doch selbst immer ein Romantiker geblieben und zwar in einem höheren Grade, als er selbst gehant hätte. Nachdem er dem Sinne für romantische Dichtung in Deutschland die tödlichsten Schläge beigebracht, hätte ihn selbst wieder eine unendliche Sehnsucht nach der blauen Blume im Traumlande der Romantik beschlichen, und er hätte die bezauberte Laute ergriffen, und ein Lied gesungen, worin er sich allen holdseligen Übertreibungen, aller Mondscheintrunkenheit, allem blühenden Nachtigallenwahnsinn der einst so geliebten Weise hingegen hätte. „Ich weiß, es war »das« letzte freie Waldlied der Romantik, und ich bin ihr letzter Dichter. Mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet war. Diese Doppelbedeutung wird mir von den deutschen Literarhistorikern zugeschrieben. Es ziemt mir nicht, mich hierüber weitläufig auszulassen, aber ich darf mit gutem Fuge sagen, daß ich in der Geschichte der deutschen Romantik eine große Erwähnung verdiene. Aus diesem Grunde hätte ich in meinem Buche „de l'Allemagne“, wo ich jene Geschichte der romantischen Schule so vollständig als möglich darzustellen suchte, eine Besprechung meiner

eigenen Person liefern müssen. Indem ich diese unterließ, entstand eine Lakune, welcher ich nicht leicht abzuhelfen weiß."

Heines schriftstellerische Anfänge fielen in die Zeit der allgemeinen Restauration. Die Überlebenden der ersten Phase der romantischen Bewegung (Friedrich und A. W. Schlegel, Tieck) vollzogen soeben zusammen mit den Vertretern der zweiten Phase die Wendung von der ästhetisch beschaulichen Kunstfrömmigkeit zum Politisch-Religiösen, vom Patriotismus zum Nationalismus, vom Fortschritt zur Reaktion. Es war die Zeit der „großen“ Konversionen, da man vermeinte, durch den Übertritt zum Katholizismus die seit der Reformation verlorene geistige Einheit Europas wiederherstellen, das durch die Revolution zerstörte persönliche und gesellschaftliche Sicherheitsgefühl zurückgewinnen, die Ohnmacht gegenüber Naturwissenschaft und Kapitalismus überwinden zu können. Ein Schritt weiter, und man gelangte vom ästhetischen Mittelalterkult zum politischen, zur Apologie der Feudalität, zum ständisch-korporativen Staat als unübertroffenem, nachahmenswertem Ideal. Durch die Ausschaltung der Dialektik, der Vernunft, jedweden menschlichen Eingriffs in den Geschichtsablauf, durch die Wiedereinsetzung des abgedankten Geschichtsgottes in seine Rechte, durch die Interpretierung alles Geschichtlichen als Werk eines unbewußt schaffenden Volksgeistes machte man die Säkularisierung des geschichtlichen Weltbildes, wie sie die Aufklärung vollzogen hatte, rückgängig. Indem man allmählich alles Gewordene und Gegenwärtige unter dem Aspekt des Vergangenen begriff, verlor man die Zukunft aus den Augen, versperrte man sich den Weg zu Fortschritt und jedweder freien Bewegung des Geistes. Als sollte der Traum des Dichters und Schwärmers Novalis von einer neuen Geschichte, einer neuen Menschheit, von der „süßesten Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes" und von dem „innigen Empfängnis eines neuen Messias in tausend Gliedern" in Erfüllung gehen. Man wollte den geheimnisvollen Weg nach innen, den Novalis angetreten, und den Weg nach außen, auf den er verwiesen, zu Ende gehen. Der erste führte in immer dunklere, mystische Schichten, der andere verlor sich in unkontrollierbare, grenzenlose mythische Fernen, in den Orient, ins Quellgebiet aller Religionen, aber auch der christianisierten und romanisierten Antike. Wie wenige Spätromantiker von den Irrfahrten ins miternächtlich Dunkle heil zurückkehrten, davon zeugen Symboliker vom Typus Creuzer, Mystiker vom Typus eines Franz v. Baader, oder Dichter vom Typus des späten Brentano. Doch darf man darüber nicht vergessen, daß mehr als eine Fahrt sich als Entdeckungs- und Erkundungsfahrt erwies für Dichter, die nicht dem Zauber der Tiefe erlagen, vielmehr ihr Er-

lebnis der Tiefe künstlerisch zu gestalten vermochten, für Forscher, die klaren Auges in der Vergangenheit und Ferne ungeahnte Quellen historischen Wissens erschlossen. Die Erneuerung der deutschen Lyrik aus dem Volkslied einerseits, Begründung, oder doch Ausgestaltung neuer gesellschaftswissenschaftlicher Disziplinen, wie Volkskunde, Germanistik, Romanistik, vergleichende Literatur- und Sprachgeschichte andererseits gehören mit zum positiven Erbe deutscher Spätromantik. Mag es sich indessen um Dichter oder Forscher spätromantischen Geblüts, mit der Andacht zum Bedeutenden oder Unbedeutenden, um Konvertiten aus Überzeugung oder Berechnung, wie Adam Müller, aus Verzweiflung, wie Zacharias Werner, um Politiker mit reformistischen Anwendungen handeln, die sich für die Erneuerung des Ständestaates aus dem Geiste des Mittelalters oder für die Wahrung alles Bestehenden schlechthin einsetzten, — sie stimmten schließlich — auf der gleichen ideologischen Grundlage stehend — in der Ablehnung der Reformation, der Aufklärung und Revolution, des Kapitalismus und Liberalismus, in der Abwehr der Demokratie und des Fortschritts jeder Art überein.

Nun denke man sich den jungen Heine, von dem wir sagten, er sei in diese Welt hineingeboren. In Bonn, in Göttingen, in Berlin wandelte er auf den Spuren romantischer Dichter und Germanisten. Er las ihre Bücher und Textausgaben. Er saß zu Füßen August Wilhelm Schlegels, der von Anbeginn einen gegenrevolutionären Standpunkt vertrat. Er öffnete sich romantischem Nah- und Fernzauber, ohne ihm innerlich zu erliegen; er ließ deutsches Märchen und Volkslied auf sich wirken. Auch er hatte seine romantische „Madonna-Periode“, verschloß sich aber beharrlich gegen Mystik, Obskurantismus, in welcher Form sie ihm auch begegneten.

Wir kennen die Kräfte und Faktoren, die Heines Verhaltensweise bestimmten: seine jüdische Abstammung, die ihn zu keiner Pietät gegenüber überholten Traditionen und Einrichtungen hätte verpflichten können, die Aufklärung als Grundlage seiner Weltanschauung, seine Begeisterung für Revolution, Republik, für Napoleon. Dazu der Einfluß zweier beispielhafter Menschen. Der eine hieß Byron. Rückte auch Heine mit der Zeit von dessen Manier ab, so bewunderte er doch bis zuletzt Byrons Kühnheit, mit der er dem alten Europa den Kampf ansagte und sein Leben für die unterdrückten Völker und Klassen einsetzte. Das andere Beispiel wirkte aus der nächsten Nähe auf ihn ein. Es war Goethe, der nicht müde wurde, die pathologischen Züge, den Mittelalterkult, das Nazarenertum der spätromantischen Bewegung zu bekämpfen.

Heine wußte auch um den Kampf, den Hegel gegen die Romantik, gegen ihre Flucht ins Ungewisse und in „erdächte Urzeiten“ führte und zwar im Zusammenhange seines Feldzuges gegen die historische Schule. Vor allem aber hat Hegel das Wahnbild eines unproblematischen, harmonischen Mittelalters Novalis'scher Prägung zerstört, indem er diesem ein neues reales Mittelalterbild voll Widersprüchlichkeit gegenüberstellte. Das Mittelalter, stellte Hegel fest, sei eine Zeit, wo die partikuläre Leidenschaft, der rohe Trieb sich in Gegensatz zum Geist gestellt hätten. Man hätte sich nicht einem allgemeinen verbindenden Sittlichkeitsgesetz, das in Freiheit und Ordnung bestehe, gebeugt, sondern die Macht für sich begehrt, und unterdrückt. Die Kirche, die anfangs die Menschen gebändigt und erzogen, hätte sich veräußerlicht und verweltlicht. Sie hätte sich und ihre Priester im alleinigen Besitz der Wahrheit und der Verbindung mit Gott behauptet, während doch die Vereinigung mit Gott jeder Mensch im Geiste vollziehen könne. So sei die Hostie als Heiligtum verehrt worden, aber dies heilige Ding hatte den Charakter der Äußerlichkeit gehabt, es hätte also in Besitz genommen werden, es hätte sich auch in fremder Hand befinden können. Der Prozeß im Geiste hätte nichts gegolten, sondern bloß das äußerliche Ding, und es sei eine Trennung entstanden zwischen denen, die es besaßen, und denen, die es nicht besaßen, zwischen Priestern und Laien. Die Laien seien abgeschnitten gewesen von allem Heiligen. Sie konnten sich allein mit Gott keinen Zusammenhang verschaffen. Sie brauchten die Vermittlung der Heiligen, sie waren des Höchsten beraubt, das ein Mensch besitzen könne. Sie hätten weder Freiheit noch Einsicht gehabt. Es sei eine allgemeine Verrückung alles dessen, was als gut und sittlich in der Kirche anerkannt werde, geschehen: nur äußerliche Anforderungen würden an den Menschen gemacht und diesen würde auf äußerliche Weise Genüge getan. Das Verhältnis der absoluten Unfreiheit sei so in das Prinzip der Freiheit selbst hineingebracht. Eine Forderung der Sittlichkeit sei die Liebe, und demnach das eheliche Verhältnis. Eine Forderung der Sittlichkeit sei die Betätigung, die zu Besitz werde. Eine Forderung der Sittlichkeit sei die Einsicht in das, was man tue, Gehorsam gegenüber einem als gut erkannten Gebot, aber kein blinder und unbedingter. Also seien die drei Gelübde der Keuschheit, der Armut und des Gehorsams gerade das Umgekehrte dessen, was sie sein sollten, und in ihnen sei alle Sittlichkeit degradiert worden. Die Kirche wäre keine geistige Gewalt mehr gewesen, sondern eine geistliche, und die Weltlichkeit hätte zu ihr ein geistloses, willenloses und einsichtsloses Verhältnis gehabt. Außerdem häufe die Kirche Reichtum und Vermögen

an, sie werde also zu einer weltlichen Macht und strafe dadurch ihre Heiligkeit Lügen (vgl. Hegel, Werke, Berlin, 1832—1845, IX.).

Das heißt nichts mehr und nichts weniger, als Zerstörung der romantischen Mittelalterfiktion und mußte auf Heine einen tiefen Eindruck gemacht haben. Seine folgerichtige Suche nach dem „wahren Mittelalter“ hatte hier ihre Wurzeln. Gewiß, im frühen „Romantikaufsatz“ von 1820 deutete er christliches Mittelalter noch ganz im Sinne romantischer Geschichtsmystik, romantische Dichtung als Neublüte der mittelalterlichen auf moderner Stufe. Jedoch schon hier beeilte er sich, einen scharfen Trennungsstrich zu ziehen zwischen einer wahren Romantik, die er mit dem Attribut „plastisch“ ausstattete, und einer unwahren, die er als ein Gemengsel von spanischem Schmelz, schottischen Nebeln und italienischem Geklinge, von verworrenen und verschwindenden Bildern charakterisierte. Dabei verfiel er freilich dem perspektivischen Irrtum, Goethe und A. W. Schlegel in einem Atem „unsre zwei größten Romantiker“, und „zu gleicher Zeit auch unsre größten Plastiker“ zu nennen. „Viele aber, die bemerkt haben, welchen Einfluß das Christentum und in dessen Folge das Rittertum auf die romantische Poesie ausgeübt haben, vermeinen nun beides in ihre Dichtungen einmischen zu müssen, um denselben den Charakter der Romantik aufzudrücken. Doch glaube ich, Christentum und Rittertum waren nur Mittel, um der Romantik Eingang zu verschaffen; die Flamme derselben leuchtet schon längst auf dem Altar unserer Poesie; kein Priester braucht noch geweihtes Öl hinzugießen, und kein Ritter braucht mehr bei ihr die Waffenwacht zu halten. Deutschland ist jetzt frei; kein Pfaffe vermag mehr die deutschen Geister einzukerkern; kein adeliger Herrscherling vermag mehr die deutschen Leiber zur Fron zu peitschen, und deshalb soll die deutsche Muse wieder ein freies, blühendes, unaffektiertes, ehrlich deutsches Mädchen sein und kein schmachthendes Nönnchen und kein ahnenstolzes Ritterfräulein.“ In dieser Feststellung klingt der Romantikaufsatz Heines aus. Er läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der junge Heine mit feudaler und mystischer Romantik nichts zu schaffen hatte. Das bezeugen auch die „Briefe aus Berlin“ und die „Reisebilder“. Was aber weder das Vorbild eines Byron, das Beispiel Goethes, der Einfluß Hegels noch auch Heines Wille an sich vermocht hätten: die restlose Entromantisierung seines Bewußtseins und seiner Weltanschauung, das haben erst sein England-Erlebnis, seine Erfahrungen um Kapitalismus, industrielle Revolution, gesellschaftliche Umgestaltung der Natur bewirkt, die größere Wunder wirkten, als je ein Romantiker sich hätte träumen lassen.

Marx versucht einmal das Verhältnis der griechischen Kunst zur Gegenwart zu klären und wirft die Frage auf, ob die Anschauung der Natur und der gesellschaftlichen Verhältnisse, die der griechischen Phantasie und daher der griechischen Kunst zugrundeliege, möglich sei mit automatischen Spinnmaschinen und Eisenbahnen, Lokomotiven und elektrischen Telegraphen? Wo bleibe Vulkan gegen Roberts & Co., Jupiter gegen den Blitzableiter und Hermes gegen den Crédit mobilier... Was werde aus der Fama neben Printinghouse square (Druckerei der Zeitung „Times“)? Oder: Sei Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die Iliade mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine?... Etwas Ähnliches gilt auch für die Romantik, die schließlich im sinnlosen Kampf gegen Zeit und Fortschritt unterliegen mußte.

Übrigens bedeutet London auch insofern einen Wendepunkt für Heine, als es nach London nicht mehr einzelne Persönlichkeiten, sondern die großen fortschrittlichen politischen Ideologien Europas waren, die „Epoche“ in seinem Leben machten, gestaltend-umgestaltend in seine Entwicklung eingriffen.

Heine ging 1828 nach München, um in die Redaktion der „Neuen Politischen Annalen“, einer Zeitschrift des Cottaschen Verlags, einzutreten. Jedenfalls ein Wagnis, wenn man an Heines praktische politische und publizistische Unerfahrenheit denkt, das ihm aber, wenn auch nur für kurze Zeit, eine materiell wie gesellschaftlich gefestete Existenz sicherte. Dazu kam das Bewußtsein, die Rolle eines „liberalen Häuptlings“ in Bayern, zu spielen, einem Lande das trotz Aufhebung der Zensur, trotz Lehr- und Lernfreiheit, Schulreform, Förderung von Industrie und Gewerbe, trotz den liberalen Anwandlungen des neuen Königs Ludwig I., als eine Art verlängerten Mittelalters in die Zeit des Kapitalismus hineinragte. München selbst, Kunststadt in Zeichen religiöser wie weltlicher Restauration und Geschmacksverirrung, ein Neben- und Gegeneinander von Neugotik und Barock, Byzanz und Neuklassik; zugleich Sammelstelle von Konvertiten, Mystikern, Irrationalisten aller Abschattungen. Hier lebte der alte Schelling, Joseph Görres, der ehemalige Jakobiner mit verkehrten Vorzeichen; Franz von Baader, Demagoge in mystischer Hülle und grösste Anziehungskraft Münchens, die Widersprüchlichkeit an sich, der es fertig brachte Aufklärung- und Revolutionsfeindlichkeit, Antikapitalismus und religiösen Sozialismus, Scholastik, Jakob Böhme und Anti-Papismus mit einander in Einklang zu bringen; hier lebte Heinrich Schubert, romantischer Naturphilosoph und Traumdeuter der Seele, der Demokratie als Strafe deutete, die Gott über die sündige Menschheit verhängt hätte. Hier

und jetzt bereiteten sich die Wegbahner eines streitbaren Katholizismus für ihre künftige Lebensaufgabe vor. Und als Schutzherr dieser Welt Ludwig I., der erste Romantiker auf dem Königsthron und Fürst aller Dilettanten, den Heine für immer lächerlich machen sollte.

Heine beobachtete diese Welt, gegen deren Versuchungen er seit London von vornherein geschützt war, mit wachen Augen. Er legte hier den Grund zu seinem Wissen um Klerikalismus, Obskurantismus, um zeitabgewandte nazarenische Kunstfrömmigkeit, um den Gegensatz von Spiritualismus und Sensualismus, diesen ersten Kern seiner geschichtsphilosophischen Konzeption, die in Paris ihre endgültige Ausgestaltung finden sollte. Zu den Münchener Liberalen hatte er keine näheren Beziehungen. Sein Umgang beschränkte sich auf einige gleichgesinnte Literaten, auf den Kreis um den russischen Diplomaten und Dichter Tjutschew, der einige Lieder Heines ins Russische übersetzt hat. Er stecke „bis am Hals in Politik“, schrieb Heine an Joh. H. Detmold. Dabei werde er von Feinden und intrigierenden Pfaffen umlagert. Auch klagte er wiederholt über das niederträchtige Münchner Klima, woran jeder, „der an Brust leide“, schwer zu tragen habe! München aber lag auf dem Weg nach Italien. Und als die „Annalen“ ihr Erscheinen einstellten, trat Heine seine italienische Reise an, nicht unvorbereitet und nicht unvoreingenommen. Trug er doch, ehe er italienischen Boden betrat, gleich all den ungezählten Künstlern, Dichtern, Abenteuern, sentimental und romantischen Italienfahrern vor ihm, ein aus Sehnsucht, Phantasie und Enthusiasmus geborenes Italien-Bild in sich. Wie mußte sich aber dieses Bild wandeln, als er es mit der Wirklichkeit konfrontierte, einer Wirklichkeit, die die Romantiker einfach nicht zur Kenntnis nehmen wollten und in ihrer Mehrzahl unbelehrt in die Heimat zurückkehrten. Wie anders Goethe, dem kein romantischer Dunst die Augen trübte, und der bekannte, wenn man in Italien nicht phantastisch verfare, sondern die Gegend real, wie sie daliege, nehme, so sei sie doch immer der entscheidende Schauplatz, der die größten Taten bedinge, und „so habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken und mir ein freies, klares Anschauen der Lokalität zu erhalten“. Aus diesen Sätzen spricht der Realist und Naturforscher, aber auch der Dichter und Künstler Goethe hätte sie sprechen können. Und es ist derselbe Goethe, der in Verona gestand, er sei endlich angekommen, hier, wo er schon lang einmal hätte sein sollen, oder den in Rom das Gefühl überkam, nun sei er hier und ruhig, und wie es scheine, auf sein ganzes Leben beruhigt.

Heine trat seine Fahrt im Namen und Geiste Goethes an, von dem es heißt, er halte der Natur den Spiegel vor, oder besser gesagt, er sei selbst der Spiegel der Natur: Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe. So wandelte Heine zunächst auf Goethes Spuren, aber ohne Goethes klarem plastischen Blick. In dem Masse aber, als er, aller Stimmungs- und Ruinenromantik ledig, sich in der Wirklichkeit zu orientieren vermochte, näherte er sich dem Realismus Goethes. Andererseits lag zwischen der Italienreise Goethes und derjenigen Heines eine ganze Welt — die französische Revolution, Napoleon, die Befreiungskriege, Hegel, die Heilige Allianz, die Anfänge der italienischen Widerstandsbewegung, samt und sonders Tatsachen, die Heines Art, Italien zu erleben und das Erlebte zu gestalten — im Gegensatz zu der mehr oder weniger apolitischen Haltung Goethes, — von vornherein politisch bedingen mußten. Mit anderen Worten: während Goethe Natur, Volk, Kunst und überhaupt alle Bereiche der Kultur in Italien unter dem Aspekt der griechischen Antike betrachtete, ließ Heine Kunst und Antike mehr nur am Rande liegen und schien nur einen Aspekt zu kennen, den der Zukunft, der Freiheit und der Revolution. (Hier hatte er nur einen Vorgänger: Byron.) Trotz staunender Betrachtung der monumentalen Trümmerwelt keine Rückbesinnung auf die Antike als etwas stets Gegenwärtiges und Erlebbares, als unerschöpfliche Quelle menschlicher wie künstlerischer Neugeburt. Man ermißt den Unterschied, wenn man weiß, daß Goethe vermeinte, in Rom endlich heimgefunden zu haben, indessen Heine mit mehr Angst als Freude einer Begegnung mit Rom entgegensah. Das alte Rom sei ja tot, suchte er seine zagende Seele zu beschwichtigen, und er hätte die Freude, ihre schöne Leiche ganz ohne Gefahr zu betrachten. Dann erhob sich aber in ihm das Bedenken: wenn sie aber doch nicht ganz tot wäre, und sich nur verstellt hätte, und sie stände plötzlich wieder auf — es wäre entsetzlich. Freilich stand hinter dem Bedenken Heines auch noch etwas anderes: die Tatsache, daß Rom der Sitz der kirchlichen Weltreaktion, daß die Wiederherstellung der Inquisition und des Jesuitenordens ihr Werk, sie selbst die beste ideologische Stütze des Feudaladels und der Reaktion war. Jedenfalls fand Heine seine frühe Erkenntnis, daß die Kirchenherrschaft eine Unterjochung der schlimmsten Art gewesen sei, bis in die kleinsten Einzelheiten hinein bestätigt. Rom wollte herrschen, schrieb er im dritten, politisch aufrüttelndsten Teil der Reisebilder, und als seine Legionen fielen, sandte es Dogmen in die Provinzen, — wie eine Riesenspinne habe Rom im Mittelpunkte der lateinischen Welt gesessen und sie mit seinem unendlichen Gewebe überzogen. Generationen der Völker hätten darunter ein beruhigtes Leben

geführt, in dem sie das für einen nahen Himmel gehalten hätten, was bloß römisches Gewebe gewesen sei; nur der höher strebende Geist, der dieses Gewebe durchschaue, hätte sich beengt und elend gefühlt, und „wenn er durchbrechen wollte, erhaschte ihn leicht die schlaue Weberin und sog ihm das kühne Blut aus dem Herzen; — und war das Traumglück der blöden Menge nicht zu teuer erkauft für solches Blut?“ Die Tage der Geistesknechtschaft seien vorüber; altersschwach zwischen den gebrochenen Pfeilern ihres Kolisäums sitze die alte Kreuzspinne und spinne noch immer das alte Gewebe, aber sie sei matt und morsch, und „es verfangen sich darin nur Schmetterlinge und Fledermäuse und nicht mehr die Steinadler des Nordens“. Ja, es werde ein schöner Tag werden, setzt dann Heine den Gedankengang fort, die Freiheitssonne werde die Erde glücklicher wärmen, als die Aristokratie sämtlicher Sterne; emporblühen werde ein neues Geschlecht, das gezeugt worden in freier Wahlumarmung, nicht im Zwangsbette und unter der Kontrolle geistlicher Zöllner; mit der freien Geburt würden auch in den Menschen freie Gedanken und Gefühle zur Welt kommen, wovon wir, geborene Knechte, keine Ahnung hätten. — „O! sie werden ebenso wenig ahnen, wie entsetzlich die Nacht war, in deren Dunkel wir leben mußten, und wie grauenhaft wir zu kämpfen hatten, mit häßlichen Gespenstern, dumpfen Eulen und scheinheiligen Sündern! O wir armen Kämpfer! die wir unsere Lebenszeit in solchem Kampfe vergeuden mußten, und müde und bleich sind, wenn der Siegestag hervorstrahlt! Die Glut des Sonnenaufgangs wird unsere Wangen nicht mehr röten und unsere Herzen nicht mehr wärmen können, wir sterben dahin wie der scheidende Mond — allzu kurzgemessen ist des Menschen Wanderbahn, an deren Ende das unerbittliche Grab.“ —

Der resignierte Ausklang, so unerwartet wie unverständlich, dürfte kaum mehr sein als Äußerung eines jener Augenblicke des Unmuts, denen man bei Heine wiederholt begegnet, folgt ihm doch ebenso unvermittelt Heines militantes Glaubensbekenntnis: Er wisse nicht, ob er es verdiene, daß man ihm einst mit einem Lorbeerkranz den Sarg verziere. Die Poesie, wie sehr er sie auch liebte, sei ihm immer nur heiliges Spielzeug, oder geweihtes Mittel für himmlische Zwecke gewesen. Er habe nie großen Wert gelegt auf Dichter-Ruhm, und ob man seine Lieder preise oder tadle, es kümmere ihn wenig: „Aber ein Schwert sollt Ihr mir auf den Sarg legen; denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit.“

So hellhörig und hellsichtig wie Heine seit London war, nahm er selbst die verborgensten Zeichen und Äußerungen wahr, mit denen das

mundtot gemachte, unterdrückte italienische Volk gegen die österreichischen Unterdrücker und deren Organe protestierte. Als ein Mittel solchen Protestes erschien ihm u. a. die italienische Musik.

Um die heutige italienische Musik zu lieben und durch die Liebe zu verstehen, müsse man das Volk selbst vor Augen haben, seinen Himmel, seinen Charakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschichte, von Romulus, der das ganze römische Reich gestiftet, bis auf die neueste Zeit, wo es zugrundeging unter Romulus Augustulus II., interpretiert Heine italienische Musik nach dem Anhören eines Musikstückes „aus irgend einer Opera Buffa“. Dem armen italienischen Volk sei ja das Sprechen verboten, und es dürfe nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, sein Übermut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Lauschen, sein Lechzen nach Hilfe, alles dieses verkappte sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabglitten, und in Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimms überschnappten. Das sei, meint Heine, der esoterische Sinn der Opera Buffa. Die exoterische (d. i. österreichische) Schildwache, in deren Gegenwart sie gesungen und dargestellt werde, ahne immermehr die Bedeutung dieser heiteren Liebesgeschichten, Liebesnöten und Liebesneckereien, worunter der Italiener seinen tödlichsten Befreiungsgedanken verberge, wie Harmodius und Aristogiton ihren Dolch verborgen hätten in einem Kranze von Myrten. Das sei halt närrisches Zeug, sage die exoterische Schildwache, und es sei gut, daß sie nichts merke. Denn sonst würde der Impresario mitsamt der Prima Donna und dem Primo Uomo bald jene Bretter betreten, die eine Festung bedeuten; es würde jene Untersuchungskommission niedergesetzt werden, alle staatsgefährlichen Triller und revolutionärnarrischen Koloraturen kämen zu Protokoll, man würde eine Menge Arlekine, die in weitere Verzweigungen verbrecherischer Umtriebe verwickelt seien... arretieren... Wir glauben, die Interpretation des exoterischen Sinnes, will heißen der gegenwärtigen politischen Situation läßt, was Vollständigkeit anlangt, nichts zu wünschen übrig. Und sie war nicht die einzige dieser Art. Ein anderesmal wird der „esoterische Sinn“ gleich beim „wirklichen“ Namen genannt. So im Amphitheater zu Verona, wo die Zusammenkunft römischer Spukgestalten durch das unsinnige Geläute einer Betglocke und das fatale Getrommel des Zapfenstreiches gestört wird: „Die stolzen römischen Geister verschwanden, und ich war wieder ganz in der christlich österreichischen Gegenwart.“

Auf diese Zusammenhänge mußte nachdrücklichst hingewiesen werden, denn es gilt die Abrechnung mit einer beharrlichen Legende, die besagt, über den Plätzen von Heines Italien brüte nichts als ein romantischer Zauber, seine Italiener fühlten sich als Kinder einer Mutter, die träumend auf den Trümmern einer Vergangenheit sitze, und sie folgten ihrem Beispiel, sie träumten, machten Musik, schwärmten, liebten und litten. Das sei der Eindruck, den Heine von Italien gewonnen. Er der Politiker und Realist, hätte nichts vom Risorgimento, das sich auf der Halbinsel verbreitete, bemerkt. Sei er doch nach dem Süden gekommen, um zu genießen, ihn mit einem Volk von Nichtphilistern im Gegensatz zu den Münchner Biertrinkern, zu lieben, zu träumen und zu leiden. Heine träume wieder, wie einst in der „Harzreise“ und in den „Traumbildern“ die seltsamsten Dinge (Max J. Wolff). Wer wollte leugnen, daß manches von dem Gennanten in der Atmosphäre der Reiseberichte mitschwingt als überkommenes Erbe italienischer Ruinen- und Gespensterromantik. Doch es ist nicht das Wesentliche und verschwindet allmählich, wie schon zu sagen war, angesichts der Wirklichkeit. Wer dieses verkennt, hat keine Ahnung von Heines „Gestaltwandel“, und wie gründlich er sich seit London von seinen romantischen Anfängen fort- und wegentwickelt hatte.

Was Heine in Italien suchte und auch fand, war Erholung und Gesundheit, Geselligkeit, Welt, vor allem: Raum für eine ungehemmte Bewegungsfreiheit seiner Gedanken, Gefühle und Sinne, eine Freiheit, die er aber niemals zu romantischen Zwecken mißbraucht hat. Bei der Erringung der sinnlichen Freiheit hat ihm ein deutscher Roman, Heines „Ardinghello“, bei der Neuformulierung seines gesellschaftlichen, politischen, revolutionären Freiheitsbegriffs haben ideologische Wegbereiter und Geschichtsschreiber der französischen Revolution — sie gehören zur bevorzugten Lektüre seiner italienischen Zeit — Hilfsdienste geleistet. Heine selbst bezeugt die Kenntnis einer ganzen Bibliothek von Reiseführern und Reiseromanen. Die Frage, in welchem Maße der Saint-Simonismus die weitere Ausgestaltung von Heines geschichtsphilosophischer Konzeption, die dem Gegensatz von Nazarenisch-Spiritualistischem und Hellenisch-Materialistischem zugrundeliegt, förderte, gehört in einen anderen Zusammenhang, nahm doch Heine in authentische, unverfälschte saint-simonistische Texte erst nach seiner Heimkehr aus Italien Einsicht.

Von allen Träumen und Utopien, die Humanisten, Dichter und Philosophen jemals geträumt, erschienen bisher der Traum und die Utopie von einer die ganze Menschheit umfassenden Emanzipation, von Völkerverständigung und Weltfreiheit als die berückendsten und zugleich als die

zutiefst hoffnungslosen. Sie kehrten jetzt bei Heine in neuer, zeitgemäßer Form wieder. Der Endkampf um ihre Verwirklichung habe begonnen, der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit sei dem Ziele näher denn je. Es habe wirklich den Anschein, als ob jetzt mehr geistige Interessen verfochten würden als materielle und als ob die Welthistorie nicht mehr eine Räubergeschichte, sondern eine Geistergeschichte sein solle. Die Nationalität, die ehrgeizige und habsüchtige Fürsten zu ihren Privat-zwecken sonst so wirksam in Bewegung zu setzen wußten, sei jetzt morsch und abgenutzt; täglich verschwänden mehr und mehr die törichten Nationalvorurteile, alle schroffen Besonderheiten gingen unter in der Allgemeinheit der europäischen Zivilisation, es gebe jetzt in Europa keine Nationen mehr, sondern nur Parteien, und es sei ein wundersamer Anblick, wie diese trotz den mannigfaltigsten Farben und trotz den vielen Sprachverschiedenheiten sich sehr gut verständen, wie es eine materielle Staatenpolitik gebe, so gebe es jetzt auch eine geistige Parteipolitik, und wie jene auch den kleinsten Krieg, der zwischen den zwei unbedeutendsten Mächten ausbräche, gleich zu einem allgemeinen europäischen Krieg machen würde, worin sich alle Staaten, mit mehr oder minderem Eifer, auf jeden Fall mit Interesse, mischen mußten, so könne jetzt in der Welt auch nicht der geringste Kampf vorkommen, bei dem durch jene Parteipolitik, die allgemein geistigen Bedeutungen nicht sogleich erkannt, und die entferntesten und heterogensten Parteien nicht gezwungen würden, pro oder contra daran Anteil zu nehmen. Gewiß, es fehle dabei nicht an Verwirrung, oft entstünden die größten Mißverständnisse, diese würden durch Diplomaten der Geisterpolitik, wie die neue Parteipolitik genannt werden könne, d. h. durch die Schriftsteller, eher vermehrt als vermindert; doch wenn auch die Köpfe irrten, so fühlten die Gemüter nichtsdestoweniger, was sie wollten und die Zeit dränge mit ihrer großen Aufgabe. — Heine stand hier im Strome der Friedensideologie der europäischen, insbesondere der deutschen Aufklärung, doch ging er, belehrt durch Revolution, Napoleon, Hegel, London, Klassenkampf über diese ihrem Wesen nach unpolitische Ideologie hinaus. Das zeigte sich gleich in der Weltweite und in dem revolutionären Aspekt, den er der „großen Aufgabe seiner Zeit“ lieh. Diese Aufgabe sei die Emanzipation. Nicht bloß die der Irländer, der Griechen, Frankfurter Juden, westindischen Schwarzen und dergleichen gedrückten Volkes, sondern es sei die Emanzipation der ganzen Welt, absonderlich Europas, das mündig geworden, und sich jetzt losreißt von dem eisernen Gängelbände der Bevorrechteten, der Aristokratie. Mögen immerhin einige philosophische Renegaten der Freiheit die feinsten Kettenschlüsse schmieden, um uns zu beweisen, daß

Millionen Menschen geschaffen seien als Lasttiere einiger tausend privilegiierter Ritter; „sie würden uns doch nicht davon überzeugen können, solange sie uns, wie Voltaire sagt, nicht nachweisen, daß jene mit Sätteln auf dem Rücken und diese mit Sporen an den Füßen zur Welt gekommen seien.“

Was nun folgt, überrascht durch die dialektisch klare Interpretation der abgelaufenen feudalen Geschichtsperiode, sodann der französischen Revolution, als eines „Signals für den Befreiungskrieg der Menschheit“. Überwältigend die Voraussage des großen Versöhnungsmals; das alle Menschen als gleiche Gäste, an gutbesetztem Tische vereinigen soll. Es dürfte freilich noch einige Zeit dauern, bis dieses Fest gefeiert werden könne, bis die Emanzipation durchgesetzt sei; aber sie werde doch endlich kommen, diese Zeit, man werde versöhnt und alle gleich um den Tisch sitzen; man sei dann vereinigt und werde vereinigt kämpfen gegen andere Weltübel, vielleicht am Ende gar gegen den Tod, dessen ernstes Gleichheitssystem uns wenigstens nicht so sehr beleidige, wie die lachende Ungleichheitslehre der Aristokratie. Jede Zeit glaubt, ihr Kampf sei vor allem der wichtigste, dieses sei der eigentliche Glaube der Zeit, in diesem lebe sie und sterbe sie, „und auch wir leben und sterben in dieser Freiheitsreligion, die vielleicht mehr den Namen Religion verdient, als das holde ausgestorbene Seelengespenst, das wir noch so zu benennen pflegen, — unser heiliger Kampf dünkt uns der wichtigste, wofür jemals auf dieser Erde gekämpft worden, obgleich historische Ahnung uns sagt, daß einst unsere Enkel auf diesen Kampf herabsehen werden, wie auf den Kampf der ersten Menschen, die ebenso gegen gierige Ungetüme, Lindwürmer und Raubriesen zu kämpfen hatten.“ Das war der weltlich-evangelische Grundtext, der Heine noch in Paris verpflichten soll. Er gewann damit einen Gesichtspunkt, von dem aus einmal seine Beurteilung der sogenannten Goetheschen „Kunstperiode“, zum zweiten die Korrektur, die er an seinem früheren Bilde Napoleons vernimmt, in klärendes Licht rückt. Er sei kein unbedingter Bonapartist mehr. Seine Huldigung gelte nicht den Handlungen, sondern nur dem Genius des Mannes. Unbedingt habe er ihn nur bis zum achtzehnten Brumaire geliebt. Da habe Napoleon die Freiheit (das soll heißen: die Revolution) verraten, und zwar nicht aus Notwendigkeit, sondern aus geheimer Vorliebe für Aristokratismus. Napoleon Bonaparte sei ein Aristokrat, ein adeliger Feind der bürgerlichen Gleichheit gewesen, und es sei ein kolossales Mißverständnis gewesen, daß die europäische Aristokratie, repräsentiert von England, ihn so feindlich bekriegt habe. Denn hätte er auch in dem Personal dieser Aristokratie einige Veränderungen vorzunehmen beabsichtigt, so hätte er doch den

größten Teil derselben und ihr eigentliches Prinzip erhalten, er würde diese Aristokratie regeneriert haben, statt daß sie jetzt daniederliege durch Altersschwäche, Blutverlust und Ermüdung von ihrem letzten, gewiß allerletzten Sieg.

Lebte in Heine noch ein Rest von sentimentaler Traum- und Ruinenromantik, hier hat er diesen endgültig abgetan. Das blieb nicht ohne Einfluß auf die Säkularisierung seiner Weltanschauung und gehörte mit zum positiven Ertrag der italienischen Reise.

Heine hatte München in der Zuversicht verlassen — und das trug wesentlich zu seiner optimistischen Stimmung bei —, er würde zum Professor an der Universität ernannt werden. Um so größer mußte seine Enttäuschung sein, als er erfuhr, daß die Professur nicht er, sondern der von ihm als Deutschtümler ärgster und beschränktester Art verspottete H. F. Maßmann erhielt. Heine hatte richtig vermutet: es waren die bayrischen Klerikalen, die seine Ernennung hintertrieben. Wie sie über ihn dachten, ersieht man aus einem Aufsatz Ignaz Döllingers, der 1828 in der Münchner Zeitschrift „Eos“ erschien und zum gehässigsten gehört, was jemals gegen den Menschen und Dichter Heine geschrieben wurde. Herr Cotta wisse seine Leute zu wählen, heißt es da u. a., und Herr Heine besitze doch wenigstens die erste, einem politischen Schriftsteller des Tages notwendige Eigenschaft: Frechheit und Unverschämtheit! Und dann mit einer Anspielung auf die unverkennbar revolutionäre Tendenz des großen Gedichts in der „Harzreise“: Er, Heine sei indessen nicht so ganz Jude, daß er nicht auch an den heiligen Geist glaubte, nämlich an den, der ... die Zwingherrnburgen zerbrochen und das alte Recht erneuert habe, daß alle Menschen gleichgeboren, ein adliges Geschlecht seien. Dieser neuentdeckte heilige Geist habe, wie eben daselbst zu lesen sei, seine wohlgewappneten Ritter, unter die sich auch Herr Heine zähle. Man müsse ihn indessen zu bedenken geben, ob er bei einer solchen Baronisierung des ganzen Menschengeschlechts, vom Hottentotten bis hinauf zu den Monarchenfamilien Europas, wirklich etwas gewinnen dürfte; denn sein Stammbaum, der schnurgerade bis auf Abraham zurückführe, sei ja doch begreiflich viel älter, als der des ersten Barons der Christenheit. — Die Annahme ist nicht von der Hand zu weisen, daß der Eos-Kreis auch den König in diesem Sinne gegen Heine beeinflußt hat. Dagegen befand sich Heine durchaus im Irrtum, wenn er glaubte, daß auch der als Dichter recht unbedeutende Minister, Eduard von Schenk an den Münchener Intrigen beteiligt sei. War es doch gerade Schenk, der trotz seiner klerikalen und antiliberalen Einstellung Heines Dichtung zu schätzen wußte, wie außer Gentz wohl keiner seiner politischen Gesinnungsgenossen, und

das „Anstellungsgesuch des Dr. Heinrich Heine als außerordentlicher Professor an der hiesigen Universität“ zugleich mit jenem des Naturforschers Oken, dem König aufs nachdrücklichste empfahl: In den Schriften Heines walte ein wahrer Genuß; sie hätten das größte Aufsehen in ganz Deutschland erregt; einige Auswüchse und Verirrungen fänden sich in den Jugendwerken aller unserer großen Schriftsteller; mehreren, wahrhaft genialen Menschen „in unserem deutschen Vaterland“ habe am Anfang nur eine wohlthätige Fürstenhand gefehlt, die sie in Schutz und Pflege nehmen, ihre guten Eigenschaften hätte aufmuntern und ihre Mängel und Verirrungen väterlich zurechtweisen können. Dr. Heine bedürfe auch einer solchen Hand, und er, Schenk, sei überzeugt, daß er, wenn „Ihre Majestät ihn Allerhöchst“ Ihres Schutzes würdige, — einer unserer ausgezeichnetesten Schriftsteller werden wird.“ (Hirth, IV. 196.) Wenn je, so hätte Heine gerade jetzt eines solchen Schutzes bedurft, von dem er erwarten konnte, er werde zumindest seine materielle Existenz sicherstellen. Doch sollte es weder jetzt noch später dazukommen. Obwohl er noch vor seiner Rückkehr aus Italien — er hatte Rom nicht gesehen — sich für bereit erklärt hatte, die Redaktion der neuesten Folge der „Politischen Annalen“ zu übernehmen, und der Überzeugung war, es sei die Zeit des Ideenkampfes und die „Journale seien unsere Festungen“, wollte er sich nurmehr auf die Mitarbeit an Cottas Unternehmungen beschränken. Trotz seiner zunehmenden Popularität fühlte er sich einsamer, denn je, und sah einer ungewissen Zukunft entgegen. Doch unerschütterte lebte in ihm der Glaube an seine künstlerische Begabung und politische Sendung. Und gerade diese Sendung wurde in Frage gestellt, und alles, was menschliche Würde heißt, ihm aberkannt in seiner Polemik gegen Platen, der in einem ganz anderen, absoluteren Sinn als Heine, zur Einsamkeit verurteilt war, und ferne von der Heimat, der ganzen Welt entfremdet, jedweder Perspektive bar, nichts sein Eigen nennen konnte, als die Kunst. Diese Polemik trug — durch persönlichste Motive ausgelöst — von Anfang an unverkennbare Züge eines Klassenkampfes zwischen Bürgertum und Aristokratie, erweiterte sich aber je länger je mehr zu einer ideologischen Auseinandersetzung zwischen den Repräsentanten zweiter Welt- und Kunstanschauungen und gewann in Wirklichkeit erst durch ihre Auswirkungen und ihren Widerhall prinzipielle Bedeutung. Da stand auf der einen Seite Platen mit seiner Religion morbider Schönheit, seinem Glauben an die Macht absoluter Kunst, die alles Materielle überwindet. Mochte er antike Formen ohne antike Gesinnung meistern, persische Gaselen, Venezianische Sonette dichten, es war immer dieselbe volksfremde, zeitlose Kunstsprache, deren er sich bediente. Mochte

er jetzt patriotisch schwärmen, um dann allen Patriotismus zu leugnen, sich abwechselnd zum Liberalismus und Antiliberalismus, zum Protestantismus und Katholizismus bekennen, sich für europäische, griechische, polnische Freiheit begeistern oder zuguterletzt im „Nathan dem Weisen“ sein humanistisches Evangelium entdecken, so sprach aus ihm immer der zuspätgekommene Romantiker, und zwar im höchsten Maße dort, wo er sich mit den Gespenstern der Romantik herumschlug. Und es mutet mehr als grotesk an, wenn der homoerotisch veranlagte Platen, von dem Goethe gesagt hatte, er besitze manche glänzende Eigenschaften, allein ihm fehle die Liebe, es wagte, Goethe vorzuwerfen, nie habe dieser vermocht, die Liebe auch nur im einzelnen aufzufassen, er hätte sie antik oder noch frivoler dargestellt (Brief an J. J. Wagner, 1820). Der Literaturhistoriker Josef Nadler, ein unverdächtiger Bewunderer Platens und ein ausgesprochener Heinefeind, kennzeichnet Platens Kunst in einer Weise, die ihren zeitabgewandten, abstrakten Charakter voll zur Geltung kommen läßt: Platen habe nicht Einzelwerke, sondern Typenreihen geschaffen. Er habe nach dem jeweiligen Urbild, nach dessen eingeborenen Stil in seiner vollkommensten Ausprägung gestrebt, habe nicht den und jenen Seelengehalt jetzt in die Form eines Sonetts und dann in die Form einer Hymne gegossen. Er habe in immer neuen Versuchen zum Urbild zu dringen versucht. Und wieviel Stücke er vollendet weg und zu den andern gestellt hätte, er hätte immer *das* Sonett, das Gasel, die Ode, die Hymne gemacht. Und so gebe es wohl viele, die in Form einer Ode oder eines Sonetts bessere Gedichte gemacht hätten. Aber es gebe kein Gasel und keine Hymne und keine Ode in deutscher Sprache, die gaselmäßiger, hymnenhafter, odenartiger wären, als die Platens. Es sei eine Kunst des allgemeinsten Begriffes. („Literaturgeschichte der deutschen Stämme u. Landschaften“, 1928. IV. 257.) — Nun, wenn es eine abstrakte Kunst an sich gibt, so ist sie hier mit den Händen zu greifen. Dagegen war Engels vielleicht der einzige, der vor mehr als hundert Jahren erstmalig das Zwiespältige in Platen entdeckt und bei der damaligen Kenntnis von Platens Leben und Lebenswerk, menschlich-künstlerisch Positives gegen Negatives abwägend, ihm Gerechtigkeit hat widerfahren lassen. Bei Platen hätte die dichterische Kraft ihre Selbständigkeit aufgegeben und sich leicht in die Herrschaft des mächtigeren Verstandes begeben . . . Darum hätte er das Verstandesmäßige der Poesie, die Form vertreten, und darum sei ihm sein Wunsch gewährt worden, mit einem großen Werk seine Laufbahn zu beschließen . . . Platens Phantasie sei ängstlich dem kühnen Schritte seines Verstandes gefolgt; und „als es auf ein geniales Werk ankam, als sie einen kühnen Sprung wagen sollte, den der Verstand

nicht vollbringen konnte, da mußte sie zurückbeben. Daraus sei Platens Irrtum entsprungen, daß er die Produkte seines Verstandes für Poesie hielt... Man wird seiner überkünstelten Gaselen, seiner rethorischen Oden müde werden, man wird die Polemik seiner Komödien größtenteils unberechtigt finden, aber man wird dem Witze seiner Dialoge, der Erhabenheit seiner Parabasen alle Achtung zollen müssen und seine Einseitigkeit in der Größe seines Charakters begründet finden müssen." (M. Lifschitz, „Marx—Engels. Über Kunst und Literatur“, Berlin, 441.). Andere ließen Platen als „Fackelträger der Schönheit“ durch die Dichtung wandeln. Und es war schließlich Thomas Mann, der kraft seiner geheimen „Sympathie mit dem Tode“ Platens „Tristan“ (Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, Ist dem Tode schon anheimgegeben...) „als ein zugleich platonisches und rauschvoll musikalisches Seelenwunder voll Faszination und Verführung“ zu begreifen vermochte. Jedenfalls erscheint uns Platen heute als ein Epigone der Kunstperiode auf hoher Stufe.

Auf der anderen Seite Heine: erster Dichter einer neuen Weltepoche, zu deren größtem er sich entwickeln sollte. Obwohl seit Italien sein Hauptanliegen dahin ging, als braver Soldat mitzuwirken am Emanzipationskampf der Menschheit, so hat er doch seine Dichtung niemals als bloßes Kampfmittel außerkünstlerischen Zwecken untergeordnet, ebensowenig aber eine Kunst, eine Form an sich, eine über alles Volksnahe und Irdische erhabene Kunstsprache, Kunst als Zuflucht, ein Ausweichen vor Zeit und Gegenwart gekannt. Während Platen zuletzt über Italien Deutschland vollständig vergessen sollte, ja einmal sogar sich zu dem Bekenntnis hinreißen ließ:

„Zeit nur und Jugend verlor ich in Deutschland, Lebenserquickung Reichte zu spät mir Welschland meinem ermüdeten Geist“, — wurde Heine gerade in der Fremde sich seiner Sendung als deutscher Dichter mit europäischer Perspektive bewußt. Und wenn Platen mit den Worten: „Du weißt es längst, man kann / Nichts schlechtes als ein Deutscher sein“ — Abschied von Deutschland nahm, unterschied Heine selbst in seinen schlimmsten Haßgedichten zwischen dem Deutschland des Volkes und jenem der Klerikalen, der Feudalen, der Demagogen und Philister. Sein letztes Wort galt immer dem anderen, besseren Deutschland. Wenn Heine die metrischen Künsteleien Platens verspottete, so ging es ihm nicht nur um die Frage, ob antikes Metrum und deutscher Rhythmus in Einklang miteinander gebracht werden können, vielmehr um die Tatsache, daß mit der Kunstperiode zugleich auch die Nachbildung antiker Formen unzeitgemäß geworden sei. Wenn er bei Platen jene tiefen Natur-

laute vermißte, wie man sie im Volkslied findet; wenn er das, was Platen eine „große Tat in Worten“ nannte, als den beängstigenden Zwang entlarvte, den dieser sich antun müsse, um etwas zu sagen, daher so gänzlich unbekannt sei mit dem Wesen der Poesie und nicht einmal wisse, daß das Wort nur bei dem Rhetor eine Tat sei, bei dem wahren Dichter aber ein Ereignis, — so traf dieser Vorwurf alle Vertreter jenes Epigontypus, den Platen verkörperte. Platen hatte geglaubt, — und das zeugt von der Enge seines Bewußtseins, — der einzige Zweck der ganzen Polemik sei, daß „der Jude Heine“ einen offenbar Größeren (d. h. Platen!), der „ihn zerquetschen könne“, vor aller Welt demütigen wolle. Dagegen war sich Heine, obwohl er an persönlicher Voreingenommenheit Platen kaum nachstand, im klaren darüber, daß politischer Fortschritt wie künstlerische Freiheit an der Polemik, die vor der breitesten Öffentlichkeit durchgeführt wurde, gleicherweise interessiert sei. Es galt kein scherzendes Turnier, sondern einen Vernichtungskrieg (Brief an Immermann, Anfang 1829?). Man hätte nicht bemerkt, daß er in Platen nur den Repräsentanten seiner Partei, den frechen Freudejungen der Aristokraten und Pfaffen gezüchtigt habe (Brief an Varnhagen von Ense vom 3. Januar 1830). Er meint — mit einer Anspielung auf den Bayerischen Erbfolgekrieg, — der Schiller—Goethesche Xenienkampf sei doch nur ein Kartoffelkrieg, es sei eine Kunstperiode gewesen, es hätte den Schein des Lebens, nicht das Leben selbst gegolten, — jetzt aber gelte es die höchsten Interessen des Lebens selbst, die Revolution trete in die Literatur und der Krieg werde ernster. Vielleicht sei er, Heine, außer Voß der einzige Repräsentant dieser Literatur, — aber die Erscheinung sei in jeder Hinsicht notwendig. Er glaube nicht, daß er hier wie bei seinen „Liedchen“, viel Nachfolger haben werde, denn der Deutsche sei von Natur servil und die Sache des Volkes sei nie die populäre Sache in Deutschland gewesen. Freilich glaube jeder seine Sache zu führen, während er doch nur das Allgemeine repräsentiere. Er, Heine, sage das, weil er in der Platenschen Geschichte auf keine Bürgerkrone Ansprüche machen wolle, er hätte zunächst für sich gesorgt, aber die Ursachen dieser Sorge seien aus dem allgemeinen Zeitkampf entstanden. „Als mich die Pfaffen in München zuerst angriffen und mir den Juden zuerst aufs Tapet brachten, lachte ich — ich hielt's für bloße Dummheit. Als ich aber das System roch, als ich sah, wie das lächerliche Spukbild allmählich ein bedrohlicher Vampyr wurde, als ich die Absicht der Platenschen Satire („Der romantische Ödipus“) durchschaute, als ich durch Buchhändler von der Existenz ähnlicher Produkte hörte, die mit demselben Gift getränkt manuskriptlich herumkrochen, — da gürtete ich meine Lende und schlug

so scharf als möglich, so schnell als möglich". Robert, Gans, Michel Beer und andere hätten immer, wenn sie, wie Heine angegriffen worden seien, christlich geduldet, klug geschwiegen — er sei ein anderer, und das sei gut. Es sei gut, wenn die Schlechten den rechten Mann einmal fänden, der rücksichtslos und schonungslos für sich und andere Vergeltung übe . . .

Heine hätte damit den Erweis seiner politischen Reife erbracht. Er ging allem Anschein nach siegreich hervor aus den Kämpfe. Der Feind war vernichtet. Allein Heines Siegesbewußtsein wurde stark erschüttert, als es sich herausstellte, daß kaum einer (Varnhagen von Ense) seiner liberalen Freunde imstande war, hinter dem Privat-Persönlichen das Prinzipielle, die politischen Bezüge zu erkennen, ja in Übereinstimmung mit ihren Gegnern, den Klerikalen und Deutschtümlern, in Platen das bedauernde arme Opfer sahen und dadurch Heine geradezu ins Unrecht setzten. Heine stand jetzt zum ersten, aber nicht zum letzten Mal allein gegen eine ganze feindliche, verständnislose Welt, und begann zu ahnen, was ihm bevorstand, wenn er in Deutschland blieb.

Damit hätten wir den geographischen und geschichtlichen Raum abgeschritten, in dem sich Heines Entwicklung bis zur Juli-Revolution als Fortschritt im Bewußtsein der menschlich-gesellschaftlichen und künstlerischen Freiheit vollzog. Indem er schon vor Paris den deutschen und europäischen Aspekt miteinander in Einklang zu bringen versuchte, — erwies er sich als einziger legitimer Erbe Goethes und seiner Idee einer Weltliteratur. In und mit Heine kam nicht nur die deutsche Kunstperiode, sondern auch die Säkularisierung des künstlerischen Weltbildes zum Abschluß. Es ist dies ein Teilprozeß der Aufklärung und gehört mit zu den Auswirkungen des europäischen Kapitalismus. Er hat mit den letzten Überresten eines theologisch-mystisch bedingten Denkens, die das Bewußtsein des Künstlers belasteten, auf dessen Verhältnis zur Natur und Geschichte, zur Ökonomie und Politik störend einwirkten, aufgeräumt und dadurch geistige Kräfte, die Jahrhunderte lang zum Schweigen verurteilt waren, frei gemacht. Ein Prozeß, der erstmalig in der Dichtung Goethes kulminierte und den die Romantik vergebens rückgängig zu machen versuchte. Was man Entzauberung oder Entromantisierung der Wirklichkeit zu nennen pflegt, aber auch was über Heines romantische Beziehungen zu sagen war und noch zu sagen ist, gehört in diesen Zusammenhang.

Vor allem muß festgestellt werden, daß Heine die Entromantisierung zuerst bei sich selber begann. Wie erinnerlich, hatte er als angehender Dichter sich zusammen mit der romantischen Motivik, auch die romantische „Gemeinsprache“ seiner Umgebung angeeignet, eine Sprache, der

indessen bei Heine keine echte romantische Gesinnung entsprach. In dem Maße, wie sie sich als anachronistisch und ungeeignet erwies, die unverfälschte Wirklichkeit von Heines Fühlen und Denken, seine unromantischen Erfahrungen auszudrücken, wurde er sich je länger je mehr des störenden und untragbaren Widerspruchs zwischen Sprache und Sprachgesinnung bewußt. Die romantischen Illusionen und Träume büßten allmählich ihre Geltung ein, sobald es sich herausstellte, daß ihnen in der Wirklichkeit nichts entsprach. Damit setzte eine allgemeine Illusionsdämmerung ein, die schließlich auf alle romantisierten Bereiche übergriff und den Weg frei gab für eine realistische Neuorientierung und Heine zurückfinden ließ zu den Quellen einer illusionsfreien, realen Sprache. Nur in diesem Zusammenhange begreift man erst das Wesen der Heineschen Ironie im Unterschied von der romantischen, der so oft verdunkelt, ja, überhaupt geleugnet wurde, indem man die Heinesche aus der romantischen abzuleiten versuchte, wo es sich doch im besten Fall um Aneignung einiger technischer Mittel durch den jungen Heine handelte. Die romantische Ironie stattete die schöpferische Persönlichkeit mit der Fähigkeit aus, sich der Folgen einer ungeheuerlichen Kultur- und Weltanschauungskrise, der größten seit dem Ausgang des Mittelalters, zu erwehren, sich über die Wirklichkeit, die ihr weder Heimat sein konnte, noch Sicherheit zu gewähren vermochte, zu erheben. Kraft der Ironie triumphierte die illusionäre Schönheit über die Wirklichkeit. Sie machte den Menschen glauben, es läge nur an seinem Willen, die Welt aus den Angeln zu heben. Was aber in der Theorie der Frühromantik noch als revolutionäre Überheblichkeit gelten konnte, sank in der Praxis der Hoch- und Spätromantik auf das Niveau eines ungefährlichen Spieltriebes herab, erschöpfte sich in der Entlarvung und Verspottung kunstfeindlichen und sentimentalsten Philistertums, bekämpfte Fortschritt und Kapitalismus . . .

Ganz anders die Heinesche Ironie. Schon, daß sie eine tiefe Einsicht des Dichters in die Widersprüchlichkeit alles geschichtlichen Geschehens, in den illusionären Charakter aller romantischen Konzeptionen, insbesondere ihres Mittelalterkults zur Voraussetzung hatte, sich nicht in der Zerstörung falscher Illusionen erschöpfte, sondern auf den Trümmern der alten neue schaffen half, nicht einfach Selbstzweck, sondern Mittel zum letzten Zweck, der Überwindung aller Problematik durch eine neue, realistische Kunst war. Heines Ironie bewährte sich in der Folge als eine schonungslose intellektuelle Waffe in seinem Kampf wider persönliche Feinde und prinzipielle Gegner, wider Nachzügler der Romantik,

falsche Gefühlseligkeit, Borniertheit und ließ ihm noch zuletzt die Perspektive, unter der er im „Romanzero“ die Leit motive und Tendenzen seines Lebens und Lebenswerkes noch einmal heraufbeschwor.

War es verhältnismäßig leicht zu zeigen, unter welchen Voraussetzungen der Mensch Heine seinen Eintritt in die Welt vollzog, umso schwerer ist es jenen Prozeß zu erhellen, in dessen Verlauf die Umsetzung seiner Erfahrungen ins Künstlerisch-Dichterische vor sich ging. Dabei muß man stets der Tatsache Rechnung tragen, daß Heine, was die Grundqualität und Tendenz seiner Begabung anbelangt, in erster Reihe Lyriker war, jedenfalls der erste seit Petrarca, der seinen Weltruhm vor allem als Lyriker errang, daß Glanz und Wirkung seiner großen epischen Dichtungen wie seines Prosawerkes nicht zuletzt auf ihrem lyrischen Element beruhen. Es dürfte damit zusammenhängen, daß seine beiden lyrisch durchgesetzten Jugenddramen keine Fortsetzung fanden und eine großangelegte Erzählung, „Der Rabbi von Bacharach“, Fragment bleiben mußte. Das Erstaunliche dabei ist, daß Heine Aufgaben, für die eigentlich der Epiker, Dramatiker oder gar der Publizist zuständig sind, mit lyrischen Ausdrucksmitteln zu bewältigen vermochte und zwar auf einer Stufe künstlerischer Vollendung, wie kein Deutscher, kaum ein europäischer Dichter vor und nach ihm. Hier kam ihm eine Besonderheit seines schöpferisch-künstlerischen Verfahrens zustatten. Bekanntlich kehren manche von Heines Gedanken, Motiven, Typen, Stoffen, Themen in seinem Lebenswerk nicht einfach leitmotivartig wieder, — sie erscheinen darin vielmehr in zwei Lesarten: in einer prosaischen und einer künstlerisch gestalteten, die entweder im Verhältnis der Gleichzeitigkeit zueinander stehen, oder durch Jahrzehnte von einander getrennt sind. (Ich erinnere nur an Themen, wie die versunkene Stadt, Tannhäuser, das Sklavenschiff, Barbarossa.) Verfolgt man z. B. den ideologischen Gehaltswandel, den u. a. das Barbarossa-Thema von der rein sagenhaften prosaischen Fassung bis zur letzten, politisch betonten dichterischen Gestaltung im „Wintermärchen“ erfuhr, so ist man in der Lage festzustellen, wie weit Heine über die dem Lyriker gesetzten Grenzen hinauswuchs, ohne die Funktion der Lyrik, persönlich, in seinem Fall: persönlichst bedingter Spiegel erlebter Wirklichkeit zu sein, auszuschalten.

Heines weltliterarische Laufbahn begann mit dem „Buch der Lieder“. Er nannte es einmal sein lyrisches „Hauptbuch“. Und doch wird man der geschichtlichen Bedeutung dieses „Hauptbuches“ kaum gerecht, wenn man es nicht als Ganzes begreift, indem man die Balladen, die volksnahe Lieddichtung, die Nordsee-Zyklen jedenfalls gelten läßt, dagegen alles andere: mythisierte Liebe, Ableger überlebter Traum-, Schauer- und Gespenster-

romantisch, Mittelalterkult, Zerrissenheit und Weltschmerz Byronscher Herkunft, Fernweh . . . als bedeutungslosen Sing-Sang einschätzt, wo doch das eine wie das andere zum Wesen des Ganzen gehört, und dieses Ganze erst dem Zusammenwirken beider Zauber und Weltwirkung verdankt. Und es war sicherlich kein ideologisches Ärgernis, vielmehr der bekannte Argwohn, mit dem deutsche Kritiker und Literaturhistoriker seit eh und je die Popularität deutscher Dichter zu betrachten pflegten, der den unlängst verstorbenen Paul Rilla die unmutigen Sätze niederschreiben ließ: „Auf Flügeln des Gesanges wurde Heine zum Idol eines sangesfrohen Philistertums; daß unter den fünftausend Vertonungen Heinescher Gedichte das schmachtende „Du bist wie eine Blume“ allein 255mal in Musik gesetzt wurde, ist bezeichnend genug. Den Sänger eines großartigen Gegenwartsgrolls und einer großartigen Zukunftsgläubigkeit kannte man nicht und wollte man nicht kennen. Was galt, war jenes Kling-Klang kolorierter Gefühlsreime, dessen weltschmerzlich-kokette und witzig desillusionierende Note die große Heine-Mode war.“ (*Literatur, Kritik, Polemik*, Berlin, 1952.) Rilla vergißt, daß die „große Heine-Mode“ nicht erst vor 1933, sondern genau hundert Jahre früher einsetzte, daß es kaum Geschmacksverirrung war, wenn der bekannte russische Dichter, Tutschew den nicht weniger beanstandeten „Fichtenbaum“ noch im Erscheinungsjahre des „Buchs der Lieder“ übersetzt hat und der ersten Übersetzung bald andere folgen ließ, daß der größte ungarische Lyriker, Petöfi, Dichter wie Andersen oder Jacobsen . . . sich u. a. auch für solchen „Kling-Klang kolorierter Gefühlsreime“ begeisterten, daß Heines Name nicht zufällig auf Flügeln des Gesanges in die fernsten Provinzen der Weltichtung getragen wurde, daß das „Buch der Lieder“ in alle Sprachen übersetzt, Millionen Menschen berückt, ganzen Dichtergenerationen die Zunge gelöst hat, und obwohl inzwischen auch der spätere, politische Heine rezipiert wurde, bildet es bis heute dennoch die primäre Quelle seines Weltruhmes.

Es dürfte Rilla kaum bekannt gewesen sein, daß er hier nur eine späte Variante bot zu einem Urtext, den Victor Hehn, Wegbereiter all der Heine-Hasser übelster, Bartelsscher Art in seinen vielgerühmten „Gedanken über Goethe“ (1887) geprägt hatte, um den Dichter des „Buchs der Lieder“ moralisch wie künstlerisch verächtlich zu machen und gegen Goethe herabzusetzen. Und es war nicht zufällig auch diesmal Heines Popularität, an der Hehn Anstoß nahm . . . Heines Liederbuch und was darauf gefolgt sei, hätte alles verdunkelt, was Goethe in diesem Fache geleistet . . . Heines Wendungen und Witze, seine sentimentalen Anwendungen hätten im Munde jedes Studenten, jedes Verliebten und aller

Juden . . . gelebt! Zwar gehöre Gemüt zu schöner Lyrik, und Heine habe keines besessen, die „tief im Herzen heimlich bildende Gewalt“, von der Mignon singe, nicht gekannt, wohl aber das Talent der Nachbildung in hohem Grade . . . Man hätte an Heines Seelengrazie geglaubt und die Gemeinheit nicht bemerkt, die überall, aus allen Winkeln seiner Schriften hervorgesehen habe, und man hätte verkannt, daß diese nur den Zweck gehabt, der darauf folgenden Verhöhnung zum Gegenstande oder zur Folie zu dienen. „Wenn er sang: Mir ist, als ob ich die Hände / Auf's Haupt dir legen sollt / Betend, daß Gott dich erhalte / So rein und schön und hold“, — so schien es, als wäre hier eine tief religiöse und sittliche Regung laut geworden. Heine segnend! Heine betend! . . . Obgleich seine Lyrik eigentlich auf Vernichtung berechnet war, fand sie doch bei musikalischen Komponisten, die auch nicht klüger waren, als die übrige Welt, den größten Beifall: Heines Gedichte gingen auf Flügeln des Gesanges von Haus zu Haus und überstrahlten die bescheidenen Goethischen Liedertexte, ja sie haben durch Verwilderung des Geschmacks und Zerstörung der Unschuld des Herzens ebensoviel dazu beigetragen, unseren höchsten Schatz, die Goethische Dichtung, der Nation zu entfremden, als es in mehr direkter Weise Börne tat.“

So weit, so falsch. War es doch gerade Heine, der erstmalig Goethes Platz als Repräsentant der deutschen Lieddichtung neben dem Dramatiker Shakespeare und dem Erzähler Cervantes in der Weltliteratur bestimmt hat. Doch wozu mit einem Hehn rechten, wo sogar ein Kenner Heines, wie Fritz Strich, in das gleiche Horn stößt. Als Heine „den Schmerz nicht fühlte, sondern nur suchte, weil er seiner bedurfte, da schuf er jene sentimentalisch klingenden, innerlich unwahren Lieder, die seinen Ruhm, aber nicht seine Größe ausmachen.“ (*Der Dichter und die Zeit*, Bern, 1947.)

Wenn einer, so hätte gerade Fritz Strich (gleich Rilla) wissen können, daß die Lieder, die er meint, zwar nicht Heines Größe ausmachen, aber der Ruhm, den er ihnen verdankt, durchaus berechtigt war. — Nun wollen wir freilich lieber Nietzsche glauben, der für alles was Lyrik heißt, das empfindlichste Gehör besaß, und nicht müde wurde, sich für das lyrische Genie des verlästerten Heine einzusetzen und für seinen Ruhm zu werben. Den höchsten Begriff vom Lyriker habe ihm Heinrich Heine gegeben, meint er im „*Ecce Homo*“ (1888) im Hinblick auf die Heineschen Lieder. Er suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleichen süßen und leidenschaftlichen Musik. Er hätte jene göttliche Boßheit besessen, ohne die er sich das Vollkommene nicht zu denken vermöge . . . Und wie er das Deutsche handhabe! Man werde einmal sagen, Heine und er — (Nietzsche) — seien bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen —

in einer unausrechenbaren Entfernung von Allem, was bloße Deutsche mit ihr gemacht hätten. — Eines steht jedenfalls fest, setzen wir hinzu, es mußte innerhalb wie außerhalb des deutschen Sprachgebietes elementare Bedürfnisse gegeben haben, die kein anderer deutscher Dichter in solchem Maße zu befriedigen vermochte, wie eben Heine. Tatsächlich wurden Goethes Lieder im Bewusstsein Europas nicht durch Heine, sondern durch den „Werther“, den „Faust“, die Balladen überschattet. Und während Brentanos und Eichendorffs Lyrik kaum die Grenzen Deutschlands überschritt, bis zuletzt ein deutsches Ereignis blieb, wurde der Lieddichter Heine gleich Goethe, gleich Hegel, gleich Schopenhauer ein europäisches, und nicht bloß ein lokales und nationales Ereignis (Nietzsche), wurden die Begriffe „Lied“, „deutsches Lied“ erstmalig durch das „Buch der Lieder“ weltläufig.

Es gehört mit zu den fruchtbaren Auswirkungen der französischen Revolution, daß sie in ganz Europa nicht nur ungeahnte politische, gesellschaftliche und geistige Kräfte entband, sondern auch Schriftsteller und Dichter unterdrückter Völker, die an der freien Äußerung ihrer politischen Gesinnung behindert waren, ermutigte, bei der Gestaltung ihres privaten Denkens und Fühlens eine größere, ungehemmtere Bewegungsfreiheit für sich zu beanspruchen. Ihnen allen voran hat Heine, nicht unbeeinflußt von dem verführerischen und bewunderten Vorbild Byrons, der sich schon im Besitze der politischen Freiheit befand, die letzten Konsequenzen aus der nachrevolutionären Situation gezogen. Er war so kühn, sein Ich, seine geheimsten Hoffnungen, Enttäuschungen, Schwächen, seine Widersprüchlichkeit zu enthüllen, die sublimierte, himmlische Liebe zu entthronen, und den Heiligenschein, den sie seit Jahrhunderten getragen, auf die irdische zu übertragen. Er brach gerade hier, im Bereiche der irdischen Liebe das Schweigegebot, wie es bisher kaum ein deutscher Dichter gewagt hatte. Er hat hin und wieder die letzten Vorbehalte aufgegeben, ohne in einen kunstfeindlichen Naturalismus oder in eine lüsterne Schamlosigkeit auszuarten, wie mancher Jungdeutsche, ihnen voran Gutzkow mit seiner „Wally“. Und doch war es derselbe Gutzkow, der es wagte, einige Jahre später (1838) Heine daran zu erinnern, auch für den „ungezogenen Liebling der Grazien“ gebe es Grenzen und diese hätte Heine in seinem „Verschiedenen“, die er als Nachtrag zum „Buch der Lieder“ herauszugeben gedachte, überschritten. Das sei den Deutschen, die gute Hausväter, gute Ehemänner, Pedanten und was ihr Bestes, Idealisten seien, ein Ärgernis. Er spräche hier seinen eigenen literarischen Erfahrungen nach. Er wisse, wie hoch man in Deutschland die Saiten spannen dürfe, aus dem Erfolg seiner eigenen Schriften. „Sie waren schon in Paris, als plötzlich

die Anklage der neuen Literatur auf Unsittlichkeit ertönte; Sie konnten sich nicht selbst überzeugen, wie vernichtend dieser Vorwurf wirkte. Wer damals von den Autoren nicht wenigstens Geist hatte, war unrettbar. Welcher deutsche Autor aufhört, in die Höhe zu blicken, wer in seinen Augen den himmlischen Glanz verliert, verliert auch seine Stellung im Volke." (Hirth, II, 239.) Heine konnte den Vorwurf des Unsittlichen selbstbewußt und mit gutem Gewissen des Künstlers, dem nichts Menschliches fremd sein kann, abwehren. Gutzkow habe gewiß recht, daß einige der beanstandeten Gedichte von Gegnern benutzt werden könnten; diese (Hypokriten) aber seien so heuchlerisch wie feige. Er werde die Gedichte mit gutem Gewissen drucken lassen, wie er auch den Satirikon des Petron und die römischen Elegien von Goethe drucken würde, wenn er diese Meisterwerke geschrieben hätte. Wie letztere seien auch seine angefochtenen Gedichte kein Futter für die rohe Menge. Gutzkow sei in dieser Beziehung auf dem Holzwege. Nur vornehme Geister, denen die künstlerische Behandlung eines frevelhaften oder allzu natürlichen Stoffes ein geistreiches Vergnügen gewähre, könnten an jenen Gedichten Gefallen finden . . . Nicht die Moralbedürfnisse irgend eines Verheirateten in einem Winkel Deutschlands, sondern die Autonomie der Kunst komme hier in Frage. Sein, Heines Wahlspruch sei: Kunst sei der Zweck der Kunst, wie Liebe der Zweck der Liebe, und das Leben der Zweck des Lebens sei. (Hirth, II. 241.) Dieses Bekenntnis Heines — das später als Leitmotiv des „Atta Troll“ wiederkehren soll — stammt aus dem Jahre 1838, und wurde im Hinblick auf den „Prosafanatismus“ und die Kunstfeindlichkeit der Zeit so scharf und unzweideutig ausgedrückt, gilt aber auch für die Epoche des „Buchs der Lieder“.

Wie erinnerlich, hatte sich Heine aufs leidenschaftlichste gegen die Behauptung verwahrt, seine Zerrissenheit komme von einer Nachahmung Byrons her, die Zerrissenheit vielmehr als eine Zeitkrankheit auf gesellschaftsgeschichtliche Voraussetzungen zurückgeführt. Während aber die meisten seiner Zeitgenossen an dem grossen „Riß“ verzweifelten, ja, an ihm zugrunde gingen, war und blieb es Heines große Tat, den Riß nicht nur aufgezeigt, und wenn er ihn schon nicht aus der Welt zu schaffen vermochte, künstlerisch gestaltend, zumindest für seine eigene Person überwunden zu haben. Ähnlich verhielt er sich zu den verwirrenden ideologisch-politischen Widersprüchen und Konflikten der Übergangsperiode, die so vielen zum Verhängnis werden sollte. Unmißverständlich trennte sich Heine von den älteren (d. i. romantischen) Meistern, namentlich von Ludwig Uhland, der die Lieder der Minne und des Glaubens so hold und lieblich hervorgesungen aus den Trümmern alter Burgen und

Klosterhallen. Freilich, diese frommen und ritterlichen Töne, diese Nachklänge des Mittelalters, die noch unlängst in der Periode einer patriotischen Beschränktheit von allen Seiten widerhallten, verwehen jetzt im Lärmen der neuesten Freiheitskämpfe, im Getöse einer allgemeinen europäischen Völkerverbrüderung und im scharfen Schmerzjubel jener modernen (d. i. Heineschen) Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen („Vorwort“ zur zweiten Auflage der „Reisebilder“. Zweiter Teil. Paris, 1831.) Nicht minder scharf wurde unterschieden zwischen dem „Zerrissenheitsdichter“ und seinem Gegenbild, dem Ganzheitsdichter Goethe, der mit seinem klaren Auge alles sehe, das Dunkle und Helle, nirgends die Dinge mit seiner Gemütsstimmung koloriere und uns Land und Menschen schildere in den wahren Umrissen und wahren Farben, womit sie Gott umkleide. Das sei ein Verdienst Goethes, das erst spätere Zeiten erkennen würden, denn „wir, die wir meist alle krank seien, stecken viel zu sehr in unseren kranken, zerrissenen, romantischen Gefühlen, die wir aus allen Ländern und Zeitaltern zusammengelesen, als daß wir unmittelbar sehen könnten, wie gesund, einheitlich und plastisch sich Goethe in seinen Werken zeigt“. Spätere Zeiten würden, außer jenem Vermögen des plastischen Anschauens, Fühlens und Denkens, noch vieles in Goethe entdecken, wovon man jetzt keine Ahnung habe . . . Heine-Kritik und -Forschung hat diesen Gegensatz derart zugespitzt, daß Goethe schließlich als Verkörperung der über jedweden Widerspruch erhabenen absoluten Ganzheit, Heine aber als Typus des unheilbar zerrissenen Menschen erschien. Man vergaß dabei, daß die neue Kunst des Dichters sich gerade in der Überwindung der Zerrissenheit bewährt hat. Friedrich Gundolf erwies nur seine Unfähigkeit, in geschichtlichen Kategorien zu denken, wenn er — Goethe und dessen „Jünger“ George vor Augen — Heine zum Journalisten „bis in seine Lyrik hinein“ degradiert hat. Heines Sprache sei eine reizende, aber lyrische Mischung aus Elementen der Goetheschen Seelenrede, der romantischen Traumtöne, der politischen Rhetorik Byrons und des französischen Salon-geplauders: kurz zersetzter europäischer Stil aus dem letzten Halbjahrhundert. Eben diesen europäischen Anklängen, dieser schillernden Unverbindlichkeit . . . verdanke er, abgesehen von seiner Zeitnähe und agitatorischen Grazie, das allgemein Europäische weit über Goethe hinaus: er stelle an das Ausland nicht die Anforderung, ihn aus deutschen Wurzeln zu begreifen. Die europäische Aktualität trage und nähre sein Verständnis überall, wo und solange der Fortschritt noch währe. Seine Flachheiten und nicht seine deutschen und jüdischen Qualen machen ihn beliebt.“

(George, 1920, 10.) — Welcher Aufwand an Worten, Bildern, Gleichnissen ist hier „schmählich“ vertan! Das Ganze eine von Selbstüberhebung und aristokratischem Haß gegen „Fortschritt“ (das Wort in Anführungszeichen gesetzt!) geschwellte Variante zum Hehnschen Grundtext. Und es ist wieder die Popularität, die Heine zur Last gelegt wird und für die Gundolf — als Sachwalter des George-Kreises — nichts als Verachtung übrig hat. Er geht so weit — und hier unterscheidet er sich kaum von Bartels und seinem Klüngel — Heine das Recht abzusprechen, sich einen deutschen Dichter zu nennen; dann sein Nichtbegreifen-Wollen oder-Können von Heines künstlerischer Leistung, die er ausschließlich unter dem Aspekt des Zerfalls und Verfalls als ein Gemisch von Elementen verschiedenen Ursprungs zu sehen vermag. Er gerät dadurch in Widerspruch einmal mit dem „Gewitter“ Nietzsche, dem er sprachlich wie ideologisch so tief verpflichtet ist, zum zweiten mit George selbst. Hat doch dieser Gnade vor Recht walten lassen, als er trotz allen Vorbehalten des Kreises in seine strenge Auswahl deutscher Dichtung auch einige Gedichte Heines aufnahm, die freilich die „absichtlichen Schlußernüchterungen“ vermissen lassen, wie es bei Friedrich Wolters, dem Geschichtschreiber des Georgekreises, so „stilgemäß“ heißt („St. George und die Blätter für die Kunst“, Berlin 1930. 224. — Streng wie Heine wird nur noch Schiller beurteilt.) — Unglaublich, wie ahnungslos Gundolf allen geschichtlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen gegenüber steht, unter denen die Entwicklung der deutschen Literatursprache verlief. Welche maßlose Überschätzung der Rolle *eines* Dichters, nämlich Heines, der die Verantwortung tragen soll für die Entartung und Anarchie dieser Sprache. — Erst seit Heine könne jeder von Dingen reden, die über seinem „seelischen Bereich“(!) lägen. Er hätte die Wendungen der Weihe, des Glaubens, des Meinens und des Zwecks, des Strebens und des Forderns, der Erschütterung und des Getändels, die noch bei Goethe durch eine immanente Weltordnung geschieden gewesen seien, durcheinander gebracht, und den Sinn für Gewicht ersetzt durch den Sinn für „Nuancen“. Er habe dem Ladenschwengel den Ton des Priesters ermöglicht, dem Redner die Lyrik, dem Bänker die Salbung. Nun, es lag weder in Heines noch in eines anderen Dichters Macht, die „immanente Wertordnung Goethes“ zu zerstören, ebensowenig wie den neuen Zustand der deutschen Sprache, den Gundolf kurz und bündig Anarchie nennt, zu bewirken. Vielmehr ist dieses alles das Werk jener kollektiven Kräfte, von denen sooft gesprochen werden mußte und die zugleich mit der Erweiterung des allgemeinen Gesichtskreises und der Begriffswelt, mit der Umgestaltung des geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Weltbil-

des, auch das Leben der Sprache entscheidend, ja im revolutionären Sinne beeinflußt haben. Was zunächst den Eindruck des Anarchistischen erweckt, ist der Zustand der Sprache am Ausgang der Kunstperiode, das verwirrende Neben- und Gegeneinander von alten, unbrauchbar gewordenen und neuen Ausdrucksmitteln, die den Erweis ihrer Brauchbarkeit erst erbringen sollen. Was Heine anlangt, so hat er, weit davon entfernt, als Anarchist der Sprache zu wirken, im Gegenteil, als einziger grosser Dichter des neuen realistischen und politischen Zeitalters, zumindest im Bereiche seines eigenen Lebenswerkes der Anarchie der Literatursprache ein Ende gemacht, alles Unbrauchbare, Anachronistische aus ihr ausgeschieden, die Sprechsprache der Zeit künstlerisch emporgeläutert, ohne sie ihrer Volks- und Lebensnähe zu berauben.

Das Heine-Problem schrumpft für Gundolf im wesentlichen zu einem Sprach- und Formproblem zusammen, daher das Einseitig-Falsche seiner Interpretation, die immerhin Heines Genie gerecht wird: Den Riß zwischen dem Zeitalter Goethes und der Zersetzung bezeichne allerdings ein Genie, dessen Sprache eben als die Lautwerdung dieses Risses eine überpersönliche Bedeutung und Wirkung habe: Heinrich Heine.

Zu einem ähnlichen Ergebnis käme man auch in Bezug auf das vielerörterte Verhältnis Heines zur Volksdichtung, beschränkte man sich, wie es bisher beinahe immer geschah, auch hier auf eine Erhellung sprachlich-motivischer und formeller Fragen. — Zunächst: von außen und oberflächlich betrachtet, scheint der junge Heine formell-motivisch völlig im Volkslied-Kult der Hochromantik aufzugehen, sich manche Elemente, Archaismen des Volksliedstils, dessen Gleichnisse, Symbole angeeignet zu haben. In den Sätzen, mit denen er in der „Romantischen Schule“ das „Wunderhorn“, diese Hauptquelle des romantischen Volkslied-Kults, zu rühmen weiß, klingt der Enthusiasmus Arnims nach: Das Buch enthalte die holdseligsten Blüten des deutschen Geistes, und wer das deutsche Volk von einer liebenswürdigen Seite kennen lernen wolle, der lese diese Volkslieder. In diesem Augenblicke liege das Buch vor ihm, und es sei ihm, als röche er den Duft der deutschen Linden . . . In diesen Liedern fühle man den Herzschlag des deutschen Volkes. Hier offenbare sich all seine düstere Heiterkeit, all seine närrische Vernunft. Hier trommle der deutsche Zorn, hier pfeife der deutsche Spott, hier küsse die deutsche Liebe. Hier perle der echt deutsche Wein und die echt deutsche Träne. Letztere sei manchmal doch noch köstlicher als ersterer, es sei viel Eisen und Salz darin. Welche Naivität in der Treue! In der Untreue welche Ehrlichkeit! — Besser hätte die überwältigende Wirkung des „Wunderhorns“ auf die Dichter und die Leserwelt der Zeit nicht erfaßt

werden können. Diese historische Wirkung auf die Zeitgenossen ist das Wesentliche, und nicht die philologische Frage, ob es sich um echte, einmal gesungene Volkslieder oder bloß um volksmäßige Liedtexte handle. Heine teilt sich mit Arnim in die Auffassung vom Reichtum, von der „Demantfestigkeit der deutschen Volkslieddichtung“. Was aber zu denken gibt, ist die scharfe Bemerkung Heines, mit der er die Kluft aufreißt zwischen dem Volkslied als Naturprodukt und den Kunstpoeten, die das Volkslied nachahmen, in derselben Weise, wie man künstliche Mineralwasser verfertigt. Aber wenn sie auch durch einen chemischen Prozeß die Bestandteile ermittelten, so entgehe ihnen doch die Hauptsache, die unzertrennbare sympathetische Naturkraft. — Er erkennt hier die Gefahr einer mechanischen Nachahmung des Volkslieds, eine Gefahr, die er immer zu vermeiden wußte. Eine andere, weit größere Gefahr ergab sich daraus, daß die Romantiker im Volkslied und Märchen Schöpfungen des unbewußt wirkenden Volksgeistes erblickten und dadurch ermutigt, gerade in ihren volksnahen Dichtungen sich immer tiefer ins Irrational-Unbewußte, Hintergründige, Verwirrende verloren. Dadurch, daß Heine jeder Verlockung und Versuchung dieser Art Widerstand zu leisten, jede Bedrohung seiner Liedkonzeption durch das Irrationale abzuwehren vermochte, erwies er sich als der legitime Erbe Goethes, dessen schöpferische Begegnung mit dem Volkslied man mit Recht als das einzigartige, unwiederholbare Ereignis in der Geschichte der deutschen Lyrik bezeichnet hat. Gewiß, romantische Bemühungen um die Erneuerung der deutschen Dichtung aus alten Volksliedquellen haben den jungen Heine zu ähnlichen Versuchen angeregt. Doch ohne Goethes Vorbild und aus eigener Kraft hätte er kaum in so kurzer Zeit die romantische „Manier“ überwinden und den Weg zum echten Volkslied finden können. Nur so ist es zu verstehen, daß er durch das Volkslied nicht, wie Brentano und Eichendorff, im Irrationalismus bestärkt, sondern im Gegenteil von jedwedem Irrationalismus abgeschreckt, zur Schlichtheit, Einfachheit und Natürlichkeit erzogen, mit Volk und Volkstum überhaupt erst vertraut gemacht wurde. Hier fand er auch jene Naturlaute, durch die der lyrische Dichter seiner Ansicht nach sich zu legitimieren hatte und die er bei Platen vermißte. Lockerung rhythmischer Strenge, wie sich ihrer Heine unter dem Einfluß des Volksliedes bewußt als eines Kunstmittels bediente, sollte den Eindruck der Natürlichkeit stärken. Andererseits hat Heine, der, wie wir wissen, in Vers und Prosa sich die größte Bewegungsfreiheit erlaubte, im Lied selten gegen das Gesetz der inneren Form verstoßen, die Sorglosigkeit, das Sprunghafte der Volksliedertexte, — zumeist Folgen ihres „Zer-

singens" — im Unterschied von Brentano, niemals als Freibrief für den entarteten, unverantwortlichen Dichter anerkannt.

Sooft man das Problem „Heine und das deutsche Volkslied“ aufwirft, verweist man gewöhnlich auf seinen Brief an Wilhelm Müller vom 7. Juni 1826 (Hirth, I. 420). — Er habe sehr früh schon — heißt es da — das deutsche Volkslied auf sich wirken lassen; späterhin habe ihm August W. Schlegel viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen, aber er glaube, erst in Müllers Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach er immer gestrebt habe, gefunden zu haben. „Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder und sämtlich sind es Volkslieder. In meinen Gedichten hingegen ist nur die Form einigermaßen volkstümlich, der Inhalt gehört der konventionellen Gesellschaft. Ja, ich bin groß genug, es zu wiederholen und Sie werden es mal öffentlich ausgesprochen finden, daß mir erst durch die Lektüre Ihrer 77 Lieder zuerst klar geworden, wie man aus den alten vorhandenen Volksliedformen neue Formen bilden kann, die ebenfalls volkstümlich sind, ohne daß man es nötig hat, die alten Sprachholperigkeiten und Unbeholfenheiten nachzuahmen.“

Das Vorbildliche, das Heine in der schlicht-volksmäßigen Form der Müllerschen Lieder zu entdecken glaubte, konnte ihn indessen kaum über die Kluft täuschen, die ihn, den an Zeit, Stadt und städtischer Gesellschaft brennend Interessierten von dem harmlosen, gesellschaftlich wenig interessierten Gehalt dieser Lieder trennte.

Wie er über die „echte“ und „unechte“ Nachbildung von Volksliedformen dachte, hatte er schon drei Jahre zuvor ausgesprochen: Es komme darauf an, den Geist der Volksliedformen zu erfassen, und mit der Kenntnis desselben nach unserem Bedürfnis gemodelte, neue Formen zu bilden: „Abgeschmackt klingen daher die Titularvolkslieder jener Herren, die den heutigen Stoff aus der gebildeten Gesellschaft mit einer Form umkleiden, die vielleicht ein ehrlicher Handwerksbursche vor zweihundert Jahren für den Erguß seiner Gefühle passend gefunden.“ Der Buchstabe töte, doch der Geist mache lebendig. („Gedichte von Joh. Baptist Rousseau“, 1823.) So ging Heine, der zwar manche Anregung vom Volkslied empfangen hatte, aber nicht im Strome der romantischen Volksliedbewegung stand, auch hier seine eigenen Wege.

Die Emanzipierung des Liedtextes von der Melodie bedeutete einen Wendepunkt in der Geschichte des abendländischen, somit auch des deutschen Liedes. Es begann sein Sonderleben als Kunstlied, im Gegensatz zum Volkslied, das bis zuletzt die Einheit von Text und Melodie zu wahren wußte. Auf sich selbst gestellt, konnte es in einem Maße Ausdruck einer Persönlichkeit, einer Stimmung, einer Weltanschauung wer-

den, wie es früher niemals der Fall gewesen war. Mit der Ver- selbständigung des Liedtextes wurde auch das bisher unterdrückte Musi- kalisch-Irrationale der Sprache frei, das, indem es die Melodie von innen zu ersetzen hatte, das Liedganze zuweilen derart zu beherrschen wußte, daß dessen Sinngehalt sich vollständig in Musik aufzulösen schien. Es war die einzigartige Leistung Goethes, daß er Sinngehalt und Musikalität der Sprache restlos in Einklang miteinander zu bringen vermochte. Dieser Einklang wurde zunächst gestört, schließlich aufgehoben, der Widerstreit von Sinngehalt und Musikalität zugunsten der letzteren ent- schieden in der Lieddichtung der Romantik. Das darf uns nicht Wunder nehmen, da wir wissen, daß für den Romantiker die Musik als die Kunst an sich galt, die einzige, die das Unausprechliche, das Unbewußte, Irrationale auszusprechen vermag. Sie sei die Ursprache der Natur. Ihr Herrschaftsbereich beginne, wo die Sprechsprache versage, jenseits des Begrifflichen und Rationalen. Sie entwirkliche und vergeistige die Ma- terie. Sie sei die romantischste aller Künste, meinte E. T. A. Hoffmann, der größte Musikkenner der Romantik, fast möchte man sagen: allein romantisch. Sie schließe dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein habe mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn um- gebe, und der er alle durch Begriffe bestimmbare Gefühle zurücklasse, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben... Im Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeute, wirke die magische Kraft der Musik, wie das Wunder-Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leiden- schaft — Liebe, Haß, Zorn, Verzweiflung etc. — wie die Oper sie uns gebe, kleide die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führe uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark sei der Zauber der Musik, und immer mäch- tiger wirkend, müßte er jede Fessel einer anderen Kunst zerreißen. („Über Beethovens C moll-Simfonie No. 5.“)

Diese Identifikation der Musik mit der Kunst an sich mußte sich praktisch in der Dichtung als Verzicht auf feste Konturen, auf begriff- liche Klarheit auswirken. Wäre es nicht erlaubt, fragte Tieck, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? „O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik“ („Die verkehrte Welt“). Hier sprach Tieck im Namen aller roman- tischen Lyriker. Und wenn Novalis sich Gedichte wünschte, „bloss wohl- klingend und voll schöner Worte, aber auch ohne Sinn und Zusammen- hang — höchstens einzelne Strophen verständlich — wie lauter Bruch- stücke aus den verschiedenartigsten Dingen“, so hat Brentano, der Irra-

tionalste aller Romantiker, diesen Wunsch voll erfüllt. Er hat, was die Durchdringung des Verses mit Musik anbelangt, in einigen seiner Lieder Erstaunliches geleistet, die Sprache vom Gesetz der Schwere befreit, um schließlich auf seiner Flucht aus der Wirklichkeit ins Irrationale den festen Boden unter den Füßen zu verlieren. Auch daß er so oft nicht enden konnte, seine Motive immer wieder zu Tode hetzte, mag wohl damit zusammenhängen, daß er ganz und gar der Musik ausgeliefert war. Wie es überhaupt romantische Art und Unart war, mit Worten Musik zu machen, durch Worte musikalische Wirkungen hervorzurufen. Auch Volkslied-Texte suchte man auf diese Art zu „romantisieren“.

Es kann nicht genug betont werden: obwohl Heine gerade als Lieddichter sich vielfach der Romantik verpflichtet wußte, entzog er sich auch hier ihrem Einfluß. Denn obwohl auch er die Sprache des Liedes vom Gesetz der Schwere zu befreien suchte und ihre melodischen Möglichkeiten nahezu erschöpfte, hat er sie doch niemals dem musikalischen Irrationalismus ausgeliefert, ihre Funktion, Verständigungsmittel zu sein zwischen Menschen, die in der Gesellschaft leben, niemals aufgehoben und niemals die Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem überschritten. Man könnte beinahe von einer vernunftgeklärten Musikalität sprechen. Damit erwies er sich auch diesmal als Erbe Goethes. Während die meisten Romantiker außerstande waren, dem Verströmen ihrer Gefühle Grenzen zu setzen, übte Heine die Kunst, Stimmungen und Gefühle zu zwei-drei knappen Strophen „zu verdichten“, mit vollendeter Meisterschaft. Hier könnte man keine Zeile, keine Strophe missen, wie das bei den Romantikern möglich wäre, ohne das Liedganze zu gefährden. Auch sonst zog Heine radikalere Folgerungen aus der Verselbständigung des Liedtextes, als irgend ein anderer Dichter vor und neben ihm. Wir denken hier nicht allein an jene größere Bewegungsfreiheit des Fühlens und Denkens, die er sich seit jeher gestattete, vielmehr an die Durchdringung seines Liedinhalts statt mit Musik mit politischem und gesellschaftlichem Stoff, wodurch er zum Wegbahner realistischer Lyrik in der Weltliteratur werden konnte.

Das „Buch der Lieder“ zeigt Heines lyrische Begabung auf verschiedenen Stufen ideologischer Klarheit und künstlerischer Entfaltung. Der ganze Ertrag eines Jahrzehnts, Heines Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit, sein unablässiges Ringen um ein gesellschaftliches, ideologisches, sprachliches Sicherheitsgefühl, Wandlungen seiner Weltanschauung und seines Gefühlslebens, sein persönlicher Emanzipationskampf als Teil des übergreifenden, europäischen, — dieses alles wurde im „Buch der Lieder“

ins Dichterische umgesetzt. Es bewährte sich zugleich nach außen selbst als fortschrittfördernde, befreiende Kraft. Ein Dichtwerk das von Anfang an unter zwei Aspekten steht: einmal unter dem Aspekt des Abschieds, zum zweiten unter dem der Erwartung.

Heines Erwartung gilt der Heraufkunft einer neuen Weltperiode, sein Abschied aber einer alten im Absterben und im Untergang, der Kunstperiode, die Klassik wie romantisches Zwischenspiel in sich begreift. Er verabschiedet sich leichten Herzens von den Ausgeburten romantischer Phantasie, dem bösen Zauber, von dem Spuk- und Gespensterwesen eines restaurierten Mittelalters, das er in seine Schlupfwinkel zurückscheucht. Er tut es im Bewußtsein, daß was tot, unwiederbringlich tot sei, sich nicht das Recht des Lebens, die Nacht nicht das Recht des Tages, die Krankheit nicht das Recht der Gesundheit anmaßen dürfen, daß die neue Dichtung ihren Stoff nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Zukunft schöpfen müsse. Viel schmerzlicher fällt ihm der Abschied von den schönen unvergeßlichen Illusionen und Symbolen der Romantik. Er beschwört sie noch einmal in ihrem alten Glanz und ihrer Traumschönheit, aber nur um sie endgültig zu begraben. Es ist die Entromantisierung der Welt, ein Prozeß der immer neuere Bereiche der Wirklichkeit erfaßt und für die Dichtung erschließt. Entromantisiert werden die Natur, die Geschichte, der Orient, die Welt der Zauberballade, die Sprache. — Gegenwart und Zukunft werden wieder in ihre Rechte eingesetzt und die schönste aller Illusionen, die sublimierte Liebe, ihrer romantischen Hülle entkleidet, der Erde wiedergegeben. Jetzt kann die künstlerische Gestaltung der entromantisierten Wirklichkeit, die Erneuerung der Dichtung aus dem Geiste dieser Wirklichkeit beginnen. Rebellische Balladen von der Art eines „Belsazar“, oder die „Grenadiere“ wären früher unmöglich gewesen.

Der zweite Teil der „Bergidylle“ (Harzreise) setzt ein mit einer Katechisationsszene, die der Goetheschen im „Faust“ I. nachgebildet ist, um dann unvermittelt in eine Zukunftsvision mit politischer Tendenz umzuschlagen:

Jetzo da ich aufgewachsen,
 Viel gelesen, viel gereist,
 Schwillt mein Herz und ganz vom Herzen
 Glaub ich an den heil'gen Geist.

Dieser tat die größten Wunder
 Und viel größere tut er noch;
 Er zerbrach die Zwingherrnburgen
 Und zerbrach des Knechtes Joch.

Alte Todeswunden heilt er,
Und erneut das alte Recht;
Alle Menschen gleichgeboren,
Sind ein adliges Geschlecht.

Er verscheucht die bösen Nebel
Und das dunkle Hirngespinnst,
Das uns Lieb' und Lust verleidet,
Tag und Nacht uns angegrinst.

Tausend Ritter, wohlgewappnet,
Hat der heil'ge Geist erwählt,
Seinen Willen zu erfüllen;
Und er hat sie mutbeseelt;

Ihre teuern Schwerter blitzen,
Ihre guten Banner wehn,
Ei, du möchtest wohl mein Kindchen,
Solche stolze Ritter sehn?

Nun so schau mich an mein Kindchen,
Küsse mich und schaue dreist;
Denn ich selber bin ein solcher
Ritter von dem heil'gen Geist.«

Die Ursprungsgeschichte und der Bedeutungswandel des Begriffes „Ritter vom heiligen Geist“ gehört zu den ungelösten Problemen der Heineforschung. Allenfalls steht Heine hier im Strome einer alten mystischen Überlieferung. Diese knüpft an die Namen eines Joachim von Fiore und eines Amalrich von Bena, an ihre Konzeption vom dritten Testament und vom Anbruch eines Zeitalters an, das die volle Herrschaft des „heiligen Geistes“ in Aussicht stellt und das historische und dogmatische Christentum außer Kraft setzt. Es bleibt die geschichtliche Tat Heines, die religiöse Konzeption, die in der Folge die Phantasie so vieler mystischer Ketzler und Revolutionäre beschäftigen sollte, ins Weltlich-Politische umgesetzt und seinem Emanzipationskampf eingegliedert zu haben. Die Leitideen von Heines politischem Programm: Zertrümmerung der geistlichen und weltlichen Feudalität, Befreiung des deutschen Volkes von seinem Joch, Heines neue Religion der befreiten Sinne, sogar Barbarossas Ausritt im „Wintermärchen“ (Cap. XIV.) werden hier vorweggenommen. Und wer wissen will, was es heißt, alle Illusionen und Märchenwunder der absterbenden Romantik noch einmal aufleuchten zulassen, bevor ihr Glanz erlischt, der lese die letzten hymnisch beschwingten Strophen, in denen die Bergidylle ausklingt. Vorweggenommen wird aber hier auch Heines Idee von einer Kirche des dritten Testaments

(„Auf diesem Felsen bauen wir / Die Kirche . . .“). Er selbst verweist in einem späteren Zusammenhang auf Lessing, der aus dem zweiten Testament ins dritte hinüberdeutete. Damit ist die Verbindung mit der mystischen Überlieferung hergestellt. — Und schließlich verrät die Bergydille die atmosphärische Nähe der beiden Nordsee-Zyklen.

Alle deutschen Dichter waren Binnendichter, hatte schon Treitschke festgestellt. Heine hätte zuerst den Deutschen die Majestät des Meeres geschildert. Tatsächlich hat Heine dem deutschen Meer, der Nordsee, die Perspektive des Großen Ozeans geliehen, wie dieser erstmalig bei dem Portugiesen Camoes und dem Engländer Byron erscheint. Heines epochale Leistung besteht vielmehr darin, daß er das Meer entromantisiert und eine neue Terminologie geschaffen hat, mit der er die Wirklichkeit des Meeres, dessen täglichen lebendigen Gestaltwandel, in seiner Ruhe und Unruhe einmal als Naturerscheinung künstlerisch gestaltet, zum zweiten daß er sein eigenes subjektives Meereselebnis zum Spiegel seines Lebens wie der Gesellschaft erweitert hat. Den Schlüssel zu solcher Deutung gibt er uns selbst in die Hand: Er liebe das Meer wie seine Seele. Oft werde ihm sogar zumute, als sei das Meer eigentlich seine Seele selbst; und wie es im Meere verborgene Wasserpflanzen gebe, die nur im Augenblick des Aufblühens an dessen Oberfläche heraufschwimmen und im Augenblick des Verblühens wieder hinabtauchen, so kämen zuweilen auch wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe seiner Seele und dufteten und leuchteten und verschwänden wieder. („Die Nordsee“ III.) Doch — was unseres Wissens bisher nicht bemerkt wurde — als nicht minder epochal erweist sich Heines Leistung dadurch, daß er — dem Beispiel Byrons und der Expansion des neuen Weltkapitalismus folgend — die gesellschaftliche, politische und geistige Kontinentalsperre, die die Restauration über das deutsche Bürgertum verhängt hatte, als erster deutscher Dichter durchbrach und dabei selbst das erste Glück einer grenzenlosen Bewegungsfreiheit genoß. Es war kein Zufall, sondern dieser Bewegungsfreiheit gemäß, daß Heine sich diesmal in „Freien Rhythmen“ geäußert hat, die seit Klopstocks Oden und der Hymnendichtung des jungen Goethe noch immer als Rhythmen der Freiheit und der befreiten Persönlichkeit gegolten haben. Während aber Klopstocks Freiheitskampf, religiös wie er war, ins Absolute, in Gott gemündet hat, Goethes Orientierungspunkte aber im irdisch verhafteten, persönlichen Sicherheitsgefühl und im Gegenwärtigen lagen, orientierte sich Heine an seiner Idee der Emanzipation, die der Phantasie, der Liebesehnsucht, der Ironie, der Unruhe, aber auch Heines Friedenssehnsucht, dem

Höchsten wie dem Niedrigsten breitesten Spielraum gewährte und einen ausgesprochenen politischen Akzent trug. Daher seine elementare Wirkung auf die hellhörige Jugend der Zeit.

Heine war sich durchaus im klaren über das Elementar-Neue seiner Meeresdichtung. Ihr Inhalt gehöre zu dem Eigentümlichsten, was er geschrieben hätte, bekennt er in einem Brief an M. Moser (14. Dezember, 1825, Hirth, I. 393): „Du siehst, jeden Sommer entpuppe ich mich und ein neuer Schmetterling flattert heraus. Ich bin also doch nicht auf eine bloß lyrisch-maliziöse Manier beschränkt.“ Und Heines Jugendfreund, Eduard Wedekind berichtet (1824, H. H. Houben, „Gespräche mit Heine“ 1926, 73), Heine habe ihm selbst gesagt, daß er über die Form, in welcher er den Gegenstand dieser Gedichte habe darstellen wollen, lange nicht mit sich habe einig werden können... er besitze wie überhaupt einen feinen Sinn für alles, was zur inneren Form gehöre, so namentlich in hohem Grade dasjenige lyrisch-musikalische Gehör, das dem darzustellenden Bilde und Gedanken immer die richtige Form anpasse...

Wir haben nicht zufällig an Klopstock und Goethe erinnert, stand doch Heine — wenn auch auf einer anderen gesellschaftlichen Basis — ihrem Befreiungswerk, Klopstocks „Frühlingsfeier“ (er selbst verweist auf dessen „Zürcher See“ und einige Oden), Goethes „Prometheus“ und „Ganymed“ nirgends so nahe, wie hier und jetzt, in den feierlichen Offenbarungen eines Lebens- und Liebesgefühls, das sich ausströmte, ohne sich den geringsten Zwang auferlegen zu müssen („Krönung“, „Erklärung“, „Phönix“). Das heißt indessen nicht, er hätte mit der religiösen Tendenz des Klopstockschen Freiheitsbegriffs etwas zu tun; den „Messias“ könne er nicht lesen; der komme ihm vor wie eine poetische Predigt. (Den „Messias“ könne er nicht lesen, es mache ihm Kopfschmerzen, gesteht ungefähr zur gleichen Zeit der große ungarische Dichter Vörösmarty.)

Nicht so eindeutig äußerte sich Heines Stellung zum Antike-Bild Goethes und der deutschen Klassik überhaupt. Sie war vielmehr schon jetzt mit jener Widersprüchlichkeit beschwert, die Heine zeit seines Lebens nicht los wird. Zwar hatte es zunächst den Anschein, als gehörte er auch hier zur Nachfolge Goethes, wußte er sich doch eins mit ihm im Homer-Kult, in der Andacht zur Helena von Griechenland, die er noch in späten Jahren „ein ewig blühendes Ideal von Anmut und Schönheit“, die „schönste Frau der Poesie“ nennen sollte, in der Abwehr der romantischen Irrationalisten, Theologen und Mythologen. Wenn er 1823 erklärte, er habe nichts anderes getan, als sich erfrischt an der reinen Schönheit, die ihm „entgegenhauchte aus den Geisteswerken der Griechen

(*Sempiterna solatio generis humani*)", oder wenn er in den lauen toskanischen Nächten sich zurückträumt in jene besseren Götterzeiten, wo es noch keine gotische Lüge gab, die nur blinde, tappende Genüsse im Verborgenen erlaube und jedem freien Gefühl ihr heuchlerisches Feigenblättchen vorklebe, so gemahnt das an Goethes Aussprüche wie: unter allen Völkerschaften hätten die Griechen den Traum des Lebens am schönsten geträumt, oder: zur Abwaschung und Reinigung lese er Griechisches. Jedoch wir wissen bereits, geht es um eine Religion, und das war die Antike für die deutsche Klassik —, so entscheiden nicht Aussprüche, sondern Gesinnungen. Heine aber besaß die griechische Gesinnung nicht, vermochte sich daher auch nicht zur Religion der Klassik und dem Winckelmannschen Dogma: — „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Antike" — zu bekennen. „Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, ganzen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt — dann würde das Weltall, wenn es sich selbst verwirklichen könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch seines Daseins erfreut." Man kann sich denken, welchen Eindruck dieses Bild der harmonischen Persönlichkeit, wie es Goethe — im letzten Manifest der deutschen Klassik („Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns" 1805) umrissen und durch sein Leben und Lebenswerk verwirklicht hat, auf den jungen Heine machen mußte. Was aber Goethe gelang, blieb für Heine, und nicht nur für ihn, Utopie, Traum und schöner Schein. Das deutsche Griechenbild hat die Klassik, deren Schöpfung es war, wenn auch nicht unbehelligt und ungefährdet, überlebt. Gewiß, es hat die unbedingte Geltung, die es für einen Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller, W. von Humboldt und Hegel besaß, seinen überzeitlichen und übergeschichtlichen Charakter, den Goethe bis zuletzt gewahrt wissen wollte, eingebüßt, und zwar durch die unausgesetzte Konfrontierung mit Ergebnissen der Forschung und der Ausgrabungen: mit einem konkret geschichtlichen Griechenland und griechischen Volk. Ebenso wenig, wie die Romantik, vermochte es seine Position gegen Kapitalismus, Krisen der Weltanschauung, den Prosafanatismus des Jungen Deutschland zu halten. Jedenfalls schienen die Zeiten endgültig vorüber zu sein, da man vermeinte, man müsse die Geister der Vergangenheit herauf-

beschwören, ihnen Namen, Schlachtparolen, Kostüm entlehnen, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache eine „neuen Weltgeschichtsszene aufführen zu können“. (Marx.) Die Pflege der Antike ging aus den Händen der Dichter und Künstler je länger je mehr in jene der Philologen und Pädagogen über. Auch dies ein sichtbares Zeichen der beginnenden Götterdämmerung. Und trotzdem vermochten Werke antiker Kunst und Dichtung ihre geschichtliche Funktion, als „unnachahmliche“ Vorbilder zur Nachfolge anzuregen, auch weiter zu erfüllen. Wenn jemand, so war sich Goethe über die veränderte Situation im klaren. Das gehört mit zur Abschieds- und Untergangsstimmung, die seine letzten Jahre beherrscht. Dieser stand das Bewußtsein, sein Lebenswerk vollendet zu haben, mit der klaren Perspektive, die über Tod und Abschied hinaus in die Zukunft weist, gegenüber. Mit Recht spricht Wolfgang Schadewaldt hier von jener „bejahenden Illusionslosigkeit“, mit der Goethe „sehr düster in die Zeit und auf den Menschen blickte und doch das Wort zu sprechen vermochte: Wie es auch sei, das Leben, es ist gut. *Ens est bonum.*“ („Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1956. I.) Und doch scheint mir hier noch eines zu fehlen: die Tatsache des Abschieds, den Goethe auch von der griechischen Antike nahm. Das Entscheidende an diesem Abschied war, daß er im sagenhaften, überzeitlichen und übergeschichtlichen Wunschtraum, Arkadien genannt, vor sich ging, bevor noch Goethe sein Werk der Humanisierung an der Faustwelt vollzogen, Faust entsühnt, ihn der Machtsphäre der Mephistowelt entzogen und verselbständigt hatte, ihn das Ethos der Arbeit entdecken und vor ihm die Utopie vom „freien Volk auf freiem Grund“ aufleuchten ließ. Der Abschied galt vor allem der griechischen Helena, einer Verwirklichung des Begriffs, den Goethe von der höchsten Schönheit hatte, und auf der zuguterletzt der Abglanz seiner ganzen Griechensehnsucht ruhte. Ohne auf den alten Streit um das Wesen Helenas, ob sie ein Phantom, ein Gespenst, ein Blendwerk, Wirklichkeit oder Halbwirklichkeit sei, einzugehen, wollen wir es bei der Feststellung bewenden lassen, daß sie der irdischen Sphäre entschwebte, indem sie Kleid und Schleier — Symbole ihrer Schönheit, die sich dann in Wolken auflösen, — in den Händen des staunenden und erschütterten Faust zurückließ, was den endgültigen Charakter des Abschieds bezeugt; daß Euphorion sich zu Tode stürzt, wodurch sich die Verbindung von klassischem und romantischem Prinzip als Illusion erweist. Der größte Griechentraum, den die Weltliteratur kennt, ist damit ausgeträumt und auf eine Weise verewigt, daß er der Menschheit nicht mehr verloren gehen kann. Für Heine blieb er jedenfalls — nächst-

Goethe selbst — das größte durch diesen vermittelte Griechenerlebnis. Noch in seinen „Erläuterungen“ zum Faust-Ballett, die sich mit Goethes Tragödie auseinandersetzen und besonders den zweiten Teil „mürrisch“ aburteilten, konnte er „wirklich nicht Worte finden“, um seine ganze Bewunderung auszusprechen über die Art und Weise, wie die schöne Helena darin behandelt ist. Es sei das Beste oder vielmehr das einzig Gute in besagtem zweiten Teile, in dieser allegorischen und labyrinthischen Wildnis, wo jedoch plötzlich auf erhabenem Postamente ein wunderbar vollendet griechisches Marmorbild sich erhebe und uns mit den weißen Augen so heidengöttlich liebreizend anblicke, daß uns fast wehmütig zu Sinne werde. Es sei die kostbarste Statue, welche jemals das Goethesche Atelier verlassen und man sollte kaum glauben, daß eine Greisenhand sie gemeißelt. Sie sei aber auch viel mehr ein Werk des ruhig besonnenen Bildens, als eine Geburt der begeisterten Phantasie, welche letztere bei Goethe nie mit besonderer Stärke hervorgebrochen sei, bei ihm ebenso wenig wie bei seinen Lehrmeistern und Wahlverwandten, „ich möchte fast sagen, bei seinen Landsleuten, den Griechen“. Auch diese hätten mehr harmonischen Formsinn, als überschwellige Schöpfungsfülle, mehr gestaltende Begabung als Einbildungskraft, ja, er wolle die Ketzerei aussprechen, mehr Kunst als Poesie.

Das wäre die neue, diesmal positivere Lesart der alten Legende vom Weimarer Kunstpreis aus der Zeit der größten Goethe-Ferne. Sie und der Umstand, daß von Heine in dem, was er von Goethe zu sagen hatte, stets auch die Götter des Olymps mitgedacht wurden, bestätigen unsere Auffassung, daß aus Heines ewig gefährdeter bürgerlicher Welt kein unmittelbarer Weg in die griechische führt, daß trotz seiner Kenntnis Homers, des wahlverwandten Aristophanes und anderer klassischer Autoren, ihm der Begriff eines ganzen, unzerrissenen Griechentums an der Kunst der italienischen Renaissance, — zu deren ersten deutscher Entdeckern Heine — Burdach zufolge — gehörte, vor allem aber an Goethe aufging, daher alle Wandlungen des Heineschen Goethe-Bildes selbst widerspiegeln mußte.

Goethe hatte die Antike in sich aufgenommen, sie wurde zum formenden Element seines Wesens, eine Tatsache, an der der symbolische Abschied von ihr nichts mehr zu ändern vermochte. Für Schiller oder Hölderlin war sie etwas Vergangenes, dessen Abglanz und Größe sie die ganze Erbärmlichkeit ihrer Gegenwart umso schmerzlicher empfinden ließ, aber auch überwinden half. Sie sehnten sich nach der Antike, mit jener echten Sehnsucht, von der Goethe gesagt hatte, sie müsse produktiv

sein. Sie wurde es in ihrer und durch ihre Dichtung. Heine kannte diese Sehnsucht nicht. Er sah in der Antike, gleich seinem Lehrer Hegel, eine bedeutende, aber vergangene Epoche der Menschheitsgeschichte, die man bewundern müsse, jedoch nicht zurücksehnen noch ihr nachtrauern, um so weniger ihre Wiedererweckung betreiben dürfe.

Man mag bei W. Rehm („Griechentum und Goethezeit“, 3. Aufl. Bern. 1952.) nachlesen, wie einerseits die Forschung, andererseits die „interpretatio christiana“ der Romantiker die rein ästhetische Anschauung des Griechentums zerstörte, und zwar dadurch, daß die erstere es mit seinem staatlich-politischen Leben, die zweite es mit dem Christentum konfrontierte. Am gründlichsten räumt mit der ästhetischen Anschauung Arndt auf in seinem „Geist der Zeit“ (1806); man müsse nie wünschen, daß Freistaaten, wie die von Athen, Lakedämon und Syrakus wieder aufleben; sie würden das entsetzlichste des Menschengeschlechts sein, denn alle Staaten Griechenlands, sie mochten sich Demokratie oder Aristokratie nennen, seien die fürchterlichsten Aristokratien. Und: Damit einige, etwa zehntausend und zwanzigtausend Männer ohne drückende Arbeit, Not und Zerstreuung wären, damit sie allein in Waffen, in freien Künsten und Übungen jeder Art, in Beredsamkeit und Demagogie sich bildeten, damit solche glückliche Faulheit schöne Leiber und Geister erzeugte, darum sei der unglückliche grosse Menschenhaufe in tiefster Schmach erniedrigt worden. Das gemahnt an Heine, der in Bonn zu Füßen Arndts gesessen und in den „Französischen Zuständen“ dessen Gedanken in seine eigene Sprache übersetzt hat. Die Athener seien die studierende Jugend der Menschheit, die Verfassung von Athen eine Art akademischer Freiheit gewesen, und es wäre „törrigt, diese in unserer erwachsenen Zeit, in unserem greisen Europa, wieder einführen zu wollen. Und gar wie ertrügen wir die Verfassung von Sparta, dieser großen, langweiligen Patriotismusfabrik, dieser Kaserne der republikanischen Tugend, dieser erhabenen schlechten Gleichheitsküche, worin die schwarzen Suppen so schlecht gekocht wurden, daß attische Witzlinge behaupteten, die Lakedämonier seien deshalb Verächter des Lebens und todesmutige Helden in der Schlacht.“ Oder mit wortwörtlichem Anklang an Arndt: „Die Republiken des Altertums waren nur Aristokratien, sogar Athen, wo die größere Einwohnerzahl aus Sklaven bestand.“ Allein Heine blieb hier nicht stehn. Wie aus der revolutionären Bewegungsfreiheit, hat er auch aus der Konfrontierung des idealisierten Griechenbildes mit der Wirklichkeit und aus der Entgötterung des Olympos alle Konsequenzen gezogen. Und zwar nicht nur für die deutsche, sondern auch für die europäische Dichtung!

Der Tatsache, daß Heine ein einziges Gedicht in Hexametern („Trost für Dido“) geschrieben und auch dieses als „metrisch“ unzulänglich zerrissen hat, kommt mehr als symptomatische Bedeutung zu. „Die antiken Versmaße sagen mir für die deutsche Sprache gar nicht zu, zum Beispiel der Hexameter“, — bemerkt er zu Wedekind. „Selbst wenn sie ganz richtig und vortrefflich gebaut sind, so daß nichts daran auszusetzen ist, gefallen sie mir doch nicht“... Nur einige Ausnahmen lasse er gelten, und das seien nicht eben die besten, zum Beispiel Goethes römische Elegien. „Schlegel sagte mir, Goethe habe ihm seine Manuskripte vorgelesen, und er (Schlegel) habe ihn auf manchen Verstoß in der Versifikation aufmerksam gemacht, — aber Goethe habe dann in der Regel gesagt, er sehe wohl, daß das nicht ganz richtig sei, aber er möge es doch nicht ändern, weil es ihm so besser gefalle, als das Richtigere.“ Worin das liege? setzt Heine hinzu. Im Geiste der deutschen Sprache, meint sein Gesprächspartner. Das sei freilich sehr allgemein gesagt, versetzt Heine, aber bis jetzt könne er es nicht besser entwickeln. (Houben, 69.) (In Wirklichkeit geht es um den Unterschied zwischen dem akzentuierenden Prinzip, das dem deutschen Versbau, und dem quantifizierenden Prinzip, das dem antiken zugrundeliegt, vielmehr um den Unterschied zweier Sprachgesinnungen). Wir glauben freilich, selbst wenn es Heine nicht bei einem ersten Versuch hätte bewenden lassen, so wäre er dadurch um nichts antikischer geworden, wie es auch Platen nicht geworden ist, obwohl er fortfuhr, in antiken Metren zu dichten. Das bezeugt übrigens schon die ironisch-frivole Art, wie Heine antike Stoffe und Themen behandelt, die Bewohner des Olympos entgöttert, ihrer Würde entkleidet hat, indem er sie unter moderne Verhältnisse versetzte, im Geiste christlicher Volksüberlieferungen verteuflte, zu einem gespensterhaften Dasein verdammt. Und doch unterschied sich sein Verfahren von den üblichen Parodien und Travestien auf antike Werke, von der Modernisierung antiker Götter- und Heldengestalten, dadurch, daß er das Tragisch-Notwendige der Götterdämmerung erkannte, sich den Blick des Künstlers nicht verdunkeln ließ für die Größe und Schönheit dieser Götter, die noch in der Würdelosigkeit des Exils immerhin etwas von der alten Würde bewahrten. Heine zeigt das an dem exemplarischen Schicksal des Zeus auf. Ein uralter Greis, lebt er auf einer fernen unbewohnten Insel im Norden, kümmerlich bekleidet mit zusammengeflickten Kaninchenfellen. So finden ihn russische Walfischjäger, die zusammen mit einigen Griechen die Insel betreten. Als ein junger Grieche in seiner Muttersprache meint, dieser alte Kauz sei entweder ein Gespenst oder ein böser Dämon, da erhebt sich der Alte plötz-

lich von seinem Steinsitz, und die Schiffer sehen zu ihrer Verwunderung eine hohe stattliche Gestalt, die sich trotz dem hohen Alter mit gebietender, schier königlicher Würde aufrecht hält und beinahe die Balken des Gesimses mit dem Haupte berührt. Aus seinem hoch aufgeschürzten Munde aber entquellen in altertümlich griechischem Dialekt die wohl-lautenden und klangvollen Worte: er sei weder ein Gespenst noch ein böser Dämon; er sei ein Unglücklicher, welcher einst bessere Tage gesehen. In dem darauffolgenden Gespräch wird die einstige Herrlichkeit der erbärmlichen Gegenwart gegenübergestellt. Heine deutet: So wolle es das eiserne Gesetz des Fatums, und selbst der Höchste der Unsterblichen müsse demselben schmachvoll das Haupt beugen. Er, den Homer besungen und Phidias abkonterfeit in Gold und Elfenbein; er, der nur mit den Augen zu zwinkern brauchte, um den Erdkreis zu erschüttern; er der Liebhaber von Leda, Alkmene, Semele, Danae, Kallisto, Io, Leto, Europa etc. — er müsse am Ende am Nordpol sich hinter Eisbergen verstecken, und um sein elendes Leben zu fristen, mit Kaninchenfellen handeln wie ein schäbiger Savoyarde! Heine zieht hier einige Jahre vor seinem Tode („Die Götter im Exil“) die Summe seiner „Griechenschau“. Aber schon in den Nordsee-Zyklen findet man ihre erste künstlerische Gestaltung; so im Befreiungsgedicht „Meergruß“, mit dem wundervollen Gleichnis, das durch den Hinweis auf die Rückkehr der zehntausend Griechen des Xenophon in die Heimat den Weg des eigenen „Rück-zugherzens“ aus dem Lande nordischer Barbarinnen zum heimatlichen Meer feierlich erhöht; im „Gewitter“ mit seinem Aufwand an mythologischen Bezügen; im „Gesang der Okeaniden“, wo Prometheus als Ahnherr Heines angerufen wird; auf parodistische Weise im „Sonnenuntergang“ ... Dieses alles findet man beisammen in Heines weltanschaulich aufschlußreichstem Gedicht dieser Zeit, den „Göttern Griechenlands“, dessen Beziehungen zu Schillers gleichnamiger Elegie zwar längst bereinigt, doch gerade im Hinblick auf die Voraussetzungen, Ausgangspositionen, auf das Übereinstimmende und Unterscheidende der beiden Gedichte noch einiger Erhellung bedürfen. Schiller, der größte Freiheitsdichter seiner Zeit, Verfasser des „Don Carlos“, dieser ersten politischen Tragödie der Weltliteratur in modernem Sinn, dessen abstrakte Idee der Freiheit bedingt war durch Rousseau, europäische Aufklärung und Sturm und Drang, indessen Heines konkreter Freiheitsbegriff die französische Revolution und ihre Folgen, Bürgertum im Aufstieg zur Voraussetzung hatte. Während Schiller auf der Suche nach einem Weg ins Freie, nach dem gesellschaftlichen und ästhetischen Sicherheitsgefühl in das Reich des schönen Scheins gelangte, das nicht von dieser Welt war und ihm

die Einheit von Sinnenlust und Seelenfreude verhiß, fand Heine beides in der Wirklichkeit. Gleich Heine, hat auch Schiller sein Bild der Antike zunächst an Goethe gebildet. Doch beide gingen dann ihren eigenen Weg. So erschien Schillers Antike in den „Göttern Griechenlands“ als eine rückwärtsgewandte Utopie, als ein irrealer, feierlich sentimentaler Traum vom Blütenalter der Natur: „Da die Götter menschlicher noch waren, die Menschen göttlicher.“ Er sah diese Welt im Gegensatz zum Christentum, das er vor der Geschichte schwer belastet hat, war doch die Entthronung der Götter ein Werk des Christentums. Und obwohl er — gleich Heine — um die Unwiederholbarkeit alles Geschichtlichen wußte, ließ er sein Gedicht in tiefster Resignation ausklingen. Es stand an revolutionärer Wirkung kaum den „Fragmenten eines Ungenannten“ oder dem Goetheschen „Prometheus“ nach. Die heftigen Angriffe auf das Christentum — Schiller hat später alle anstößigen Stellen gestrichen oder doch gemildert, — haben eine Spaltung der literarischen Öffentlichkeit bewirkt und einen leidenschaftlichen Streit entfacht zwischen den Apologeten des Christentums und jenen Schillers. Die letzten Wellenschläge dieses Streites mündeten in Heines Gedicht. Gewiß, wenn Heine die entmachteten und toten Götter am mitternächtlichen Himmel ihren grauenerregenden gespensterhaften Umzug halten läßt, scheint er alle Spuren des von Schiller verherrlichten und betrauten „Blütenalters“ getilgt zu haben. Wenn er aber die göttlichen Gespenster einzeln beim Namen nennt, so beschwört er zugleich ihre einstige Göttlichkeit und Überheblichkeit herauf, um ihren selbstverschuldeten Sturz aus der olympischen Höhe begreiflicher zu machen. So wird aus dem einmaligen Ereignis und aus dem Rollenwechsel zweier Religionen und Kulturen, der griechisch-römischen und der christlichen, dem Sieg der neuen, herrschenden tristen Götter, der schadenfrohen im Schafpelz der Demut über die alten, — zum großartigen weltgeschichtlichen Gleichnis, das schon vorwärtsweist auf Heines spätere pessimistische Erkenntnis vom ewigen Nibelungenlos.³

Wir wissen, daß die Mythisierung der Napoleongestalt in gutem wie bösem Sinne bereits zum Zeitpunkt des Heineschen Gedichts in vollem Gange war, und Heine selbst, gleich der ganzen Welt, Goethe mit inbegriffen, dem Sturz des Kaisers noch immer fassungslos gegenüberstand, als gelte es ein unerklärliches Elementarereignis. Daher seine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit den jüngsten Erscheinungen der Napoleonliteratur, vor allem mit Ségurs „Histoire de Napoléon“ (1824), auf die im Zusammenhang mit Heines Napoleonkult schon hinzuweisen war. Jetzt sei nur daran erinnert, daß Heine Ségurs Darstellung des Rußlandzuges als ein Heldengedicht bezeichnete und meinte, eine solche Beschrei-

bung oder Prophezeiung des Untergangs einer Heldenwelt sei Grundton und Stoff der epischen Dichtungen aller Völker gewesen. So stehe auf dem Felsen von Ellora und anderer indischer Grottentempel solche epische Katastrophe eingegraben in Riesenhieroglyphen; der Norden habe diesen Götteruntergang in seiner Edda ausgesprochen; das Lied der Nibelungen besinge dasselbe tragische Verderben; das Rolandslied sei ebenfalls der alte Unglücksgesang; und gar das Lied von Ilion verherrliche am schönsten das alte Thema und sei nicht großartiger und schmerzlicher, als das französische Volkslied, worin Ségur den Untergang seiner Heldenwelt besungen habe. So mustert Heine alle Helden, die früh dahinsanken, den Tod durch Unglück und Verrat fanden, aber auch spätere Heerführer, unter ihnen Napoleons militärische Mitarbeiter, um dann festzustellen, — nur der Kaiser selbst finde nicht seines Gleichen, in seinem Haupt sei der Olymp des Gedichts... Und schon vorher hieß es von ihm: Man sieht, wie das verschüttete Götterbild langsam ausgegraben werde, und mit jeder Schaufel Erdschlamm, die man von ihm abnehme, wachse unser freudiges Erstaunen über die Pracht und das Ebenmaß der edlen Formen, die da hervorträten, und die Geistesblitze der Feinde, die das große Bild zerschmettern wollen, dienten nur dazu, es desto glanzvoller zu beleuchten.

Es bedarf keines weiteren Beweises, um zu sehen, in welchem Maße Heines Napoleon, in dessen „Haupt der Olymp des Gedichts“ war, von Kronion, dem griechischen Himmelskönig, vorgeformt wurde und andererseits vieles von der Untergangs- und Schicksalsideologie, dem Nibelungenlos in die „Götter Griechenlands“ Eingang fand.

Hatte Schiller sich unter dem überwältigenden Eindruck der ersten Begegnung mit antiker Plastik damit getröstet, es lebe noch „in diesem Apoll, in dieser Niobe, diesem Antinous entschwundene goldene Zeit und in diesem Rumpf liege da — unerreich — unvertilgbar — eine unwiederprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands, eine Ausforderung dieses Volkes an alle Völker der Erde, so fand er sich in den „Göttern Griechenlands“ ab mit der tatsächlichen Situation: einer entgötterten Welt und Natur; die Götter seien heimgekehrt, hätten alles Schöne und Hohe, alle Farben, alle Lebenstöne mit sich fortgenommen und nichts zurückgelassen, als das entseelte Wort. Von der Dichtung verewigt, leben sie fortan ein überzeitliches und übergeschichtliches Leben:

Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
 Sie gerettet auf des Pindus Höhen:
 Was unsterblich im Gesang soll leben,
 Muß im Leben untergehen...

Das heißt Unsterblichkeit, die den letzten irdischen Rest von sich abgetan hat. Schillers Bekenntnis zu ihr entstammte demselben ideologischen Quellgebiet, wie das „Lied an die Freude“ und „Don Carlos“, diese ersten Urkunden seines humanistischen Emanzipationskampfes. Ein Dichten dieser Art, im Geiste des Verzichts auf Erde, Zeit und Gegenwart wäre für Heine undenkbar gewesen, am wenigsten für ihn als „Helden“ der Idee, auf dessen Rolle er schon früh Anspruch erhob. So konnte er sich auch das Nachleben der Griechengötter nicht anders denken, als unwirklich und gespensterhaft, indem er sie mit der wahren Wirklichkeit, mit den Bedürfnissen der Zeit, die ihrer nicht mehr bedurfte, konfrontierte. Erklärt er doch unmißverständlich am Ende seiner Besprechung des Ségurschen Buches: Aber dieser Ton wecke nicht die Liebe zu längst verschollenen Tagen der Vorzeit, sondern es sei ein Ton, dessen Klangfigur uns die Gegenwart gebe, ein Ton, der uns für eben diese Gegenwart begeistere. Und trotzdem konnte er die Besiegten nicht einfach ihrem geschichtlichen Schicksal überlassen. Nicht aus Liebe, denn er hätte sie niemals geliebt, sondern aus Mitleid, vielmehr aus Verachtung und Groll, die er gegen die tristen Sieger und — (was indessen unausgesprochen bleibt) — gegen seine reaktionären Widersacher im grossen Emanzipationskampfe hegte. Und so endet auch sein Gedicht — im Gegensatz zum Schillerschen — mit der Perspektive des Kampfes:

O, da faßt mich ein düsterer Groll,
 Und brechen möcht ich die neuen Tempel,
 Und kämpfen für euch, ihr alten Götter,
 Für euch und eur gutes ambrosisches Recht
 Und vor euren hohen Altären,
 Den wiedergebauten, den opferdampfenden,
 Möcht ich selber knieen und beten,
 Und flehend die Arme erheben —

Das hört sich an wie eine Restauration der alten Götter, wo es sich doch in Wirklichkeit um die Wiedergutmachung eines geschichtlichen Unrechts handelt. Wußte doch Heine, daß alle Belebungs- und Erweckungsversuche, die man an antiken Gestalten vornimmt, vergeblich waren und sich als Illusionen erwiesen. So widerfuhr es ihm selbst, als er im Tanzpoem vom „Doktor Faust“ Helena von Griechenland, „jenes ewig blühende Ideal von Anmut und Schönheit beschwor, um sie schließlich als „eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Laken“ wieder der dunkeln Welt, der er sie für eine Zeit entrissen, zurückzugeben.

Heines Begriff der antiken Kunst beruhte zunächst auf einem spärlichen Anschauungsmaterial und füllte sich erst in Italien mit konkretem Gehalt. Doch war und blieb sein Verhältnis zu ihr subjektiv und gegenwartbezogen und schwankte zwischen kühler Scheu und „wunderbarer Leidenschaft“, die in ihm der Anblick antiker Statuen erweckte. Wie bezeichnend, daß er antike Kunstschönheit in der Gestalt der Medicäischen Venus erstmalig als Jugendtraum erlebt hat. Im historischen Saal der Göttinger Bibliothek, an der Gnadenstelle, wo die heiligen Bilder des Belvederischen Apoll und der Medicäischen Venus nebeneinander standen, stürzte er zu Füßen der Schönheitskönigin, seine Augen tranken das Edelmaß und die ewige Lieblichkeit ihres hochgebenedeiten Leibes, Liebe zog durch seine Seele, und über sein Haupt goß wie himmlischen Segen, seine süßesten Lyraklänge Phöbus Apollo. Man sieht, ein Traum, so unantikisch wie möglich. Trotz allen Erfahrungen in Italien und Paris, trotz den Wandlungen, die Heines Verhältnis zur antiken Kunst erfuhr, indem er sich bald dem einen, bald dem anderen Extrem näherte, blieb es seinem Wesen nach unverändert. Wir erinnern nur an das Entsetzen, das Heine bei dem Gedanken erfaßte, die tote Roma könnte plötzlich wieder aufstehen. Ähnliche Belege könnte man aus dem „Faustpoem“, der „Göttin Diana“ und den „Göttern im Exil“ anführen. Schon daß Heine gerade die beiden antiken Idole seiner Jugend, Venus und Apollo, später der Lächerlichkeit preisgab, spricht wider die Behauptung, daß der letzte Versuch größten Stils, einen neuen Geist des Hellenentums in der modernen Menschheit zu erwecken, mit ihm zugrundegehe (Friedemann), wo doch dieses sensualistische Hellenentum, wie es Heine im Gegensatz zum asketischen Nazarenertum sah, kaum mehr als eine Utopie war. In diesem Sinne ist auch sein letzter Abschied von dem ganzen, in „Marmor gebannten“ Traumreich, von den holden Idolen, die er in den Jahren des Glücks angebetet hatte, zu interpretieren. Es war im Mai 1848, an dem Tage, wo er zum letzten Male ausging: „Nur mühsam schleppte ich mich bis zum Louvre, und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochbenedeite Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füßen saß ich lange und ich weinte so heftig, daß sich dessen ein Stein erbarmen mußte. Auch schaute die Göttin mitleidig auf, doch zugleich so trostlos auf mich herab, als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann?“ Damit vergleiche man die Erzählung von jenem ersten Traumerlebnis im historischen Saal der Göttinger Bibliothek, die hier wörtlich, aber mit verkehrten Vorzeichen reproduziert wird. Wieder ist ein schönes Umsonst, ein Griechen-Traum,

zwar nicht von der Größe und plastischen Art Goethes, sondern von der morbiden Art Heines ausgeträumt, ein Traum, der immerhin Heine beglückt und sein Ideal höchster Frauenschönheit mitgeformt hat. — In einem anderen produktiven Sinne haben sich schließlich in Heines Dichtung zwei seiner Begegnungen mit der Antike ausgewirkt. Allerdings handelte es sich diesmal nicht um stumme, tote Marmorstatuen, sondern um zwei Dichter, Homer und Aristophanes, um ihre ständige, belebende Gegenwart in Heines Welt. Doch welcher Unterschied in der Art, wie sich die Gegenwart des einen und wie die des anderen kundgab. Zunächst Homer. Wenn wir gesagt haben, sooft Heine von Goethe spreche, würden dabei immer auch die Griechengötter mitgedacht, so muß das jetzt dahin ergänzt werden, daß auch Homer zu den mitgedachten gehört, verkörpert er doch gleich ihnen jene plastische, abgeklärte Gegenwart, die der Impressionist Heine an ihm bewundert und für sich vergebens ersehnt hat. Er las Homer, dieses „magische Buch“, zur Beruhigung und sah in seiner Kunst etwas Ewiges, Unwandelbares. Mit Homer in der Hand erlebte er das Meer, und nicht die Götternamen, noch Aneignung Homerischer Gleichnisse oder Nachbildung seiner „schmückenden Beiwörter“, sondern dieses zweifache Erlebnis war entscheidend für die Atmosphäre jener Nordsee-Gedichte, denen vernehmbar Antikes entströmt. So dem „Poseidon“, wo Homer gleich als Inspirationsquelle namhaft gemacht wird:

Die Sonnenlichter spielten
 Über das weithinrollende Meer;
 Fern auf der Reede glänzte das Schiff,
 Das mich zur Heimat tragen sollte;
 Aber es fehlte an gutem Fahrwind,
 Und ich saß noch ruhig auf weißer Düne,
 Am einsamen Strand,
 Und ich las das Lied vom Odysseus,
 Das alte, das ewig junge Lied,
 Aus dessen meerdurchrauschten Blättern
 Mir freudig entgegenstieg
 Der Atem der Götter,
 Und der leuchtende Menschenfrühling,
 Und der blühende Himmel von Hellas...

Das ist unverkennbar Homerisch; freilich nur solange Heine das Illusionäre daran nicht zerstört. Ganz ohne Illusionsstörung weiß dagegen der „Epilog“ zu den Nordsee-Zyklen das Homerische zu wahren, mit Anklängen an Homer selbst, in der Form sich stellenweise der Antike nähernd:

Wie auf dem Felde die Weizenhalmen,
So wachsen und wogen im Menschegeist
Die Gedanken.

Aber die zarten Gedanken der Liebe
Sind wie lustig dazwischen blühende,
Rot' und blaue Blumen.
Rot' und blaue Blumen!

Der mürrische Schnitter verwirft euch als nutzlos,
Hölzerne Flegel zerdreschen euch höhrend,
Sogar der hablose Wanderer,
Den eu'r Anblick ergötzt und erquickt,
Schüttelt das Haupt,
Und nennt euch schönes Unkraut.
Aber die ländliche Jungfrau,
Die Kränzewinderin,
Verehrt euch und pflückt euch,
Und schmückt mit euch die schönen Locken,
Und also geziert eilt sie zum Tanzplatz,
Wo Pfeifen und Geigen lieblich ertönen,
Oder zur stillen Buche,
Wo die Stimme des Liebsten noch lieblicher tönt
Als Pfeifen und Geigen.

Das heißt produktive Begegnung des Lyriker Heine mit dem Epiker Homer. Zur selben Zeit begegnete er auch Aristophanes. Er las dessen „Vögel“, — der Eindruck war überwältigend. Heine war eben im Begriff, den Schritt vom verhaltenen zum offenen politischen Schriftsteller zu vollziehen. Und wer hätte ihm dabei eine besserer Wegweiser sein können, als der griechische Komödiendichter mit seinem Witz, seiner Respektlosigkeit, seiner Kritik an dem gesellschaftlich-politischen Leben Athens. Es liege ein tiefer Sinn in diesem Gedichte, und während es die atheniensischen Maulaufsperrer durch phantastische Gestalten und Späße und Witze und Anspielungen . . . köstlich ergötze, erblicke er (Heine) darin eine ungeheure Weltanschauung; er sehe darin den göttertrotzenden Wahnsinn der Menschen, eine echte Tragödie, um so tragischer, da jener Wahnsinn am Ende siege und glücklich beharre in dem Wahne, daß seine Luftstadt wirklich existiere, daß er die Götter bezwungen und alles erlangt habe . . . Das Ungeheuerste, das Entsetzlichste, das Schaudervollste, wenn es nicht unpoetisch werden soll, könne man auch nur in dem buntscheckigen Gewande des Lächerlichen darstellen, gleichsam veröhnend, — darum habe Shakespeare das Gräßlichste im „Lear“ durch den Narren sagen lassen, Goethe zum furchtbarsten Stoffe, zum „Faust“, die Puppenspielform gewählt, darum habe auch der noch größere Poet, nämlich unser Herrgott, allen Schreckensszenen dieses Lebens eine gute Dosis

Spaßhaftigkeit beigemischt (Brief an Friederike Robert, 12. Okt. 1825. Hirth, I. 382). Die Konzeption hat mit Antike wenig zu tun, doch war sie Heines augenblicklichem Bedürfnis gemäß. Er erweiterte sie im „Buch Le Grand“ zu einer „tausendaktigen Welttragödie“, zum Spiegel der Revolution und Restaurationszeit, in der der große Urpoet den Humor aufs höchste zu treiben wisse: nach dem Abgang der Helden kämen die Clowns und Graziosos mit ihren Narrenkolben und Pritschen, nach den blutigen Revolutionsszenen und Kaiseraktionen kämen wieder herangewatschelt die dicken Bourbonen mit ihren alten abgestandenen Späßchen und zartlegitimen Bonmots, und graziöse hüpfte herbei die alte Noblesse mit ihrem verhungerten Lächeln, und hintendrein wallen die frommen Kapuzen mit Lichtern, Kreutzen und Kirchenfahnen... Die Entwicklung Heines zum politischen Denker und Dichter vollzog sich unter Hemmungen und Widersprüchen, hier stehen wir an ihrem Anfang. Ein früher Anstoß dazu kam jedenfalls von der Aristophanes-Lektüre, deren Nachleben in Heines Werk bis zum „Atta Troll“ und „Deutschland“ nicht weiter verfolgt werden soll. Das setzen wir als bekannt voraus. Weniger bekannt dürfte es sein, wieviel Aristophanischer Geist in den großen politischen Satiren des reifen Heine steckt. Und wie aufschlußreich, daß er noch zuguterletzt, in den „Geständnissen“ den namenlosen großen Autor des Weltalls auf den Namen „Aristophanes des Himmels“ taufen, sich selbst aber als den „kleinen irdischen sogenannten deutschen Aristophanes“ bezeichnen sollte.

Beinahe gleichzeitig mit dem „Buch der Lieder“ traten Heines erste prosaische Versuche, die „Reisebilder“, in das Bewußtsein der deutschen wie der außerdeutschen Leserwelt ein. Die Gleichzeitigkeit äußerte sich auch in ihrem Verhältnis zueinander, doch entsprach ihr keine Gleichzeitigkeit in der Qualität. Ein Umstand, der durch den Unterschied zwischen zwei Äußerungsformen, der dichterischen und prosaischen, bedingt ist. Dazu kommt, bei gleichem Erlebnisgehalt, in den „Reisebildern“ eine ungehemmtere Bewegungs- und Sprechfreiheit, wie sie nur die Prosa gestattet, der ständige Wechsel der Perspektive, wie sie nur das Reisen kennt. Was nun hier als Erlebnis im „Urzustand“ an Erfahrungen und Einsichten, an Begegnungen mit Menschen, Städten, Landschaften, Werken, Institutionen, Völkern ausgebreitet und erzählt wurde, das ging von Zufälligem, von Schlacken gelöst, gestaltet, was als quälende Widersprüchlichkeit, als Zerrissenheit aufgedeckt wurde, künstlerisch überwunden in das Dichtwerk ein. Viele Lieder wuchsen atmosphärisch vorbereitet oder schon vorgeformt aus dem Prosatext heraus, um auf diesen selbst wieder zurückzuwirken.

Aus der „Harzreise“ fällt erhellendes Licht auf die Lyrik der Frühzeit, aus der Prosa-Nordsee auf die verborgenen politischen Bezüge, wie überhaupt auf die Konzeption der Nordsee-Gedichte. Wirkten sich Heines Emanzipationskampf, sein Fortschritt im Bewußtsein der menschlichen, gesellschaftlichen, künstlerischen Freiheit in seiner Dichtung als formende Kraft aus, so erscheinen sie in den „Reisebildern“, angefangen von der Prosa-Nordsee bis zum „Schlußwort“ zu den „Englischen Fragmenten“ als ein Prozeß, der gehemmt, gestört, aber dessen letztes Ziel, die Freiheit selbst nicht verdunkelt werden kann. Doch konnte dieses Ziel nicht erreicht werden, ehe Heine seine Lösung von der Romantik vollzogen hatte.

Wie wir sahen, ist Romantik eine Erscheinung, die man nicht einfach durch Verabsolutierung von Begriffen, wie „Sehnsucht“, „Antikapitalismus“, durch Gegensatzpaare, wie „Vollendung und Unendlichkeit“, „Traum und Wirklichkeit“, Fortschritt und Reaktion“, durch Feststellungen wie „Krise des religiösen Bewußtseins“, „Zerstörung des allgemeinen Sicherheitsgefühls“, „Primat der Kunst“ u. ä. erschöpfen kann. Dieses alles verweist vielmehr nur auf Kräfte und Faktoren, deren Zusammenwirken unter bestimmten geschichtlichen Voraussetzungen, in einer konkreten Lage, um und nach der Revolution die Verhaltens- und Äußerungsweise von Denkern, Politikern, Künstlern, Dichtern bestimmt hat, die außerstande waren, es mit der Zeit, dem Kapitalismus, der Technik, mit dem Natur- und Entwicklungsgesetz, der Misere des Alltagslebens aufzunehmen und die Flucht in die „andere“ Welt der Kunst, der Vergangenheit, in die Einsamkeit antraten, sich der Religion, der Reaktion in die Arme warfen. Dass ihnen dabei große positive Entdeckungen gelangen, daß sie für Dichtung, Sprache, Musik Erstaunliches leisteten, braucht hier ebensowenig wiederholt zu werden, wie daß sie, der Wirklichkeit und Gegenwart entfremdet, diese und die Geschichte in einen märchenhaften, illusionären Dunst hüllten.

Es war schon festzustellen: ebensowenig wie die Romantisierung der Welt, kann ihre Entromantisierung Werk eines Dichters sein, doch vermag er sie — und das tat Heine — durch seine persönliche Leistung wesentlich zu fördern und zu beschleunigen. Wir wissen, in welchem Maße das in seiner Lyrik geschah und wie die romantisch verhüllte Wirklichkeit durch die entromantierte allmählich aus ihrer bisher behaupteten Vormachtstellung verdrängt, die romantische Terminologie von einer realen abgelöst wurde.

„Nichts ist dauernd als der Wechsel; nichts beständig als der Tod. Jeder Schlag des Herzens schlägt uns eine Wunde, und das Leben wäre ein ewiges Verbluten, wenn nicht die Dichtkunst wäre. Sie gewährt uns,

was uns die Natur versagt: eine goldene Zeit, die nicht rostet, einen Frühling, der nicht abblüht, wolkenloses Glück und ewige Jugend." Diese Worte aus Börnes Denkrede auf Jean Paul wollen nicht recht stimmen zum Inhalt der Harzreise, der sie als Motto vorgesetzt sind. Hat doch gerade die Natur noch immer manches von der Uridylle, jener entschwunden goldenen Zeit bewahrt, die nurmehr in unseren Träumen und Märchen lebt. So erscheint sie auch bei Heine zunächst traum- und märchennah, nicht im Gegensatz zur Dichtkunst, sondern zur nüchternen, verbildeten Stadt- und Bücherwelt, als erwünschter Schauplatz für Heines Philistersatire und Gesellschaftskritik, als ein Ort, wo er erstmalig alle Möglichkeiten eines unbehinderten Sich-Aussprechens nutzte. Hier unterschied er sich noch kaum von der Romantik, von ihrer Manier der Reisebeschreibung, von ihrer Handhabung der Ironie, ihrer Art des Träumens, obwohl er eben daran ging, aus ihrem ideologischen Dunstkreis herauszutreten, zur eigenen Muttersprache heimzufinden und sein Verhältnis zur Natur von allem Dämonisch-Beunruhigenden zu befreien. Das fiel ihm umso leichter, da die Natur ohnehin keine entscheidende Rolle in seinem Weltgefühl und seiner Dichtung spielte, sondern mehr nur als Schauplatz und atmosphärisches Element in Betracht kam, und selbst wenn er in nähere Beziehungen zu ihr trat, wurde daraus niemals ein schöpferisches Zusammenleben Goethescher Art. Dagegen lief er auch nicht Gefahr, in der Natur aufzugehen, wie man es bei den Romantikern sieht. In seinen Landschaftsbildungen hält er sich konsequent an den Standpunkt: was er aus den Dingen nicht heraussehe, das sehe er in sie hinein. In diesem Sinne beginnt er die Entromantisierung der Natur.

Es war noch immer die Märchen- und Wunderwelt, die zeitlose Idylle, in deren Besitz der echte Romantiker sich so sicher und glücklich fühlte. Heine genoß ihren Zauber, ohne die Wirklichkeit zu vergessen, eine Wirklichkeit, die ihm nicht von der Seite ging, seine schönsten Träume nicht zuende träumen ließ, und politisch akzentuiert wie sie war, nicht nur seine Ironie beherrschte, sondern auch in seine „Witzeleien" Eingang fand. So ist es einfach unbegreiflich, daß man Heines bekannte Äußerung über die deutsche Treue, sie sei ein schönes Gefühl, ein so wahrhaft deutsches Gefühl, andere Völker mögen gewandter sein, und witziger und ergötzlicher, aber keines sei so treu, wie das treue deutsche Volk; wüßte er nicht, daß die Treue so alt sei, wie die Welt, so würde er glauben, ein deutsches Herz habe sie erfunden, deutsche Treue sei keine moderne Adressenfloskel... daß man dieses alles als ein „tiefempfundenes Preislied" deuten konnte, ohne die Ironie zu bemerken, die sich aus dem Zusammenhang ergibt. Schloß sich doch das angebliche

„Preislied“ an den Bericht über einen festlichen Empfang an, den man dem Herzog von Cambridge und seinem Gefolge gelegentlich einer Grubenfahrt bereitet hatte: wie viele Festlichkeiten damals stattgefunden, wie der ganze Stollen mit Lichtern, Blumen und Laubwerk verziert gewesen, wie ein Bergknappe die Zither gespielt und gesungen, wie der vergnügte liebe, dicke Herzog sehr viele Gesundheit ausgetrunken habe und viele Bergleute und der Bergmann, der dieses erzählt, sich gern würden totschlagen lassen für den lieben dicken Herzog und das ganze Haus Hannover . . . Innig rühre es ihn jedesmal, bemerkt Heine dazu, wenn er sehe, wie sich das Gefühl der Untertanstreue in seinen einfachen Naturlauten ausspreche. — Nun, so leitet man kein Preislied auf die Treue ein, läßt es aber auch nicht in den ironisch-aufrührerischen Worten ausklingen, mit denen sich Heine an die deutschen Fürsten wendet: „Ihr habt das treueste Volk, und ihr irrt, wenn ihr glaubt, der alte, verständige, treue Hund sei plötzlich toll geworden und schnappe nach euren geheiligten Waden.“

Bekanntlich war die geheimnisumwitterte Welt des Bergmanns und des Bergbaus reichste Quelle deutscher Sagen, aber auch deutscher Schauer- und Gespensterromantik. Will man wissen, was das heißt, so lese man Tiecks Märchen vom „Runenberg“ und vom „Blonden Eckbert“ oder E. T. A. Hoffmanns „Bergwerke zu Falun“. Und noch in Ricarda Huchs „Blütezeit der Romantik“ zittert etwas nach von dem gefährlichen Zauber: „Das Erdinnere, wo ungesehen die allerkostbarsten Kleinodien, tot und doch lebendig, wachsen, die Erstlinge der Natur, der Reichtum der Oberwelt, das leuchtendste, farbige Licht in Kristalle gebunden, in der schwarzen Nacht, wohin die Sonne nicht dringt, heimisch; das Erdinnere, das zuweilen gewaltsam aufreißt und die inneren Kräfte furchtbar schön offenbart, sich im flüssigen Feuer ergießend, ist gleichsam das Unbewußte der Erde. Es ist kein Wunder, daß die Romantiker sich davon gefesselt fühlten.“ Wenn sie dann im Gegensatz zu Tieck, der „nicht aus dem beklemmenden Dunkel herauskommen konnte“, auf den magischen Idealisten und Geologen Novalis hinweist, der „daraus sein frohes starkes Berglied“ gedichtet habe, so hätte sie darüber nicht vergessen sollen, daß Novalis darin ins andere Extrem fiel, indem er seinen Bergmann mythisierte und mit den schauerlichen Nachtseiten zugleich vom letzten irdischen Rest und von jedweder Beziehung zur mühevollen Arbeit befreite.

Bekanntlich wird das Lied im „Heinrich von Ofterdingen“, von einem alten Bergmann gesungen. Er erzählt von seiner Jugend, seinem Eintritt in das Bergmannsleben, seiner ersten Grubenfahrt, von der Arbeit, die der Bergmann einsam, ohne Eigennutz, als gottgefälliges Geschäft verrichtet

und so die kindliche Stimmung behält, in der ihm alles mit seinem eigentümlichsten Geiste und in seiner bunten Wunderbarkeit erscheint. Die Natur wolle nicht der ausschließliche Besitz eines einzigen sein. Als Eigentum verwandle sie sich in ein böses Gift, das die Ruhe verscheuche und die verderbliche Lust, alles in diesen Kreis des Besitzers zu ziehn, mit einem Gefolge von unendlichen Sorgen und wilden Leidenschaften herbeilocke. So untergrabe sie heimlich den Grund des Eigentümers und begrabe ihn bald in den einbrechenden Abgrund, um aus Hand in Hand zu gehen, und so ihre Neigung, allen anzugehören, allmählich zu befriedigen. — Was solchem Zustand vorausgegangen, ist nichts mehr und nichts weniger, als das zurückersehnte goldene Zeitalter, das kein Privateigentum, keinen Kapitalismus, daher auch keine Arbeitsteilung kennt, die Arbeit selbst religiös verklärt und dadurch entwirklicht.

Heine hat den „Ofterdingen“ gelesen, das bezeugt er selbst wiederholt. Was aber weniger bekannt ist, hat er auch die Erzählung des alten Bergmanns seiner Darstellung der Grubenfahrt, des Bergmannslebens zugrundegelegt. Das geht bis in die Einzelheiten. Jedoch ist es nicht die Quellenfrage an sich, die unser Interesse beansprucht, sondern wie Heine die Traumwelt des Novalis entzaubert, die Arbeit ihres Heiligenscheines beraubt und sie ihrer irdisch-geschellschaftlichen Funktion zurückgibt.

So bricht schließlich an allen Ecken und Enden die Wirklichkeit in die Idylle ein, und es mehren sich die Zeichen einer allgemeinen Gespensterflucht: „Die Sonne ging auf. Die Nebel flohen wie Gespenster beim dritten Hahnenschrei.“

Die romantische Mundart, die Heine während der ganzen Harzreise sprach, wiederholte Rückfälle ins Romantisch-Träumerische erweckten und erwecken auch heute noch den Anschein, als hätte man es mit einem Werk von der Art romantischer Reisedichtung zu tun. Und doch wäre nichts törichter, als der Versuch, Heines „Harzreise“ mit Eichendorffs „Taugenichts“, der im gleichen Jahre erschien, in Parallele zu setzen. Denn während Eichendorffs Bauernjunge die Welt als Traum und Wunder erlebt, ohne Zeitgefühl und unberührt von der Wirklichkeit, um dann nach dem romantischen Gesetz, nach dem er angetreten, in idyllischer Enge sein märchenhaftes Glück zu genießen, führt Heines Weg umgekehrt aus der Idylle in die Wirklichkeit. Und wie unromantisch ist Heines Perspektive und die Losung, mit der er der Feudalität den Kampf ansagt: „Alle Menschen gleichgeboren Sind ein adliges Geschlecht“. —

Die zwei Zeilen aus der „Bergidylle“ könnten als Leitspruch vor der Prosa-Nordsee stehn, — der gleich den Nordsee-Zyklen — Heines Erlebnisse

auf Norderney zugrunde liegen. Sie beginnt ganz unvermittelt: „Die Eingeborenen sind meistens blutarm und leben von Fischfang, der erst im nächsten Monat, im Oktober, bei stürmischem Wetter, seinen Anfang nimmt. Viele dieser Insulaner dienen auch als Matrosen auf fremden Kauffahrteischiffen . . . Nicht selten finden sie den Tod auf dem Wasser.“

Das liest sich wie ein düsteres, weil unromantisches Steinstück zur Schilderung des Bergmannslebens, die immerhin noch einige romantisch-*idyllische* Züge aufzuweisen hat. Die romantische Sprache ist den Situationen und Aufgaben, die die Wirklichkeit Tag für Tag neu produziert, nicht mehr gewachsen: der reale Inhalt erfordert eine reale Sprache. Das entfremdet Heine immer mehr seinen halbromantischen Ausgangspositionen. „Wenn einem das Meer seine Geheimnisse offenbart und das große Welterlösungswort in das Herz geflüstert“, heißt es einige Jahre nachher im Vorwort zum „Salon I.“, „dann Ade Ruhe, Ade Träume! Ade Novellen und Komödien“, die man so schön begonnen und die nun schwerlich so bald fortgesetzt werden können. Das Welterlösungswort „Freiheit“ im Herzen, verabschiedet Heine die romantischen Träume. Er erkennt in der Freiheit die höchste Triebkraft der Weltgeschichte, feiert mit einem bisher unbekanntem Pathos: ihren Siegeszug durch die Jahrhunderte und fällt jetzt zum erstenmal sein Urteil über die Kirchenherrschaft, als eine Unterjochung der schlimmsten Art. Der Geist, den Heine mit der Freiheit identifiziert, habe seine ewigen Rechte, er lasse sich nicht eindämmen durch Satzungen und einlullen durch Glockengeläute; er habe seinen Kerker zerbrochen und das eiserne Gängelband zerrissen, woran ihn die Mutterkirche leitete, er sei im Befreiungstaumel über die ganze Erde gejagt, habe die höchsten Gipfel der Berge erstiegen, vor Übermut gejauchzt, wieder uralter Zweifel gedacht, über Wunder des Tages gegrübelt, und die Sterne der Nacht gezählt. „Wir kennen noch nicht die Zahl der Sterne, die Wunder des Tages haben wir noch nicht enträtselt, die alten Zweifel sind mächtig geworden in unserer Seele — ist jetzt mehr Glück darin als ehemals?“ Die Frage könne, insofern sie den großen Haufen betreffe, nicht leicht beantwortet werden. Aber man wisse auch, daß ein Glück, das man der Lüge verdanke, kein wahres Glück sei, und daß man in den einzelnen Momenten eines gottgleichen Zustandes, einer höheren Geisteswürde mehr Glück empfinden könne, als in den lang hinvegetierten Jahren eines dumpfen Köhlerglaubens. Die Tage der Geistesknechtschaft seien jedenfalls vorüber, doch, dessen ungeachtet, bestehe die Zerrissenheit in der Denkweise der Zeit weiter: „Was wir gestern bewundert, hassen wir heute, und morgen verspotten wir es mit Gleichgültigkeit.“ (Das Problem der Zerrissenheit in seiner

Urfassung.) Damit ist der geschichtliche Augenblick gegeben, da Goethe beschworen wird, gesund, einheitlich und plastisch, wie er sich in seinen Werken zeigt, unbegriffen von allen, die zumeist krank sind und zu sehr in ihren romantischen Gefühlen stecken, die sie aus allen Ländern und Zeiten zusammengelesen. Und dem universalsten lebenden Dichtergenie stellt Heine das Genie der Tat, Napoleon zur Seite, dessen verschüttetes Götterbild soeben ausgegraben werde, der kein Mensch gewesen sei, wie die andern, und dessen Geist mit keinem Maßstab gemessen werden könne.

Es ist Napoleon, der das „Buch Le Grand“ beherrscht, und zwar in dreifacher Gestalt, als unvergeßliches Jugenderlebnis Heines, dann als „ideengewordener“ Mensch, wie er in die Weltgeschichte eingegangen, und schließlich als mysthisierter Volksheld, wie er durch das Trommelgewirbel, Wort und Gebärde eines französischen Tambours Heine vermittelt wird. Das Buch zeigt Heine den Erzähler und Ironiker auf der Höhe. Es ist eine Art Dichtung und Wahrheit, in der Dichtung durch Romantik ersetzt wird, Wahrheit aber sich auf das Autobiographische bezieht, wobei das Romantische als Fiktion entlarvt wird. Unangetastet von aller Ironie bleibt dagegen ein neuer Lebensoptimismus, dessen Preislied in einem ganzen Kapitel, dem dritten gesungene wird: Mag die Welt der Traum eines weinberauschten Gottes sein, der sich aus der zechenden Götterversammlung à la française fortgeschlichen und auf einem einsamen Stern schlafen gelegt, und selbst nicht wisse, daß er das alles auch erschaffe, was er träume — die Ilias, Plato, die Schlacht bei Marathon, Moses, die Medicäische Venus, der Straßburger Münster, die französische Revolution, Hegel, die Dampfschiffe usw. seien einzelne gute Gedanken in diesem schaffenden Gottestraum — aber es wird nicht lange dauern, und der Gott erwacht, und reibt sich die verschlafenen Augen, und unsere Welt ist zerronnen in Nichts, ja sie hat nie existiert!

Man beachte die Namen und Sachen, wie sie von der Ilias an bis Hegel und der neuesten Errungenschaft der Verkehrstechnik, dem Dampfschiff, scheinbar unvermittelt, ohne Zusammenhang aus den unbewußten Tiefen des Traumes emportauchen, in Wirklichkeit aber bewußt von Heine ausgewählt sind, — „die Traumgebilde gestalteten sich oft buntscheckig toll, oft auf harmonisch vernünftig“, interpretiert er selbst, — um das Quellgebiet und den Gehalt seines Weltbildes zu umreißen. Die Zusammenstellung: — Französische Revolution, Hegel, Dampfschiffe — ist mehr als symbolisch. Napoleon und Goethe werden zwar nicht genannt, aber natürlich mitgedacht. — Ob Traum, ob Wirklichkeit, „gleichviel ich lebe!?! . . . Das Leben ist der Güter Höchstes, und das schlimmste Übel ist der Tod.“ Das sind die Leitworte eines berauschten Preisliedes

auf das Leben in Prosa, wie man Ähnliches seit der Liebes- und Naturdichtung des jungen Goethe, diesem Vorklang aller modernen europäischen Lyrik, seit dem „Werther“ nicht vernommen. „Gottlob ich lebe! In meinen Adern kocht das rote Leben, unter meinen Füßen zuckt die Erde, in Liebesglut umschlinge ich Bäume und Marmorbilder, und sie werden lebendig in meiner Umarmung . . . Jeder Augenblick ist mir ja eine Unendlichkeit; ich messe nicht die Zeit mit der Brabanter oder mit der kleinen Hamburger Elle, und ich brauche mir von keinem Priester ein zweites Leben versprechen zu lassen, da ich schon in diesem Leben genug erleben kann, wenn ich rückwärts lebe, im Leben der Vorfahren, und mir die Ewigkeit erobere im Reiche der Vergangenheit . . . Und ich lebe! Der große Pulsschlag der Natur bebt auch in meiner Brust, und wenn ich jauchze, antwortet mir ein tausendfältiges Echo. Ich höre tausend Nachtigallen. Der Frühling hat sie gesendet, die Erde aus ihrem Morgenschlummer zu wecken, und die Erde schauert vor Entzücken, ihre Blumen sind die Hymnen, die sie in Begeisterung der Sonne entgegensingt — die Sonne bewegt sich viel zu langsam, ich möchte die Feuerrosse peitschen, damit sie schneller dahinjagen —.“

Das „Buch Le Grand“ ist seiner Form nach kein „Reisebild“, doch hat es seinen ideologie- und sprachgeschichtlichen Ort im Gefüge des Ganzen. Es schließt die Reihe der vorwiegend lyrisch subjektiven Reisebilder und Selbstausslegungen Heines ab und bereitet auf die neue Folge der mehr objektiven vor, die mit den „Englischen Fragmenten“ (1828) einsetzen. Das Gefühl der Einsamkeit, das — gesellschaftlichen, wie persönlichsten Ursprungs und der Todesangst verwandt — Heine immer wieder überkam, — trat zeitweilig zurück gegen das neue beglückende „Erlebnis“ des Lebens. — Es sei notwendig gewesen, daß er das Buch geschrieben habe. In dieser servilen Zeit mußte etwas geschehen. „Ich habe das Meinige getan, und beschäme jene hartherzigen Freunde, die einst so viel tun wollten und jetzt schweigen. Wenn sie zusammen sind und in Reih und Glied stehen, sind die feigsten Rekruten recht mutvoll; aber den wahren Mut zeigt derjenige, der allein steht.“ Mit diesen Worten kennzeichnet Heine die Tendenz des „Buchs Le Grand“.

Dem ersten Durchbruch der geistigen Kontinentalsperre kraft der Dichtung in den Nordsee-Zyklen folgte der zweite praktische, wie ihn die „Englischen Fragmente“ schildern, auf dem Fuße. Wir haben gesehen, welche Bedeutung London für Heine gewann, als Schule der Politik, als Hauptstadt eines Weltreiches und eines Kapitalismus in voller Entfaltung; wie der Anblick der Massen, neue Erfahrungen um Arbeiterelend, der tägliche Zwang, die Enge seines bisherigen Lebens mit der Weltweite

des englischen zu konfrontieren, seinen Freiheits- und Revolutionsbegriff mit neuem Inhalt füllten und — was das Wesentlichste — seine Hinwendung zur Prosa förderten. Dann München, wo sich Heine als Publizist zu bewähren hatte, Italien, wo neue Landschaften, ein unbekanntes Volk, die Renaissance in sein Blickfeld traten, sein persönlicher Freiheitskampf sich zum Emanzipationskampf der europäischen Menschheit erweiterte, sein Zweifrontenkrieg gegen weltliche und geistliche Feudalität immer größere Ausmaße annahm. Schließlich die Heimkehr nach Deutschland, die Polemik mit Platen, seine Vereinsamung . . . Über dieses alles berichten die „Reisebilder“. Merkwürdigerweise ist im „Neuen Frühling“, — dem einzigen lyrischen Ertrag der letzten Reisejahre — kaum etwas davon zu bemerken. Sieht man von einem gewissen freieren „mondänen“ Ton ab, so überschreitet der ganze Zyklus dem Inhalt wie der Form nach kaum die Grenzen des „Buchs der Lieder“. Heine selbst war sich der „Zurückgebliebenheit“ und des unzeitgemässen Charakters des „Neuen Frühlings“ durchaus bewußt: Er übergebe die Lieder umso anspruchsloser, da er wohl wisse, daß Deutschland keinen Mangel habe an dergleichen lyrischen Gedichten. Tatsächlich vollzog er aber den radikalen Traditionsbruch erst einige Jahre später in den „Verschiedenen“, jenen Liedern der außergesellschaftlichen und sinnlichen Liebelei, vor deren Veröffentlichung Gutzkow den Dichter so nachdrücklich warnen sollte. Damit schied aber auch die Liebe überhaupt für lange Zeit als vorherrschendes Motiv aus Heines Lyrik aus. Dis bisherige Entsprechung von Dichtung und Prosa hörte auf. Der Dichter schwieg jahrelang und trat allem Anschein nach seine Rechte und Rolle an den Publizisten, Berichterstatter und Politiker ab. Und obwohl er mit dem Prosafanatismus und der Kunstfeindlichkeit des Jungen Deutschland kaum etwas zu tun hatte, konnte er sich doch der abendländlichen Wendung zum Realismus und seiner zeitgemässen Ausdrucksform, der Prosa, auf die Dauer nicht entziehen. Äußerungen Heines zum Funktionswechsel Dichtung-Prosa stammen zumeist aus späterer Zeit, sie haben aber auch für die Übergangszeit vor und nach Paris Geltung. Die neue Ausgabe des „Buchs der Lieder“ könne er dem übrerrheinischen Publikum nicht zuschicken, ohne sie mit freundlichen Grüßen in ehrlichster Prosa zu begleiten, heißt es in der Vorrede zur zweiten Auflage des Buches (1837). Er wisse nicht, welches wunderliche Gefühl ihn davon abhalte, dergleichen Vorworte in schönen Rhythmen zu versifizieren. Seit einiger Zeit sträube sich etwas in ihm gegen alle gebundene Rede, und wie er höre, rege sich bei manchem Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung. Es wolle ihn bedünken, als sei in schönen Versen allzuviel gelogen worden, und die Wahrheit

scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen. Nicht ohne Befangenheit übergebe er der Leserwelt den erneuten Abdruck dieses Buches. Es habe ihm die größte Überwindung gekostet, er habe fast ein ganzes Jahr gezaudert, ehe er sich zur flüchtigen Durchsicht desselben habe entschließen können . . . Er sei jetzt eher erleuchtet als erhitzt. Solche Erleuchtung komme aber immer zu spät für den Menschen. Zu gleicher Zeit bemerkte er zu Kühne, er habe überhaupt nicht viel Vertrauen zu seiner Poesie — nämlich zur versifizierten: „Mein Lebensalter, und vielleicht unsere Zeit, ist den Versen nicht mehr günstig und verlangt Prosa.“ (Brief vom 11. Oktober 1839. — Hirth, II., 300) — Praktisch schwieg der Dichter Heine nun lange Zeit. Das scheint im Widerspruch zu stehen mit unserer Feststellung, Heine sei in erster Reihe Dichter, vielmehr Lyriker gewesen. Hatte er doch noch zu Anfang der dreißiger Jahre unmißverständlich erklärt: „Was habe ich mit Börne zu schaffen? Ich bin ein Dichter!“ Tatsächlich hat er aber den Dichter auch während der Schweigezeit in sich nicht begraben, er wartete nur auf das Stichwort, um wieder als Dichter hervortreten. Und in derselben Vorrede, in der er von der Abneigung der Zeitgenossen gegen „alle gebundene Rede“ spricht, verwahrt er sich entschieden dagegen, daß der Formwechsel als eine Art Gesinnungswechsel gedeutet werde: Bescheidenen Sinnes und um Nachsicht bittend, übergebe er dem Publikum das „Buch der Lieder“, für die Schwäche dieser Gedichte mögen vielleicht seine politischen, theologischen und philosophischen Schriften einigen Ersatz bieten. Bemerkten müsse er jedoch, daß seine poetischen, ebenso gut wie seine politischen, theologischen und philosophischen Schriften einem und demselben Gedanken entsprossen seien, und daß man diesen einen nicht verdammen dürfe, ohne den anderen allen Beifall zu entziehen. Zugleich erlaube er sich die Bemerkung, daß das Gerücht, als hätte jener Gedanke eine bedenkliche Umwandlung in seiner Seele erlitten, auf Angaben beruhe, die er ebenso verachten wie bedauern müsse. Nur gewissen bornierten Geistern hätte die Milderung seiner Rede oder gar sein erzwungenes Schweigen als ein Abfall von ihm selber erscheinen können. Sie hätten seine Mäßigung mißdeutet, und das sei umso liebloser gewesen, da er doch nie ihren Übermut mißdeutet hätte. Höchstens dürfe man ihn einer Ermüdung verdächtigen. Aber er habe ein Recht, müde zu sein . . . Und dann müsse ein jeder dem Gesetze der Zeit gehorchen . . .

Das heißt unmißverständlich gesprochen. Der Gedanke aber, dem sich Heine unentwegt verpflichtet fühlt, ist der Gedanke des Emanzipationskampfes. Wir haben schon früher einige Sätze aus dem Vorwort zur zweiten Abteilung der „Reisebilder“ (2. Aufl. 1831) angeführt, in dem Heine

den Liedern der Minne, diesen frommen und ritterlichen Tönen, diesen Nachklängen des Mittelalters, „die noch unlängst in der Periode einer patriotischen Beschränktheit von allen Seiten widerhallten“, das Urteil sprach. Sie seien verweht „im Lärmen der neuesten Freiheitskämpfe und im Getöse einer allgemeinen europäischen Verbrüderung und im scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen.“ Damit umriß Heine zugleich die Sendung des neuen zeitgemäßen Dichters, die er lange als Idee in sich trug, bevor er an ihre Verwirklichung denken konnte. Er stand jetzt jedenfalls vor der bisher größten Aufgabe seines Lebens. Wollte er sich auch weiterhin als Dichter behaupten, so konnte das nur im Geiste der allgemeinen Völkerverbrüderung und der revolutionären Utopien, die die Heraufkunft einer neuen goldenen Zeit verhiessen, geschehen, in unablässiger Auseinandersetzung mit einer Welt, die aus den Fugen zu gehen schien und Tag für Tag ungeahnte, neue Situationen produzierte. Dabei mußte die Tragfähigkeit der Versform ungemein verstärkt werden, damit sie aus dem Wettstreit mit der Prosa siegreich hervorgehen könne. Die Schwierigkeit war um so größer, als es hier keine deutsche Tradition gab, wie für Heines Liedform, an die er sich hätte anschließen können; die Nachzügler der patriotischen Dichtung mit ihrem sprachlichen Anachronismus, ihrer nationalistischen Enge und ihrem rhetorischen Leerlauf schieden von vornherein aus. So war er auf sich selbst angewiesen, und er hat durch seine Prosa der „Reisebilder“ ideologisch, sprachlich und künstlerisch günstige Voraussetzungen für den Dichter geschaffen, ja diesen geradezu — vorgeformt. Man prüfe, was bisher unseres Wissens noch nicht geschah, auf ihre sprachlich-künstlerische Form hin das „Buch Le Grand“, die Prosa-Nordsee, vor allem aber die bekannten Stellen der „Briefe“ aus Helgoland und der späteren „Reisebilder“, die „Einleitung zu Kahldorf“, wo der Ausbruch der französischen Revolution gefeiert wird, und man hat den Eindruck, daß hier nicht nur „die Revolution in die Literatur trat“ (Brief an Varnhagen von Ense, d. 4 Februar, 1830. — Hirth, I. 576), sondern auch daß der Zeitpunkt der Kristallisation unmittelbar bevorstand, da die gehobene Prosa in Dichtung übergang. Nur einige Proben aufs Exempel: „Lafayette, die dreifarbige Fahne, die Marseillaise... Fort ist meine Sehnsucht nach Ruhe. Ich weiß jetzt wieder was ich will, was ich soll, was ich muß . . . Ich bin der Sohn der Revolution und greife wieder zu den gefeierten Waffen, worüber meine Mutter ihren Zaubersegen ausgesprochen . . . Blumen! Blumen! Ich will mein Haupt bekränzen zum Todeskampf. Und auch die Leier, reicht mir die Leier, damit ich ein

Schlachtlied singe . . . Worte gleich flammenden Sternen, die aus der Höhe herabschießen und die Paläste verbrennen und die Hütten erleuchten . . . Worte gleich blanken Wurfspeeren, die bis in den siebenten Himmel hinaufschwirren und die frommen Heuchler treffen, die sich dort eingeschlichen ins Allerheiligste . . . Ich bin ganz Freude und Gesang, ganz Schwert und Flamme" (Helgoland, d. 9—10 August). „Eine gewaltige Lust ergreift mich! Während ich sitze und schreibe, erklingt Musik unter meinem Fenster, und an dem elegischen Grimm der langgezogenen Melodie erkenne ich jene Marseillaiser Hymne . . . Welch ein Lied! Es durchschauert mich mit Feuer und Freude und entzündet in mir die glühenden Sterne der Begeisterung und die Raketen des Spottes. Ja, die sollen nicht fehlen bei dem großen Feuerwerk der Zeit. Klingende Flammenströme des Gesanges sollen sich ergießen von der Höhe der Freiheitslust in kühnen Kaskaden, wie sich der Ganges herabstürzt vom Himalaya . . . Ich kann nicht weiter schreiben, denn die Musik unter meinem Fenster berauscht mir den Kopf, und immer gewaltiger greift herauf der Refrain: Aux armes, citoyens!" (Spätere Nachschrift zur „Stadt Lucca"). — „Der gallische Hahn hat jetzt zum zweiten Male gekräht, und auch in Deutschland wird es Tag. In entlegene Klöster, Schlösser, Hansestädte und dergleichen letzte Schlupfwinkel des Mittelalters flüchten sich die unheimlichen Schatten und Gespenster, die Sonnenstrahlen blitzen, wir reiben uns die Augen, das holde Licht dringt uns ins Herz, das wache Leben umrauscht uns, wir sind erstaunt, wir befragen einander: was taten wir in der vergangenen Nacht? (Einleitung zu Kahldorf). — Das sind Worte Heines, der auch als politischer Schriftsteller oder Geschichtsphilosoph weder jetzt noch später den Dichter in sich verleugnet hat. Dabei besaß er eine ideologische Klarheit und Voraussicht, um die ihn mancher seiner politisierenden Zeitgenossen hätte beneiden können. Und schon wurde ihm von Freunden der Vorwurf gemacht, er habe sich die letzten Jahre fast nur mit Politik beschäftigt und sogar politische Bücher herausgegeben. „Wir lesen sie zwar nicht", sagten sie, „aber es macht uns schon ängstlich, daß so etwas in Deutschland gedruckt wird, in dem Lande der Philosophie und der Poesie". Wollte er nicht mit ihnen träumen, so wecke er sie wenigstens nicht aus dem süßen Schläfe. (*Der Tee*, 1830.) Und gerade das wollte Heine: das spekulative deutsche Volk, dieses Volk von Ideologen, Vor- und Nachdenkern, Träumern, wie es im „Gespräch auf der Themse" (Englische Fragmente) genannt wird, endlich zur Wirklichkeit erwecken und die Möglichkeit einer deutschen Revolution in Erwägung ziehen. Heines englischer Gesprächspartner hatte behauptet, die Deutschen hätten weder Freiheit noch Gleichheit nötig, sie lebten nur

in der Vergangenheit und Zukunft und hätten keine Gegenwart. Engländer und Franzosen hätten eine Gegenwart, bei ihnen habe jeder Tag seinen Kampf und Gegenkampf und seine Geschichte. Der Deutsche habe nichts, wofür er kämpfen sollte und da er zu mutmaßen begonnen hätte, daß es doch Dinge geben könne, deren Besitz wünschenswert wäre, so hätten wohlweise seine Philosophen ihn gelehrt, an der Existenz solcher Dinge zu zweifeln.

Heine nahm das Gesprächsthema in der „Einleitung zu Kahldorf“ auf höherer Ebene wieder auf. Er gab zu, die Deutschen hätten geträumt auf ihre deutsche Weise, d. h. sie hätten philosophiert. Zwar nicht über die Dinge, die sie zunächst betrafen, oder zunächst passierten, sondern sie hätten philosophiert über die Realität der Dinge an und für sich und ähnliche metaphysische und transzendente Träume, wobei der Mordspektakel der westlichen Nachbarschaft zuweilen recht störsam geworden sei, ja sogar recht verdrießlich, da nicht selten die französischen Flintenkugeln in die deutschen philosophischen Systeme hineingepfiffen und ganze Fetzen davon fortgefegt hätten. Während aber jenes Gespräch nur einen unaufhebbaren Gegensatz aufgerissen hatte zwischen Deutschen auf der einen und Engländern und Franzosen auf der anderen Seite, zwischen deutschem und englisch—französischem Freiheitsbegriff, deckt Heine in der „Einleitung“ eine „eigne“ Wahlverwandschaft auf zwischen dem praktischen Treiben der Nachbarn jenseits des Rheins und dem philosophischen Träumen im geruhsamen Deutschland. Man vergleiche nur die Geschichte der Französischen Revolution mit der Geschichte der deutschen Philosophie, und man solle glauben: die Franzosen, denen so viel wirkliche Geschäfte oblagen, wobei sie durchaus bleiben mußten, hätten die Deutschen ersucht, unterdessen für sie zu schlafen und zu träumen, und die deutsche Philosophie sei nichts anderes, als der Traum der französischen Revolution; Kant sei der deutsche Robespierre, Fichte der Napoleon der Philosophie, Schelling der Philosoph der Konterrevolution, Hegel aber der Orleans der Philosophie, der ein neues eklektisches Regiment begründet hätte.

Wie man sieht, hat Heine das „Schulgeheimnis der deutschen Philosophie“, wie er es in den „Geständnissen“ benennen soll, schon vor der Abreise nach Paris entdeckt, aber seine Entdeckung erst in Paris weiter ausgebaut und dann andere Konsequenzen aus ihr gezogen. Denn während er in Paris die künftige deutsche Revolution mit ihrem ganzen Schrecken heraufbeschwor, stellte er zwar schon vor Paris fest, in der Philosophie hätten die Deutschen den großen Kreislauf glücklich beschlossen, und es sei natürlich, daß man jetzt zur Politik übergehe, kam er kaum über

ein banges Fragen hinaus. Werde man hier mit dem System des Comité du salut public, oder mit dem System des Ordre légal den Kursus eröffnen? Diese Fragen durchzitterten alle Herzen, und wer etwas Liebes zu verlieren habe, und sei es nur den eignen Kopf, flüstere bedenklich: werde die deutsche Revolution eine trockne oder eine naßrote sein? Aristokraten und Pfaffen drohten beständig mit den Schreckbildern aus den Zeiten des Terrorismus, Liberale und Humanisten versprächen dagegen die schönen Szenen der großen Woche und ihrer friedlichen Nachfeier, — beide Parteien täuschen sich oder wollen andere täuschen. Denn nicht weil die französische Revolution in den neunziger Jahren so blutig und entsetzlich, vorigen Juli aber so menschlich und schonend war, lasse sich folgern, daß die eine Revolution in Deutschland ebenso den einen oder den anderen Charakter annehmen müsse. Nur wenn dieselben Bedingnisse vorhanden seien, ließen sich dieselben Erscheinungen erwarten.

Der Gedanke, daß zwischen der Französischen Revolution und deutschem Dichten und Denken eine Wahlverwandtschaft bestehe, lag übrigens seit Jahren in der Luft. Hatte doch schon Friedrich Schlegel die Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister als größte Tendenzen des Zeitalters in Parallele miteinander gesetzt. Und Fichte selbst erklärte, sein System sei das erste System der Freiheit, denn hätte die französische Nation den Menschen von seinen äußeren Ketten, so habe ihn sein System von den inneren Ketten befreit. („Briefwechsel“, hrsg. von H. Schütz, 1925, 449.)

Es hat den ideologischen Klärungsprozeß Heines beschleunigt, daß er das Wesen des Saint-Simonismus gerade in diesen Jahren aus authentischen Quellen kennenlernte. Was er bisher darüber wußte, beruhte auf Zeitschriftenaufsätzen, ging aber vor allem auf Anregungen zurück, die er von Rahel von Varnhagen, einer begeisterten Anhängerin der Saint-Simonistischen „Heilslehre“ empfangen hatte. Wie tief das ging, ersieht man daraus, daß Heine noch 1837 einiger Briefe Rahels gedenkt, die sie über den Saint-Simonismus an ihn geschrieben und diese, das Bedeutendste nennt, „was je aus ihrer Feder geflossen“. „Schade!“ heißt es in einem dieser Briefe vom 5. Juni 1832, „daß uns nicht eine halbe Stunde mündlichen Gesprächs über den Saint-Simonismus geschenkt ist. Mich dünkt, wir sind über manches davon nicht einer Meinung. Er ist das neue, groß-erfundene Instrument, welches die große alte Wunde, die Geschichte der Menschen auf der Erde endlich berührt. Er operiert und sähet; und unumstößliche Wahrheiten hat er ans Licht gefördert. Die wahren Fragen in Reihe und Glied gestellt: viele wichtige beantwortet: die Religionsfrage mir nicht zu Genüge, und hierüber müßten wir streiten, sprechen. Den

ganzen Winter waren diese Schriften, besonders der *Globe* meine Nahrung, Unterhaltung, Beschäftigung: sein Ankommen meine ganze Erwartung. Die Erde verschönern. Mein altes Thema. Freiheit zu jeder menschlichen Entwicklung. Wenn wir lügen, muß der gehaßt werden, dem wir vorlügen müssen . . ." (Fr. Hirth, II. 23). So spricht eine echte religiöse Schwärmerin: alles so allgemein wie möglich, kaum etwas von dem sozial-utopistischen Kern der Lehre, der physischen und moralischen Besserung der zahlreichsten und ärmsten Klasse. Zunächst schien auch Heine kaum mehr als ein Mitglied der gleichen „religiösen" Gemeinde, ein fleißiger Leser des „*Globe*", des Organs der Bewegung, zu sein. So nannte er noch 1831 den offiziellen Auszug aus der Saint-Simonistischen Lehre („*Extrait de la Doctrine de Saint-Simon*", Paris, 1830) sein neues Evangelium (Brief an Hertwig Hesse, d. 10. Februar, Hirth, I. 640), doch begriff er das Wort bereits ganz in weltlichem Sinne. Es war die Zeit, wo er Tag und Nacht nichts zu treiben vermochte, als Revolutionsgeschichte, und zur Einsicht gelangte, daß die Revolution alle sozialen Interessen umfasse und Adel und Kirche nicht ihre einzigen Feinde seien; da er alles was ihm auf den Nägeln brannte, improvisiert, in „angstschnellem, schlechtem Stil" in der „*Einleitung zu Kahldorf*" aufs Papier warf; — dann sein Blick in die Zukunft, seine Voraussage der deutschen Einheit: „Aber es kommt die Zeit, wo der deutsche Michel einsehen wird, daß die Religionsinteressen ein Landesunglück sind und daß es heilsam wäre, wenn sie samt und sonders im Indifferentismus ersöffen. Dann gäbe es keine katholischen und protestantischen Deutschländer mehr, sondern ein ganzes, großes, freies Deutschland!" (Brief an Carl Herloßsohn, d. 16. Nov. 1830. Hirth I. 626). Ein Wunschgedanke, der, wie so manches andere, erst in Paris zur vollen Entfaltung kommen soll.

(Fortsetzung folgt)

ANMERKUNGEN

¹ Aus der neuen Literatur zum Problem Französische Revolution und deutsches Geistesleben: A. Stern, *Der Einfluß der französischen Revolution auf das d. Geistesleben*. Stuttgart—Berlin, 1928; Andreas Müller, *Die Auseinandersetzung der Romantik mit den Ideen der Revolution. Romantik-Forschungen*. Halle/Saale, 1929, 243; M. Boucher, *Le sentimental national en Allemagne de 1750 à 1815*, Paris, 1947; ders., *La révolution de 1789 vue par les écrivains allemands ses contemporains*: Paris, 1954; Karl Griewank, *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff*. Weimar, 1955.

² Zum d. Napoleonkult und H.: P. Holzhausen, *Heine und Napoleon I.* Frankfurt a. M., 1903; M. Schömann, *Napoleon in der d. Literatur*. Berlin u. Leipzig, 1930; D. van Eeek, N. in der Goetheschen und Heineschen Dichtung. Amsterdam, 1933. — Vgl. Friedr. Stählin, *Napoleons Glanz u. Fall im deutschen Urteil*. Braunschweig, 1952.

³ Zum Problem: H. Friedemann, *Die Götter Griechenlands*, Berlin, 1905; F. Strich, *Die Mythologie in der d. Literatur*, Halle, 1910, I. 273. — R. Sühnel, *Die Götter Griechenlands und die Klassik*, Diss. Leipzig, 1935. — Zu Heine und die Antike: M. Filtso, H. u. die A. München, 1928.

GÁBOR TOLNAI

Federico García Lorca

(1898—1936)

Six mois après la victoire du front populaire espagnol et quelques semaines après l'émeute fasciste de Franco, le 17 juillet 1936 mourut le plus grand poète et dramaturge espagnol du XX^e siècle Federico García Lorca. Les gendarmes de Franco l'ont assassiné à Grenade, ensemble avec un ouvrier et avec deux toréadors. Ils étaient les premières victimes des fascistes espagnols.

Le peuple espagnol enferma dans son coeur le souvenir de son grand poète, qui était en même temps dramaturge, folkloriste, compositeur et peintre. Ce peuple héroïque menait durant trois ans une lutte désespérée contre les troupes de Franco, supérieures en nombre et en force et soutenues encore par les fascistes allemands et italiens.

Pourquoi le peuple espagnol aimait et estimait si haut Federico García Lorca? Parce qu'il avait mis tout son talent et toute son activité au service du peuple. La plus grande partie de ses oeuvres exprime les problèmes du peuple et ceux de la société espagnole. La jeunesse de García Lorca s'est passée dans la grande époque des „ismes”. Aussi une grande partie de ses oeuvres est conçue dans l'esprit des „ismes”. Comme peintre il ne s'écarta point de l'art abstrait, mais dans sa poésie lyrique et surtout dans ses drames il tourne déjà vers le réalisme et exprime la réalité du peuple espagnol.

Ses oeuvres s'attachent aux traditions du peuple espagnol. Dans ses vers il continue l'héritage de l'ancienne poésie espagnole et de la poésie populaire avec tout l'éclat et la richesse de la lyre espagnole. Le suprême modèle de ses pièces de théâtre était Lope de Vega, mais en même temps son oeuvre fait partie organique de la littérature espagnole du XX^e siècle. Il continua et éleva au plus haut niveau la littérature moderne espagnole.

Comme folkloriste il collectionna la poésie populaire espagnole, les mélodies populaires et les pièces musicales des siècles passés, il les a refaites ou adaptées et les a harmonisées. Comme dramaturge il était en premier lieu le dramaturge du peuple. Ses meilleures pièces de théâtre sont des drames populaires dans lesquels il exposa les problèmes qui sont les grands problèmes du peuple espagnol, retenu longtemps dans un état arriéré.

Quelques mots sur la situation espagnole depuis les débuts de Lorca jusqu'à sa mort

Le premier écrit de Lorca paraît en 1917. A cette époque il sembla que même en Espagne — dans cette ancienne grande puissance, tombée au plus bas degré d'obscurantisme — la situation commençait à mûrir pour une évolution démocratique.

La grande révolution russe d'octobre — comme dans tous les pays — trouva son écho aussi en Espagne. En 1920 se forma le *Parti Communiste Espagnol*. Par suite du coup de force de Primo de Rivera en 1923 le parti est contraint d'entrer en l'illégalité.

Mais déjà vers les années 1930 la pression des masses se fait sentir. En 1934 le parti dirige la grande grève politique qui aboutit en plusieurs régions du pays à des soulèvements armés. Ce seront également les communistes qui dirigeront la grève des mineurs d'Asturie qui tenaient tête durant plus de deux semaines aux troupes du gouvernement, supérieures en nombre. L'influence des masses s'accroît de mois en mois et aboutit enfin au mois de janvier 1936 à la formation du front populiste.

Le jeune García suit attentivement les événements. Il observe et juge les problèmes de la société espagnole du point de vue bourgeois radical. C'est par cette raison que — contrairement à ses contemporains français Apollinaire, Cocteau, Eluard et autres — déjà dans la première période de son développement il s'enracine dans le sol populaire, et ce sera ce sol d'où il tirera les plus beaux fruits de son talent, surtout dans la période la plus féconde de sa vie, à partir de 1931 jusqu'à sa mort.

1931 est l'année de la révolution bourgeoise. Aux élections les partis bourgeois ont remporté la victoire. Alphonse XIII abdique, il quitte le pays et la République est proclamée. C'est avec la victoire de la révolution bourgeoise que commence la période la plus féconde de García Lorca et la marche ascendante de sa carrière, qui suit parallèlement l'extension du mouvement populiste espagnol et dans les derniers six mois de sa vie il est encore témoin de la victoire du front populaire. Le ministre de

l'instruction publique de la république, Fernando de los Rios, attacha une grande importance aux questions de la culture générale du peuple. Il élabore avec son ami García Lorca le plan d'une société dramatique qui ira en tournée dans le pays. La direction de la société est confiée au poète. García Lorca parcourt avec la *Barraca* — c'est le nom de la troupe — le pays entier. Il joue les classiques espagnols Lope de Vega, Cervantes, Calderon, Tirso de Molina aussi les modernes, parmi ceux ses propres pièces: *Les Noces de Sang*, *Yerma*; et la *Doña Rosita*. Lorca comme organisateur, régisseur et auteur retrouve dans les traditions dramatiques espagnoles multiséculaires des éléments de la poésie populaire. La *Barraca* exerce une influence profonde sur le peuple espagnol, et non seulement sur le peuple, mais sur Lorca lui-même: sa vie avec la société dramatique devient une force impulsive à son développement comme homme, poète et auteur. Dans le répertoire de la *Barraca* il intercale les textes et les mélodies qu'il avait collectionné comme folkloriste, en étudiant la poésie populaire espagnole. Il étudie la situation et les circonstances du peuple, en tâchant de découvrir les problèmes qui le tourmentent. Dans ses drames de cette époque il s'efforce d'élucider les phénomènes qu'il a observés au cours de son contact avec le peuple et qu'il jugea généraux et fondamentaux. En raison du contact plus étroit avec le peuple, la dernière période de Lorca est devenue une grande époque de la littérature populaire.

La source de sa poésie : son pays natal

García Lorca est originaire du Sud. Il naquit dans la petite commune de Fuentevaqueros au nord-ouest de Grenade. Son père était paysan aisé, sa mère institutrice. Il a fait ses écoles à Almería, puis étudia le droit et la philosophie à l'Université de Grenade. En dehors de ses études il avait encore beaucoup de goût pour la musique et pour la peinture.

La petite commune, où García est né, son souvenir et ses éléments: le paysage, le son de cloche des villages, les montagnes, les gens de son enfance, son entourage, ses parents reviennent tout le temps dans ses oeuvres; dans ses yeux se reflète la mer. Sa poésie lyrique et ses drames, les images et les comparaisons poétiques les figures de ses drames, rappellent son pays natal. „Des chaînes lourdes m'attachent à mes souvenirs” — dit-il dans l'un de ses poésies (*Girouette*). „García — je ne peux l'imaginer autrement, qu'avec les monts ténébreux d'Andalousie” — dit l'un de ses amis. Si nous voulions faire la carte géographique de l'oeuvre de García — laissant à part ses vers d'Amérique, bien que même dans ceux ses souvenirs de son pays reviennent — il nous faut parler tout

d'abord de Grenade, du Guadalquivir, de la mer, de Séville. Dans ses descriptions pittoresques grouillent des tziganes, des bandits, on voit des gendarmes, des paysans au pas lourd. Ses hommes sont fiers, hardis, surchauffés des passions, prêtes à éclater. La contrée est parfois baignée du soleil, ou couverte de pénombre ou enfoncée dans la nuit sombre. La lune est presque un symbole dans sa poésie et la couleur verte y revient dans toutes ses nuances.

Il n'y a presque pas parmi ses poèmes où nous ne trouverions pas de trace des souvenirs de son enfance. Voyons un exemple:

Sur leurs petits chevaux
déguisés en panthères
les enfants mangent la lune
comme si c'était une prune.

(Le manège)

Ce n'est pas de l'admirable comparaison: „... les enfants mangent la lune, comme si c'était une prune" — que je veux parler — bien qu'elle-même mériterait une analyse, pour démontrer à quel point son imagination poétique s'attache à ses souvenirs d'enfance — mais je reviens sur les deux premières lignes du vers! „Sur leurs petits chevaux déguisés en panthères" ... Ces deux lignes servent comme exemple convaincant du crédit de la lyre de García Lorca, à quel point son imagination revient et recherche ses souvenirs d'enfance: Dans l'édition complète des oeuvres de Lorca on voit une gravure représentant Lorca à l'âge d'un an. Cet enfant d'un an est assis sur un cheval de bois bigarré comme la peau du panthère, tenant dans sa main droite les rênes du cheval. Voilà comment l'imagination de Lorca se nourrit de la réalité et c'est ainsi que naît chez lui le vers.

L'image, les objets, les faits, l'émotion et les sentiments qu'évoquent les villages de l'Espagne du Sud reviennent sans cesse dans les oeuvres de Lorca. Le son de cloche de petits villages — nous l'avons déjà mentionné — vibre dans les vers du poète mais il l'exprime aussi dans le rythme et dans les comparaisons de ses vers: „ton corps est comme le son de cloche lointain, qui meurt". (*Madrigal.*) Dans le même vers il demande: „qu'est ce qu'il y a dans ton coeur, — et la réponse est — son de cloche, qui se perd dans la brume". Ses souvenirs d'enfance apparaissent d'abord dans sa lyre, puis ils reviennent dans ses drames. Dans l'un de ses poèmes il dit: „... les jeunes filles d'Andalousie vivent dans une solitude dolante". Dans le vers „solitude dolante" ne font que deux mots, mais plus tard dans son drame intitulé *La Maison de Bernarda Alba* ils deviendront le sujet de la pièce.

Citons encore quelques exemples de ses souvenirs d'enfance, des exemples qui réapparaîtront dans ses drames sous une forme plus mûre et dont le sens sera aussi plus profond. Est-ce que ces lignes: — „... les rues sont désertes, c'est à l'intérieur qu'on se tourmente, les coeurs d'Andalousie saignent d'anciennes épines". Est-ce que ces vers ne se retrouvent pas d'un ton plus élevé dans la *Maison de Bernarda Alba*? (Le titre de la poésie est *La Danse*.)

Parmi ses souvenirs d'enfance nous trouvons aussi mention „des sentiers inabordables". Qu'est-ce que c'est, si non l'impression et le souvenir qui deviendront la force motrice de l'action dans son drame — déjà mentionné — *Les Noces de Sang*. Nous voulons citer encore trois exemples également du drame *Les Noces de Sang* dont l'origine remonte aussi jusqu'à ses souvenirs d'enfance. Voyons le premier: „Vent d'Orient, une lampe et un coeur... et dans le coeur un couteau long." (*A la croisée des chemins*.) L'autre exemple: „Dans le coeur la pointe du poignard... ainsi il était couché sur le trottoir." (le titre est: *Surprise*) et le troisième: „Des chevaux noirs courent... les ombres sombres les couvrent." (*Malaga*).

Les souvenirs et le monde entourant son enfance sont les véritables sources de la lyre et des drames de García Lorca. Mais non seulement les sources, il applique très souvent le monde d'enfance comme méthode pour exprimer son art. Parmi les vers que nous pourrions citer comme exemples, nous nous référons à la *Romance de la Lunc*. Ici nous voyons exprimés les souvenirs d'enfance avec une authenticité et une variation étonnantes:

Battant le tambour des plaines
le cavalier approchait.
Déjà l'enfant dans la forge
a les paupières fermées.

Par le bois des oliviers
bronze et rêve les gitans
avançaient la tête haute
et le regard somnolent.

Comme chante sur son arbre
comme chante la chouette!
Dans le ciel marche la lune
tenant l'enfant par la main.

A l'intérieur de la forge
crient les gitans éplorés.
La brise qui veille veille
la brise fait la veillée.

Son imagination, ses comparaisons, ses images, ses attributs, ses couleurs

Le monde du poète est éclairci par son imagination, par ses comparaisons, par ses images, ses attributs et ses couleurs. La richesse de l'imagination de García Lorca, ses images individuelles, ses comparaisons, ses attributs, ses couleurs se fondent ensemble avec ses idées, elles poussent de la souche de ses thèmes et font une unité organique avec eux. Souvent la grâce des contes populaires, l'imagination enfantine et — ce qui n'est pas forcément contraire — le grotesque caractérisent sa fantaisie. Dans sa lyre tout est mouvement et action... „l'été dans la nuit flambe et répand le bruissement du tigre”... (*Thamar et Amnon.*) Dans le même vers nous trouvons: ... „des nuages moutonnés s'approchent en pêlant”... il y a-t-il encore poète qui ait conçu ainsi ou semblablement le point du jour: ... „les étoiles de la nuit brillent de leur verdure éternelles”... (*Saint Gabriel*). Dans l'imagination de Lorca, le peuplier est „le maître des vents” (*Girouette*). Le crépuscule du soir et la lune causent ensemble, la „source appelle ardemment les lèvres et les soupirs des vents”... (*Chants nouveaux*). Le vent „courtise les tours” et dans l'un de ses poèmes le crépuscule du soir descend sur la contrée „d'une lueur mauve” (*Arbrisseau*). Ailleurs il dit: „... le vent embrasse le source et s'envole” (*Mort au petit matin*). La nature s'humanise dans la poésie de Lorca. Les citations mentionnées jusqu'ici prouvent suffisamment ce fait, mais continuons encore les exemples: „un arbre ouvre ses bras”... ou... „la source coule en frédonnant une chanson” (*Les recontres d'un escargot aventureux*).

Quels sont les paysages, les circonstances, l'atmosphère que cherche la fantaisie de García Lorca, d'où puise-t-il, d'où viennent ses images, ses comparaisons, ses attributs et ses couleurs? Les petites villes espagnoles sont sillonnées par des rues étroites et tortueuses, des minarets maures se dressent vers le ciel. Le paysage est bordé par des montagnes et par la mer. Lorca parle des orangers, de la fleur d'orange, des oliviers, des rivières, des sources des cyprès, des lauriers-roses, des hélianthes et des bouleaux peuplent son imagination. Ses paysages sont chauds, enveloppés de l'air chaud du soleil et cette contrée brûlée du soleil est traversée par le vent du Midi. Pendant le jour, sous le soleil resplendissant, pendant la nuit sous les étoiles brillantes, les sons de la guitare s'unissent avec la musique de l'atmosphère. Parmi les couleurs de García Lorca, domine le vert et les différentes nuances du vert; il parle du vert de citron, jaune-vert et jaune-orange. Un exemple montrera sa force de coloris: „... ses yeux sont verts, ses yeux sont verts — et sa voix mauve” (*Lola*).

La couleur verte revient continuellement dans sa poésie et les différentes nuances de la couleur verte se trouvent aussi dans ses souvenirs

d'enfance. Dans sa *Romance somnambule* il chante une véritable ode à la couleur verte. Après les lignes d'introduction qui nous évoquent le vert, apparaît soudain la mer et à la fin nous voyons le cheval fougueux sur la montagne:

Vert c'est toi que j'aime vert
vert du vent et vert des branches
le cheval dans la montagne
et la barque sur la mer.

Le vert fait dans la poésie de Lorca quelquefois littéralement l'effet des fables. Mais il y a dans sa poésie un autre élément qui produit aussi l'effet des fables: *la lune*. Le *vert* et *la lune*! Quelquefois les deux s'entrelacent dans son imagination et nous pouvons supposer qu'ils s'entrelaçaient aussi déjà dans son imagination enfantine. Dans le même vers nous pouvons lire les lignes suivantes:

Laisse-moi monter au moins
jusqu'à ce balcon lointain
laisse-laisse-moi monter
jusqu'à ces balustres verts
balustrades de la lune
où l'on entend l'eau chanter.

La couleur fondamentale de la gamme du vert de Lorca est ce vert froid mystique, luisant dans le pénombre qu'éclaire la lune; c'est la couleur verte du clair-obscur des nuits d'été éclairées par la lune. Avec le vert et la lune va ensemble comme décor *la nuit*. Dans l'imagination de Lorca la nuit, le crépuscule du soir, l'aube du matin et la morne obscurité jouent un grand rôle.

C'est le monde espagnol qui fait la richesse de la contrée espagnole et s'enracine dans le grand héritage de la littérature espagnole. Depuis Gongora — sur qui Lorca a écrit une étude très intéressante — tous les écrivains espagnols sont *gongoristes* dans une certaine mesure, au moins en ce qui concerne leur richesse de langue et de style. L'imagination espagnole démesurée, l'exagération de la fantaisie tendue jusqu'à l'exaltation causent une vibration et une fougue constantes dans leurs oeuvres. La fantaisie est démesurée mais, tout en étant démesurée, elle reste attachée strictement aux règles, Lorca crée entre les limites étroites de la construction artistique. Mais dans cette construction serrée, une inquiétude, une ardeur, une excitation surchauffent ses oeuvres, dans lesquelles se soudent la fantaisie, le rêve, la réalité, la fable, l'héritage de la fantaisie enfantine, les superstitions et avec tout cela la réalité de la vie espagnole.

Force suggestive, passion, et lyrisme

De García Lorca émane une énergie suggestive extraordinaire. Cette qualité chauffe toutes ses oeuvres, sa lyre, ses drames et ses autres créations. Sa force suggestive de très haute degré est mentionnée aussi dans les notes et mémoires de ses amis et de ses contemporains. Quand ils parlent de lui, même leurs paroles seront chaudes du charme de sa personnalité, de la force irrésistible de son individualité. Qu'il nous soit permis de citer quelques phrases de l'un de ses amis: „On peut comparer Federico avec l'enfant, avec l'ange, avec le rocher... il est solitaire, qui varie toujours, comme la nature. Le matin il rit, il est frais, il rayonne comme s'il s'était lavé avec de la rosée. Le même jour il peut rappeler la fraîcheur de la terre labourée, la colline verte, la plaine lointaine, le chuchotement des oliviers, toute la richesse de la contrée espagnole, qui se change dans toutes les heures du jour et elle change selon son humeur ou son regard, la face du monde dépend peut-être de la personne avec qui il cause. Je l'ai vu au milieu de la nuit, s'appuyant contre une barrière, causant avec la lune, sur sa figure jouaient des rayons argentés. Je l'ai bien observé, ses bras s'appuyaient contre le vent, ses pieds étaient enracinés dans le temps, dans les siècles, dans la recherche de la raison dans les racines de la terre espagnole, et tout cela se reflétait dans ses yeux, brûlait sur ses lèvres et éclairait son front. Ah mais alors il n'était pas un enfant. Comme il était vieux, très vieux, fabuleux et mystique. Ne prenez pas cela pour une irrévérence, je ne pourrais le comparer qu'avec le vieux chansonnier de „Flamenco" ou avec une danseuse d'Andalousie, que nous ne voyons plus que sculptés dans la pierre. On ne peut l'imaginer qu'au fond d'une montagne andalousienne vieille d'un temps immémorial" (*Vicente Alexeindre*).

Les notes de l'ami éclairent jusqu'au fond l'individualité de García. Un seul poème suffit pour prouver l'autenticité des paroles de l'ami, suffit pour faire sentir au lecteur que García était incapable d'une quiétude froide. En lisant ses oeuvres une forte tension nous saisit, une tension, passion qui chauffent ses vers, ses drames, toutes ses créations.

La passion qui caractérise tant son individualité et ses oeuvres, caractérise en même temps — comme c'est bien connu — en général les Espagnols. Mais nous ne connaissons pas de poète espagnol du XX^e siècle — en dehors de Lorca — dont les oeuvres seraient surchauffées d'une passion, d'une suggestivité de si haut degré. La passion, la suggestivité, la fureur se manifestent peut-être avec la plus grande force et en toute richesse dans ses poèmes amoureux. Dans sa lyre s'expriment toutes les variations de ces traits dont parle son ami dans le récit que nous

venons de citer. Sa lyre est abondamment tissé du sentiment d'amour, de cet amour passionné, ardent qui caractérise tant la poésie lyrique espagnole.

Les contemporains et les notes de ses amis mentionnent que l'amour causa beaucoup de problèmes, même des crises à García Lorca. Dans une autre partie de la même note citée, cet ami dit de lui que, comme dans toutes ses actions, aussi dans l'amour la passion l'a surchauffé: „Il y avait peu de gens — dit-il — avec un coeur si passionné, la passion et la souffrance l'ont annobli de jour au jour.” Ce même ami écrit que quelques jours avant sa mort, il lui a montré sa dernière grande oeuvre: „*Les sonnets de l'amour obscur*” (Sonetos del amor oscuro). C'est un cycle de sonnets qu'il ne pouvait plus achever et qui, comme tant de ses valeurs, s'est pulvérisée avec le corps du poète dans la tombe de Grenade. D'après cet ami cet opuscule inachevé est un chef d'oeuvre de la passion, de l'enthousiasme et de la tourmente. „Moi-même — dit-il — j'étais tout médusé en le lisant et je ne pouvais pas faire autrement, j'ai interpellé le poète: „Federico — je lui ai dit — avoue moi — comment est le coeur humain, comment peut-il ainsi aimer et ainsi souffrir?” Il m'a regardé de grands yeux et rit comme un enfant. Si cette oeuvre n'est pas perdue, si on la garde quelque part — continue la note de l'ami — tant que notre langue existera, il restera la gloire de notre poésie et servira à la plus haute élévation des lecteurs.” Mais il n'est pas nécessaire de se référer au chef d'oeuvre perdu ou latent, les poèmes d'amour connus de Lorca font aussi la gloire de la littérature espagnole et méritent la plus profonde admiration de la part des lecteurs. Dans ses poèmes d'amour s'exprime au plus haut point la fantaisie du poète, la profondeur de sa fantaisie et la flamme de sa passion. Au lieu de nos propres paroles, citons quelques lignes de ses poèmes de jeunesse:

Quand tu ne m'aimrais point, moi je t'aime
 Pour tes yeux noirs si beaux,
 Comme l'alouette pour sa rosée
 Aime le jour nouveau.

(Madrigal d'été)

La fantaisie de García Lorca s'élançait le plus hardiment dans ses poèmes d'amour, ici vraiment il accumule les images et les comparaisons éblouissantes, ses couleurs, ses attributs, ses images et ses comparaisons pullulent dans une richesse baroque, surtout plus tard, dans sa poésie d'homme mûr, contrairement aux formes concises de ses vers de jeunesse.

Cette lyre d'amour est exempte de fausse pudeur, comme en générale la poésie de García Lorca. Il ne voile pas la sensualité, l'amour physique; au contraire, il en parle avec verve et avec sa fantaisie brillante. Souvent les phénomènes de la nature deviennent chez lui des symboles de son

érotisme. Le vent est chez lui „joueur”, „satyre” qui soulève les jupes des jeunes filles. Aussi dans beaucoup de cas son sensualisme s'attache à des souvenirs érotiques de l'enfance:

Et comme Amnon regardait
le rond de la lune basse
dans la lune il vit les seins
très durs de sa soeur Thamar.

(Thamar et Amnon)

García Lorca donne quelquefois à ses vers des noms des saints: *Saint Michel, Saint Gabriel, Sainte Eulalie*. Au fond, ces vers n'ont rien de religieux. Nous pourrions les caractériser le mieux en rappelant les vers d'Attila József, qui ont dans leur sujet quelque chose de religieux. La Cantilène de Sainte Eulalie nous raconte par exemple le martyre de cette petite sainte espagnole brûlée vive à l'âge de douze ans dans un four. Mais García Lorca trouve un plus grand plaisir dans la peinture baroque et naturalistique des souffrances de la petite fille brûlée, que dans des leçons édifiantes.

Voici Flore nue qui monte
De petits escaliers d'eau.
Le Consul veut un plateau
Pour les deux seins d'Eulalie.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Pendant que vibre confuse
Une passion de crinières
Et d'épées longues et courtes
Le Consul sur son plateau
Tient les seins fumés d'Eulalie.

La neige ondulée repose.
Eulalie pend à son arbre.
Sa nudité de charbon
Charbonne les airs glacés.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

La neige vient à tomber
Eulalie blanche dans l'arbre.
Des escadrons de nickel
Joignent à son flanc leurs lances.

La poésie d'amour de García Lorca étale le problème insoluble de l'homme et de la femme. Elle exprime de la joie réalisée, de l'harmonie

jusqu'à la disharmonie, les nuances infinies des émotions. La joie de vivre, le désir de vivre, la vie entière remplissent cette poésie à travers l'exaltation, la reconnaissance, l'égoïsme, à travers la jouissance et les mensonges innocents jusqu'à l'assassinat, au crime passionné. Cette lyre est le plus beau couronnement de la lyre, des traditions de la lyre populaire et littéraire espagnole, mais elle a une place exceptionnelle aussi dans la littérature mondiale. L'amour, le problème de la femme se retrouvent dans son oeuvre entier. Mais en dehors de ses vers d'amour de jeunesse, il serait difficile de citer de lui de véritables poèmes d'amour. Par contre il y a à peine une ou deux parmi ses oeuvres dans lesquelles il ne serait point question, au moins dans quelques lignes, du problème de l'amour. Dans ses drames, à côté des questions du peuple, il soulève aussi la question de la situation de la femme espagnole. García Lorca savait bien que le problème de la femme, la situation de la femme touche jusqu'au fond le problème de la société et que dans ce problème se miroitent aussi les autres questions de la société. Ces questions il traitera dans ses grands drames, dans *Les Noces de Sang*, la *Yerma* et la *Maison de Bernarda Alba*.

Son développement. Ses vers d'Amérique

Nous n'avons pas l'intention d'analyser dans ses détails le développement de la poésie de García. Nous nous bornons à remarquer que si quelqu'un voulait expliquer son développement d'après les explications conventionnelles de la littérature, il arriverait sans doute dans une impasse. Une explication superficielle et conventionnelle dirait: après des essais surréalistes il se dégagea de ses erreurs et s'efforça d'exprimer d'une façon réaliste la réalité. Mais le développement de Lorca — comme celui de tous les artistes de bon teint — ne s'acomode pas aux conventions. Il débute avec des vers simples, purs comme le cristal. Dans les deux premières décades de sa carrière poétique on ne voit pas de trace des „ismes". Ses critiques remarquent qu'il s'écartait des „ultraïstes" (les Espagnols appellent ainsi le surréalisme) et c'est seulement pendant son séjour en Amérique de 1929 à 1930 que commence à dominer dans sa poésie la méthode surréaliste.

Comme nous l'avons déjà dit, au commencement de sa carrière Lorca se tenait à l'écart du surréalisme. C'était avant sa période surréaliste que parut son volume *Romances tziganes* (1928) qui compte pour l'oeuvre la plus importante de sa lyre. C'est son oeuvre qui a été traduite au plus grand nombre de langues étrangères et c'est ce volume qui couronne si

dignement sa lyre. García Lorca a produit sans doute aussi après la parution des *Romances tziganes* des créations importantes, mais il est certain aussi que ce volume marque un tournant, un arrêt dans sa carrière, tournant que suivit une période d'incertitude, de recherche. Cette période était son séjour en Amérique où il se donna au surréalisme. Mais la crise s'est passée et plus tard Lorca ne se tourna plus en premier lieu vers la poésie. C'était plutôt dans le drame qu'il trouva la forme pour exprimer ses idées et ses intentions.

Lorca vécut en 1929 et 1930 aux Etats-Unis. A ce moment se produit aussi dans la poésie d'Amérique la même décomposition, que nous avons pu constater quelques années plus tôt dans les autres pays capitalistes. Vers la fin des années vingt en Espagne, pendant le règne d'Alphonse XIII et sous la dictature de Primo de Rivera, la situation politique et sociale offrait peu de perspectives à García Lorca. En Amérique — dans le monde du capitalisme — le poète, arrêté dans son développement — ne créera pas en premier lieu d'après des exemples artistiques — mais, par suite des données politiques et sociales, il adaptera juste les formes dont il s'écarta consciemment dans sa patrie.

Dans les vers de Lorca, écrits en Amérique, émane une voix très aiguë contre le capitalisme, contre la guerre et contre le clergé, il attaque le Klu-Klux-Klan et en même temps il manifeste une très grande sympathie pour les nègres. Ses vers d'Amérique qui sont de véritables visions de l'enfer, stigmatisant l'inhumanité, sont les vers politiques les plus ardents de sa lyre. Mais il faut avouer, que ce n'est que grâce à la beauté de ses images et de ses comparaisons que s'exprime la réalité. Lorca parle des inhumanités du capitalisme avec des visions décousues, confuses, avec des associations compliquées — à vrai dire avec une cacophonie. Car qu'est-ce que sa poésie de ce temps, si non une cacophonie? Nous n'allons citer que quelques lignes d'un seul poème d'Amérique, dans lequel une mère pleure son fils mort à la guerre. Il n'y a rien d'étonnant que ces lignes expriment des sanglots sans cohérence, mais elles rappellent en plusieurs endroits les lamentations des chœurs populaires:

J'avais un fils qui était un géant,
mais les morts sont plus forts et savent dévorer des morceaux de ciel.

Si mon enfant avait été un ours,
je ne craindrais pas le secret des caimans,
et je n'aurais pas vu la mer attachée aux arbres
pour que fornicque et la blesse le troupeau des régiments.
Si mon enfant avait été un ours!

Je m'envelopperai de cette toile dure pour ne pas sentir le froid des mousses.
 Je sais fort bien qu'on me donnera un habit à manches ou une cravate;
 mais au milieu de la messe je briserai la barre et alors
 s'en viendra, vers la pierre la folie des pingouins et des mouettes
 qui feront dire à ceux qui dorment et à ceux qui chantent aux coins des rues:
 il avait un fils.

Un fils! Un fils! Un fils
 qui n'était qu'à lui, parce qu'il était son fils!
 Son fils! Son fils! Son fils!

(*Eglise abandonnée.* — Ballade de la grande guerre)

L'Eglise abandonnée. Ballade de la Grande Guerre

En 1931, quand Lorca retourna des Etats-Unis dans sa patrie, la république a déjà été proclamée. Le poète qui vers la fin des années vingt chancela et ne vit pas de ligne de direction, après la révolution bourgeoise, dans la nouvelle situation espagnole, retrouva le chemin du progrès. Dès son retour et d'une façon plus forte que jamais il intonne le son du réalisme. Les écrivains progressistes espagnols parmi eux Lorca en premier lieu — ont déclaré qu'ils ont décidé de liquider l'état féodaliste de leur patrie, servir avec leurs oeuvres la cause du pays et de progresser toujours sur le sentier que la révolution bourgeoise leur a ouvert. Après sa période surréaliste qui dura deux ans — commence maintenant pour Lorca une nouvelle période de six ans dans laquelle il écrira ses oeuvres les plus mûres, quelques grands vers et — comme nous l'avons déjà mentionné — ses drames.

Affinité avec Béla Bartók. Elève de Manuel de Falla

Dans le temps que j'ai commencé à connaître les oeuvres de García Lorca, souvent je me suis dit: quel dommage que Bartók n'avait pas connu la poésie de Lorca — car sans doute cela l'eût inspiré à plusieurs compositions. A savoir, j'ai retrouvé dans les oeuvres de Lorca le même populisme que chez Bartók. Lorca approcha l'héritage poétique du peuple espagnol de la même manière que Bartók la musique du peuple magyar et plus tard celle des peuples de l'Europe centrale et celle des autres peuples. Tous les deux utilisent de la même manière la matière artistique puisée dans le peuple; chez tous les deux, les buts et les moyens de créer un renouvellement poétique et musicale sont identiques. Méditant sur cette analogie, je n'étais pas surpris d'apprendre que le maître de Lorca dans la musique était la grande figure de la musique espagnole

progressiste, le directeur du conservatoire de Grenad Manuel de Falla — le compagnon occidental de Stravinszki, Bartók et de Kodály. Alors je me suis rendu compte, que García Lorca n'avait pas appris de Falla uniquement la musique, mais aussi la manière de voir artistiquement. Le musicien espagnol — qui arriva au renouvellement de la musique espagnole par un chemin semblable à celui qu'ont suivi chez nous Bartók et Kodály sur le terrain de la musique hongroise.

Manuel de Falla était méridional comme García. Le chant d'une jeune paysanne d'Andalousie a éveillé en lui le musicien, comme chez Bartók la cantate d'une petite servante sicule. De Falla a puisé en dehors des motifs populaires, aussi dans les traditions de la culture espagnole; son drame choréographique *Le Guignol du maître Pedro* représente un motif de Don Quijote. Son Concerto *La Nuit dans un jardin espagnol* nous évoque par les sons du piano le même monde, la même atmosphère que les rythmes des vers de Lorca. Plusieurs de ses oeuvres nous rappellent les mélodies espagnoles jouées sur la guitare, comme les vers de Lorca sonnent également comme la guitare, ils rendent le rythme, la musique, le chant de cet instrument populaire. Qu'il me soit permis d'intercaler ici une remarque — qui ne concerne pas Lorca, mais qui pour nous autres Hongrois ne peut pas être indifférente. Avant notre libération, nous avons très peu connu la littérature espagnole progressiste. Le nom de García Lorca n'était point inconnu à nous — non à cause de la connaissance de ses oeuvres, mais parce que notre éminent poète Miklós Radnóti a glorifié son martyr dans ses vers: *Federico Garcia Lorca Premier Eglogue*. Manuel de Falla fait exception, il était plus ou moins connu dans le temps entre les deux guerres mondiales. Béla Bartók l'a souvent mentionné et Zoltán Kodály a également déclaré qu'il reconnaît ses propres efforts dans les oeuvres du musicien espagnol. Béla Bartók a joué à Budapest l'oeuvre de Falla: *Une Nuit dans un jardin espagnol*. Bence Szabolcsi me rappelait que pendant les luttes pour faire reconnaître les oeuvres de Béla Bartók et de Zoltán Kodály — entre les deux guerres mondiales — il a souvent échangé des idées avec Aladár Tóth et estimait — en pensant au musicien espagnol — qu'il y a aussi en occident un nouveau musical et que c'est un nouveau populaire.

Le musicien espagnol a survécu à son élève García Lorca. Il est mort en Argentine en exil un an après la mort de Bartók. Etrange coïncidence du sort! L'élève mort jeune, comme l'une des premières victimes du fascisme espagnol. Bartók quitte sa patrie pour ne pas être témoin des horreurs du fascisme. Et Manuel de Falla ne pouvait non plus vivre dans sa patrie après la victoire de Franco; l'artiste, dont l'art s'enracine dans l'art du peuple de son pays a dû s'exiler.

Puisque nous avons déjà parlé du musicien qui était le grand maître de Lorca, disons aussi quelques mots sur les créations musicales du poète. Toute la littérature espagnole, y comprise l'ancienne — il suffit de nous référer aux drames classiques espagnols — s'est cristallisée en vers de formes musicales. La diction, la péroraison si caractéristiques des drames espagnols classiques, se présentent aussi dans des formes musicales. La musique de la poésie de Lorca est aussi un héritage du passé espagnol. Pour le prouver contentons nous d'un seul exemple et sans une analyse détaillée. Un an avant sa mort, Lôrca a écrit son grand poème: *Chant Funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias*. Dans le rythme, dans le ton, dans les émotions de cette puissante oeuvre vibre le monde des litanies des lamentations populaires, de la danse macabre et du monde des chœurs populaires, mais en même temps la litanie, la danse macabre, les lamentations populaires, les chœurs populaires vibrent dans le rythme dur et prolongé de la guitare. Parmi les poèmes de García Lorca c'est celui qui fait désirer plus que les autres poèmes la musique, la musique populaire, car de chaque ligne de ce poème c'est la musique populaire espagnole qui émane. Citons quelques lignes de la fin de la deuxième partie du poème:

Mais voici qu'il dort sans fin.
 Voici que les mousses et l'herbe
 ouvrent de leurs doigts sûrs
 la fleur de son crâne.
 Et son sang vient en chantant:
 chante par les mares et les prairies,
 glisse le long des cornes transies de froid,
 vacille sans âme dans le brouillard,
 se heurte à mille pieds de taureaux
 comme une longue, obscure, triste langue,
 pour former une flaque d'agonie
 près du Guadalquivir aux étoiles.
 Oh, mur blanc de l'Espagne!
 Oh, noir taureau de douleur!
 Oh, sang dur d'Ignacio!
 Oh, rossignol de ses veins!
 Non.
 Je ne veux pas le voir!
 Il n'est pas de calice qui le contienne,
 pas d'hirondelles qui le boivent,
 ni givre de lumière qui le refroidisse,
 ni chant ni déluge de lis,
 ni cristal qui le couvre d'argent.
 Non.
 Je ne veux pas le voir!

La femme en Espagne. Le peuple espagnol

Nous avons déjà mentionné que les dernières six années de García Lorca étaient ses années les plus fécondes. Nous avons mentionné également qu'il soulève dans ses oeuvres les problèmes du peuple et dans une partie de ses oeuvres, les problèmes du peuple s'unissent avec le problème de la femme espagnole. Cet éminent écrivain ne savait que trop bien — comme nous l'avons dit — que la question de la situation de la femme éclaire jusqu'au fond les problèmes de la société et soulève aussi les autres problèmes de celle-ci. Il a déjà été mentionné aussi — que Lorca a soulevé ces questions dans ses grandes oeuvres, dans les oeuvres de sa période la plus mûre. (Il est entendu qu'en parlant de cette dernière période de sa vie et en appuyant sur ses drames, nous n'avons pas l'intention de sous-estimer sa lyre, d'autant moins que c'était justement dans cette période qu'il a créé ce grand poème dont nous venons de parler: le *Chant Funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias*.

Dans cette période, García Lorca avait écrit quatre grands drames: *Les Noces de Sang*, *Yerma*, *Doña Rosita* et *La Maison de Bernarda Alba*. Tous les quatre nous montrent la tragédie de la femme, vivant dans la société espagnole inhumaine et ils représentent en même temps la tragédie du peuple espagnol. Nous pouvons en même temps considérer ces quatre drames, comme de véritables faits d'armes pour la libération de la femme et pour l'élévation du peuple espagnol. L'esquisse que nous voulons donner ici des oeuvres de Lorca ne nous permet pas d'analyser tous ses quatre drames, mais en étudiant l'un, le dernier, nous allons pouvoir éclairer toute cette période de sa vie, qui était pour lui la dernière.

La Maison de Bernarda Alba est son quatrième drame, le dernier qu'il a écrit, et qui a été achevé un mois avant son assassinat. Il l'a mis sous presse au mois de juin 1936. Immédiatement après il se mit à écrire un autre drame: *Le Désastre de Sodoma*, mais il ne la pouvait pas achever, comme son cycle de sonnets resta aussi inachevé: *Les Sonnets de l'amour obscur*.

Examinons maintenant, quel est le problème du drame de *La Maison de Bernarda Alba* et comment Federico García Lorca s'est mis à résoudre le problème.

Le drame joue en Castille. Qu'est ce qui s'est passé en Castille, dans ce petit village où se déroule le drame? Le personnage principal du drame est Bernarda Alba, une paysanne riche, restée veuve. Elle a cinq filles — l'aînée est âgée de trente-neuf ans, la plus jeune a vingt ans. La mère les tient sous une tyrannie absolue, elle ne les laisse pas sortir, le monde est fermé pour elles. Bernarda est égoïste, elle ne connaît que l'argent,

elle est menteuse et hypocrite, „éblouie de sa propre grandeur, elle vit dans un monde fictif”. Elle ne donnera ses filles en mariage, qu'à des hommes riches — et dans le village il n'y a qu'un seul paysan riche, le jeune Pepe el Romano, âgé de vingt-cinq ans. Bernarda, d'après un calcul froid, décide de donner son ainée Angustia, qui est grincheuse et malade à Pepe. La maison de Bernarda est comme une prison. La vie retirée de ses filles est encore durcie par le deuil de huit ans — prescrit par une ancienne coutume populaire espagnole et qui vient de commencer par la mort du père. La vie ne pénètre dans cette maison sombre qu'à travers les fenêtres grillagées. Le chant des moissonneurs rentrant du travail, les on-dits de la petite commune, qui se répandent de bouche en bouche, les histoires de la vieille servante et les propres rêves des cinq soeurs cloîtrées, donnent leur quelques idées du monde et de la vie. Les soeurs d'Angustia cousent ensemble le trousseau de la fiancée et soudain la révolte éclate entre les soeurs. L'amour, le désir de vivre, mettent les quatre soeurs aux prises avec l'ainée. Les deux plus âgées, Madeleine et Amélie, se tourmentent intérieurement, et Martirion et Adela deviennent amoureuses du fiancé. Mais seule la plus jeune Adela tirera les dernières conséquences.

L'envie et le désir secrets et étouffés des quatre soeurs, la lutte intérieure entre elles et contre l'ainée donnent lieux à l'écrivain à des observations et descriptions frappantes et merveilleuses. Et la lutte continue, elle couve ou est parfois prête à éclater. Seule la mère Bernarda Alba ne voit pas ou ne veut pas voir ce qui se passe à l'ombre de sa tyrannie. Elle ferme les yeux devant la réalité, fait plutôt l'aveugle et ne veut rien savoir de tout ce qui ne correspond pas à ses horribles plans. La figure de Bernarda est un type strictement dessiné, le type de la paysanne riche et égoïste inhumaine, qui ne vit que dans les apparences. Mais comme tout type bien formé, aussi le sien est très complexe, synthétique; de son caractère, de son individualité on peut conclure sur toute la société espagnole, ses traits concentrés caractérisent tout l'obscurantisme espagnol. Bien entendu, c'est non seulement la figure de Bernarda Alba qui est si caractéristique! L'action qui se déroule dans le drame est comme la goutte de la mer. Cette goutte représente le goût et tous les éléments de la mer. La thèse du drame concerne le tout, tout l'obscurantisme espagnol. Car que signifie, que dit, de quoi parle le drame? Le drame montre comment dans l'âme des quatre filles s'éveille l'amour, le désir de la vie, le désir de vivre réellement la vie et comment leur âme se révolte contre les préjugés et les contraintes séculaires. Secouer le joug et fuyez la maison! Cette idée chauffe et excite les filles de Bernarda. Lâcher cette riche paysanne avare, partir de cet entourage hypocrite, laisser ce monde médiéval, rempli de

superstitions. Quitter la maison, ce qui veut dire aussi, secouer l'ordre social inhumain.

Lorca avait l'intention de donner un tableau de la société espagnole à travers la mère Bernarda et ses filles. Les Bernarda sont de riches paysannes. Elles sont si riches qu'aucune ne travaille parmi elles, mais la mère, Bernarda contrôle personnellement le train du travail. En démontrant la vie et la situation des paysans riches, Lorca trouve des moyens d'éclairer aussi l'état du peuple, du peuple pauvre. Il sait très bien que c'est le seul moyen de présenter un tableau complet qu'il veut donner de l'état du peuple espagnol. Parmi les figures du peuple, le mieux caractérisée est celle de la vieille servante Poncia. Elle représente le bon sens, la réalité paysanne, en face de Bernarda qui se retranche devant la réalité et se cantonne dans les apparences. Il figure dans le drame aussi une jeune servante, qui n'est pas nommée, pour qui Lorca n'a que quelques traits caractéristiques de même la pauvre mendicante n'est dépeinte que par quelques mots. Dans les traits des trois pauvres du drame, s'exprime la tension entre le peuple pauvre et les paysans riches. Les pauvres n'ont rien de commun avec les riches sauf deux choses: l'état mental arriéré et les superstitions. Les trois pauvres haïssent infiniment les riches. Les riches — comme dit le drame — „sucent le sang des pauvres” . . . „les pauvres ne mangent que ce que le riche leur laisse”. La vieille servante ne pense qu'à une chose: cracher une fois à la figure de la Bernarda Alba . . . „Nous n'avons que deux mains” entendons-nous dans une scène la voix des pauvres, mots qui signalent les germes de la révolution.

La vieille servante Poncia—dont il a déjà été question—voit avec des yeux ouverts et suit attentivement la discorde entre les soeurs Bernarda. Elle est la seule qui voit et comprend le désir d'Adela, la révolte de cette jeune fille. Mais sa compréhension ne peut fournir aucune aide. La sympathie de Poncia, sa situation dans la maison et sa situation sociale — vieille servante domptée — ne lui permettent guère plus, que de donner des conseils „pratiques” opportunistes à la jeune fille: „Ecoute — dit elle à Adela — ta soeur Angustia est vieille et malade, ses reins sont étroits, elle ne pourra pas porter un enfant, au premier accouchement elle mourra . . . Et alors qu'est ce qu'il fera Pepe? Ce que font tous les veufs, qui ont du bon sens, épousent la plus jeune et la plus belle de la famille, et c'est toi la plus jeune et la plus jolie.” Poncia comprend la révolte d'Adela, mais en même temps elle relate à la mère le danger qui s'annonce dans sa maison. Bernarda qui comme nous l'avons déjà dit — ne veut rien savoir, ne veut rien entendre du danger qui la menace. Il est interdit de parler de la vérité dans la maison de Bernarda. Tout, ce qui contrarie la

volonté de la mère, tout ce qui contrarie les vieilles coutumes espagnoles, sont interdits dans cette maison. Comme jadis le monde féodal, seul le fou osait dire la vérité, ainsi dans la maison de Bernarda Alba, seul l'aliénée énonce conséquemment — naturellement à la manière des aliénées — ce qui est vrai. L'aliénée est la grand'mère des filles Bernarda, et elle ose dire les aspirations des quatre soeurs dont seulement la plus jeune, Adela, qui a vingt ans, pourra réaliser au cours du drame, ses vœux. Elle seule parle ouvertement de la vie, de l'amour, du désir d'avoir un enfant.

Nous avons déjà mentionné que c'était après 1931, à l'époque dite *La Barraca* que Lorca aura un contact plus étroit avec le peuple espagnol et c'est à cause de ce contact direct avec le peuple que la dernière période de sa vie devient une grande époque littéraire populaire. Dans cette connexion, toutefois, l'observation s'impose que ce n'est pas la première recontre de García avec le peuple et cette observation est à souligner spécialement. Dans ses drames — aussi dans celui que nous venons d'analyser — nous pouvons reconnaître les traces des souvenirs d'enfance et de jeunesse, comme nous les avons reconnu aussi dans sa lyre, en démontrant que c'est la manière de sa méthode de création. C'est ce que témoignent les traits des figures principales du drame et ceux des couches sociales espagnoles. Bernarda Alba, les filles de Bernarda, Poncia sont non seulement des figures profondément vécues, mais ces personnages font penser aux lecteurs attentifs qu'ils sortent des profondeurs des souvenirs du poète, elles sont toutes des types formés à travers des examens rigoureux et microscopiques. Pour celui qui voudrait analyser le drame *La Maison de Bernarda Alba*, il serait probablement impossible de ne reconnaître autant dans l'atmosphère, que dans les personnages du drame, les racines des horreurs ou des attachements de l'enfance, nonobstant que la littérature sur Lorca — pour autant que nous la connaissons — ne nous fournit pas d'éléments à cette conclusion. La mère Bernarda a été faite peut être sur le modèle d'une membre de la famille Lorca. Sur les traits de la jeune et belle Adela qui ne verrait pas les souvenirs des premiers sentiments de la jeunesse précoce? Et Poncia? Aussi sa figure a dû évoquer des attachements tendres en face de la mère Bernarda, formée par d'horribles souvenirs. En comparant les trois principaux personnages du drame aux figures des autres drames de Lorca, nous pouvons strictement déterminer les types fondamentaux de l'écrivain, types qui, formés de sources différentes, mais identiques dans leur essence, dérivent des modèles de l'enfance ou de sa jeunesse. Sans comparaison détaillée, nous pouvons être sûre que Bernarda, Adela et Poncia appartiennent aux types des drames de García Lorca dont l'origine se trouve dans ses anciens

souvenirs. A l'époque de *La Barraca* quand Lorca était en contact très étroit avec le peuple, on pourrait dire qu'il méthodise les problèmes de la société espagnole, ses souvenirs de l'enfance et de sa jeunesse reviennent à la surface de son art et deviendront les éléments des types principaux de ses drames populaires.

Le réalisme de García Lorca

Nous n'avons pas encore dit tout ce qui concerne les thèmes et la conception des drames de García Lorca. Nous pensons néanmoins que nous sommes arrivés à faire comprendre que cet éminent écrivain espagnol s'efforçait à dévoiler la réalité, à saisir les problèmes du peuple espagnol. Aussi dans sa grande oeuvre *La Maison de Bernarda Alba* de même que dans ses autres créations de sa période mûre, il ne réalisa le miroitement de la société qu'avec certaines limites et avec certaines faiblesses. Le drame *La Maison de Bernarda Alba* est sans doute une oeuvre du réalisme critique. Nous n'avons pas les moyens d'analyser ici les particularités nationales de la littérature espagnole et de les démontrer dans le drame de *La Maison de Bernarda Alba*, mais nous voudrions appuyer sur le fait que ce drame de Garcia Lorca, comme tout son oeuvre, est la continuation directe des grandes traditions de la littérature espagnole. Parmi les écrivains du „grand siècle” il choisit en premier lieu Lope de Vega pour son modèle. Il apprend beaucoup des réalistes du XIX^e siècle, surtout de ceux qui ont reconnu les problèmes du peuple espagnol, puis, comme nous l'avons déjà mentionné sous un rapport, il a appris surtout et principalement de la poésie populaire espagnole et c'était ce cercle magique dans lequel aussi Lope de Vega, le grand modèle de Garcia Lorca, avait puisé ses chefs d'oeuvres.

Le passé littéraire espagnol a laissé surtout deux empreintes sur les oeuvres de García Lorca. L'une est l'art technique consommé, l'autre la plénitude lyrique. L'art technique de la versification, parvient au comble dans la littérature espagnole chez les auteurs dramatiques du grand siècle. L'héritage de l'ancienne littérature espagnole, l'art consommé, la virtuosité, s'abaissaient souvent chez les prédécesseurs immédiats de Lorca à devenir un but en soi-même, mais chez lui cet héritage se présente de nouveau purifié, comme façon d'écrire qui se comprend en soi-même — pour exprimer la réalité par le drame. Dans le drame *La Maison de Bernarda Alba* il n'y a pas un mot superflu, pas une phrase superflue. Si au cours des dialogues apparaît un élément nouveau, il est certain qu'il aura une suite, une conséquence dans le drame. Ce n'était pas dans la lyre,

mais dans le roman et dans le drame que la littérature espagnole a produit ses plus grands chefs d'oeuvres. Et quand même le lyrisme est l'un des traits fondamentaux de cette littérature. *La Maison de Bernarda Alba* est l'oeuvre du plus grand écrivain espagnol du XX^e siècle. Dans le style, dans l'atmosphère du drame nous sentons constamment le poète lyrique, mais dans les créations théâtrales de l'héritier de la grande tradition dramatique et de l'art technique consommé, le poète lyrique n'est présent que tant que c'est nécessaire pour la formation du drame.

L'oeuvre de García Lorca — malgré ses efforts pour le réalisme — n'est pas exempte ni du surréalisme, ni du symbolisme, ni des éléments du naturalisme. *La Maison du Bernarda Alba* est pour ainsi dire saturé de symbolisme. Déjà le titre du drame a un sens symbolique. Aussi le personnage principal qui a donné le titre au drame, cette figure formée si solidement de chair et de sang, est symbolique. La figure de Bernarda Alba unit en soi-même, non seulement ce qui son rôle exprime: la femme koulak avare, qui tyrannise sa maison où il n'y a que l'esclavage, mais elle est en même temps le symbole — écrit en capitales — *de la TYRANNIE*. Aussi Adela n'est pas uniquement la jeune fille, exigeant les droits de la vie et de la jeunesse, mais aussi le symbole du monde nouveau en révolte, qui se soulèvera et écrasera l'ancien. Nous pouvons rencontrer chez Lorca plus d'une fois la même méthode de symboliser, qu'avait appliquée aussi Ibsen dans ses drames. Comme chez Ibsen la mer, la tour ont un sens symbolique, chez Lorca l'eau, le puits, le fleuve, la mer ont aussi un sens symbolique. François Nourisier, le critique français de Lorca parle d'une manière bien détaillée de ce fait (F. García Lorca Dramaturge Paris 1955.): „le manque d'eau dans le village, le tarissement des puits, expriment symboliquement l'isolement qu'a créé la mère Bernarda autour d'elle: le dessèchement de la vie. L'eau, le puits, le fleuve et la mer ont un double sens dans le drame, même ils symbolisent une différence de perspective. Dans les paroles de la mère Bernarda l'eau et le puits ont un sens symbolique, chez Adela le fleuve et chez la grand'mère la mer. La mère Bernarda voit de la souillure dans l'eau et en a horreur, comme du monde extérieur, horreur des rues des champs, des hommes, et des villageois. Par contre dans les yeux d'Adela l'eau a une force attrayante et le fleuve symbolise pour elle le bonheur dans l'amour. Et chez la grand'mère, la mer et l'enfance se fondent. La mer signifie le bonheur passé, le souvenir de ce petit village au bord de la mer — d'où les Bernarda sont venues.

Le manuscrit du drame *La Maison de Bernarda Alba* porte une phrase du poète: „L'auteur veut remarquer que dans les trois actes du drame il s'efforçait à une fidélité photographique". Ces mots nous disent long sur

les intentions et sur les buts du poète. Cela nous montre que Lorca considérait pour sa tâche, principale de dévoiler la réalité et s'efforçait de nous étaler dans sa totalité la société et la vie. Mais la phrase nous montre aussi que l'écrivain espagnol pensait que — au moins en théorie — il est possible de dévoiler la réalité avec une fidélité photographique. Projetant le problème sur le plan esthétique, nous pouvons dire que — dans la conception de García Lorca — pour exprimer la réalité, s'offrit la méthode naturaliste. Comme auteur dramatique il se pencha — en théorie — vers la méthode naturaliste, mais le poète en lui avait interdit l'application de la méthode naturaliste. L'exécution artistique était chez lui au-dessus de la conception théorique. Mais même le poète et l'artiste en lui ne pouvaient empêcher de ne pas s'oublier parfois et de se montrer ci et là naturaliste dans ses drames.

L'intention de l'écrivain de donner avec son drame *un documental fotografico* et d'arriver à une fidélité photographique, en parsemant son oeuvre avec des éléments naturalistes — montre que l'écrivain radical et populiste avait des attaches avec les tendances artistiques de l'époque des années 1920 à 1930, période que nous avons l'habitude d'appeler l'époque weimarienne. Il est certain que Lorca avait connu les manifestations de cette école: c'est-à-dire les photos dialectiques, les montages photographiques; les tableaux et les créations artistiques et littéraires correspondant à ceux-ci. Bien sûr qu'il les a connus. Car non seulement les revues weimariennes ont repandu cette tendance, mais ces revues avaient leurs analogues à Berlin, à Vienne, à Paris, à Budapest et aussi à Madrid. Ces phénomènes se retrouvent dans le mouvement appelé en Espagne „ultraismo”.

Epilogue

Revenons maintenant de nouveau au poète, à l'écrivain, assassiné jeune, à l'âge de trente-huit ans.

Au commencement de notre exposé nous avons mentionné — comme une observation qui s'entend de soi-même — que l'oeuvre de García Lorca fait partie organique de la littérature espagnole du XX^e siècle, et est la continuation des résultats de celle-ci et devient son couronnement d'une importance mondiale. Dans la suite de notre dissertation nous n'avons plus parlé de cette question mais nous avons fait ressortir, entre autres, les traits particuliers de sa lyre et de ses drames qui les attachent à la poésie populaire et à Lope de Vega. A la fin de notre étude il est peut-être indiqué de négliger pour un moment ce qui est particulier et parler un peu de ce qui s'entend de soi-même.

Les prédécesseurs immédiats de Lorca étaient les écrivains qui appartenaient à la „Génération des années 98”, c'est-à-dire les écrivains et les poètes dont les créations montrent pour la première fois — depuis le siècle d'or — un développement ascendant de la littérature populaire. Les plus éminents membres de cette génération sont: les deux poètes Juan Ramon Jiménez et Antonio Machado; puis le poète, romancier, essayiste et savant Miguel de Unamuno; le philosophe libéral et essayiste José Ortéga y Gasset, et l'écrivain appelé le Zola espagnol: Vicente Blasco Ibañez. La génération tient son nom „Ceux de 1898” de la date mémorable dans l'histoire d'Espagne qui est l'ère d'avant la guerre civile. Ils tiennent leur nom de cette date qui signifie aux Espagnols la perte de Cuba, leur dernière colonie américaine. C'est la génération de la désillusion et en même temps du réveil de la conscience. Il devint clair jusqu'à quelle profondeur le royaume espagnol est tombé. Les poètes de cette génération se tournent vers le symbolisme, vers le modernisme et vers le néo-classicisme. Et ce n'est pas par hasard que parmi les membres de cette génération nous trouvons beaucoup d'essayistes qui s'imposent la tâche d'expliquer, d'éclaircir la situation espagnole. Le trait principal de cette génération est la recherche fervente de comprendre et d'interpréter la situation. La génération de 98 avait préparé le terrain aux écrivains qui leur succédaient: aux écrivains dont le plus important était Lorca, entouré de plusieurs autres, comme le poète Raphaël Alberti dont l'intention était de liquider le monde féodal de leur patrie.

García Lorca — il faut le répéter encore une fois — n'est pas seulement le plus grand poète de la littérature espagnole du XX^e siècle, mais aussi l'une des plus éminentes figures de la littérature mondiale de l'époque entre les deux guerres mondiales. Et, nous le regardons avec les mêmes yeux que tant d'écrivains et artistes hongrois d'avant guerre dont la carrière fut brisée par des mains brutales. En rapport avec lui, nous soulevons la même question, si souvent posée en nous-mêmes souvenant des Hongrois qui ont eu un sort semblable: en pensant à Gyula Derkovits, à István Dési-Huber ou aux poètes Attila József et à Miklós Radnóti, on se demande: à quelle hauteur auraient-ils pu s'élever, s'ils étaient restés en vie? García Lorca aurait certainement lutté avec les armes d'écrivain aux côtés du front populaire espagnol pour l'indépendance de son peuple, pour la libération espagnole. Aussi dans la guerre civile nous l'aurions vu lutter pour la cause du peuple espagnol, comme nous avons vu les plus braves sous les drapeaux du front populaire. Parmi ceux le poète Machado, qui avait alors déjà soixante ans, et a mis de côté sa lyre symboliste et a écrit des vers politiques et des articles, réclamant la république. Et nous voyons aussi — peu de temps après la

guerre civile — dans les rangs des communistes l'ami intime de Lorca — le poète Raphaël Alberti. .

La question de savoir jusqu'où des écrivains et des poètes de style et des intentions analogues peuvent arriver dans de différentes circonstances sociales et politiques, mériterait une étude spéciale. Rappelons l'exemple des deux Français — Eluard et Aragon qui au moment où la guerre éclata — ne travaillaient pas avec des moyens réalistes — et pourtant quelle était l'activité déployée par eux dans la résistance française! A quelles hauteurs est arrivé l'espagnol de l'Amérique latine, l'ami de Lorca, le poète Pablo Neruda, qui débuta avec l'ultraïsme?! Et quels sont les résultats réalisés par ce Becher qui était poète abstrait et formaliste dans sa patrie et qui pendant son émigration a eu l'occasion de faire la connaissance de la culture d'un pays qui édifie le socialisme!

Mais est-ce que les questions dont nous venons de parler voudraient dire que l'oeuvre de García Lorca serait quelque chose d'inachevée? Un torse triste, plutôt une promesse, qu'une réalisation? Loin de cela, non, son oeuvre ne signifie pas cela. García Lorca, dans sa vie brève, est arrivé à la connaissance et à l'expression de la réalité à un degré si parfait que très peu de ses contemporains occidentaux. Son oeuvre est l'oeuvre achevée et tout entière d'un grand écrivain populaire.

La littérature espagnole a puisé, aussi avant lui, beaucoup dans le peuple. Mais Lorca est allé dans cette direction plus loin que tous ses prédécesseurs. Il se rendait clairement compte qu'il y a une culture populaire ancienne et originale sur laquelle on peut bâtir une poésie moderne de haute valeur, aussi bien dans la lyre, que dans le drame. Répétons ce qui a été déjà dit précédemment: il s'approche de la poésie populaire espagnole de la même manière que les deux compositeurs et savants hongrois Béla Bartók et Zoltán Kodály de la musique populaire hongroise et que leur grand musicien Manuel de Falla. Le féodalisme, qui existait encore à leur temps, le capitalisme et le développement tardif de la bourgeoisie et leurs contradictions ont conduit tous ces auteurs à la source pure et intarissable du peuple.

La poésie populaire espagnole et le monde de ce peuple se mêlent dans les oeuvres de Lorca avec les traditions de la littérature espagnole. Ainsi son oeuvre est la continuation de la littérature espagnole et des traditions de la poésie populaire. C'est de cette manière que Lorca avait créé une poésie de haute valeur d'une importance mondiale; quant à ses drames, ils comptent déjà parmi les oeuvres classiques.

* Nous avons pris les vers cités dans le texte de l'édition française suivante: Federico García Lorca Poésies. Gallimard Paris I—II.

Appendice. Nous donnons ci-dessous le texte original espagnol des vers cités en français. Le texte est pris de l'édition suivante: García Lorca Obras Completas Madrid Aguiler 1954.

Sobre caballitos
disfrazados de panteras
los niños se comen la luna
como si fuera una cereza.

(Tio-vivo)

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

¡ Cóna canta la zumaya,
¡ ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

(Romance de la luna)

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

(Romance sonambulo)

¡ dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

(Romance sonambulo)

Y aunque no me quisieras te querría
por tu mirar sombrío,
como quiere la alondra al nuevo día,
sólo por el rocío.

(Madrigal de verasso)

Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vió en la luna los pechos
durísimos de su hermana.

(Thamár y Amnón)

Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.
El Cónsul pide bandeja
para los senos de Olalla.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Y mientras vibra confusa
pasión de crines y espadas,
el Cónsul porta en bandeja
senos ahumados de Olalla.

Nieve ondulada reposa.
Olalla pende del árbol.
Su desnudo de carbón
tizna los aires helados.

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Nieve partida comienza.
Olalla blanca en el árbol.
Escuadras de níquel juntan
los picos en su costado.

(Martirio de Santa Olalla)

Yo tenía un hijo que era un gigante,
pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.
Si mi niño hubiera sido un oso,
yo no temería el sigilo de los caimanes,
ni hubiese visto al mar amarrado a los árboles
para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos.
¡ Si mi niño hubiera sido un oso!
Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos.

Sé muy bien que me darán una manga o la corbata;
pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces
vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas
que harán decir a los que duermen y a los que cantan por las esquinas;
él tenía un hijo.

i Un hijo! i Un hijo! i Un hijo
que no era más que suyo, porque era su hijo!
i Su hijo! i Su hijo! i Su hijo!

(Iglesia abandonada. — Balada de la gran querra)

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde et destozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

(Llanto por Ignacio Sanchez Mejias)

ZUZANNA ADAMOVÁ (Praha)

Petőfi et la littérature tchèque

Au siècle dernier, la situation du peuple tchèque présenta beaucoup de traits communs avec celle du peuple hongrois. Il est vrai que dans les années qui précédaient 1848 et durant la révolution, la bourgeoisie avait atteint un degré plus élevé en Bohême que dans la Hongrie féodale, qui ne disposait encore que de très peu d'industrie, le trait commun et essentiel était que tous les deux pays appartenaient à l'Autriche. Comme les Tchèques, le peuple hongrois s'efforçait de reconquérir son indépendance nationale; tous deux attendaient de 1848 la réalisation de leurs grands rêves nationaux.

Les révolutions de France et d'Italie ont précipité le cours des événements aussi en Autriche. Cet Etat multinational ne connut seulement l'oppression sociale mais encore et d'une manière plus forte l'oppression nationale — ce qui avait un effet décisif sur la marche et les résultats finaux de la révolution. La révolution fut caractérisée tout d'abord par la lutte contre l'absolutisme et pour les droits des minorités nationales. Dans la résolution qui fut prise à la réunion de Prague dans les Bains Saint-Vencel, sous la pression de la bourgeoisie libérale, on omit les revendications sociales, pour se limiter à la solution de la question des minorités nationales.

Les diverses nations de l'Empire d'Autriche n'ont pas lutté pour des objectifs identiques, et ce ne fut pas non plus de la même façon qu'elles ont voulu régler les problèmes de leurs rapports avec la monarchie. Il importe ici d'indiquer les divergences qui existaient entre les conceptions tchèques et hongroises. Avec Kossuth à leur tête, les Hongrois tendaient en dernier ressort à obtenir une autonomie et une indépendance totale. Ils étaient décidés à arracher cela, même par les armes. Dans la politique tchèque que dirigeait Palacky la bourgeoisie libérale jouait un rôle décisif. A ses yeux, l'Autriche, représentait une protection sûre des Slaves contre

les Allemands, on avait intérêt à ce que cette Autriche fût forte. Il voulait obtenir la réalisation de ces revendications nationales au sein d'une Autriche fédérale, espérant que dans une telle fédération un rôle important échouerait à la Bohême.

Cette politique tchèque à courte vue opposa ainsi les intérêts nationaux de la Bohême à ceux de la Hongrie — dont, seule la monarchie des Habsbourg tira son profit. La bourgeoisie libérale tchèque contribua ainsi à la lutte, que Vienne mena contre la révolution hongroise. Naïvement, elle espérait que la Cour lui en saurait gré. Quand les délégués des insurgés hongrois s'en allèrent à Vienne pour y demander l'assistance de la Diète d'empire, ce furent les représentants de la bourgeoisie libérale tchèque qui, par leurs votes, décidèrent que cette assemblée ne reçût même pas cette délégation hongroise. La conséquence en était qu'ils ne scellaient non seulement le sort de Budapest mais, en dernier ressort, aussi celui de Prague. Ils ne s'éveillèrent de leurs fausses illusions, que lorsqu'il fut trop tard. Après que la révolution hongroise fut vaincue, l'empereur dissout l'assemblée nationale de Kromeriz et publia une constitution octroyée. Au lieu de la décentralisation tant attendue, la Cour exprima sa gratitude par un nouveau gouvernement. Et ce fut le début de cette ère sombre et réactionnaire de Bach.

*

De quels yeux le public tchèque considéra-t-il la littérature hongroise? Il est possible qu'en dépit de l'opinion généralement répandue sur les Hongrois, sinon la bourgeoisie libérale, du moins les radicaux aient compris nos luttes et remarqué Petőfi, ce grand porte-parole du quarante-huit.

C'est en 1844 que, pour la première fois, le public tchèque rencontra le nom de Petőfi, dans une édition de la revue „Ceska Vcela”. En effet, dans un article intitulé „Lettre de Pest”, datée du 25 juin 1844, Bohuslav Nosak¹ fait mention de la littérature hongroise. Il y décrit une réunion d'écrivains à Rákos, où Vörösmarty a récité sa nouvelle chanson à boire qui, pour ce qui est de l'humour, surpasse même son célèbre Chant de Fót. Puis on récita quelques poésies de Petőfi, que le Cercle s'apprêtait d'ailleurs à publier, ensuite Szigligeti lut quelques passages de son nouveau drame intitulé „Le Juif”.

La première traduction en tchèque des poèmes de Petőfi fut publiée le 5 janvier 1847 — donc, encore du vivant de l'auteur — et de nouveau

¹ Cité par Endre Kovács dans son ouvrage „Histoire des relations hungaro-tchèques”, page 222.

dans les colonnes de la revue „Ceska Vcela”. Au bas des traductions tchèques, fort réussies des poèmes intitulés „A Ethel”, „Je serais arbre . . .”, et „Mon amour”, ne se trouve que la lettre S. — ce qui laisse à penser qu’il s’agit de Karel Sabina, collaborateur de ce journal. Sabina était dans ce temps la personnalité progressiste la plus radicale et la plus consciente de la vie publique tchèque. Il est fort vraisemblable qu’il connaissait le nom de Petőfi et que c’est lui qui le présenta au public tchèque dans les termes suivants, publiés à côté des traductions en question: „Petőfi compte parmi les meilleurs poètes lyriques de Hongrie”. La traduction tchèque s’inspira sans doute de celles que A. Dux avait déjà faites en allemand en 1845, et qui furent éditées à Vienne en 1846. Il ne nous a malheureusement pas été possible de retrouver à Prague ces traductions de Dux. Ce qui est d’autant plus regrettable, que sans la connaissance de celles nous ne pouvons point établir, si elles avaient réellement servi de base à l’adaptation tchèque. Au demeurant, le texte tchèque s’écarte parfois beaucoup de l’original hongrois. Ainsi dans la dernière ligne du poème „A Ethel” et dans les deux dernières lignes de „Mon amour”, le traducteur exprime des pensées fort divergentes du texte original. A part cela les adaptations sont assez bien réussies, surtout la version tchèque de „Je serais arbre . . .”

D’après deux articles de Zikmund Skyba: *K nebi s lidem, do pekla s aristokracii*, („Tvorba” 18-ème année, numéro 31, pages 738—39) et *Petőfi*, („Lidové noviny” du 29(VII/1949) on sait que dans les journées décisives de 1848, le journaliste radical et poète tchèque Karel Sabina, aidé de K. Kertbeny, a traduit le *Chant de Mars* de Petőfi et le fit paraître dans le „Vecerni Noviny” (Le journal du soir), sous le titre: *Breznova pisen*, évidemment, ce fait sembla fort important parce qu’il démontrait qu’en dépit des menées chauvinistes les vrais représentants du progrès se sont retrouvés et transmettaient à leur peuple les idéaux de la révolution. Dans son ouvrage traitant de l’*Histoire des relations hungaro-tchèques* (pages 301—02), ainsi que dans son article „*Petőfi et Neruda*” (Irodalomtörténet, 1950, numéro I), Endre Kovács s’occupe de ce renseignement donné par Skyba et note, d’une part: „Nous supposons que sous le nom de Chant de Mars, Skyba parle du poème de Petőfi intitulé „15 mars 1848” (puisque il n’existe pas de poème de Petőfi qui soit intitulé Chant de Mars) — et d’autre part: „Nous n’avons pu trouver le Vecerni Noviny dans la collection de 1848 des journaux de Prague, de sorte que nous n’avons pu voir cette traduction signalée par Skyba.” Il n’y a là rien d’extraordinaire. Les recherches nouvellement entreprises à propos de cette question attestent en effet que l’affirmation de Skyba est totalement erronée et ne répond nullement à la réalité des faits. En effet, il ne paraissait pas en Bohême

me, en 1848, de journal appelé „Vecerni Noviny (voir à ce propos la Bibliographie des revues et journaux de Bohême, de 1848 à 1862, de Fr. Roubik). Ainsi que nous l'avons déjà relevé, Petöfi n'avait jamais écrit de poème intitulé Chant de Mars. De même, personne ne vit jamais de traduction de Sabina intitulée „Breznova pisen”. Dans le numéro du 8 avril 1848 de la revue Vcela, a paru un poème, „Le 11 mars 1848”, de Karel Sabina, que celui-ci écrit à l'occasion des événements qui se déroulèrent à Prague à ce temps. Mais, loin d'être une traduction, ce texte est originalement de Sabina; on n'y trouve pas le moindre rapport avec les événements de Hongrie et vouloir y déceler une influence de Petöfi n'aurait aucune base. Nous avons passé en revue toute la collection des journaux tchèques parus en 1848—49 — Prazsky vecerni list, le Prazské noviny, le Narodni noviny et son édition spéciale du soir (qui paraissait du 18 mai au 7 août 1849), ainsi que la collection de la revue Vcela et la Tábor qui parut en 1849 sous la direction de Sabina, et après avoir passé au crible aussi toutes les oeuvres de Sabina, nous avons bon droit de mettre en doute les affirmations de Skyba.

Cependant, il est ici question de bien plus que d'une affaire de traduction de poème. Il s'avère, en effet, que s'écroule malheureusement tout ce que l'on avait inféré des relations amicales et culturelles hongro-tchèques de 1848 pour en tirer des conclusions trop hardies; ces conclusions ne se fondaient, la plupart du temps, que sur cette seule traduction de poème de Petöfi. Bien sûr, ce poème est important dans l'oeuvre de Petöfi, particulièrement du point de vue des rapports avec nos amis les Tchèques, car „il exprime les mêmes buts du soulèvement national, que proclamaient Sabina, J. V. Fric, Sladkovsky et le mouvement des radicaux tchèques contre l'opportunisme de la bourgeoisie libérale”. (E. Kovács, „Petöfi et Neruda”). Mais au lieu de cela, voici le fait: la politique égoïste des minorités nationales avait réussi, passagèrement, à aveugler même les représentants du courant progressiste et radical. La presse tchèque d'alors était pleine d'imprécations antihongroises; même le Národní noviny de Karel Havlicek, ou le radical Prazsky vecerni list de J. S. Knedlhans et Liblinsky ne font pas d'exception à cette règle. Il est donc quasi inconcevable qu'aurait paru un poème de Petöfi au milieu d'une telle ambiance et parmi de tels articles. En 1848, la réaction réussit à attiser les antagonismes nationaux dans la monarchie — Kossuth lui-même, par sa politique peu heureuse des minorités nationales, y contribua aussi — et dressa contre la révolution hongroise même ceux qui étaient pourtant corps et âmes dans le camp du progrès. Non, en ces journées, la voix de Petöfi ne pouvait pas être plus forte que les hurlements de la

réaction. Ce n'était pas avec les mots du poète hongrois, que Sabina encouragea son peuple à lutter contre l'oppression étrangère et la réaction.

En 1849, quand les tchèques se sont tristement rendus compte de la réalité, la situation était déjà toute différente. Il n'était plus possible de ne pas admirer l'héroïque lutte de l'armée hongroise, contre les Autrichiens, et après contre les Russes tellement supérieurs en nombre. C'est à partir de cette époque qu'on commença à remarquer des signes de sympathie de la part des Tchèques. En 1849, Sabina édita sa publication intitulée „Tábor” où il ouvrit sa série de biographies des grands hommes commencée par Kossuth. (Suivirent Dembinsky, Blum, Mieroslawsky et Bem.) „Comme Louis-Napoléon Bonaparte, président de la République française, est petit et insignifiant à côté de Lajos Kossuth!” — dit Sabina. Et par la suite, c'est sur le même ton d'admiration qu'il parle de Kossuth, Nous ne savons pas si les principes politiques du chef actuel du soulèvement hongrois sont identiques à ceux qu'il proclama récemment comme homme de parti et agitateur — mais il nous paraît indubitable que la guerre qu'il dirige maintenant n'est pas une guerre *nationale* contre les slaves.” Il n'omet d'ailleurs pas de mentionner que Kossuth est originaire du département slovaque de Turcanské (!). Il promet enfin que, dans l'un des volumes à venir, il publiera un exposé détaillé de l'activité révolutionnaire de Kossuth ainsi que des extraits de ses discours. Ceci, n'eut d'ailleurs pas lieu — car les livraisons suivantes de „Tábor” ne parurent pas. La seconde, en effet, aurait dû sortir le 15 mai — mais le 10 Sabina fut arrêté et impliqué dans l'affaire du complot de Bakounine. (Zdenek Nejedly: „O literature”, Prague 1953, pages 277—78.) Ainsi nous pouvons dire qu' en 1849, pour Karel Sabina et pour les autres membres de l'aile radicale, l'essence et l'objectif principal de la lutte hongroise pour la liberté étaient déjà clairs. „Mais le rideau vient de tomber sur la fin d'un acte fort important. En verrons-nous jamais de semblable? A l'avenir, il faudra que la nation tchèque se prépare mieux à fêter les fêtes semblables de son histoire!” — écrit Sabina dans la préface du „Tábor”.

Cependant, pour ce qui concerne les traductions des poèmes de Petőfi on n'en trouve pas encore de trace en 1849. On ne recommencera à s'intéresser à lui qu'après les années 50.

En effet, c'est après 1850 que le capitalisme commence à prendre son essor en Bohême. De plus en plus, la bourgeoisie s'empare du pouvoir. Simultanément au développement de l'industrie, commence à s'épanouir la vie nationale. On est aux alentours de 1860 et la jeune bourgeoisie — alors encore progressiste — lutte pour les intérêts de toute la nation. Il n'est donc pas étonnant que c'est justement à cette époque que l'on retrouve des traductions de poèmes de Petőfi dans la revue „Lumir” et

dans la revue du Musée des Rois de Bohême. Dans une traduction de M. Katz, la revue „Lumir” publia (1854) „*Le berger sur son âne*”, et le Musée inséra (1858) des traductions dues à A. Müller „*Nuit majestueuse*” et „*J'étais malheureux*”. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de traductions allemandes que le public tchèque prit connaissance de Petőfi (Szarvady—Hartman: „*Alexander Petőfi's Gedichte*” — 1854). L'intérêt porté à la poésie de Petőfi était à cette époque d'autant plus compréhensible que, comme l'écrivit Neruda: „... nous considérons l'avenir en souriant — nous savions tous que la glace est brisée et que bientôt le vaisseau de notre nation flotterait à nouveau sur la mer libre, fièrement et étonnant le monde... Vivre était alors un plaisir, car c'est toujours un plaisir de voir une nation jeune, vigoureuse et consciente.” Telle était la nation tchèque à l'ère du début du capitalisme — et telle avait été aussi la nation hongroise dans les années révolutionnaires de 1848—49. Les forces de progrès avaient alors poussé l'Histoire en avant — en Hongrie, et plus tard en Bohême-Moravie. Neruda vit donc juste, il était tout acquis aux idées de progrès démocratique. En donnant à sa revue le titre de *Obrazy zivota* (Images de la vie), (1858—60), la coïncidence avec les „Images de la vie” de Petőfi n'est peut-être pas fortuite. Là-bas, elle fut un point de rassemblement des jeunes poètes révolutionnaires de la jeune Hongrie, ici, avec Neruda à leur tête, les écrivains progressistes de l'Almanach de mai se groupèrent autour de cette revue.

Dans le numéro de mars 1859 de l'„*Obrazy zivota*” parurent, traduits par A. Müller, les poèmes de Petőfi intitulés „*Je serais arbre...*” et „*A mon verre*”. Et dans cette même revue, en septembre 1859, Neruda publie ses traductions de Petőfi sous le titre global de „*Images et Romances*” de Hongrie.

Avant de parler d'une manière plus détaillée de ces traductions, éclairons la question fondamentale: comment Neruda s'approcha de l'oeuvre de Petőfi. Contrairement à ce que différents litterateurs ont affirmé, Neruda ne partit pas uniquement d'un sentiment personnel de sympathie à l'égard de ce génie hongrois, et encore moins du désir de connaître l'exotisme „du proche orient” (P. Bujnák: „Neruda à Petőfi”, dans la revue „Bratislava”, 1932). Ce n'est pas par hasard que tous deux s'enthousiasmaient pour Heine. Neruda a vu les événements de 1848 il n'avait alors que quatorze ans mais il ne les oublia jamais: il était poète, mais encore plus l'„éveilleur” de sa nation, il est tout naturel qu'il s'enflamma pour Petőfi. Non seulement pour le poète, mais — et surtout — pour le chef de peuple, pour Petőfi révolutionnaire: „... Petőfi était le chantre de cette nation qui réclame maintenant son pouvoir — où-pourrait-on mieux le comprendre que chez

nous?" — écrivit Neruda, éclairant ainsi la nature de ses attaches à l'oeuvre de Petőfi.

Aussi la nation tchèque, vers 1860, était de celles qui „revendiquaient leur pouvoir". Luttant pour son indépendance politique, économique et culturelle, elle ne pouvait que mieux comprendre Petőfi — porte-parole de l'indépendance nationale et du progrès humain. Tel fut le point de départ de Neruda vers Petőfi, de ce Neruda qui était un partisan du progrès, de ce Neruda qui ne perdit jamais de vue les revendications de la révolution de 1848 et ne quitta jamais la voie de l'amour de la patrie, du peuple et de la démocratie. Et ce sentiment se renforcera encore chez lui et s'approfondira chaque fois qu'il considérera cette petite nation hongroise qui tint le plus longtemps le drapeau de la révolution. Et près de ce drapeau, à la pointe des combats, c'est Petőfi qu'il voit. C'est ce Petőfi-là qu'aime Neruda, c'est pour celui qu'il s'enthousiasme.

Comme nous l'avont déjà dit, le numéro de septembre 1859 des „Images de la vie" inséra plusieurs traductions des poèmes de Petőfi que Neruda avait faites sur le texte allemand de Szarvady—Hartman. Ce sont: „Le cheval volé", „Le berger sur son âne", „Nuit majestueuse", „Maître Paul", „Les feuilles roussissent sur l'arbre", „La lune submerge", „Aventure de loups" et „Rencontre dans la puszta".²

Ces poésies parlent de la vie du peuple, de ce qui était le plus proche de Petőfi, et que Neruda sentit fort justement. Tout comme Petőfi, il a senti les pulsations les plus intimes du coeur de la nation — et c'est bien pourquoi il sut toucher le coeur du peuple, et qu'il sut pénétrer au plus profond de cette poésie, même à travers de simples traductions allemandes et sans connaissance de la langue hongroise. Tout comme Petőfi, Neruda éprouve aussi de la sympathie envers ces „brigands" à propos desquels il écrit: „... Ce brigand-là ne s'attaque pas à la population, il s'en prend surtout aux marchands et aux prêtres. C'est la plupart du temps un gars hardi, malin et bon cavalier." Ce n'est point tant le caractère étrange de ces personnages qui ravit Neruda, que la compréhension qu'il éprouve à l'égard de ces hommes rejetés par la société et qui, comme l'écrit Jánosik: „donnaient aux pauvres en prenant aux riches". A traits aussi hardis que ceux de Petőfi, esquisse Neruda leurs portraits et dans

² Dans l'étude de Julius Dolansky intitulée „Petőfi et la littérature tchécoslovaque", parue en traduction hongroise dans les *Annales de Philologie*, le traducteur, Imre Sütő commit l'erreur de confondre „Le berger" avec le poème intitulé „Marché", „Nuit majestueuse" avec „Le rêve féérique" et „Maître Paul" avec „Pató Pál". A notre connaissance d'ailleurs, il n'existe pas de poème de Petőfi intitulé „Le brigand"; c'est Neruda qui donna ce titre tchèque à sa traduction de „Les feuilles roussissent sur l'arbre". Au demeurant, le poème intitulé „Présage" et mentionné dans cette étude ne figure pas dans ce cycle et, à notre connaissance, Neruda ne l'a jamais traduit.

ses mots l'on ne pourrait déceler nulle trace de lâcheté ou de l'hypocrisie des philistins. Comme Petőfi, il trouve de la tendresse chez ces brigands apparemment cruels — sa magnifique traduction de „Rencontre dans la puszta” en témoigne éloquemment.

Parmi les traductions de Neruda il ne se trouve pas de poèmes à contenu ou sujet vraiment révolutionnaire. Ceci ne témoigne absolument pas d'indifférence ou d'incompréhension de la part de Neruda à l'égard de telles oeuvres. Aussi nous savons qu'il ne traduisit pas d'après les originaux, mais d'après des traductions allemandes. En ces années-là, la censure hongroise veillait rigoureusement à ce que ces poèmes ne puissent être connus ni en Hongrie ni à l'étranger. Mais si Neruda ne put connaître toute l'oeuvre poétique de Petőfi, il en connut et comprit tout l'esprit, ainsi que le message contenu dans ses créations. Et cela lui était d'autant plus familier qu'au milieu des conditions de la vie tchèque, il ressentait la même passion. Neruda salue le héros le simple soldat hongrois qui donna sa vie pour la patrie et le propose en exemple aux fils de sa nation. Ce poème intitulé „Le héros”, écrit par Neruda sous le pseudonyme de Prokop Zápolsky, fut publié en 1861 dans la revue anti-autrichienne „Cech” que J. V. Fric éditait à Genève. Et ceci donna la preuve éclatante que Neruda était fort loin d'être mû par l'idée d'imiter ou par la recherche de l'étrange. L'oeuvre de Petőfi l'influença comme un révolutionnaire peut influencer un poète, pour lequel rien n'est plus cher que sa patrie et son peuple. Cette influence n'était pas celle qu'exercerait une „école étrangère”, mais elle approfondit ses propres sentiments qui s'enracinaient dans les meilleures traditions du peuple tchèque. Ainsi aussi Petőfi avait sa part dans les splendides interprétations de Neruda du véritable patriotisme et de l'internationalisme démocratique.

Le compromis austro-hongrois de 1867 signifia une honteuse défaite des tentatives révolutionnaires de 48. Par contre la parution à Prague, en 1871, le premier recueil des traductions tchèques de poèmes de Petőfi n'en revêt qu'une valeur plus grande. Ce volume intitulé „Poèmes de Sándor Petőfi” fut l'oeuvre du professeur Frantisek Brábek et du journaliste Karel Tuma, rédacteur au journal „Národní listy”. Ainsi, c'est au moment où en Hongrie la censure étouffait toute voix révolutionnaire, ne laissant paraître de la poésie révolutionnaire qu'un lyrisme anémique, c'est au moment où, dans cette anthologie d'Imre Áldor intitulée „La poésie de la révolution” (Budapest, Heckenast — 1867) on ne trouve pas un seul poème vraiment révolutionnaire — c'était à ce moment-là qu'a paru en Bohême un épais volume de Petőfi! Dans ces traductions de Brábek, excellent connaisseur de la langue hongroise, et de Karel Tuma on ne trouve pas non plus de trace d'une quelconque recherche d'influence

étrangère ou d'étrangetés. En traduisant les poèmes de Petőfi, ils n'étaient guidés que par l'idée d'éveiller un écho chez les Tchèques — afin que la voix du poète révolutionnaire exalte aussi les patriotes tchèques. Pour mieux familiariser le public tchèque avec la personnalité du poète, Tuma écrivit, en 1871, une biographie détaillée de Petőfi dans la revue „Kvety”. C'est d'ailleurs dans celle-ci que nous trouvons une critique du volume en question, laquelle mit fort justement l'accent sur l'essence de l'oeuvre de Petőfi. Ce n'est assurément pas par hasard que le premier morceau, en tête de ce volume, fut justement „*L'art poétique*”. Les traducteurs, et Tuma particulièrement comprirent fort bien à qui Petőfi s'adressait et ce qu'il voulait dire. Dans ce même volume, nous trouvons aussi la traduction fort réussie de ces deux vers „*Au nom du peuple*”, „*Raz de marée*” et „*15 mars 1848*”. Ce recueil fut accueilli avec enthousiasme par Neruda et en 1871 il écrivit à ce propos un article dans le „*Národní listy*”. Il y parle avec admiration non seulement de Petőfi mais aussi de la nation hongroise, qui avait un tel fils. Une partie de cet article est d'ailleurs citée dans l'étude de Pavel Bujnák „*Neruda et Petőfi*”, dont nous avons déjà fait mention; il y ajouta encore: „C'est un véritable hymne et dythirambe que Neruda adresse à Petőfi, et à travers lui à la nation hongroise.” Neruda n'avait fait connaissance de cette nation qu'à travers la poésie de Petőfi et tout ce qu'il admira dans cette poésie il l'attribua très naturellement aussi à la nation hongroise. Petőfi adressait ses paroles au peuple. C'était pour ses droits qu'il luttait par la plume et par le sabre. C'est à ce peuple que Neruda assimila Petőfi, et à bon droit car il n'y en eut guère comme ce poète pour exprimer aussi fidèlement et hardiment l'état d'esprit et les revendications de ce peuple et de tous les peuples opprimés. Mais Bujnák, borné par ses conceptions nationalistes et de classe, ne put pas voir l'homme, le démocrate révolutionnaire, et son oeuvre. — Tout autrement quelques années plus tard Ivan Kusy, qui écrivit: „... Petőfi appartient aussi à nous Slovaques, non pas parce que sa mère était slovaque, mais parce que cent ans plus tôt déjà il sut interpréter les intérêts du peuple laborieux” (*Slovenské pohľady* — 1949, numéros 6—8). C'est l'essence de l'oeuvre de Petőfi que fut comprise et sentie par Neruda, patriote et démocrate — mais ne put être comprise par Pavel Bujnák littérateur bourgeois.

Pour montre combien profondément Karel Tuma sut pénétrer la poésie de Petőfi, il nous suffira de dire que c'est avec les mots du poète qu'il s'adressa lui même aux ouvriers tchèques. En première page du Calendrier Ouvrier Tchéco-slave de 1880, il publia, à côté d'un portrait de Marx, le poème de Petőfi „*Si tu es un homme . . .*”, traduit par K. Tuma. Quel bel exemple: Marx et Petőfi s'adressant à la classe ouvrière tchèque!

C'est d'ailleurs ce poème-là que Ladislav Zápotocky, le pionnier du socialisme en Bohême, fit apprendre à son fils Tomi. L'enfant Tomi est devenu Antonin Zápotocky, qui se souvient dans son livre: *De nouveaux combattants* qu'il a récité comme enfant ce poème de Petőfi à une fête de remise de drapeau d'un cercle ouvrier.

En 1907 et 1912, dans la Collection de *Poésie de la Littérature Mondiale*, parut sous le titre „*Nouvelles traductions des poèmes de Sándor Petőfi*”, un ouvrage dû à Frantisek Brábek et Jaroslav Vrchlicky. De ce volume cependant nous ne pouvons pas dire ce que nous avons dit du volume de Brábek et Tuma. Vrchlicky a traduit une bonne part des poésies de Petőfi, mais ses traductions restent fort au dessous de l'original. Au début du XX^{ème} siècle, ce n'est pas vers le poète révolutionnaire qu'il se tourna, afin d'emprunter sa voix et ses idées et les adresser à son propre peuple. Pour lui, Petőfi n'était pas le combattant des droits de son peuple, mais seulement un étranger à peine connu et de ce fait, curieux. Tenez, tels sont les étranges chants de cette nation — et c'est là tout ce qu'il voulut dire par ses traductions. Mais celles-ci ne purent donner une image vivante ou vraie, ni de cette nation ni de ses chants. Alors que chez Petőfi, Jean-le-Preux est un héros populaire de chair et de sang, Vrchlicky en fait une pâle figure de papier. Et c'est en vain que l'on chercherait des poèmes révolutionnaires dans son volume. A travers des traductions de Vrchlicky, les simples chant de Petőfi perdent leur valeur la plus éminente: la simplicité. Ceci s'expliquerait-il par la grande différence d'âge entre les deux poètes? A peine. Vrchlicky fut indubitablement un grand poète tchèque, mais il ne fut pas révolutionnaire — et il ne chercha non plus ce caractère chez Petőfi. Or, sans ce trait-là, il est impossible de comprendre l'essence de l'oeuvre de Petőfi. C'est pour cela qu'il ne pouvait pas saisir Petőfi, le génie hongrois resta pour lui un étranger, au lieu de ses idées et ses pensées il nous donna des mots rimés.

Après la libération, c'est en 1950 que la littérature tchèque commença à s'acquitter de sa grande dette envers Petőfi: parut alors, sous le titre „*Mé pisenè*” (*Mes chants — Rovnost Brno*) une plaquette de poésies de Petőfi. Puis, le beau volume qui parut en 1952, de L. Hradsky et K. Bednár, représenta un nouveau pas vers une connaissance plus approfondie de Petőfi. Cet ouvrage est jusqu'ici le plus complet sur lui en tchèque. Enfin, l'étude de J. Dolánsky intitulée „*Alexandre Petőfi — básnik madarského lidu*” (*Sándor Petőfi, poète du peuple hongrois*) parue à Prague en 1950 contribua largement à familiariser le public de ce pays avec le poète et avec son oeuvre.

Aujourd'hui, les peuples de Tchécoslovaquie et de Hongrie progressent côte à côte sur la voie esquissée par Petőfi. C'est la voie que, sous

l'influence de Petőfi, prépara aussi l'une des personnalités les plus éminentes de la littérature tchèque — Jan Neruda. Il publia encore en 1890 un feuilleton: *Chants de vendredi* et une étude *Sándor Petőfi* poète démocrate et révolutionnaire.

LÁSZLÓ BÓKA

Die eigentümlichen Probleme der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts

Die Literaturwissenschaft hat im 20. Jahrhundert eine Entwicklung durchgemacht, die uns — wenn auch nicht mit Zufriedenheit — so doch mit wachsender Zuversicht zu erfüllen vermag. Unsere Wissenschaft hat sich aus der perspektivlosen Treitmühle des Positivismus befreit und wurde ziemlich bald von den Methoden der Geistesgeschichte ernüchert. Der Marxismus—Leninismus verlieh unserer Wissenschaft feste philosophische Grundlagen sowie eine Methode, andererseits bewahrt er uns davor, aus den richtigen Prämissen falsche Konklusionen zu ziehen. Unsere Wissenschaft besitzt anziehende Perspektiven, sie geht einen sicheren Weg und kann bereits nennenswerte Ergebnisse aufweisen.

Trotz dieser wachsenden Zuversicht ist jedoch gleichzeitig eine wachsende Unzufriedenheit, will heißen: eine Unruhe bei allen zu bemerken, die sich einem leidenschaftlichen Studium der neuesten literaturwissenschaftlichen Arbeiten widmen. Man fühlt das besonders beim Lesen von theoretischen Werken unserer Disziplin und von literaturgeschichtlichen Aufsätzen, die sich mit der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit befassen.

Ich denke dabei gar nicht an die allgemein bekannten und leider nur allzu berechtigten Einwände, die man gegen die Literaturgeschichte und Literaturtheorie erhebt. Mit Recht, mit vollem Recht wird von manchen neuesten literaturgeschichtlichen Werken festgestellt, daß in ihnen die politischen, gesellschaftlichen Gesichtspunkte die ästhetischen, die adäquat literarischen sozusagen verdrängen, und daß die Literaturgeschichte sich selbst manchmal zu einer Art Beispielsammlung der politischen Ökono-

* Vortrag gehalten am 2. 10. 1956 auf der gemeinsamen Konferenz der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften und der Karl-Universität, Prag.

mie degradiert. Mit gleichem Recht wird auch der literaturtheoretischen Arbeiten vorgeworfen, daß sie keine selbständige Anwendung der Ideologie und Methode des Marxismus—Leninismus anstreben, sondern die sich auf die Literatur bezüglichen zerstreuten Bemerkungen marxistisch—leninistischer Klassiker dogmatisch gebrauchen und mit einer kritiklosen Andacht abwandeln und umstellen. Wenn aber auch die üble Erinnerung an solche Methoden der Literaturgeschichte und Literaturtheorie noch immer herumspukt, ist ihre völlige Liquidierung nur mehr eine Frage der Zeit.

Leider spuken aber in unseren Arbeiten noch viele zähere Geister, und zwar nicht nur während der kurz bemessenen Geisterstunde, zwischen Mitternacht und dem ersten Hahnenschrei, sondern sozusagen unablässig. Es ist eine Art Unzulänglichkeit und Widrigkeit, die einen beunruhigt. Unzulänglich, bzw. beschränkt ist das Geschichtliche, das in den literaturgeschichtlichen Arbeiten zur Geltung kommt, widrig sind alle literaturtheoretischen Betrachtungen, die sich die geschichtliche Lage eines entschwundenen Zeitalters zugrunde legen. Beide Fehler haben den gleichen Ursprung: weder die Literaturgeschichte, noch die Literaturtheorie tragen dem Prinzip der Entwicklung volle Rechnung, — weder die eine, noch die andere ist genügend auf die Gegenwart bezogen. Ja, um ganz genau zu sein, möchte ich sogar sagen, daß unser gesamtes Schaffen von jener revolutionären Entwicklung der Naturwissenschaften (vor allem der Physik) und der Technik, die sich in unserem Jahrhundert vollzogen hat, nicht einmal Kenntnis nimmt.

Gestatten Sie mir, daß ich Sie in diesem Zusammenhang auf einige Erscheinungen aufmerksam mache. Die allgemeinen Lehren — wenn schon überhaupt von ihnen die Rede sein kann — folgen ohnehin aus diesen und ähnlichen Erscheinungen.

Die Entwicklung der Naturwissenschaften bedingt die Entwicklung der Technik, was die Verallgemeinerung der betriebsmäßig-maschinellen Produktion zur Folge hat. Unabhängig von den politischen Systemen bewirkt das notwendigerweise einen stürmischen Aufstieg der allgemeinen Bildung, ein unaufhaltsames Zurückdrängen des Analphabetismus. Das Arbeiten mit der Maschine setzt die Kenntnis der Maschine voraus, und die Aneignung solcher Kenntnis hat das Durcharbeiten komplizierterer Denkprozesse zu Folge; das Erlernen der Bedienung der Maschinen geschieht im Wege der analytischen Erkenntnis komplizierter Mechanismen, Strukturen und Arbeitsprozesse. Immer breitere Massen wurden und werden nicht nur zu Lesern, sondern auch zu Trägern von Fähigkeiten, die sie in die Lage versetzen, abstrakte, verwickelte Gedan-

kengänge für natürlich zu finden, kraft einer verfeinerten Einbildung auch entfernte Zusammenhänge zu erkennen. Die technische Entwicklung läßt also in einem fort die tiefen Klüfte verschwinden, die die Klassengliederung der Gesellschaft auf kulturellem Gebiet sogar noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu bewahren vermochte. Erfindungen von derart umwälzender Bedeutung, wie die Rotationspresse, der Film und das Radio ermöglichten es, daß die Schöpfungen der Kultur auch zu jenen gelangen, die zur Aufnahme der Kultur je länger je mehr fähig werden. Aus diesem, hier nur angedeuteten Prozeß folgen zahlreiche weitere Erscheinungen.

I. Das Verhältnis des Schriftstellers zum Leser erfuhr eine Veränderung — es veränderte sich die Akustik der Literatur. In der Vergangenheit schrieb der Schriftsteller — und da denke ich nicht nur an die weit zurückliegende Vergangenheit, sondern auch noch an die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts — ganz gleich ob er der Ideologie der herrschenden Klasse oder den neuen Ideen der aufwärtsstrebenden revolutionären Klassen künstlerischen Ausdruck verlieh, jedenfalls nur für eine dünne Intelligenzschicht, da er für andere ja nicht schreiben konnte. Heute schreibt er — unabhängig davon, welche Weltanschauung er mit seiner Kunst vermittelt — im Bewußtsein, daß seine Werke sozusagen der ganzen Gesellschaft zugänglich sind. Auch in der Vergangenheit gab es Schriftsteller, die darauf erpicht waren, mit ihrer Stimme auch die Angehörigen der werktätigen Klassen zu erreichen, und die nicht nur für eine dünne Schicht von Intelligenzlern schreiben wollten. In diesem Falle mußten sie zwangsläufig den Ton ändern; sie mußten in Sprache, Stil, in der Komposition schlichter werden und mußten damit nolens-volens einen lehrhaften Ton anschlagen. Heute ist diese doppelte Ausdrucksweise sinnlos geworden; der ungarische Schriftsteller, der ausdrücklich ein Schriftsteller der Arbeiter und Bauern sein will, ist während seiner schriftstellerischen Arbeit sich dessen bewußt daß Stendhal „Rot und Schwarz“ innerhalb einiger Monate in Ungarn eine Auflagenzahl, die in die Hunderttausende geht, erreicht hat, und wenn er noch die auf *ein* Exemplar entfallenden Umsatzzahlen der Leihbibliotheken hinzurechnet, findet er sich Millionen gegenüber, die als Leser auf dem Niveau eines Stendhal stehen. Der Schriftsteller hat aufgehört, der Vertreter einer stummen Masse zu sein, die für ihre Ansprüche keine Worte findet; er hat aber auch aufgehört, die gewisse, sich zur Masse herabwürdigende, didaktische Rolle zu spielen. Erlassen Sie mir die Erörterung sämtlicher Konsequenzen, die sich aus der neuen Lage ergeben. Es möge genügen, nur auf zwei dieser Konsequenzen zu ver-

weisen. Die eine besteht darin, daß der Schriftsteller heute unter einer weitaus größeren Kontrolle steht, als je zuvor. Den Zensor konnte man ausspielen, die dünne Leserschicht der Intelligenz konnte man überzeugen, beziehungsweise erobern. Je extensiver die Totalität war, mit der der Schriftsteller die Gesellschaft schilderte, umso weniger bestand die Möglichkeit, daß sein Werk von der gesamten Gesellschaft geprüft werde. Heute verhält es sich damit gerade umgekehrt: von je extensiverer Totalität die Gesellschaftsschilderung des Schriftstellers ist, umso vielseitiger das Echo der Gesellschaft, das er zu erwarten hat. Die andere Konsequenz besteht darin, daß es um die sogenannte volkstümliche, oder popularisierende Literatur je länger je schlechter bestellt ist. Der Arbeiter, der an einem elektrischen Schaltbrett einen mit Atomenergie arbeitenden Betrieb leitet, der Kombinatleiter, der mit seiner Maschine abwechselnd 40 bis 50 Arbeitsprozesse besorgt, der Dispatcher, der ein landwirtschaftliches Kollektiv leitet, wird immer weniger vom Schriftsteller fordern oder auch nur dulden, daß er sich zu ihm herablasse und ihm etwas vorlispelne. Das ist so, in immer größerem Maße, von New York bis Archangelsk. Daß die erstere Konsequenz in gewissem Sinne eine Funktionsänderung der Kritik zeitigen muß; daß als Folge der letzteren Konsequenz sich bei der Bewertung der Stilrichtungen eine neue Situation ergab, — das will ich hier wirklich nur angedeutet haben; all dies gehört schon zu den allgemeinen Folgerungen. Unbestritten bleibt aber, daß von Horaz bis Ady jeder Dichter sein „*Odi profanum vulgus*“ schreiben konnte, daß von Baudelaire bis zu den Surrealisten das „*Épâtier*“ des Lesers ein schriftstellerisches Anliegen sein konnte. Heute vermindert sich die Zahl dieser Möglichkeiten von Tag zu Tag, weil die profane Menge allmählich verschwindet und niemand mehr übrigbleibt, den man verblüffen könnte. Jedes Augenzwinkern des Augurs erwidern Millionen mit einem verständnisvoll leuchtenden Blick.

II. Die untrennbare Verbindung der Literatur mit dem Gebrauch der Schrift hat aufgehört, d. h. es entstand eine neue Kultur des lebendigen Wortes. Vor kurzem wurde ich von einem Funkfachmann darauf aufmerksam gemacht, daß die Anzahl der Radioempfangsgeräte auf der Welt wesentlich höher ist, als die Auflagenzahl der Tageszeitungen und Zeitschriften. Das besagt, daß bedeutend mehr Leute literarische Texte im Radio anhören, als es dafür Leser gibt, mit anderen Worten, den größten Aktionsradius hinsichtlich der Verbreitung schriftlicher Kunst, besonders aber der Dichtkunst besitzt nicht das geschriebene, sondern das gesprochene Wort. Wenn man diese Tatsache zur Kenntnis nimmt und dabei bedenkt, was für Perspektiven noch des Fernsehens harren, und rechnet

man noch die sich aus dem Tonfilm ergebenden Möglichkeiten dazu, so muß man feststellen, daß für die Literatur eine neue Periode der Mündlichkeit anbrach. Das hat wieder unübersehbare Folgen. Die Entwicklung, die vom fahrenden Spielmann, vom Wandersänger bzw. vom vorlesenden Mönch im Refektorium des Klosters und von den des Lesens und Schreibens unkundigen Zuhörern, also von dem mündlich sich verbreitenden kollektiven Erlebnis der Literatur zum modernen Menschen führt, der in der Einsamkeit seiner Stube still ins Lesen vertieft ist, geführt, nun, diese Entwicklung hat eine neue Wendung genommen. Die Unpersönlichkeit des Dichters hat aufgehört; seine Stimme bzw. lebendige Gestalt wird beim Vortrag seines Werkes dank dem Rundfunk und dem Fernsehen zum persönlichen Erlebnis des Lesers. Eine weitere untrennbare Folge davon ist, daß die sprachliche, idiomatische Verblässung, die Entfärbung des graphischen Bildes der Schriftwerke — eine Folgeerscheinung des stummen Lesens — ein Ende nimmt; das Werk hallt auf der gleichen Artikulationsbasis, die dem Schriftsteller selbst zu eigen war, als er sein Werk selber vortrug, durch die Ewigkeit, die individuelle Aussprache, die Mundart, der sinngebende Tonfall des Schriftstellers gehören wieder zum Werke. Mir war noch das Glück beschieden, als Kind Endre Ady hören zu können; die eigenartige, etwas singende, nasale Aussprache von Mihály Babits lebt in meiner persönlichen Erinnerung; Thomas Mann hat in meiner Anwesenheit das erste Kapitel der „Lotte in Weimar“ vorgelesen, ich war anwesend, als Attila József, Zsigmond Móricz ihre neuesten Werke vorlasen, wie Gide, Éluard ihre Werke interpretierten. Ich will mich mit all dem nicht brüsten, ich möchte nur sagen, daß ich immer diese Stimmen mithöre, wenn ich die Werke dieser Schriftsteller im engen Lichtkreis meiner Schreibtischlampe stumm lese. Das ist aber ein Erlebnis, das oft nur sehr wenigen, manchmal nur einigen hundert Zuhörern in einem Vortragssaal zuteil werden konnte. Jetzt wird das wieder zu einem kollektiven Erlebnis. Es erfährt jedoch eine Veränderung. Es verändert sich vor allem dadurch, daß die Kollektivität wesentlich erweitert wird. Das Lied des Troubadours wurde oft nur von den Gästen einer Kneipe vernommen; der fahrende Sänger hatte — von Stadt zu Stadt wandernd — einem zahlreichen, zeitlich aber äußerst zergliedertem Publikum sein Lied vorgetragen, jetzt aber kann der vortragende Dichter im gleichen Augenblick von Millionen und Abermillionen belauscht und gesehen werden. Das Erlebnis ändert sich aber auch dadurch, daß ich inmitten dieses Millionenpublikums genauso einsam zu bleiben vermag, als ob ich ein Buch läse, da ich doch in meinem eigenen Heim das Radio aufmache, eine Schallplatte auflage, das

Magnetophon einstelle. Die Mündlichkeit ist dabei auch anderer Natur; ich, ein Zuhörer im 20. Jahrhundert, bin zugleich auch ein schriftkundiger Mensch; das Werk, das ich jetzt im mündlichen Vortrag höre, kann ja morgen auf meinem Bücherregal liegen, und dann kann ich es wieder lesen, das akustisch vernommene, erlebte Werk vergleiche ich als schriftkundiger Mensch unwillkürlich mit der Gemeinsprache, ja sogar mit meiner individuellen Sprechweise, bringe es mit dem graphischen Schriftbild in Beziehung. Mein persönliches Erlebnis ist demnach der Schriftsteller und sein Werk, ich nehme teil an einem kollektiven, gemeinsamen Erlebnis, das persönliche Erlebnis ist aber bewußter, kontrollierter, und meine Individualität als Leser geht auch nicht verloren. Ich will die der technischen Entwicklung innewohnenden Möglichkeiten nicht zu utopistischen Traumbildern verdichten, wenn auch der Leiter eines ungarischen Verlagsunternehmens mir einmal schon vorgemalt hat, seiner Ansicht nach werde der Schriftsteller dem Verlag nicht ein Manuskript, sondern Tonbänder übergeben, der Käufer im Bücherladen nicht nur ein Buch, sondern auch eine Kassette mit Magnetophonaufnahmen bekommen und somit in der Lage sein, den Roman nicht nur lesen, sondern auch hören zu können. (Das Ganze soll nur eine Frage der Zeit sein.) Auf zwei Momente muß ich Sie aber schon jetzt aufmerksam machen. Das Lesen von Gedichten war bis vor kurzem nur ein Kunstgenuß der kulturell Höchststehenden; das Gros des Publikums hat — wenn es schon etwas las — Romane gelesen. Dieser Zustand hat sich z. B. bei uns, in Ungarn, wo im Rundfunk ziemlich viel Poesien gesendet werden, gerade aus diesem Grunde dermaßen geändert, daß zur Zeit unsere besten Schauspieler im Begriffe sind, eine Bühne ins Leben zu rufen, die ausschließlich nur für Vortragsabende bestimmt sein soll. Dabei ist auch ein anderer Unstand ausschlaggebend. Stellen sie sich nämlich vor, was für eine Rückwirkung diese neue Mündlichkeit auf den Schriftsteller haben dürfte. Wenn der Schriftsteller während seines Schaffens sich bewußt ist, daß sein Werk auch zum mündlichen Vortrag gelangt, daß viele es anhören werden, dann wird die bloße Kenntnis dieses Umstandes gewiß ihren Einfluß auch auf die schriftstellerische Arbeit ausüben. Man denke z. B. an Fragen des Satzbaues im Verhältnis der gesprochenen Sprache, des Redens zur Sprache der Schrift, der Literatursprache! Ich möchte jetzt gar nicht darauf eingehen, wie weit die Inspiration durch diese neue Personalität beeinflußt wird, wir wissen ja allzuwenig von den Geheimnissen des künstlerischen Schaffens; viel zu wenig, um an diese Fragen auf profane Weise herantreten zu können.

III. Es ist unzweifelhaft, daß die beiden erwähnten Veränderungen auch in einer Grundbedingung Änderungen herbeigeführt haben, die wohl in jeder Literatur eine strukturell mitbestimmende Rolle innehat. Ich denke an die Beziehung der Volksdichtung zur Literatur, zur Kunstdichtung. Die stärksten Antriebe erhielt die Literatur immer aus den Tiefen der Volksdichtung, von jener unaufgezeichneten, nur in der mündlichen Überlieferung fortlebenden Dichtung, die im Wandel der Jahrhunderte und in der Aufeinanderfolge von Sängergenerationen eine immer harmonischere, vollkommenerere Ausgestaltung erfuhr, wie ein Kieselstein, der vom Fluß gerollt und fortgeschwemmt, immer glatter geschliffen wird. Die größten Gestalten, die revolutionären Erneuerer der Weltliteratur, die glänzenden Dichter der Renaissance, ein Goethe, ein Puschkin, ein Petöfi, ein Heine haben immer wieder zur Volksdichtung zurückgefunden, sind zu ihr so zurückgekehrt, wie Antäus zum Mutterboden — sie haben aus ihr frische Kraft geschöpft. Diese Verbindung war ziemlich einseitig; wenn Goethe, Heine, Petöfi es auch erlebt haben, daß sie einige ihrer Gedichte als Volkslieder wiederhören konnten, im Vortrage solcher, die gar keine Ahnung von der Existenz dieser Dichter hatten — so war immerhin die *Literatur* der Teil, der auf Grund dieser Verbindung mehr empfing, das Volk aber bekam kaum etwas von der dichterischen Vollkommenheit zurück, deren Inspirator doch das Volk selbst war. Dieser Zustand hat sich nun von Grund aus geändert. Das allmähliche Verschwinden des Analphabetismus, der öffentliche Unterricht, der immer breitere Massen auf eine immer höhere Bildungsstufe bringt, werden früher oder später die im hergebrachten Sinn aufgefaßte Volksdichtung zerstören. Die schöpferische Kraft, die eigentümliche Phantasie, die tiefe Gefühlswelt, der kräftige und ausdrucksvolle Stil, die reiche Sprache des Volkes werden dabei keinen Schaden nehmen. Doch die zwei Grundzüge der Volksdichtung: die Mündlichkeit und die kollektive Unpersönlichkeit werden gewiß aufhören und damit auch die Unbewußtheit des Schaffens, die die schönsten und meisten Früchte der Volksdichtung gezeitigt hat. Sie kennen ja den Bürger Molières, der sich plötzlich bewußt wird, daß er seit jeher in Prosa sprach. Béla Bartók erzählte mir, daß er beim Liedersammeln einmal eine Phonogrammaufnahme dem Sänger wiedergespielt hatte. „Der Mann wird nie im Leben mehr so vor sich hinsingen — sagte Bartók — weil sein Singen sich für ihn vergegenständlicht hat, es ist auch für ihn zu einem Werk geworden.“ Denken Sie jetzt an das stolze Selbstbewußtsein, mit dem die Volkstänzer heute ihre Tänze vorführen. Ihr ganzes Wesen strahlt von Stolz, daß sie etwas können, womit man sich der Welt zeigen kann. Es ist unwahr, daß in unserem Jahrhun-

dert die schöpferische Kraft des Volkes versiegt sei. Wer aber heute früh am Morgen das Radio aufdreht, bekommt im musikalischen Morgenprogramm die Weisen zu hören, die er einst unbewußt, voll überströmender Freude, in heißer Liebe, überschwenglich, oder in düsterem Kummer, gleich einem schweren Seufzer, aus der Brust ausgestoßen hatte — jetzt hört er aber dieselben Lieder in künstlerischer Bearbeitung, in tadellosem Vortrag wieder. Der Volkskünstler, der sein Werk einst beinahe ganz unbewußt schuf und sich damit begnügte, es beim Maisschälen, im Wirtshaus, bei Hochzeiten und ähnlichen Anlässen vorzusingen oder zu johlen; in dessen Bewußtsein die eigene Schöpfung sich kaum von den Liedern absonderte, die er von seinem Vater und Großvater gehört hatte, derselbe Volkskünstler weiß heute schon, daß er etwas geschaffen hat, er weiß, daß es ein Werk sei, es kann ja festgehalten, vervielfältigt werden. Auch die eigenartig langsame Verbreitung der Volksweisen und -verse erfuhr eine Änderung, die relative Geschlossenheit der provinziellen, mundartlichen Volksdichtung ist im Auflösen begriffen, mitsamt ihrer Unabhängigkeit von der Kunstdichtung, von der geschriebenen Literatur. Der Film mit seiner Wochenschau, der Rundfunk, der organisierte Gesangschor, das Lehrbuch, die elementare weltliterarische Bildung bieten dem Volksdichter genau die gleichen, bewußt zur Kenntnis genommenen Möglichkeiten wie dem Kunstdichter. Die Industrialisierung, die planmäßige Arbeitsorganisierung hat wiederum auf der ganzen Welt eine derartige Wanderung in Gang gesetzt, daß die ethnische Einheit der Landschaften allmählich auseinanderfällt. Man bedenke doch nur: Goethe hat in der Weltliteratur dadurch Aufsehen erregt, daß er serbische und orientalische Gedichte gelesen und seine Dichtung damit befruchtet hat. Heute drehen Millionen den Einstellknopf ihres Rundfunkempfängers, und von Belgrad, über Ankara bis Peking erklingen die Lieder der Völker. Der Volksdichter wird immer mehr zum bewußten Kunstdichter, und der Kunstdichter findet in der Schöpferkraft des Volkes eine Erneuerung nur, wenn er mit dem Volk zusammenlebt, ja, wenn er sich mit dem Volk identifiziert. Die liederkundigen Söhne des Volkes braucht er nicht in entlegenen Dörfern suchen, denn er kann ihre Dichtungen in seiner Zeitschrift lesen. In der stets homogener werdenden Gesellschaft, infolge des Abbaus der Klassenschranken, hört auch das einseitige Verhältnis des Volkes zur Literatur, der Antagonismus von Volks- und Kunstdichtung auf. Die „hohe“ Dichtung wird ewig vom Volk inspiriert bleiben, doch wird diese Inspiration andere Wege finden, als es sogar in den ersten drei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts der Fall war.

Diese Veränderungen, die im Verhältnis von Schriftsteller und Leser, von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, von Volksdichtung und Kunstdichtung eintraten, sind grundlegender Natur. Und wenn auch die meisten von ihnen noch nicht zu voller Entfaltung kamen, müßte man doch ihnen Rechnung tragen, da ja viele von ihnen auf sehr weiten Gebieten schon nicht nur *in posse*, sondern auch *in esse* zu Wirklichkeit wurden. Man muß mit ihnen rechnen, weil man zur Kenntnis nehmen muß, daß die Entwicklung der neuen Naturwissenschaft, der neuen Technik unaufhaltsam ist. Ihre Konsequenzen sind aber *auch* unaufhaltsam. Sobald die Seeschifffahrt einen Entwicklungsstand erreicht hatte, daß Kolumbus in Amerika landen konnte, wurde automatisch auch das Leugnen der Kugelform und Drehung der Erde unhaltbar; die Entwicklung der Radiotechnik und der Umstand, daß das Radio zum Massenartikel wurde, machten automatisch die einseitig-propagandistische Information der Völker und die geheime Diplomatie unmöglich, und es ist nicht daran zu zweifeln, daß die Weiterentwicklung der Flugtechnik die heutigen Schranken der Völkerverständigung, die Zollgrenzen und technischen Sperren bald unhaltbar machen werden. Damit wird auch dem sinnlosen Schüren des Völkerhasses, der Verleumdung von ganzen Völkern und Kontinenten ein Ziel gesetzt. Es ist durchaus nicht die Verblendung eines Technokraten, die aus mir spricht. Und wenn ich behaupte, daß diese Veränderungen eine unaufhaltbare Folge der technischen Entwicklung sind, so fällt es mir gar nicht ein, zu leugnen, daß sie innerhalb der verschiedenen politischen Systeme mit gewissen Modifikationen zur Geltung kommen (man denke z. B. daran, wie sich die unvermeidliche Kollektivisierung der Produktion in den kapitalistisch und in den sozialistisch aufgebauten Gesellschaften durchsetzen wird); ich will auch nicht bestreiten, daß diese Entwicklung durch die graduelle Verschiedenheit, oder durch den Antagonismus, den den verschiedenen Gesellschaftssystemen innewohnenden Demokratismus oder Internationalismus nicht beschleunigt, bzw. verlangsamt werden kann. Die Grundtendenz bleibt aber in aller Herren Länder ein und dieselbe und läßt sich höchstens nur modifizieren, doch nicht in ihrem Fortschreiten aufhalten. (Ich erinnere Sie wieder daran, daß nicht einmal die größten Textilmonopole imstande waren, die Verwendung des Nylongarns zu verhindern.)

Und da möchte ich darauf hinweisen, daß es sich nicht nur um eine Veränderung der literarischen Grundverhältnisse handelt. Schon aus dem bisher entworfenen Bild ist ersichtlich, daß jede Art von Änderung sich auch in der schöpferischen Tätigkeit des Schriftstellers auswirkt. Bevor ich auf die spezifischen Aufgaben der Literaturgeschichte und Literatur-

theorie zu sprechen komme, sei mir gestattet auf diesem Gebiet noch einige Schritte weiter zu gehen und auf einige Erscheinungen zu verweisen. Ich will mich diesmal auf eine einzige schriftstellerische Eigenschaft beschränken, auf die Phantasie, die vielleicht die *grundlegendste* Bedingung der schriftstellerischen Arbeit bildet, ohne die es ja weder eine Komposition, noch eine Typenschöpfung, noch eine Darstellungskraft gibt.

Die Phantasie ist eine Fähigkeit des menschlichen *Verstandes*, die auf der sinnlichen Erkenntnis fußt und sich in zweierlei Richtungen auswirkt: sie rekonstruiert die Sinneseindrücke, beziehungsweise konstruiert auf deren Grundlage etwas Neues. Die beiden Funktionen sind untrennbar, da beiden die sinnliche Wirklichkeit zugrunde liegt, andererseits ist erinnerungsfähige Phantasie eine Voraussetzung der Tätigkeit der schaffenden Phantasie. Wie ändert sich diese Fähigkeit in der neuen Lage?

Denken wir an die zwei Kategorien, die die Einbildung am meisten beschäftigen, an das Verhältnis von Raum und Zeit. Kaum vor einem halben Jahrhundert waren diese beiden — im Sinne der damaligen Anschauung der einander grundverschiedenen — Formen oder Ordnungsprinzipien der physikalischen Bewegungen Prüfsteine der künstlerischen Einbildung. Wenn ich mir einen Schriftsteller vorstelle, der sich von den Kategorien des mechanischen Weltbildes noch nicht freimachen konnte, so kann ich dessen gewiß sein, daß seine Anschauungsweise und damit auch seine Phantasie durch die Tatsachen, die die neue Technik hervorgebracht hat, von Grundaus geändert worden sind. Die verblüffende Geschwindigkeit der Luftverkehrsmittel, denen die Luftfahrzeuge aus den utopistischen Romanen Jules Vernes und Jókais nur schwerfällig nachhinken, etwa wie die Familienkutsche der Pickwickier hinter einem modernen Rennwagen, eine Fernsehübertragung, die es mir ermöglicht, daß ich den flüchtigen Augenblick, dem ich nicht beiwohnen konnte, in meine Gegenwart zaubere, bzw. die es mir möglich macht, in meinem Zimmer zu sitzen und zu gleicher Zeit von einem mir entlegenem Ort visuelle und akustische Eindrücke zu gewinnen, die sich in meiner Sinneswahrnehmung mit den sichtbaren und hörbaren Erscheinungen meines Heimes vermischen... soll ich noch fortfahren? Denn ich könnte ja meine Ausführungen mit solchen Möglichkeiten des „Zeitmischens“ fortsetzen, die der Film, das Radio in immer komplizierterer Form uns zu Verfügung stellt: ich habe schon einmal eine Übertragung gehört, bei der die Rede eines Politikers gesendet wurde, wobei zugleich leise, aber verstehbar eine Rede von ihm hineingemischt war, die er zehn Jahre vorher gehalten hatte, und so konnte ich zu gleicher Zeit die Widersprüche seines zehnjährigen Gesinnungswan-

dels sinnlich wahrnehmen. Und so weiter. Die Schwierigkeiten, die einst nur die dichterische Einbildung zu überwinden vermochte, haben ihre Bedeutung auch für einen phantasiearmen Durchschnittsmenschen eingebüßt — wir können heutzutage Dinge wahrnehmen, die wir uns früher kaum vorstellen konnten.

Doch damit stehen wir erst an der Schwelle der Veränderungen: bitte, nicht zu vergessen, daß ich meinen Ausführungen einen Schriftsteller zugrunde gelegt habe, der sich von den Kategorien der alten Physik noch nicht gelöst hat, dem alles von der Umwälzung des physikalischen Weltbildes nur mittels der technischen Entwicklung zum Erlebnis wird. Gehen wir jedoch von einem Schriftsteller aus, der — gleich den Größten jeder Zeit — die gesamte Kultur seines Zeitalters bewußt miterlebt, ja manchmal der Entwicklung sogar vorgreift, wie ein Leonardo da Vinci, ein Goethe, oder unser Attila József, der in einem Brief aus d. J. 1926 unsere Welt ein System der positiven und negativen Elektronen nennt, obwohl die Wissenschaft erst im Jahre 1932 so weit kam, daß sie — auf Grund der Forschungen Andersons über die kosmischen Strahlen — sich für die Existenz der Positrone aussprach. Man glaube aber keinen Augenblick, daß die Phantasie nur in dieser einzigen Relation neuen Stoff und Spielraum gewinnt, — das neue, im Entstehen begriffene physikalische Weltbild wird auch unser Wissen um den Hauptgegenstand der Dichtung, den Menschen, automatisch wiedererzeugen, befinden sich ja die Biologie und die Psychologie zusammen mit der Erneuerung des physikalischen Weltbildes selbst auf dem Wege der Selbsterneuerung. Zweifelsohne werden auch die Gesellschaftswissenschaften von dieser, durch die neue Technik bedingten sich gegenwärtig vollziehenden Veränderungen der Arbeitsmittel und Arbeitsverhältnisse nicht unberührt bleiben, haben wir es ja doch hier mit einer sich gegenseitig fördernden Wechselwirkung zu tun. Der Kampf, der gegenwärtig — gerade infolge der Entwicklung der Naturwissenschaften — den Widerstreit zwischen den idealistischen und materialistischen Ideologien so verschärft, läßt auch den Materialismus selbst nicht unverändert: wie das Schwert während des Kampfes an Glanz gewinnt, so wird auch der Materialismus von allen mechanistischen Flecken gereinigt. Jener Komplex biologischer, psychologischer und sozialer Erscheinungen, der „Mensch“ heißt, ist imstande Phänomene wahrzunehmen und zu erkennen, die dem Menschen der Vergangenheit nicht begegneten, und das hat zur Folge, daß die Vorstellungs- und Gefühlswelt des modernen Menschen einen anderen Charakter annimmt.

Wenn man streng im Bereiche der Phantasie verbleibt, muß man auf zweierlei Rückwirkungen gefaßt sein. Die eine ist die unvorstellbar starke Auflösung der Schranken der Einbildungskraft, und zwar nicht in der Richtung des naiven Utopismus, sondern in einer mit Schrankenlosigkeit verbundenen realistischeren Richtung. Die stürmische Entwicklung der Wissenschaft und Technik einerseits, die von der neuen Wissenschaft gebotene tiefere Welterkenntnis andererseits wirken sich in *dem* Sinne aus, das nicht nur die wissenschaftliche Voraussetzung gesteigert wird, sondern auch der dichterischen Phantasie immer mehr reale Grundlagen geboten werden. Die andere Rückwirkung ist eine Entfernung von der Anschaulichkeit der Vergegenwärtigung. Der hohe Grad der wissenschaftlichen Voraussage, den die Wissenschaft um die Mitte des laufenden Jahrhunderts erreicht hat, räumt dem Einbildungsvermögen viel weniger Möglichkeiten ein. Mihály Babits schrieb in seinem Roman „Die Pilotin Elsa“ noch voller kühner Phantasie über den technischen Zukunftskrieg, über einen künstlichen kleinen Erdsatelliten, der um die Erde kreist. Was aber in 1931 noch ein Spiel der Phantasie war, gehört heute schon ins Reich der Realität. Indessen hat die Entwicklung der Wissenschaft im Laufe der verstrichenen Jahrzehnte einen derartigen Fortschritt zu verzeichnen, daß die Phantasie sich um die Zukunft nicht mehr besonders anzustrengen braucht — einige Berechnungen sind schon ausreichend. Wir wollen aber noch tiefer greifen. Das kopernikanische Weltbild mit seiner euklidischen Geometrie war für die Vorstellung ganz befriedigend. Das neue Weltbild arbeitet — trotz seiner alle bisherigen übertreffenden Realität — mit Begriffen, die nicht in der Anschauung verankert sind. Es gibt immer mehr imaginäre Begriffe, zugleich werden auch die Definitionen exakter. Das uralte Bild mit den Sandkörnchen, die in der Sanduhr hinabrieseln (dieses Symbol der unbeständigen Zeit) läßt sich schwerlich mit der folgenden Definition der Sekunde vereinbaren, zu der die Wissenschaft durch die Perturbationen der Erdumlaufzeit genötigt wurde: „Die Sekunde ist der $1/31,556.925.975$ -te Teil des tropischen Jahres 1900.“ Das ist zwar genauer als jede bisherige Zeitbestimmung, zugleich aber auch für die Vorstellung gänzlich unfaßbar, besonders wenn man dabei auch an den Zeitbegriff der modernen Physik denkt.

Das Beispiel mag plump und trivial sein. Doch gerade damit möchten wir veranschaulichen, daß das Betätigungsfeld der Phantasie notwendigerweise ein anderes geworden ist. Die Phantasie wird von der neuen Technik vom Wege der äußerlichen Versinnbildlichung abgelenkt. Hätte also die Phantasie keinen Raum mehr? Mit nichten. Nur fällt der Phantasie in unserer Welt eine neue Aufgabe zu. Die dichterische Phantasie

hat bei der visionären Darstellung der sichtbaren Welt immer weniger zu suchen, dafür harren ihrer immer schwierigere Aufgaben im Zusammenhange der Darstellung dessen, wie die Entwicklung, der Fortschritt das Verhältnis der Gesellschaft zum Individuum umformen, wie das Kind des mechanistischen Weltbildes im Zuge der Entstehung des neuen physikalischen Weltbildes umgestaltet wird. Der Held des Zauberbergs oder des Doktor Faustus von Thomas Mann zeigt episch, die Lyrik des Ungarn Attila József lyrisch, wie der Mensch dadurch umgeformt wird, daß er mit einem Bewußtsein höherer Ordnung lebt, als der Mensch des vorigen Zeitalters. Die Phantasie wird kühner, und diese Kühnheit steckt in ihrer Exaktheit.

Das alles sind keine utopistischen Vorstellungen, sondern ein Prozeß, den wir schon lange mitmachen. Die Gesellschaftsphilosophie Lenins ist beinahe gleichen Alters mit der Quantentheorie und der Relativitätstheorie, und etwa zur gleichen Zeit entstand auch jene Umwälzung des Romans, da die Verfasser — von Proust bis zu Thomas Mann — mit einem neuen Zeitbegriff rangen; jene eigenartig autobiographische Selbstanalyse, bei der nicht die Aufeinanderfolge der Geschehnisse, sondern die eigenartige Ineinanderverknüpfung der gesellschaftlichen Entwicklung und des Werdeganges der Persönlichkeit das künstlerische Problem bildet (ich denke an die autobiographischen Romane Gorkis oder Zsigmond Móricz'), die Auflösung der musikalischen Harmonielehre, des Lyrismus älteren Schlages, gekennzeichnet durch Namen, wie Bartók und Ady, und ich könnte mit den Beispielen fortfahren, von der Malerei angefangen bis zur Architektur. Die Kunst hat genauso wie die Wissenschaft mit dem Abbau des alten Weltbildes begonnen, hat zugleich auch die Ausgestaltung eines neuen künstlerischen Weltbildes in Angriff genommen, das uns wieder zu einer Harmonie hinanführen wird, doch wird das eine andere Harmonie höherer Art sein. Vorläufig aber gibt es noch immer mehr Auflösen, Abbauen, obwohl wir über die Krise des ersten Vierteljahrhunderts schon hinaus sind. (Es unterliegt keinem Zweifel, daß die große literarische Wirkung der Psychologie Freuds nicht durch die Richtigkeit seiner Lehren bedingt ist — wenn wir auch mit der heutzutage herrschenden generell-vulgären Verwerfung des Freudschen Werkes nicht mehr einverstanden sein können — sondern darin liegt, daß Freud die mechanistische Psychologie, die positivistische Psychologie samt ihren Ergebnissen erschüttert hat.)

Das alles offenbart sich nicht nur im Werke dieses oder jenes Genies, sondern tritt auch in gewissen allgemeinen Erscheinungen zutage, die — in gewissem Sinne — auch im Hinblick auf die Dichtungsart Konse-

quenzen nach sich ziehen. Ich möchte nur die Grenzfälle erwähnen. Es sind z. B. zwei ganz und gar neue Dichtungsarten entstanden — ich meine das Filmdrama und das Hörspiel, — die gerade dadurch über das Bühnendrama hinausführen, einen Fortschritt diesem gegenüber bedeuten, daß sie den klassischen Rahmen des Raumes und der Zeit sprengen. Oder in der Publizistik. Da hat der künstlerische Zeitungsbericht einen ganz neuen Sinn bekommen, d. h. die reportartige Schilderung und die künstlerische Darstellung sind zwangsläufig näher aneinandergerückt, und dieses Sich-Naherkommen ist eine Folge der Forderung nach Exaktheit. Aber auch innerhalb der traditionellen Gattungen sind wesentliche Änderungen wahrzunehmen. Am auffallendsten ist das im Falle des Romans, da der Roman inhaltlich am empfindlichsten auf die Umwälzungen der Zeit reagiert und einer großen klassischen Periode das formensprengende Zwischenspiel des expressionistischen und surrealistischen Romans gefolgt ist.

Sogar aus dieser äußerst lückenhaften Darstellung wird es klar, daß unser Schaffen auf literaturgeschichtlichem und literaturtheoretischem Gebiet hinter der Entwicklung ziemlich zurückgeblieben ist, sich von der Wirklichkeit gelöst hat, daß wir unsere Gesichtspunkte größtenteils nicht der Gegenwart verdanken, sondern sie als Erbe des 19. Jahrhunderts übernommen haben. Daher kommt es, daß wir statt Entwicklungsschilderungen großen Ausmaßes, statt zusammenfassender Bilder einer Periode mit größerer Fertigkeit Schriftstellermonographien verfassen; daran liegt es, daß die Bearbeitung der Literaturgeschichte der Gegenwart und der Jüngstvergangenheit so schwer vonstatten gehen will und bisher nur Dürftiges geleistet hat; daran mag es auch liegen, daß auf dem Gebiete der Literaturtheorie bei uns seit Jahren nichts Wesentliches geschah.

Eingangs habe ich gesagt, daß in unserem Schaffen auf dem Gebiete der Literaturgeschichte und Literaturtheorie eine gewisse Unzulänglichkeit der Geschichtsanschauung festzustellen ist: in unseren Werken setzt sich das Entwicklungsprinzip nicht genügend durch. Daß dem so ist, erübrigt sich fast jeder Beweis; es genügt, wenn ich darauf hinweise, daß bei der literaturhistorischen Behandlung der älteren und der jüngsten Vergangenheit, wie der Gegenwart in der Methode tatsächlich strukturelle Unterschiede in Erscheinung treten. Je älter, je entfernter das besprochene Zeitalter ist, um so markanter wird die vom Literaturhistoriker gezeichnete Entwicklungslinie sein, in die sich die einzelnen Dichter und Gattungen einordnen lassen. Je näher aber das behandelte Zeitalter liegt, desto verschwommener wird diese Entwicklungslinie sein und mit um so größerer Schärfe werden sich die Gattungen und die einzelnen

Gestalten abheben. Die Darstellung der Vergangenheit ist ein dynamisches Entwicklungsbild, die der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart eine statische Synthese. Je weiter die vom Literaturhistoriker geschilderte Vergangenheit zurückliegt, umso mehr wird er die literarischen Erscheinungen von ihrer Funktion aus, die Schriftsteller von ihrer Rolle aus beurteilen, — je näher er zur Gegenwart kommt, umso mehr wird er sie auf Grund ihres ästhetischen Wertes würdigen; der Vergangenheit gegenüber verhält er sich nur als Historiker, der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart gegenüber nur als Kritiker. Es liegt auf der Hand, daß diese Verschiedenheit bis zu einem gewissen Grade (ich betone: bis zu einem gewissen Grade) unvermeidlich ist. Man sage aber ja nicht, daß sie eine notwendige Folgeerscheinung dieser Tatsache ist, denn wenn es so wäre, könnte man von Literaturgeschichte als Wissenschaft nicht reden. Wenn wir glauben würden, daß zwischen der Schilderung der Vergangenheit und der Gegenwart ein so genereller Unterschied liegt, der auch methodisch unüberbrückbar ist, dann hieße das ja, zur guten alten, allein seligmachenden Methode der „historischen Perspektive“ zurückzukehren, womit wir der Gegenwart gegenüber sogar unseren kritisch-bewertenden Standpunkt aufgeben müßten. Zusammenfassend gesagt: der Vergangenheit gegenüber müßten wir mehr Kritiker, der Gegenwart gegenüber mehr Historiker sein.

Ich habe auch gesagt, unser literaturtheoretisches Schaffen sei deshalb so vertrackt, weil es die literarischen Erscheinungen nicht vom Gesichtspunkte der Gegenwart, sondern von jenem eines vergangenen Zeitalters aus beurteilt. Nach dem bisher Ausgeführten erübrigt sich auch in diesem Fall der Beweis; ich möchte Ihre Aufmerksamkeit vielmehr darauf lenken, daß die Literaturtheorie, sozusagen geologische Schichtungen aufweist. Die Dramaturgie tappt noch irgendwo im Dreieck Griechische Tragödien — Molière — Lessing herum und weiß demzufolge von Shakespeare bis G. B. Shaw sozusagen nur von anomalen Ausnahmefällen, hält auch fertige Formeln bereit über das Genie, das „die traditionellen Möglichkeiten der Bühne gesprengt hat“. Die Theorie des Romans vermag sich aus dem Zauberkreis der Regeln nicht zu befreien, die aus den Werken Balzacs und der großen russischen Realisten, im allgemeinen aus dem Roman des 19. Jahrhunderts abgeleitet wurden, die die Lyrik betreffenden theoretischen Begriffsbestimmungen haben sogar die Regeln der humanistischen Poetiken konserviert.

Die Ursache dieser historischen Unzulänglichkeit, wie theoretischer Verkehrtheit glaubte ich darin zu finden, daß weder unsere Literaturgeschichte, noch unsere literaturtheoretische Arbeit genügend auf die

Gegenwart eingestellt sind. Warum sind sie es nicht? Warum muß das so sein? Diese Fragen müssen beantwortet werden, wenn wir die Aufgaben der Literaturwissenschaft unseres Jahrhunderts bestimmen und auf ihre Eigentümlichkeiten hinweisen wollen.

Die Unvollkommenheit der geschichtlichen Anschauungsweise hat ihren Ursprung in der Vergangenheit, in jener Vergangenheit, in welcher die Geschichte eindeutig die Geschichte der Klassenkämpfe war. Die einander ablösenden herrschenden Klassen, trachteten, sobald sie zur Macht gelangten, ihre Macht zu stabilisieren und eine Ausdrucksart dieses Stabilisierungsbestrebens war die Geschichtsauffassung, die den Gedanken der geschichtlichen Entwicklung zwar nicht leugnete, jedoch zweierlei Korrekturen an ihm vornahm. Die Vergangenheit wurde, wenn auch noch so tendenziös, als ein Entwicklungsprozeß dargestellt, sobald aber dieser Entwicklungsgang die Gegenwart erreichte, wollte man von einer weiteren Entwicklung nichts mehr wissen. Die Gegenwart wurde entweder als Gipfel der Entwicklung aufgefaßt, als Erfüllung der Bestrebungen der Vorfahren, von wo an es keine weitere Entwicklung mehr geben kann, aber auch keine mehr nötig ist (Hegel), oder aber — falls die Krise der herrschenden Klasse schon nicht mehr zu verhüllen war — als Tiefpunkt eines ununterbrochenen Verfalls dargestellt, nach dem nur mehr der gänzliche Untergang folgen könne (Spengler). Das antike Schema goldenes — silbernes — eisernes Zeitalter findet sich hier nur in einer anderen Variation wieder. Manche setzten das goldene Zeitalter ans Ende der historischen Entwicklung, andere an ihren Anfang, aber gleichviel, ob sie das Bild einer progressiven oder einer degressiven Entwicklung entwarfen, galt für sie die Entwicklung mit der Gegenwart als abgeschlossen. War auch dabei von einer Perspektive die Rede, so war diese eine utopistische Vergöberung der Gegenwart: keine Änderung sondern die Erfüllung des schon Dagewesenen.

Wenn wir also an die Literaturgeschichte die Forderung stellen, sie müsse gegenwartbetont sein, fordern wir das nicht nur im Hinblick auf die Vergangenheit, sondern auch auf die Zukunft: die Gegenwart ist für uns ein genauso veränderlicher Zeitabschnitt wie jede geschichtliche Periode der Vergangenheit, in der Gegenwart müssen wir genauso den dialektischen Kampf zwischen absterbendem Alten und entstehendem Neuen erfassen, wie in der Vergangenheit. Wenn wir also vorhin von der Notwendigkeit der historischen Perspektive mit einer gewissen Ironie gesprochen haben, so wollten wir damit keineswegs die Notwendigkeit der historischen Perspektive leugnen, sondern nur jene historische Perspektive verhöhnen, die ausschließlich der Vergangenheit gegenüber als

Forderung gilt. In Wahrheit ist eine historische Perspektive gerade bei der Untersuchung der Gegenwart brennend notwendig. Daraus erhellt auch, daß unter historischer Perspektive nicht die Uninteressiertheit des sich aus der Entfernung ergebenden Objektivismus gemeint werden soll, sondern die Objektivität der richtigen historischen Gesichtspunkte. Der Schlüssel zur richtigen Wertung der Vergangenheit liegt in der Hand der Gegenwart, die Bedingung eines objektiven Verständnisses der Gegenwart ist die eingehende Kenntnis der Vergangenheit und die wissenschaftliche Voraussicht, die imstande ist, in der Gegenwart die Keime der Zukunft zu entdecken — es ist eine Kontamination der rekonstruktiven und der konstruktiven Phantasie, gepaart mit der größtmöglichen Tatsachenkenntnis.

Ich will wieder einige Beispiele anführen. In der Dichtung Endre Adys wird vom Jahr 1905 an ein proletarisch-revolutionärer Ton immer stärker; der Dichter verwendet die Symbole der ungarischen Vergangenheit bei der Darstellung des Proletariats. In den Augen der Zeitgenossen Adys erschien seine proletarrevolutionäre Lyrik utopistisch (auch er selber schrieb über den Sieg des Sozialismus nur als über eine sehr weit, in der Zukunft liegende Möglichkeit) und für einen beträchtlichen Teil seiner Zeitgenossen war auch der Umstand befremdend, daß Ady im Proletariat das Unterpand der Zukunft sah, er wurde als unnational gebrandmarkt, da man in der zahlenmäßig weitaus größeren Masse der Bauernschaft die vielversprechende Zukunft der Nation sah. Seine unmittelbare Nachwelt, die knapp nach seinem 1919 erfolgtem Tod den Sieg und Sturz der proletarischen Revolution, sodann die reaktionäre Restaurationsherrschaft Horthys erlebte, konnte der Dichtung Adys das divinatorische Element nicht absprechen, erblickte aber in ihm eine tragische Gestalt, weil er auf eine Klasse, eine Revolution vertraute, die zwar zur Macht gelangte, eine kurze Zeit herrschen konnte, dann aber zu Fall kam. Es ist klar, daß sich die ungeheure Größe des lyrischen Realismus Adys erst heute uns im vollen Umfange offenbaren kann, wo die sogenannten „Propheten“ Adys sich bewahrheitet haben. Das würde scheinbar gerade dafür sprechen, daß zur richtigen Bewertung Adys eben doch die historische Perspektive notwendig ist, im alten Sinne des Wortes. Ich behaupte hingegen, daß die richtige Bewertung Adys ein tiefes Miterleben der Gegenwart, das Erkennen der auf die Zukunft hinweisenden Elemente der Gegenwart erforderlich sind. Denn alle, die heute statt der Perspektive des Sozialismus die Kriegsperspektive der Atom-Katastrophe vor Augen haben, die durch die übertriebene Industrialisierung, die gewaltsame Förderung der Genossenschaftsbewegung, die Verletzungen

der sozialistischen Gesetzlichkeit zur Perspektive der bürgerlichen Demokratie zurückgetrieben worden sind, sie alle mutet die revolutionäre Dichtung Adys noch tragischer, vielleicht sogar als eine schädliche Erscheinung an. Bei der richtigen Bewertung Adys kommt es nicht auf die Perspektive an, sondern auf die Erkenntnis der Wirklichkeit der Gegenwart und der Perspektive der Zukunft. Die Verbreiter der Atompanik, die rekonstruktive Phantasie derer, die sich in die bürgerliche Demokratie zurücksehnen, haben vollkommen versagt; sie sehen nicht, daß in der Anfangszeit der maschinellen Produktion gerade die Arbeiterklasse die Maschinenstürmer gestellt hat, und daß die mechanischen Produktionsmittel gerade diese Leute zu einer Tätigkeit für die revolutionäre Verbesserung ihres Loses befähigt haben; sie sehen nicht, daß zu ihrer Zeit nur der rohen Kraft der unheilverkündenden, Krieg und Katastrophen in sich bergenden Sprengmittel die erste Erleichterung der gräßlichsten menschlichen Arbeit, der Bergarbeit zu verdanken war, daß diese Sprengmittel das wirksamste Mittel der produktionssteigernden Umgestaltung der Natur sind. Aber auch die konstruktive Phantasie läßt sie im Stich, weil sie nicht sehen, daß die Entwicklung der Wissenschaft prinzipiell, die Entwicklung der Technik praktisch jedwede Konstruktion unmöglich macht, die auf den Gegensatz vom Einzelnen und der Gemeinschaft oder auf dem Überwiegen des einen zu ungunsten des anderen aufgebaut ist, weil die durch die neue Technik bedingten Arbeitsverhältnisse den Kollektivismus genauso erheischen wie die Höchstleistung der Einzelnen.

Zum anderen möchte ich ein Beispiel mit umgekehrtem Vorzeichen anführen. Wir alle, die die im Entstehen begriffene ungarische sozialistisch-realistische Literatur betreuen, klammern uns mit einer dogmatischen Verbissenheit an die Gemeinverständlichkeit der literarischen Werke. Jeder Schriftsteller, der auf seiner Formsuche von der volkhaften Einfachheit, kristallklaren Durchsichtigkeit nur im geringsten Maße abwich, der mit neuen Ausdrucksformen experimentierte, konnte sich gestern gleich darauf gefaßt machen, daß er als Formalist verschrien wurde, der ins Schlepptau der bürgerlichen Dekadenz geraten und vom Kosmopolitismus infiziert worden sei. Ich muß gestehen, die Gemeinverständlichkeit halte ich auch jetzt noch für ein wesentliches Erfordernis der Klassizität. Der Anspruch auf Gemeinverständlichkeit wird gewöhnlich von den Zeitgenossen der Dichter erhoben. Der Dichter will aber eben nicht gemeinverständlich sein, sondern verblüffend neu, anders als seine Vorläufer. „*Carmina non prius audita*“ — das ist die Losung, der Ehrgeiz des wirklich großen wahren Dichters. Und wenn er die Stimme erhebt, reagiert die öffentliche Meinung, von der literarischen Tradition, der

Schule, dem alle großen Leistungen in kleine Münze umsetzenden Epigonismus, an die Stilformen einer vergangenen Epoche gewöhnt, mit einem Aufzischen; sie wird den neuen Ton unverständlich, sinnlos, sonderlich, maniert finden. Über eines der populärsten, auch von Kindern gerne gelesenen Gedichte Petófis schrieb der einstige Kritiker: „Der Bauer wird es nicht verstehen“. Die Dichtung Adys hat man zur Zeit seines Auftretens unverständlich gefunden, seine Versformen wurden in den Witzblättern und auf Kabarettbühnen verulkt, und es waren bei weitem nicht die in der Literatur Unbewanderten, die Ungebildeten, die sich von ihm abwandten, sondern manche der Gebildetsten. Die Dichtung Adys war zur Zeit seines Auftretens das Geheimnis eines engen, sektenhaft geschlossenen Kreises, nur diese Eingeweihten verstanden ihn; sie mußten den verborgenen Sinn der unverständlichen Adyschen Gedichte ihren Zeitgenossen im wahrsten Sinne des Wortes deuten. Auch Ady selbst hielt einmal einen Vortrag, den er mit der Auslegung einiger für besonders unverständlich gehaltenen Gedichte beschloß. Kaum ein Menschenalter später, um die Wende der zwanziger- und dreißiger Jahre waren es schon Massen, die diesen Gedichten Beifall spendeten, und heute kann ich meinen Hörern kaum klarmachen, wieso man Ady einmal eigentlich nicht verstehen konnte. Seine Symbole wurden einst als unverständlich empfunden, so daß es Menschen gab, die sogar daran zu zweifeln anfangen, ob diese schleierhaft-mystischen Symbole überhaupt etwas bedeuteten — heute sondert einer der hervorragendsten Würdiger des Dichters ihn gerade damit von den übrigen Symbolisten ab, daß er findet, Ady löse selber in seinen Dichtungen die Symbole auf, er ließe uns in keinem Zweifel darüber, was seine gewaltigen, visionären Bilder versinnbildlichen. Der Dichter wird also gemeinverständlich, wenn er mit den gewagt neuen Formen seiner neuartigen Gedanken die Schranken des erstarrten Gemeingeschmacks durchbricht, wenn er mit der siegreichen Kraft seiner Begabung die Anerkennung seiner neuen Ideen und Ausdrucksformen erzwingen kann und damit erreicht, daß nun auf einmal diese zum Gemeingut aller werden. Das Studium der Literaturgeschichte verhilft uns solcherart zur richtigen Bewertung der gegenwärtigen Literatur. So werden wir davor bewahrt, daß wir z. B. die tatsächlich berechnete Forderung nach Gemeinverständlichkeit ahistorisch, starr dogmatisch auffassen, daß wir mit dem intoleranten, ungeduldigen Pochen auf das Prinzip der Gemeinverständlichkeit der Entwicklung eines neuen, morgen schon allgemein verständlichen Stils den Weg verlegen.

Vom Literaturhistoriker unseres Jahrhunderts ist demnach eine vollwertige Geschichtsauffassung zu erwarten, die die Entwicklung nicht mit

der Gegenwart abschließt, sondern die Gegenwart im doppelten Lichte der Vergangenheit und Zukunft sieht; die Darstellungsweise muß derart sein, daß in ihr die Beiträge zum Tatsachenmaterial, die sachkundigen Unterlagen durch Vergleich der Analogien aus der Vergangenheit mit den reellen Möglichkeiten der wissenschaftlichen Prognose ihren Sinn erhalten. Es gibt nicht zweierlei Methoden für den Literaturhistoriker. Mag er sich mit der Vergangenheit oder mit der Gegenwart befassen, er muß jeweils die volle Historizität anstreben; er muß das Gestern, das Heute und das Morgen immer synoptisch leuchten lassen. Nur eine Anschauungsweise, nur eine Methode dieser Art macht eine gegenwartsbetonte Behandlung der Geschichte der Literatur möglich.

Eine Literaturgeschichte, die immer von der Gegenwart ausgehend, dabei immer in Anlehnung an die Vergangenheit, stets der Zukunft Rechnung tragend, arbeitet, muß als untrennbare Ergänzung eine zeitgemäße Literaturtheorie besitzen, die keine eklektische Zusammenfassung der literaturtheoretischen Lehren vergangener Epochen, sondern deren Revision im Sinne der Wissenschaftlichkeit des 20. Jahrhunderts ist.

Von dieser neuen — oder wenn's beliebt: sich erneuernden — Literaturtheorie erwarten wir die Lösung von drei, voneinander untrennbaren Fragen. Ich meine die Fragen der künstlerischen Widerspiegelung, der Einheit von Form und Inhalt und des nationalen Charakters der Literatur. Nicht nur diese Fragen harren einer Lösung, doch ohne ihre Lösung sind auch die weiteren nicht zu lösen.

In der mechanistisch-dualistischen Komposition des alten Weltbildes zeigten sich diese Fragen als leicht übersichtliche Schemas. Die Wirklichkeit als Widerspiegeltes, der Künstler als Empfänger und Widerspiegler — etwas Einfacheres gibt es ja gar nicht. Allerdings hat weder Engels, noch Lenin in erkenntnistheoretischer Beziehung die Frage für so einfach befunden. Der Inhalt wird — als primäre Komponente des Kunstwerkes — die ihm am meisten entsprechende Form schon finden, wobei der Literaturwissenschaftler nichts weiteres zu tun hätte, als festzustellen, ob die Form dem Inhalt adäquat sei. Dabei muß er auch versuchen, den Zusammenhang zwischen Inhalt und Form zu deuten. Der Inhalt ist allgemein menschlich, die Form national — gibt es denn einen einfacheren Satz, als diesen? Zur Wahrung dieser kristallklaren Einfachheit bedarf es nur zweier Dinge: man versuche ja nicht diese Sätze auf konkrete Erscheinungen der Literatur anzuwenden, und — Augen zu vor den Resultaten unserer heutigen Wissenschaft!

Ich möchte nicht wieder trivial sein, stelle daher auch nicht die Frage, ob der Spiegel wohl sich selbst widerspiegeln kann; wie der Schrift-

steller der Wirklichkeit gegenüberstehen wird, wenn die Person des Darzustellenden und die des Darstellers zusammenfallen. Freilich ist das Anschneiden dieser Frage doch nicht überflüssig, weil dabei auf einen wesentlichen Umstand hingewiesen wird: man darf den bildhaften Ausdruck Lenins nicht buchstäblich nehmen, vulgarisieren, da man einsehen muß, daß die Widerspiegelung mit dem Gebrauch eines wirklichen Spiegels nicht identifizierbar ist, ja, damit garnicht verglichen werden kann, es sei denn, daß man dem Schriftsteller die Möglichkeit abspricht, von sich selbst ein künstlerisch-glaubwürdiges Bild entwerfen zu können. Zwei Probleme aber sind auf jeden Fall ins Auge zu fassen. Das eine besteht darin, daß der Schriftsteller selbst auch ein Teil der Wirklichkeit ist, die er zu schildern hat, sei es ein geschichtlicher Roman, ein Gesellschaftsdrama oder gar eine parnassische Landschaftsdichtung, mit denen er sich beschäftigt — er selbst wird nun unter allen Umständen auch im Spiegelbild enthalten sein. Das andere Problem ergibt sich daraus, daß die künstlerische Darstellung niemals, unter keinen Umständen unmittelbar sein kann, sondern stets nur mittelbar, eben weil es sich um eine künstlerische Darstellung handelt. Die Darstellung wird immer ein subjektives Element enthalten und ihr Realismus wird nicht eine Frage der Identität, der Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit sein, sondern eine der künstlerischen Realität, die sich nicht in elementaren Teilen der Darstellung, sondern in der Wirkung des Gesamtwerkes offenbaren kann.

Was die Einheit des Inhalts und der Form anbelangt, darum ist es noch schlechter bestellt, das gibt noch mehr zu denken. Die Gliederung der Werke in Inhalt und Form gehört nämlich — bei aller Betonung der Einheit — in den Bereich des dualistischen Denkens. Denn in der Literatur steht der Inhalt durchaus nicht in dem Verhältnis zur Form wie die Reisesachen zum Koffer, in den man sie hineinstopft, nicht einmal in dem Verhältnis wie der Teig eines Kuchens zur Backform. Sucht man nach einer anschaulichen (und eben deshalb oberflächlichen) Analogie, so bliebe höchstens der Vergleich mit einem Salzkristall übrig. Wenn man den Kristall zerschlägt, wird er sich in kleinere Kristalle spalten, doch werden auch die winzigsten Kristallsplitter den gleichen Bau, die gleichen Parameter-Verhältnisse zeigen, wie ursprünglich der ganze Kristall. Wer in der Literatur den Inhalt von der Form getrennt, oder meinetwegen in Einheit mit der Form haben will, der wird am Ende zum Begriffe des „Salzes an sich“, im Sinne Kants gelangen, unterdes wird er aber das literarische Werk selbst verlieren, es wird den Reiz der Poesie, sein ganzes Wesen, seine Rolle, ein Spiegelbild der Wirklichkeit zu sein, einbüßen. Die Wirklichkeit tritt in der Literatur immer in irgendeiner

Form in Erscheinung. Verkünde ich damit etwa einen neuen Formalismus? Ist das vielleicht eine Leugnung des Inhaltes der Werke, des Primates der Gedanken, die der Schriftsteller zu sagen hat? Keine Rede davon! Was ich leugne, ist der künstliche Dualismus von Form und Inhalt. Wenn Goethe wie Thomas Mann die Faustsage bearbeitet, entstehen — trotz tiefliegenden partiellen Übereinstimmungen der beiden Bearbeitungen — zwei selbständige Schöpfungen; in beiden Fällen hat man es mit neuen und originalen Werken zu tun, weil die Form der Veranschaulichung eine grundverschiedene ist. Der Dramatisierung des Jeanne d'Arc-Themas liegen sowohl bei Schiller wie auch bei Bernhard Shaw die gleichen geschichtlichen Tatsachen zugrunde; die inhaltlichen Unterschiede zwischen den zwei Dramen rühren von der Verschiedenheit der Formgebung her. Genauer: es ist nicht von einer Verschiedenheit in der Form zu sprechen, sondern die inhaltliche Verschiedenheit läßt sich an formellen Merkmalen erfassen. Das Beispiel kann man noch weiterführen: wird die Geschichte der armen Johanna von einem Historiker und auch von Shaw bearbeitet, so wird das Werk Shaws insofern mehr und anderes bieten, als dem Historiker zu sagen möglich ist, da Shaw die Begebenheit in künstlerischer Form wiedergibt. Die Form des Werkes ist also keinesfalls eine Äußerlichkeit, sondern ein inhaltliches Mehr. Ich verkünde auch keinen Formalismus, sondern erkläre nur, daß sich der tiefste Sinn der künstlerischen Darstellung in der Form erfassen läßt. Unter den Zeitgenossen Adys gab es auch radikalere, geschultere Marxisten als er, und dennoch wurde Ady zum Schöpfer der ungarischen proletarisch-revolutionären Dichtung, eben weil seine künstlerischen Formen die unvermeidliche Notwendigkeit der Revolution am suggestivsten auszudrücken vermochten. Nicht, daß Ady eine entsprechendere Form für sein revolutionäres Mitteilungsbedürfnis gefunden hätte, sondern die Idee der Revolution erfaßte ihn mit einem Feuer, daß in der Form seiner Verse die Schritte der „kommenden Tausenden der Revolution“ mitdröhnen. Inhalt und Form in der Kunst sind nicht zwei verschiedene Dinge, sondern zweierlei Aspekte ein und derselben Sache. Denken Sie an die geistreichen Worte des Physikers — wenn man das Licht fragt: was bist du? antwortet es: ein Korpuskel; wenn man danach fragt: wie bewegst du dich? so antwortet es: ich bin eine Welle. Über das Wesen der Literatur sagt ihre Erscheinungsform das Meiste aus, die Form läßt sich aber durch ihr Wesen erklären. Wenn die Literaturtheorie die Ambivalenz der literarischen Erscheinungen zum Ausgangspunkt wählt, wird sie nicht mehr so dogmatisch bald inhaltliche Forderungen, bald formelle Schranken verkünden, sie wird weniger uniformisieren und der Erfassung des We-

sens der Literatur näher kommen, indem sie sich dem heutigen Stande unseres Wissens um die Wirklichkeit, und die Materie besser angleichen wird.

Die Frage des nationalen Charakters der Literatur läßt sich von der Frage des Verhältnisses von Inhalt und Form nicht trennen. Die das Verhältnis von Inhalt und Form betreffende vulgarisierende Auffassung hat den Inhalt der Werke zu irgendeinem allgemein gültigen, metaphysischen Schema verzerrt, in einen abstrakten Raum gehoben und dabei vorgetäuscht, daß die inhaltliche Verwirklichung des Werkes von seinem Inhalte unabhängig ist. Dies war genauso objektiver Idealismus, wie jene politische Praxis, die die Lehren des Marxismus — Leninismus, bzw. das Beispiel der sowjetischen Entwicklung in einer anderen Periode, bei einem anderen Volk, unter anderen Umständen verwirklichen wollte, ungeachtet der Unterschiede in Raum und Zeit, sowie der volkhaften Eigentümlichkeiten. Den nationalen Charakter der Literatur haben wir nicht in irgendeiner nationalen Form zu suchen, sondern darin, ob das Werk eine konkrete geschichtliche Lage so zu schildern vermag, daß die Darstellung mit visionärer Kraft, unter Erweckung einer starken Gemütsbewegung, durch ein künstlerisch ergreifendes Erlebnis die Probleme der eigenen Zeit im Bewußtsein wachrufen kann. Janus Pannonius schrieb seine Gedichte in lateinischer Sprache, zählt aber doch zu unseren großen nationalen Dichtern; ein bedeutender Teil der Gedichte von Petöfi ist in dem der ungarischen Metrik fremden jambischen Versmaß verfaßt, und doch ist er der nationalste ungarische Dichter. Ein Roman Jókais hat Puschkin zum Helden; der Roman ist trotzdem ein ungarischer Roman, der ein damals höchwichtiges ungarisches Problem, die Frage der Reformen von oben oder der Volksrevolution von unten behandelt. Eine Literatur wird dadurch national, daß die Schriftsteller die Vergangenheit ihrer Nation im tiefsten Innern miterleben, daß sie die lebendigen Probleme ihres Volkes erkennen, die Zukunft ihres Volkes mit visionärer Kraft erschauen und alles Gesehene freimütig und mit suggestiver Stärke auch auszusprechen vermögen. Das soll nicht heißen, daß die Schriftsteller nur historische, gesellschaftliche oder utopistische Werke schaffen, ihre Werke stets nur aktuelle Situationen zu beantworten dürften. Wohl bedeutet es aber, daß alles, worüber geschrieben wird, gerade infolge des Realismus der Gestaltung, den subjektiven Stempel des dabei gegenwärtigen Schriftstellers tragen, sein Verhältnis zur Gesellschaft verraten muß. Eigentümlicherweise wurden gerade jene Werke, die im Zeichen der Formel „sozialistischer Inhalt — nationale Form“ verfaßt worden sind, von den Natio-

nenal zurückgewiesen, und gewannen auch keine internationale Bedeutung: es entströmte ihnen eine Art schalen Kosmopolitismus und Stilisiertheit der Form, ich möchte fast sagen: Stilromantik. Hingegen ward die spezifisch italienische Problematik eines Dante, der die inneren Kämpfe Italiens zu Fragen des ewigen Heils vergrößerte, die englische eines Shakespeare, der die gärende Entwicklung des Elisabethanischen Englands in fiktive dänische Königshöfe und italienische Städte verlegte, die deutsche eines Goethe, der dem zerrissenen Deutschtum die Perspektive eines universalen Humanismus vor Augen führte, zu einem Ausdruck der gesamten Menschheit. Shakespeare lauschte am Ufer des erdachten böhmischen Meeres dem Wellenschlag der englischen Gesellschaft, und damit vermochte er auch den Tschechen weit mehr zu sagen als irgendein Roman, der in einem ethnographisch authentischen tschechischen Milieu den schwankenden Mittelbauern darstellt. Dieses Verhältnis des nationalen Charakters und der internationalen Bedeutung gebietet dem Prozeß des Schematismus Halt und bringt zugleich die Grundbegriffe unserer Literaturgeschichte jenem komplementären Charakter des Denkens näher, die die verschiedenen Prozesse und Zusammenhänge auf einmal, in einer einheitlichen Sicht (und nicht abgesondert) sieht; die keinen Gegensatz zwischen dem Spezifischen des Einzelfalles und den allgemeinen Gesetzen der Masse der Fälle erblickt, jedoch auch keinem der beiden dem anderen zuliebe Gewalt antut.

Die Literatur bedarf einer Literaturtheorie, deren Thesen im Prinzip dem wissenschaftlichen Weltbild unserer Zeit nicht widersprechen, sondern im Einklang mit demselben sind. Das wird keine Entfernung vom historischen Materialismus herbeiführen, wohl aber die Kluft überbrücken, die sich zwischen dem dialektischen und dem historischen Materialismus aufgetan hat dadurch, daß jener in seiner Entwicklung von den Warnungstafeln des politischen Dogmatismus und Sektierertums weniger gehemmt würde, als dieser.

Wir befinden uns noch ganz am Anfang dieser neuen Literaturgeschichte und Literaturtheorie. Ihre Notwendigkeit und Problematik steht klarer vor uns als die Wege und Methoden dazu. *Das* diene mir vielleicht zur Entschuldigung, daß ich mehr Fragen als Antworten in diesem gelehrten Kreise vorgebracht habe, daß meine Ausführungen mehr hypothetische als nachweisbare Behauptungen enthielten. Wenn ich mich aber an die Arbeit mache, pflege ich immer meine Zweifel meinen Freunden mitzuteilen. Auch jetzt habe ich es getan.

Barockforschung und ungarische Literaturgeschichte

Wenige Epochen der menschlichen Kultur- und Geistesgeschichte gibt es, deren Problematik ein größeres Interesse erweckt hätte, als die des Barockzeitalters. Scheinbar unermüdlich arbeitet die internationale Gelehrtenwelt daran, diese Epoche zu untersuchen und zu erklären. Barockdiskussionen werden abgehalten – 1954 in New York und Venedig, 1956 in Sárospatak –,¹ immer neue Abhandlungen und Bücher erscheinen, die das Gesamtphänomen Barock oder ein Teilgebiet analysieren.² Man hat den Eindruck, daß die Barockforschung allmählich zu einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin wird, wie es ja schon seit Jahren, ja Jahrzehnten eine Byzantinistik, Mediävistik oder Renaissance-Forschung gibt.

Wie auch anderswo in Europa, erwachte das Interesse für das Barockphänomen in Ungarn schon im ausgrenenden 19. Jahrhundert. 1896 erscheint das berühmte, später immer wieder neu aufgelegte Büchlein des berühmten ungarischen Literaturhistorikers Fr. Riedl: „Die Hauptrichtungen der ungarischen Literatur“³ Unter diesen „Hauptrichtungen“ spielt nun auch das Barock eine wichtige Rolle. Riedl, dessen ästhetische Einstellung noch von der Renaissance-Begeisterung des 19. Jahrhunderts (und außerdem von R. Muther) bestimmt ist, sieht zwar im Barock noch viele negative Züge („Unnatürlichkeit“ und „Verweichlichung“, „Verrohung“ und „Übertreibung“), doch er erkennt es klar, daß dieser Stil nicht nur auf dem Gebiete der bildenden Kunst, sondern auch auf dem der Dichtung in Erscheinung tritt: in Ungarn vor allem im beliebten Adelsdichter des 17. Jahrhunderts, Gyöngyösi.

Riedl, der bald nach der Abfassung seines Büchleins den Budapester Lehrstuhl für ungarische Literaturgeschichte erhielt, verbreitete seine Auffassung auch in seinen Vorlesungen über die Literatur des 17. Jahrhunderts, und in diesem Sinn schilderte 1914 sein Schüler L. Kis die Barockelemente des altungarischen Dichtergrafen István Koháry (1649–1731).⁴

Durch Riedls Wirksamkeit wurde der Barockbegriff den ungarischen Literaturhistorikern bekannt und geläufig. Wie J. Horváth darauf hinweist, gebrauchten auch Zs. Beöthy und L. Négyesy den Begriff, und zwar in Zusammenhang mit dem Epos „Der Fall von Sziget“ (*Szigeti veszedelem*)⁵ des großen Feldherrn und Dichters Miklós Zrinyi (1620–1664). Indessen war der Einsatz einer bedeutenden Gelehrtenpersönlichkeit notwendig, um die nach Riedls Tod etwas ins Stocken

geratene ungarische Barockforschung neu zu beleben. Diese Persönlichkeit war János Horváth selbst, der langjährige Professor der Universität Budapest, der noch heute schaffende Nestor unserer modernen ungarischen Literaturgeschichtsschreibung. 1924 erschien in der Zeitschrift „Napkelet“ sein Aufsatz „Barockstil in unserer Literatur“, der sofort allgemeine Beachtung fand. Horváth steht hier zwar unter dem Einfluß eines etwas problematischen Buches, der Monographie *Barock als Kunst der Gegenreformation* von Werner Weisbach, doch ist er kein sklavischer Nachahmer, sondern ist bestrebt, den Barockbegriff organisch in den Werdegang der ungarischen Literatur einzugliedern. Glänzend analysiert er die barocken Elemente im Epos Zrinyis, in der rhetorischen Prosa Pázmánys, hat aber auch für die „Als-ob-Dichtung“ eines Gyöngyösi, für die kleineren Prosaiker des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie für das zähe Fortleben der „Barocktradition“ treffsichere Bemerkungen.⁶

Wie seinerzeit Riedl, hatte auch Horváth eine junge Gelehrten generation in die literarhistorische Barockforschung eingeführt. Aus ihrer Reihe ragt László Nagy hervor, der 1929 eine noch heute lesenswerte Dissertation über Gyöngyösi als Barockdichter veröffentlichte.⁷ Angeregt von Horváth erscheint 1932 der Aufsatz des später tragisch verstorbenen Geschichtsphilosophen Tibor Joó über das Geschichtsbild Zrinyis und seine barocken Züge.⁸ Der äußerst belesene Joó sieht in Zrinyi einen Genius, der nicht nur *passiv* die Anregungen barocker Kulturelemente aufnahm, sondern auch *aktiv* zur Ausbildung der barocken Kultur und Literatur beitrug.

In dieser Zeit (um 1930) erschien die Barock-Darstellung des vor einigen Jahren verstorbenen Altmeisters der ungarischen Historiographie, Gyula Szekfü.⁹ Szekfü, der nach 1945 eine fortschrittliche Rolle im öffentlichen Leben Ungarns spielte, war damals noch stark von religiös-monarchistischen Gefühlen beherrscht, und das merkt man auch in seiner Analyse des ungarischen Barocks. Zwar kennt er die europäische, damals schon ziemlich reiche Fachliteratur gut, zwar weiß er, daß in Ungarn schon im 17. Jahrhundert barocke Züge auftauchen, doch legt er das Schwergewicht allzusehr auf das 18. Jahrhundert und gibt ein etwas apologetisch verklärtes Bild jener Epoche, die bei uns ganz unter dem Sternbild der „Monarchia Habsburgica“ stand. Für Szekfü äußert sich barocke Wesensart vor allem auf dem Gebiet der Religion, der Kunst und der Geschichtsbetrachtung, gesellschaftlich gesehen in der Sphäre des Klerus und des Adels. Darum hat das Barockbild Szekfüs hauptsächlich auf Kunsthistoriker und Kirchenhistoriker gewirkt, doch ist es nicht zu bezweifeln, daß das Erscheinen seines Werkes viel dazu beigetragen hat, auch die literaturwissenschaftliche Barockforschung anzuregen und zu beleben.

Noch ein Wort über die Kritiker Szekfüs. Unter ihnen sind der Historiker Elemér Mályusz und der Schriftsteller László Németh besonders wichtig. (Nicht zu vergessen die Tatsache, daß beide Protestanten sind, und daher die katholischen Positionen Szekfüs freilich nicht teilen können!). Mályusz machte — unseres Erachtens mit Recht — darauf aufmerksam, daß die eigentliche Zeit eines wesenshaft „ungarischen Barocks“ das 17. Jahrhundert ist: vom 18. Jahrhundert nur das heroische erste Jahrzehnt, mit seinem Freiheitskampf, mit dem Versuch des Fürsten Rákóczi, eine von Habsburg unabhängige ungarische Nationalmonarchie zu schaffen.¹⁰ Mag man auch manche Formulierungen Mályusz' allzusehr finden, eines ist klar:

auch der Literarhistoriker wird ungarische Barockschöpfungen vor allem im 17. Jahrhundert suchen, wenn auch der barocke Charakter zumindest bis 1750–60 erhalten bleibt. — Bei Németh ist wieder der Hinweis auf Osteuropa sehr wichtig, seine Fingerzeige auf die reichhaltigen Verbindungen der altungarischen adeligen Kultur der Spätrenaissance und des Früh- und Hochbarocks mit den Nachbarvölkern, vor allem mit Polen und Südslawen.¹¹

Das Jahrzehnt zwischen 1930 und 1940 bedeutet den Höhepunkt der Barockforschung in der ungarischen Literaturwissenschaft. Der führende Kopf ist ohne Zweifel József Turóczi-Trostler, der allein eine kleine Bibliothek über Barockprobleme in der ungarischen und Weltliteratur verfasst hat. Aus der großen Zahl seiner immer wertvollen und anregenden Arbeiten seien besonders zwei hervorgehoben — eine dritte, ebenfalls bedeutende soll später behandelt werden — und zwar die Aufsätze „Die ersten Formen der Europäisierung des ungarischen Geistes“,¹² sowie: „Christlicher Seneca. Ein Kapitel aus der europäischen und ungarischen Geschichte des Späthumanismus.“¹³ Beide Aufsätze haben ihren geistigen Ausgangspunkt in der Epoche des Spätmittelalters bzw. der Reformation, doch beide gipfeln in einer vielseitigen Darstellung der Barockwelt. Im Barockabschnitt des ersten Aufsatzes skizziert der Verfasser die weltanschauliche, soziale, historische und ästhetische Problematik der Barock-Epoche und untersucht die Fäden, die Ungarn — hauptsächlich durch die Vermittlung der Habsburger-Monarchen — mit dem italienisch-spanischen, romanisch-katholischen Quellgebiet dieses Kunst- und Geistesstils verknüpfen. Sehr richtig verweist Turóczi-Trostler auf die Bedeutung der österreichischen, böhmischen, bayrischen, rheinländischen, norditalienischen Kulturzentren für das barocke Ungarn, vergißt indessen auch den protestantischen Faktor nicht, der ebenfalls zum Gesamtbild der Epoche gehört und der vor allem durch Holland, Norddeutschland und die Schweiz wirkt. — Der zweite Aufsatz untersucht dann ein Spezialproblem, die Frage des barocken „Neustoizismus“ in seinen katholischen und protestantischen Strahlenbrechungen, auch hier von einer hohen weltliterarischen Warte aus. Schön beweist der Aufsatz, wie die Ideologie des *Seneca christianus* — von Justus Lipsius und anderen, hauptsächlich germanischen Späthumanisten ausgehend — zum Lebensprogramm ganzer Generationen wurde und in Ungarn besonders im Kreis um die Universität Tyrnau (Nagyszombat = Trnava) befruchtend wirkte. (Wir müssen es nur bedauern, daß Turóczi-Trostler — wohl infolge der faschistischen Drohung — keine Muße mehr hatte, die versprochene Fortsetzung des Aufsatzes zu schreiben: die Literatur- und Geistesgeschichte der ungarischen barocken höfischen Kultur!). Es muß noch gesagt werden, daß Turóczi-Trostler schon vor 1945 bestrebt war, seine Ausführungen womöglich auf eine sozialgeschichtliche Ebene zu stellen.

Neben diesen glänzenden Vorstößen erschienen damals eine ganze Reihe literarwissenschaftlicher Arbeiten zum ungarischen Barock. Nennen wir etwa den Humanismus-Forscher Imre Trencsényi-Waldapfel, der 1933 einen lesenswerten Aufsatz zum Problem „Humanismus und ungarische Nationalliteratur“ veröffentlichte.¹⁴ Besonders wertvoll sind seine Hinweise auf die Tatsache, wie die ungarische Barockdichtung mit dem internationalen Barockhumanismus zusammenhängt, wie in dieser barock-humanistischen „Weltliteratur“ Antikes und Mittelalterliches eine eigenartige Synthese eingehen und wie sie — hauptsächlich durch den Deutschen J. Balde und den Polen M. K. Sarbiewski — noch auf die klassizis-

tisch-frühromantische Lyrik Ungarns um 1800 (Baróti Szabó, Virág, Berzsenyi) einwirkt. Ähnliche Zusammenhänge des Spätbarocks untersuchte auch der Germanist János Koszó und veröffentlichte u. a. einen anregenden kleinen Aufsatz über „Das ungarische Barock des 18. Jahrhunderts und Fërenc Faludi“.¹⁵ Die Wirren des zweiten Weltkriegs und sein bald darauf folgender Tod verhinderten leider Koszó im Abfassen einer geplanten großen Monographie, die dem Thema des österreichisch-ungarischen Spätbarocks und seines Fortlebens in der ungarischen Romantik gewidmet gewesen wäre. Nur ein Fragment davon in deutscher Sprache, „Ungarische Romantik“ betitelt, konnte er noch erscheinen lassen.¹⁶ In dieser spätbarocken Übergangsperiode bewegte sich auch die Doktorarbeit des Szegeder Gelehrten Dezső Baróti über „Dugonics und der barocke Roman“.¹⁷ Baróti wollte hier jene interessanten Querverbindungen zeigen, die Dugonics, den beliebten Romancier der Zeit um 1800 mit Spätbarock und Präromantik, mit Aufklärung und Humanismus verknüpfen. Leider beachtete Baróti nicht den Hinweis Turóczy-Trostlers über die Wirkung des deutschen barocken Romandichters Buchholtz auf Dugonics.

Barótis Szegeder akademischer Lehrer, der als Romanist, Linguist und ungarischer Literaturhistoriker noch jetzt äußerst rüstige Béla Zolnai schrieb 1938 eine Arbeit über „Zrinyis Welt“.¹⁸ Die sehr schwungvoll geschriebene Studie ist die erste Gesamtdarstellung Zrinyis als Barockphänomen und betont vor allem seine Verbindungen mit der kosmisch-magisch-pansophischen Weltanschauung des europäischen Barocks. Als Ausdruck des Barockstils wurde daneben die Sprache Zrinyis, Gyöngyösis, sowie anderer Dichter, Prosaiker, katholischer und protestantischer Prediger des 17. und 18. Jahrhunderts vom Sprachforscher Zoltán Trócsányi untersucht.¹⁹

Wir selbst taten in diesen Jahren unsere ersten Schritte auf dem Gebiete der Barockforschung, angeregt hauptsächlich durch die deutschen Literatur- und Kunsthistoriker und durch Turóczy-Trostler. Wir versuchten u. a. eine stilgeschichtliche Darstellung der ungarischen adeligen Barocklyrik²⁰ und des mittel- und südosteuropäischen Barocktheaters,²¹ veröffentlichten außerdem in deutscher Sprache einen heute freilich schon überholten kritischen Überblick der ungarischen Barockforschung²², sowie einen größeren Aufsatz über den barocken Lyriker und Mäzen Fürsten Pál Eszterházy.²³ Mit diesen Arbeiten bewegten wir uns im wesentlichen in derselben kulturellen Sphäre, die auch Gábor Tolnai, dieser tüchtige Historiker und Literaturforscher zum Ausgangspunkt seiner Monographie „Altungarische Aristokraten“ wählte.²⁴ Tolnai war bestrebt, aus dem Aspekt der adeligen Kultur ein synthetisches Bild der ungarischen Spätrenaissance und des Barocks zu geben und machte wirklich auf interessante Querverbindungen und Entwicklungen aufmerksam.

Umfassendere Monographien über die ungarische Barockliteratur haben in dieser Zeit zwei katholische Forscher, Zsolt Alszeghy und Sándor Sik geschrieben. Ihre religiöse Einstellung ist zwar zu merken, doch konfessionelle Engstirnigkeit und klerikale Voreingenommenheit sind beiden Gelehrten fremd. Alszeghy, einige Jahre lang Professor an der Universität Budapest, veröffentlichte zunächst eine ausführliche entwicklungsgeschichtliche Analyse der ungarischen Lyrik des 17. Jahrhunderts.²⁵ Diesem Heft folgte dann eine größere Darstellung derselben Epoche, nunmehr auf dem Gebiete des gesamten ungarischen Schrifttums.²⁶ Barock ist für

Alszeghy eine vor allem höfisch-humanistisch eingestellte, dekorativ-feierliche Kunst. Die Ergebnisse der europäischen Forschung beachtet er leider nur sparsam, kennt aber sein ungarisches literarisches Material umso gründlicher, tut auch Einblicke in die historische, religiöse und politische Entwicklung der dargestellten Epoche.

Sándor Sik, früher Universitätsprofessor zu Szeged, jetzt Provinzial der ungarischen Piaristen, ist ein auch als Dichter und Kanzelredner bekannter Mann. Kein Wunder, daß er auch menschlich dem Barock sehr nahe steht, im Gegensatz zum reservierteren Alszeghy. Zwei große Gestalten der ungarischen Barockliteratur, Péter Pázmány und Miklós Zrínyi hat er in monographischer Form behandelt.²⁷ Beide Gestalten sieht er auf dem historischen Hintergrund der Barockzeit, des 17. Jahrhunderts, bei beiden betont er jene nachhaltigen Anregungen, die sie durch ihre persönlichen Kontakte mit der germanischen und romanischen Barockwelt erhielten. (Bei Pázmány wird auch auf Polen hingewiesen: sein Klausenburger Jesuitenrektor war Wujek, der berühmte polnische Bibelübersetzer).

Besonders schön sind jene Teile, wo Sik mit großer Einfühlungsgabe die rhetorische Kunst Pázmánys analysiert, oder wo er die barocken Züge der Komposition, der Welt- und Menschendarstellung in Zrinyis Epos nachweist.

Nach 1941 werden die ungarischen Barock-Publikationen seltener. Die dramatischen Ereignisse des zweiten Weltkriegs und der wachsende Druck des Faschismus schaffen eine höchst ungünstige Atmosphäre für die gelehrte Arbeit. Indessen erscheinen auch jetzt noch zwei Studien von Bedeutung: 1942 die „Beiträge zum Entstehen des ungarischen Literaturbarocks“ aus der Feder des Humanismus-Forschers Tibor Kardos,²⁸ 1944 die Aufsatzreihe des Szegeder Romanisten und Komparatisten Jenő Koltay-Kastner über „Das ungarische Literaturbarock“.²⁹ Neuartig ist bei Kardos die Fragestellung: ob und inwieweit die ungarische Barockkultur und –literatur *ungarisch* zu nennen sei, und welche Verbindungen es mit der europäischen Barockwelt hat. Wichtig ist der Hinweis auf die maßgebende Rolle Paduas als Übergangsort zwischen Humanismus und Barock, wichtig überhaupt jene Hinweise, die den engen Zusammenhang humanistischer und barocker Tradition betonen. – Von Italien aus naht auch Koltay–Kastner seinem Thema und bietet besonders in der Analyse und in der weltliterarischen Einordnung der ungarischen Barockpredigt Beachtenswertes.

1943–44 arbeiteten auch wir an unserem Buch »Barock in Ungarn«, das jedoch erst nach 1945 gedruckt werden konnte. Der notwendigerweise etwas skizzenhafte Versuch wollte in deutscher Sprache die Umriss der ungarischen Barockkultur aufzeichnen, ihre landschaftliche Einordnung, ihre literarische, künstlerische und geistige Bedeutung.³⁰ Auch auf die Verbindungen mit der slawisch-osteuropäischen Welt wollten wir schon damals hinweisen, leider noch mit unvollständigem Be-weismaterial.

Ein Jahr nach Kriegsende ergriff Turóczy-Trostler wiederum das Wort und veröffentlichte seine bedeutende kleine kritische Studie über das Problem der Barockliteratur, mit besonderer Berücksichtigung Ungarns. Turóczy-Trostler unterstellt hier den Barockbegriff und überhaupt den Barockstil einer scharfen, manchmal schon allzuscharfen Kritik, die jedoch angesichts der geistigen Zeitsituation verständlich, ja notwendig war.³¹ Nach solch kritischer Sichtung offensichtlicher Übertreibungen und Auswüchse wäre der Weg offen gewesen zu einer wirklichkeitstreuen Schilderung des ungarischen barocken Schrifttums, ausgehend vom Material

selbst, von der spezifisch ungarischen gesellschaftlichen, literarischen und geistigen Entwicklung. Leider hat der lesenswerte kleine Aufsatz nicht das verdiente Echo gefunden, ja, vorübergehend wurde die Barockforschung in Ungarn sozusagen „kaltgestellt“. Eine Art „Barockfeindschaft“ ist um 1948 nicht nur in den benachbarten slawischen Staaten aufgetreten, sondern sogar in Westeuropa: denken wir bloß an Ernst Robert Curtius und an seine Monographie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, wo der Barockbegriff mit großem philologischem Aplomb in Acht und Bann getan wird... Angesichts solcher Tatsachen ist es kaum verwunderlich, daß selbst ein gründliches Werk, wie die 1954 erschienene, reichhaltige Zrinyi-Monographie von Tibor Klaniczay das Wort »Barock« fast vollkommen meidet oder höchstens mit einer gewissen ironischen Skepsis gebraucht.³² Etwas besser war in dieser Hinsicht die Lage der ungarischen Kunstwissenschaft, wo die Forscherin Klára Garas 1953 und 1955 zwei schöne, auch für den Literaturhistoriker sehr lehrreiche Bände über die ungarische Barockmalerei veröffentlichen konnte.³³

Eine Wendung zum Besseren brachte der 24. Mai 1956, als in Sárospatak in Anwesenheit vieler Historiker und Literaturhistoriker eine Diskussion über die Fragen der ungarischen Barockliteratur abgehalten wurde.³⁴ Tibor Klaniczay, Imre Bán und Tibor Komlovszky formulierten zwar ihre Thesen noch in einer etwas starren und dogmatischen Art, indessen wiesen die weiteren Teilnehmer der Diskussion – vor allem Dezső Baróti, der Historiker Béla Karácsonyi, der Literaturforscher Ferenc Jenei, sowie der Verfasser dieses Referates – mit Nachdruck auf die Notwendigkeit einer positiveren und europäisch eingestellten Barockbetrachtung hin.

Obwohl die Diskussion in Sárospatak fast fünf Stunden dauerte, konnten abschließende Ergebnisse freilich nicht erreicht werden. Wir dürfen aber hoffen, daß noch weitere Ergebnisse in der Zukunft erzielt werden, daß man die Mahnungen Turóczi-Trostlers und die Lehren der ungarischen Kunstgeschichte mehr beachtet, und daß die ungarische Barockforschung auch die benachbarte slawische Welt nicht übersehen wird.

A. ANGYAL

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. den Sammelband *Rhetorica e Barocco*, ed. Enr. Castelli, Roma, 1955, sowie die Zeitschriften *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XIV., 1955., S. 143–174 und *Irodalomtörténet*, Jg. 1957., S. 50–64.

² Vgl. etwa folgende Arbeiten: Carl J. Friedrich: *The age of the Baroque, 1610–1660*. New York, 1952; Wylie Sypher: *Four stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400–1700*, Garden City, 1955, S. 180–302; *A literatura no Brasil*, dir. de Afrânio Coutinho, vol. I., t. 1. Rio de Janeiro, 1956., S. 195–259 (Abschnitt: *Do barroco ao rococó*); Václav Černý: *Le Baroque et la littérature française, I–II*, *Critique*, Jg. 1956., S. 518–533, 617–635.; Claude Backvis: *Some Characteristics of Polish Baroque Poetry*, *Oxford Slavonic Papers*, vol. VI., 1955, S. 56–71; Dmitrij Tschizewskij: *Die slavistische Barockforschung, Die Welt der Slaven*, Jg. I, 1956, S. 293–307, 431–445, ferner die vierzehn Sankt Galler Vorträge: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, hg. von Rud. Stamm, Bern, 1956.

³ Fr. Riedl: *A magyar irodalom fő irányai*. Wir benutzten folgende Auflage: Budapest, 1910., S. 103–104.

⁴ L. Kis: *Gróf Koháry István költészete (Die Dichtung des Grafen St. Koháry)*. Budapest, 1914.

⁵ Vgl. die schöne, in den Kriegswirren leider unbeachtet gebliebene Verdeutschung von Arpad Guillaume, Budapest, 1944.

- ⁶ Vor uns lag die Neuauflage im Band: J. Horváth: Tanulmányok (Aufsätze). Budapest, 1956., S. 72–89.
- ⁷ L. Nagy: Gyöngyösi és a barokk. Budapest, 1929.
- ⁸ T. Joó: Zrínyi történetzemplélete és a barokk. Századok, Jg. LXVI, 1932, S. 261–305.
- ⁹ Vor uns lag die 2. Auflage: B. Hóman–Gy. Szekfű: Magyar történet (Ung. Geschichte), Budapest, 1935., Bd. IV., S. 366–416.
- ¹⁰ Vgl. E. Mályusz: A Rákóczi-kor társadalma (Die Gesellschaft der Rákóczi-Zeit), Rákóczi-émlékkönyv, Budapest, 1935., Bd. II., S. 23–68., sowie: Magyar renaissance, magyar barokk (Ung. Renaissance, ung. Barock), Budapesti Szemle, Jg. 1936., Bd. 241, S. 159–179 und 293–318, Bd. 242; S. 86–104 und 154–174.
- ¹¹ L. Németh: Kisebbségben (In der Minderheit). Budapest, 1942. Bd. I–II., bes. S. 180–182 und 189.
- ¹² J. Turóczy–Trostler: A magyar szellem európaizálódásának első formái. Balassa-émlékkönyv (Festschrift für J. Balassa). Budapest, 1934. S. 149–166.
- ¹³ Derselbe: Keresztény Seneca. Fejezetek a kései humanizmus európai és magyarországi történetéből. Archivum Philologicum, Jg. 1937. Bd. 61., S. 25–75.
- ¹⁴ I. Trencsényi-Waldapfel: Humanizmus és nemzeti irodalom. Irodalomtörténet, Jg. 1933., bes. S. 34–49.
- ¹⁵ J. Koszó: A XVIII. századi magyar barokk és Faludi Ferenc. Egyetemes Philológiai Közlöny, Jg. 1933., Bd. 57., S. 187–190.
- ¹⁶ Aus den Forschungsarbeiten der Mitglieder des Ung. Instituts in Berlin, dem Andenken R. Graggers gewidmet. Berlin–Leipzig, 1927, S. 146–155.
- ¹⁷ D. Baróti: Dugonics András és a barokk regény. Szeged, 1934.
- ¹⁸ B. Zolnai: Zrínyi világa. Magyar Szemle, Jg. 1938. Bd. 32., S. 191–200.
- ¹⁹ Z. Trócsányi: Régi magyar nyomtatványok nyelve és helyesírása. (Sprache und Orthographie altungarischer Drucke) Budapest, 1935., S. 21–40.
- ²⁰ A. Angyal: Magyar barokk költők. Archivum Philologicum, Jg. 1938, Bd. 62., S. 320–354.
- ²¹ Derselbe: Theatrum Mundi. Budapest, 1938. (Minerva–Bücherei, Bd. 118.)
- ²² Derselbe: Ergebnisse und Zielsetzungen der literaturwissenschaftlichen Barockforschung in Ungarn. Pannonia, Jg. 1938., S. 345–361.
- ²³ A. Angyal: Magyar barokk költők. Archivum Philologicum, Jg. 1938, Bd. 62., S. 339–370.
- ²⁴ G. Tolnai: Régi magyar főurak. Budapest, 1939., bes. S. 82–160.
- ²⁵ Zs. Alszeghy: A XVII. század lírai költészete. Budapest, 1935. (Hg. von der Ung. Akad. in der Reihe: Értekezések a nyelv- és széptud. oszt. köréből, Bd. XXV., Heft 6.)
- ²⁶ Derselbe: A tizenhetedik század (Das 17. Jhd.). Budapest, 1935.
- ²⁷ S. Sik: Pázmány. Az ember és az író (Pázmány. Der Mensch und der Schriftsteller). Budapest, 1939. – Derselbe: Zrínyi Miklós (N. Zrínyi). Budapest, 1940.
- ²⁸ T. Kardos: Adatok a magyar irodalmi barokk keletkezéséhez. Magyarorságtudomány, Jg. 1942., S. 63–93.
- ²⁹ J. Koltay-Kastner: A magyar irodalmi barokk. Budapesti Szemle, Jg. 1944., Bd. 267, S. 65–77 und 113–133.
- ³⁰ A. Angyal: Barock in Ungarn. Budapest–Leipzig–Milano, o. J. (1945).
- ³¹ J. Turóczy-Trostler: Realizmus és irodalomtörténet (Realismus und Literaturgeschichte). Budapest, 1946., S. 11–16.
- ³² T. Klaniczay: Zrínyi Miklós. Budapest, 1954., bes. S. 30 und 48.
- ³³ Kl. Garas: Magyarországi barokk festészet, I–II. Budapest, 1953–1955.
- ³⁴ Vita a magyar irodalmi barokk kérdéseiről (Diskussion über die Fragen der ung. Barockliteratur). Irodalomtörténet. Jg. 1957., S. 50–64.

Die ungarische Romantik-Diskussion

Im Mai des Jahres 1954, während der Festwoche der ungarischen Akademie der Wissenschaften, fand eine großangelegte Diskussion über die Probleme der Romantik in der ungarischen Literatur statt. In Druck umfaßt das Diskussionsmaterial nahezu hundertdreißig Seiten. Viele Probleme wurden dabei aufgeworfen, manche auch gelöst oder einer Lösung näher gebracht, indessen kann nicht gesagt werden, daß nun der ganze Fragenkomplex der ungarischen Romantik als geklärt betrachtet werden kann. Jedenfalls hat die Diskussion — der ein Jahr früher eine ähnliche über den Humanismus voranging und zwei Jahre später, damals in engerem Kreis, eine über das Barock folgte — der weiteren Forschung nützliche Antriebe gegeben. Es wird vielleicht deshalb nicht unnütz sein, die wichtigsten Etappen dieser Diskussion zusammenzufassen, kritisch zu werten und mit den Ergebnissen anderer Romantik-Forscher zu konfrontieren oder, wo notwendig, zu ergänzen.

Den einleitenden Vortrag der Budapester Diskussion hielt Professor István Sótér, ein guter Kenner des 19. Jahrhunderts. „Die ungarische Romantik“ — so hieß sein Vortrag.¹ Ohne eigentlich den Begriff und das Wesen der Romantik zu definieren, war seine Absicht wohl eher, den zeitlichen Ablauf der romantischen Bewegung in der ungarischen Literatur darzustellen. Er versuchte scharfsinnig, die literarisch-geistige und die politisch-gesellschaftliche Entwicklung miteinander zu synchronisieren und selbst die feineren seelischen Regungen der Dichter als Ausfluß historischer und sozialer Faktoren zu deuten. Leider übersah er hierbei — das taten übrigens auch die meisten anderen Teilnehmer der Diskussion! — die osteuropäischen bzw. südosteuropäischen Zusammenhänge der ungarischen Romantik. Doch darauf wollen wir noch zurückkommen.

Die ungarische Romantik beginnt laut Sótér im Jahrzehnt zwischen 1810 und 1820, wenngleich er auch die vorbereitende Rolle des Sentimentalismus nicht übersieht. (Dem Begriff der sog. „Präromantik“ steht Sótér ablehnend gegenüber.) Sie ist im Sinne seiner mehrmals wiederholten Formulierung „ein Ausdruck des adeligen Liberalismus“. Ihre größten Dichter sind jene, die eben aus diesen liberal gesinnten Adelskreisen Ungars kommen, aus dem Kreis des sogenannten „Reformadels“: Ferenc Kölcsey, Károly Kisfaludy und Mihály Vörösmarty. Beim Letzteren verweilt Sótér länger, sagt Bemerkenswertes über seine dichterische Phantasie, über seine Charakterisierungskunst, über seine weltanschauliche und poetische Entwicklung. Doch sieht er das Eigengesetzliche, den Eigenwert der romantischen Bewegung allzu negativ, ja er läßt im Grunde jede Romantik nur soweit gelten, als sie den Weg des Realismus ebnet. Das ist freilich eine Art der Betrachtung, die nicht allen Wesenszügen der Romantik gerecht werden kann.

Die Jahre um 1840, der Kulminationspunkt der ungarischen adlig-liberalen Reformbewegung, bedeuten für Sótér auch den Gipfel der literarischen Romantik. Zu begrüßen ist dabei seine Einsicht, daß in der ungarischen Literatur nach 1840 eine zweite romantische Welle in Erscheinung tritt, bei Dichtern und Schriftstellern, die mehr aus bürgerlichen Kreisen stammen und unter denen Sándor Petöfi, Ungarns großer Nationaldichter, die hervorragendste Persönlichkeit ist. Freilich ist Petöfi kein »Vollromantiker« mehr, doch gibt es auch in seinem Leben Epochen der seelischen, politischen und weltanschaulichen Krise, die ihren Ausdruck in romantischen Tönen finden. Richtige Romantiker sind dagegen die heute schon weniger

bekannten, doch in vieler Hinsicht bemerkenswerten Dichter des sog. „Jungen Ungarn“, unter ihnen besonders die Dramatiker Károly Obernyik und Zsigmond Czakó. Eine dritte Welle der Romantik erhebt sich dann auch 1849, in der Zeit nach dem Zusammenbruch des ungarischen Freiheitskampfes, in den Jahren der Fremdherrschaft und der Unterdrückung. Zwei bedeutsame Erzähler, Mór Jókai und Zsigmond Kemény sind die Hauptvertreter dieser Spät- oder Nachromantik, die auch einen János Arany oder Imre Madách nicht unbeeinflusst ließ. Ja, Ausläufer der romantischen Bewegung erreichen laut Sötér selbst die Jahrhundertwende: im Weltbild und in der Formgebung der Lyriker János Vajda, Gyula Reviczky und Jenő Komjáthy und im Schaffen des Erzählers Géza Gárdonyi.

Soweit die Grundgedanken des an und für sich inhaltsreichen und gedankenvollen, dazu noch mit vollendeter sprachlicher Meisterschaft formulierten Sötér'schen Vortrages. Doch auch dieser kurze Überblick mag gezeigt haben, daß manche Probleme offen blieben. Zu bedauern war auch die Tatsache, daß Sötér sich seinen Vorläufern gegenüber völlig ablehnend verhielt.

Mit einem Wort: es war gut und notwendig, daß die Ausführungen Sötér's durch eine lebhafte und dankenswerte Diskussion ergänzt wurden.² Zwei Teilnehmer: der Budapester Germanist József Turóczy-Trostler und der Debrecener Literaturhistoriker János Barta haben dann ihre Thesen weitergeführt und ausführlicher dokumentiert: Turóczy-Trostler in seinem Aufsatz „Vörösmarty mit heutigen Augen gesehen“,³ Barta in der Studie „Die Romantik als ästhetisches Problem“.⁴ Da sie zur Diskussion gehören, wollen wir auch diese beiden Aufsätze betrachten und würdigen.

Zuerst ergriff der Budapester Altphilologe Imre Trencsényi-Waldapfel das Wort. Mit Recht beanstandete er das Fehlen einer Definition der Romantik bei Sötér. Er selbst versuchte, wenigstens die Umriss einer solchen Begriffsbestimmung zu entwerfen und wies unter anderem auf die Elemente der Unzufriedenheit, der Sehnsucht und der Phantasie im Gesamtbild der Romantik hin. Sowohl er, als auch später der Romanist und Humanismus-Forscher Tibor Kardos betonten stark die progressiven Züge in der europäischen romantischen Bewegung. (Kardos erwähnte übrigens, leider nur kurz, auch die polnische, tschechische und russische Romantik). Elemente einer Romantik-Definition (Enttäuschung von der Umwelt, Gedanke der Entwicklung und der Originalität, Hinwendung zum Volk und zur nationalen Vergangenheit) tauchten auch im Diskussionsbeitrag des Budapester Literaturhistorikers József Szauder, eines guten Kenners dieser Epoche, auf. Sehr richtig wies Szauder auf den Umstand hin, daß diese Elemente schon in der ungarischen Dichtung um 1815, also bei Dániel Berzsenyi, József Katona und dann besonders bei Ferenc Kölcsey in ausgeprägter Form erschienen.

Auf das Fortleben der Romantik wies mit besonderen Nachdruck Aladár Komlós hin: auch er sah in Vajdas, Reviczky's, und Komjáthy's Schaffen sehr viele spätromantische Züge. Der Szegeder Professor Dezső Baróti und der Budapester Kritiker Pál Pándi beschäftigten sich hauptsächlich mit dem Problem Vörösmarty. Der letztere polemisierte ziemlich scharf gegen Sötér und betonte einerseits das Nostalgische, andererseits das Majestätische in der dichterischen Formgebung des größten ungarischen Romantikers. Im Märchendrama *Csongor és Tünde* sieht Pándi die repräsentativste Schöpfung der ungarischen Romantik. Problematischer ist schon seine Deutung des Epos *A két szomszédvár* (Die beiden Nachbarburgen). Er erblickt

in dieser romantisch-tragischen Dichtung eine „Abrechnung mit dem Feudalismus“. Indessen glauben wir, daß es viel richtiger wäre, das kleine Epos als Ausdruck einer tiefen seelischen Krise Vörösmartys zu deuten.

Einen gesellschaftswissenschaftlichen Ausgangspunkt hat auch der Diskussionsbeitrag Baróti, doch das Wesentlichste ist, was er über gewisse ästhetisch-künstlerische Züge der ungarischen Romantik sagt, über die eigenartige „Polyphonie“ ihrer Lyrik, die ihre Varianten auch in der zeitgenössischen Epik, ja selbst in der rhetorischen Prosa hat.

Den Höhepunkt der Diskussion bedeuteten ohne Zweifel die Beiträge Turóczi-Trostlers und Bartas, bzw. ihre sich daran anschließenden Aufsätze über Vörösmarty und über die Romantik als ästhetisches Problem. Umfassende weltliterarische Kenntnisse und ästhetischer Scharfsinn sind die großen Vorzüge der beiden Gelehrten.

Turóczi-Trostler sieht in der europäischen Romantik den Ausdruck einer großen historischen und politischen, weltanschaulichen und geistigen Krise, deren Ausdruck auch die französische Revolution war. Diese Krise erschüttert, ja vernichtet ein jahrtausendaltes Gefühl der Sicherheit, um neue Perspektiven, neue Möglichkeiten dem staunenden Auge und dem vorwärtsstürmenden Geist zu eröffnen. Diese revolutionäre und romantische Geburtsstunde der „modernen Welt“ ist auch die Geburtsstunde der ungarischen Romantik.

Sehr richtig betont Turóczi-Trostler, daß man die Anregungen der deutschen Romantik beim Entstehen der ungarischen romantischen Bewegung nicht bagatellisieren darf. Nicht nur die „hohe Romantik“ des deutschen Geistes, sondern auch die „Schauerromantik“ des Schicksalsdramas (Müllner und andere) oder die Wiener Zauberkomödie – angefangen von der *Zauberflöte!* – kommen da als Inspirationsquellen in Betracht.

Im romantischen Weltbild und im romantischen Schaffen Vörösmartys – in dem auch Turóczi-Trostler den Höhepunkt der ungarischen Bewegung sieht – vereinigen sich dann all diese Werdeströme und Inspirationskräfte. Mit dem zeitgenössischen Europa verbunden und doch als ein echter Repräsentant seines Volkes findet er einen künstlerisch wie menschlich wertvollen Ausdruck für alle Nöte und Probleme seines Ichs und seines Landes. „Vörösmarty ist unser einziges romantisches Genie, das nicht bloß mit ungarischem, sondern auch mit weltliterarischem Maßstab gemessen werden kann... Wir finden in ihm den größten Teil jener Elemente, die das Weltbild der europäischen romantischen Bewegung bestimmen, doch immer in Einklang mit der Grundschicht seiner Weltanschauung, der Aufklärung, mit unseren wertvollsten Überlieferungen, mit den politischen und ästhetischen Ideen des Reformzeitalters, und zwar auf der ihm zugänglichen höchstmöglichen künstlerischen Ebene... In diesem Sinne ist die Dichtung Vörösmartys in ihren Anfängen der Ausdruck einer persönlichen, nationalen und europäischen Krise, in ihrer Vollreife ein künstlerischer Spiegel der Reformbewegungen und der aufgeregten revolutionären Erwartungen Ungarns. Einen antikapitalistischen Zug hat sie nicht. Als Vörösmarty in die Literatur eintritt, hat Ungarn seine feudalen und agrarischen Züge noch nicht verloren, darum zeigt der Dichter auch keine reaktionäre Mittelalter-Nostalgie... Diese Romantik ist keine Fahnenflucht vor den Aufgaben der Zeit, sondern das Bild einer schöneren, freieren und utopischen Gegenwelt der Wirklichkeit.“⁵

Mit diesen Worten seines Vörösmarty-Aufsatzes hat Turóczy-Trostler nicht nur das Wesentliche im Bilde des Dichters gezeigt, sondern auch den europäischen Rahmen und die Reichweite der ungarischen Romantik skizziert. Wertvoll ist der Hinweis auf Vörösmartys Verhältnis zur Aufklärung und zum Mittelalter. Zum Schluß unseres Aufsatzes wollen wir auf dieses Thema aus südosteuropäischem Blickpunkt — die slawischen Literaturen beachtet leider auch Turóczy-Trostler allzuwenig! — zurückkehren. Jetzt machen wir bloß auf die weitere, sehr wichtige Bemerkung des Gelehrten aufmerksam, daß es nämlich unrichtig sei, Vörösmarty in zwei, oder gerade drei „Gestalten“ aufzugliedern. Laut Turóczy-Trostler gibt es einen „jungen“, einen „im Mannesalter stehenden“ und einen „alternden“ Vörösmarty höchstens in chronologisch-biographischem Sinne, indessen begleitet das Romantische, als wesentliches Element seiner seelischen und dichterischen Persönlichkeit, seinen ganzen Lebenswandel, ohne jedwede Unterbrechung.

János Barta näherte sich in seinem Diskussionsbeitrag dem Problem der ungarischen Romantik vor allem von der ästhetischen Seite her. Das Positive der Romantik sieht er in der Originalität, in der Verherrlichung der schöpferischen Tätigkeit, in der Erweiterung der Erlebniskreise, in einer intensiveren Fähigkeit zur Aufnahme neuer Erlebnisse, in den vielen neuen Varianten des Schönen. — Diese in Budapest nur skizzenhaft entworfenen Ideen erweiterte er dann zu einem ausführlicheren Referat. Hier spricht Barta von den drei „Hauptfunktionen“ der Romantik: der Steigerung der Lebensintensität, der Befreiung und der Konfession. Damit im Zusammenhang werden Probleme beleuchtet, wie das Erwachen des Interesses für das Volk, der romantische Enthusiasmus, die Aufnahmebereitschaft fremden Kulturen gegenüber, das Mitleid-Motiv, die Haltung des Dichter-Propheten, das Mythische und Märchenhafte der Romantik, die ästhetische Buntheit, der malerische Zug, die Mischung künstlerischer Wirkungsmöglichkeiten. Seine Ausführungen beleuchtet Barta mit gut ausgewählten Beispielen aus der Weltliteratur, aber auch natürlich mit vielen Beispielen aus der ungarischen Romantik. Die ungarische Forschung der Zukunft wird weder seine, noch Turóczy-Trostlers Ausführungen entbehren können.

Das waren also die Hauptergebnisse der Budapester Romantik-Diskussion von 1954 und ihre literarischen Nachwirkungen. Zum Abschluß der Sitzung antwortete Sötér seinen „Opponenten“ und hielt im wesentlichen an seiner Auffassung fest. Auch Professor László Bóka, dieser umsichtigste Kenner der ungarischen Moderne ergriff — als Vorsitzender der Diskussion — das Wort. Auch er betonte die Notwendigkeit ästhetischer Fragestellungen (Konzeption, Menschendarstellung, Sprachstil) für die ungarische Romantikforschung, sowie die Notwendigkeit, auch die peripherischen Erscheinungen, (etwa den Dichter János Garay) zu betrachten.

Was nun das Postulat einer sprachlich-stilistisch begründeten Erforschung der ungarischen Romantik betrifft, war man bestrebt, auch auf diesem Gebiet einige bedeutende Schritte zu tun. Dies geschah in der Aufsatzsammlung „Unsere Sprache im Reformzeitalter“.⁶ Die Verfasser der einzelnen Beiträge dieser Sammlung waren sich dessen bewußt, daß die Philologie letzten Endes eine *einheitliche* Disziplin sei und daß es unangebracht sei, Sprach- und Literaturwissenschaft durch eine chinesische Mauer voneinander abzusondern.

Der Drang zu einer „universalphilologischen“ Betrachtung des ungarischen Reformzeitalters zwischen 1825 und 1848, das auch die Hochblüte der Romantik ist,

finden wir besonders in den Aufsätzen von József Tompa über die Sprache der Literatur⁷ und von László Gáldi über das Thema „Poesie und Sprache“.⁸ Für die Romantikforschung besonders lehrreich sind Tompas Hinweise auf den romantischen Kult der Muttersprache, auf die sprachlichen Ausdrucksformen „der unbeschränkten Phantasie und der patriotischen Begeisterung“, auf die oft etwas „geköstelt-schwärmerische“ Art romantischer Wortbildung, auf die „antithetischen“ Möglichkeiten des romantischen Sprachstils. Auf versgeschichtlicher, ja metrischer Ebene untersucht Gáldi ähnliche Probleme, so etwa die frühromantische „Sprachästhetik“ des Dichters Dániel Berzsenyi, die „romantische Hexametersprache“ Károly Kisfaludys oder den ebenfalls romantischen „style sublime“ in den Dramen Vörösmarty. Es ist zu hoffen, daß auch diese Anregungen der ungarischen Linguistik und Stilistik ihre Fortsetzung finden werden. Eine eingehende Analyse der ungarischen romantischen Literatur aus stilistischer Sicht ist ja noch eine Aufgabe der Zukunft.

Als eine Zukunftsaufgabe müssen wir aber auch den Entwurf eines ungarischen Romantik-Bildes im Rahmen der benachbarten slawischen bzw. südosteuropäischen Literaturen bezeichnen. Es wäre einmal wirklich dringend notwendig, die ungarische Romantik nicht nur mit der deutschen, französischen oder englischen, sondern auch mit der polnischen, russischen, tschechischen, südslawischen zu vergleichen. Man denke bloß an die Begeisterung, mit der auch die ungarische Romantik das serbische Volkslied aufnahm, an die Prager Reise des Literaturhistorikers und Aesthetikers Ferenc Toldy und an seine Freundschaft mit Václav Hanka oder an das Interesse Toldys und anderer Romantiker für die Persönlichkeit und das Schaffen Mickiewiczs.⁹ Besonders lehrreich wäre eine Konfrontierung mit der west- und südslawischen Romantik. Geistvoll charakterisiert der Leipziger Historiker Walter Markov die südslawische kulturelle Entwicklung nach 1800: „Die Romantik erscheint unter ihnen nicht als konservativ-legitimistische Gegenkraft, sondern als lebendige Anknüpfung und Fortführung der Aufklärungspioniere. Zwischen beiden gibt es keine eigentliche Zäsur... Wer soeben erst aus dem Mittelalter kommt, braucht nichts auszuklammern. Er steht noch in einem Erbe, ohne es anzubeten. Er hat Folklore und bleibt also auch als Romantiker nüchtern.“¹⁰ *Mutatis mutandis* gilt das — wie wir es im Falle Vörösmarty sahen — auch für die ungarische Romantik, für ihr Verhältnis zur Aufklärung und zum Mittelalter. Auch das Fortleben der Romantik nach 1849 in Ungarn hat seine südslawischen Parallelen, etwa in der serbischen Romantik der zweiten Jahrhunderthälfte, die mit solchen Vertretern wie dem mit Ungarn eng verbundenen Jovan Jovanović Zmaj oder mit Jovan Ilić bis in das beginnende 20. Jahrhundert reicht.¹¹ Nützlich für die ungarische Romantik-Forschung wären auch die leider etwas kurzgefaßten Bemerkungen des österreichischen Slawisten Josef Matl zum Problem „Slawische und deutsche Romantik“.¹² Matl betont „den geradezu mystischen Kult der Muttersprache“ bei den slawischen Romantikern, den „Kult der Volksdichtung, der nationalen Vergangenheit und der romantischen Heroisierung dieser Vergangenheit“, aber auch „den so charakteristischen Eklektizismus“, der „bei den Slawen keinen Scheidestrich zwischen Klassik und Romantik (bzw. zwischen Aufklärung und Romantik!) ziehen“ läßt. Das klingt, als ob Matl die ungarische Romantik charakterisierte! Auch er bezeugt das zähe Fortleben der Romantik bei den Slawen, das Auftauchen romantischer Kompositionsgesetze, romantischer Ideen und künstlerischer Lösungen bei kroatischen oder bulgarischen

Schriftstellern der „realistischen“ Periode, etwa bei August Šenoa oder bei Ivan Vazov.

Alles in allem: es ist notwendig, die ungarische Romantik sowohl als literarisches, als auch als sprachliches, sowohl als europäisches, als auch als spezifisch südosteuropäisches Problem zu betrachten. Man muß sagen, daß wir noch am Beginn der Forschung stehen. Das Interesse ist jedenfalls erwacht, und es ist zu hoffen, daß wir in absehbarer Zeit über eine umfassende Darstellung des Phänomens „Ungarische Romantik“ verfügen werden.

A. ANGYAL

ANMERKUNGEN

¹ Veröffentlicht in: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Budapest, 1955. Bd. VI., S. 199–255.

² Veröffentlicht ebenfalls in: A M. Tud. Akadémia Nyelv- és Irodalomtud. Oszt. Közleményei, Bd. VI., S. 256–326.

³ J. Turoczy-Trostler: Vörösmarty mai szemmel. Filológiai Közöny, Jg. 1956.

⁴ J. Barta: A romantika, mint esztétikai probléma. Acta Universitatis Debreceniensis, Jg. 1956., Bd. III. S. 99–115.

⁵ Filológiai Közöny, Jg. 1956., S. 5.

⁶ Nyelvünk a reformkorban. (ed. D. Pais). Budapest, 1955.

⁷ Ebenda, S. 313–434.

⁸ Ebenda, S. 497–615.

⁹ Vg. hiezu neustens E. Kovács: Das Lebenswerk von Adam Mickiewicz und die ungarische Öffentlichkeit. Studia Slavica, Bd. II. S. 251–269.

¹⁰ W. Markov: Bemerkungen zur südslawischen Aufklärung. — Deutsch-slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten. Berlin, 1956. S. 358–359.

¹¹ A. Barac: Jugoslavenska književnost. Zagreb, 1954. S. 154–167.

¹² J. Matl: Slawische und deutsche Romantik. Gemeinsamkeiten-Beziehungen-Verschiedenheiten. — Deutsch-slawische Wechselseitigkeit, S. 367–377.

Das Petőfi-Lesebuch

Der in der Reihe „Lesebücher für unsere Zeit“ 1955 erschienene Petőfi-Band¹ ergänzt und vertieft das Bild, das die Welt, namentlich die deutschen Leser aus bisherigen Übersetzungen und Nachdichtungen von dem großen ungarischen Lyriker, dem genialen Dichter des Vormärz und des ungarischen Freiheitskrieges gewinnen konnten. Kein ungarischer Dichter kann sich bis jetzt so vieler Übersetzer und Nachdichter rühmen, wie Petőfi, dessen Gedichte schon zu seinen Lebzeiten — von 1846 an — immer wieder ins Deutsche übertragen wurden und dem dadurch, trotz der für Anderssprachige nur ganz selten zugänglichen Muttersprache des Dichters, sehr bald der Einzug in die Weltliteratur ermöglicht wurde. Die meisten Petőfi-Übersetzungen erschienen im Laufe des 19. Jahrhunderts, ja, unmittelbar nach dem Zusammenbruch des ungarischen Freiheitskrieges, wurde doch der Dichter, der sein Leben der Weltfreiheit geopfert hatte, ein legendärer Held vor allem in der Vorstellung derer, die den großen Ideen der Revolution weiterhin treu geblieben wa-

ren. Besonders die Emigranten nach der Waffenstreckung von Világos und die fortschrittlichen deutschen Übersetzer bemühten sich um die Vermittlung des Petöfischen Werkes. Aber auch in anderen Kreisen wurden man auf die neue, schlichte poetische Ausdrucksweise des Dichters aus dem Volke aufmerksam, und es hatten sich Übersetzer gefunden, die besonders seine Liebeslyrik und seine Heimat- und Familiendichtung in deutscher Sprache wiederzugeben versuchten, dabei aber eben die ideologisch scharf geprägten politischen Gedichte oft absichtlich außer acht ließen. Man kann also getrost behaupten, daß Petöfi verhältnismäßig früh in der Welt hauptsächlich in den gebildeten Kreisen von Europa bekannt wurde und daß es seine Berechtigung hat, über Petöfis Weltruf zu sprechen. Freilich bedeutet dieser Weltruf hoch lange nicht die tiefgehende Kenntnis seiner gesamten dichterischen Erscheinung, die bis jetzt trotz den aufrichtigen Bemühungen und dem besten Willen begeisterter, aber leider nur zu oft sehr wenig ebenbürtiger Vermittler ganz selten zur vollen Geltung gebracht werden konnte.

Das Verdienst des Petöfi-Lesebuches liegt eben darin, daß es dem großen ungarischen Lyriker und Revolutionär nach allen Seiten gerecht zu werden versucht und durch die zahlreichen Übersetzungen ein möglichst umfassendes und tiefgreifendes Bild seiner menschlichen, dichterischen und ideologischen Entwicklung zu bieten vermag. Wer dieses Petöfi-Buch aufmerksam liest, dem erschließt sich der große ungarische Nationaldichter in der Vielseitigkeit seiner schöpferischen Begabung.

Es ist aber auch der Umstand von Bedeutung, daß das Petöfi-Lesebuch in einer Reihe erscheint, deren Herausgeber sich zum Ziel gesetzt haben, die Werke der hervorragendsten deutschen und außerdeutschen Dichter und Schriftsteller durch eine sorgfältige Auswahl aus ihren Schriften einem breiten Leserkreis zugänglich zu machen. Petöfi erscheint hier also in der Reihe bedeutender Dichter und Schriftsteller, zumeist der Vorläufer und Vertreter der fortschrittlichsten Ideen ihrer Zeit, sozusagen in einem weltliterarischen Umkreis, wodurch sich sein triumphaler Eintritt in das Bewußtsein der Welt vollzieht. Von den 30 Bänden der „Lesebücher“ sind 10 außerdeutschen Dichtern und Schriftstellern gewidmet; Petöfi nimmt hier seinen Ehrenplatz unter welthistorischen Größen, wie Diderot, Gogol, Gorki, Mickiewicz, Puschkin, Shakespeare, Swift, Tolstoi, Tschechow, u. a. ein. Auch diese Tatsache trägt dazu bei, daß das Petöfi-Lesebuch eine Sendung erfüllt, indem es mehr als 100 Jahre nach dem Heldentod des Dichters der Weltfreiheit sein Werk in würdiger Weise der Weltliteratur übermittelt.

Sehr bemerkenswert erscheint uns auch die Tatsache, daß die Herausgeber des Petöfi-Buches alle bisherigen Übersetzungen herangezogen, gewissenhaft geprüft und eine sorgfältige Auswahl unter ihnen getroffen haben. Die besten von ihnen wurden entweder unverändert oder in bearbeiteter Form in die sehr reiche Sammlung der Gedichte aufgenommen. Damit huldigte man einerseits dem Andenken aller derjenigen, die mit Recht als Wegbereiter dieses Lesebuches angesehen werden können, andererseits bot man ein wirklich kollektives Werk der Nachdichtungen, zu denen nicht nur zeitgenössische Dichter und Nachdichter, sondern auch die vergangener Jahrzehnte ihren Beitrag leisten durften. Dem Band wird auch das Verzeichnis aller bisherigen Nachdichter beigelegt, mit Ausnahme jener, deren Übersetzungen hier erstmalig veröffentlicht werden. Sie umfaßt 23 Namen, so viele haben

sich also — hauptsächlich im 19. Jahrhundert — um Petőfis Weltruf und um die Vermittlung seiner Dichtungen in deutscher Sprache bemüht.

Wie in der Vorbemerkung des Herausgebers Walter Victor hervorgehoben wird, unterscheidet sich das Petőfi-Lesebuch von den anderen in der Reihe der „Lesebücher für unsere Zeit“ erschienenen Bänden auch dadurch, daß es als Frucht der glücklichen Gemeinschaftsarbeit eines bekannten deutschen Gelehrten, Dr. Gerhard Steiner, mit einem ungarischen Wissenschaftler, einem der besten Kenner des Nationaldichters, dem Erforscher seiner welthistorischen Bedeutung, Professor Jozef Turóczi-Trostler und mit dem seither verstorbenen kundigen Übersetzer, Endre Gáspár zustande gekommen ist. Forscher und Dichter, Deutsche und Ungarn wirkten also zusammen, um die Dichtung Petőfis in deutscher Sprache um so unverfälschter weitergeben zu können. Diese internationale Zusammenarbeit kann nicht hoch genug bewertet werden, scheint sie doch der gangbarste Weg zur erfolgreichen Vermittlung eines dichterischen Werkes in einer fremden Sprache zu sein. Die Mitarbeit an der Redaktion des Petőfi-Lesebuches reiht sich überigens bei Professor Turóczi-Trostler folgerichtig an Forschungsarbeiten an, die er schon seit vielen Jahren Petőfis weltliterarischer Bedeutung widmet.²

Die im Bande veröffentlichten Nachdichtungen umfassen das Wesentlichste aus dem gesamten Lebenswerk des Dichters. Bei ihrer Zusammenstellung wurde der Entwicklung seiner dichterischen Persönlichkeit Rechnung getragen, die Gedichte nach den einzelnen Phasen seines Werdeganges geordnet und dem historischen Geschehen in jener bewegten Zeit angepaßt. Im ersten Zyklus stehen die Gedichte „der Jugend und Wanderzeit“ (1842–1844), unter ihnen — durch Verbindungstexte in Prosa ergänzt — die große volkstümliche Dichtung *Held János*. Dann folgen Gedichte aus den Jahren 1845–1847 unter dem Sammeltitle „der Dichter der Freiheit und Liebe“. Diesem Zyklus wurde der bekannte Wahlspruch des Dichters: „Freiheit und Liebe, Ihnen gilt mein Streben“ vorangestellt. Der letzte Zyklus bringt Gedichte aus der letzten Epoche (1848–1849) unter der Überschrift „Revolution und Freiheitskrieg“, das Werk des ideologisch abgeklärten Dichters, des verschiedenen, seine Ideen in Tat umsetzenden Revolutionärs, des plebejischen Demokraten. Unter diesen Gedichten findet man die Übersetzung der großen ideologischen Dichtung „Der Apostel“. „Sie widerspiegelt — heißt es im Vorworte der Herausgeber — den Bildungsgang und Leidensweg eines zu früh Gekommenen, der als Weltrevolutionär an der ganzen Menschheit das Werk der Befreiung vollziehen möchte“ (J. T. T.). Als solcher erscheint uns Petőfi in diesem Lesebuch und als solcher setzt er seinen Eroberungszug in der Weltliteratur fort. Das Verdienst der Herausgeber des Petőfi-Lesebuches besteht eben darin, daß sie die volle Einbürgerung des ungarischen Dichters in der Weltliteratur gefördert haben.

Dazu trägt auch die tiefeschürfende Studie über Petőfi und seine Zeit bei, die als Einführung in das Werk und Leben des großen ungarischen Nationaldichters den zahlreichen Nachdichtungen vorausgeht und den schlichten Titel „Vorwort“ trägt. In diesem „Vorwort“ werden die einzelnen Etappen von Petőfis dichterischer Entwicklung eingehend geschildert und ihr künstlerischer und ideologischer Hintergrund aufgereckt, so daß der deutsche Leser in der Lage ist, die kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse des damaligen Ungarn gründlich kennenzulernen. Da das „Vorwort“ Petőfis Leben und Werk in dieselben Phasen einteilt, nach welchen die Nachdichtungen des Lesebuches geordnet wurden, kann der aufmerksame Leser

zu den Gedichten eines jeden Zeitabschnittes auch in die ästhetische, biographische und ideologische Entwicklung des Dichters Einblick nehmen. Es kann daher mit vollem Recht behauptet werden, daß das Petőfi-Lesebuch über alle Fragen – Leben und Werk des Dichters betreffend – Aufschluß zu geben vermag.

Wie jedes der Lesebücher, bringt auch das Petőfi-Buch eine übersichtlich geordnete Zeittafel, die sich umso nützlicher erweist, da ja Einzelheiten der Geschichte Ungarns beim deutschen Leser nicht einfach als bekannt vorausgesetzt werden können, Sie werden in der Zeittafel parallel zu den gleichzeitigen europäischen Ereignissen verzeichnet, was ebenfalls sehr lehrreich ist. Bildnisse des Dichters, ein Blick auf Buda und Pest zur Zeit Petőfis, die Abbildung seines Geburtshauses, Titelbilder und Illustrationen von Erstausgaben, Faksimiles der eigenhändigen deutschen Selbstbiographie des Dichters und eines Gedichtes u. ä. bieten eine visuelle Ergänzung zum Werke.

J. KRAMMER

ANMERKUNGEN

¹ Petőfi, Ein Lesebuch für unsere Zeit von Gerhard Steiner in Gemeinschaft mit Josef Turóczy-Trostler und Endre Gáspár, Thüringer Volksverlag, Weimar, 1955, 468. S.

² Petőfi von Daumer umgedichtet. Magyar Nyelvőr, 1948; Világirodalmi Évkönyv (Weltlit. Jahrbuch). 1953. Petőfi und die ungarische Volkspoese treten in die Weltliteratur ein. „Irodalomtörténet“, 1952, H. 3–4. Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung. Vortrag in einer Sitzung der Ungarischen Wissenschaftlichen Akademie, mit den Diskussionsbeiträgen erschienen in den Mitteilungen der Sektion Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte. Bd. VII.

„Lesebücher für unsere Zeit“

Goethe hat sich immer wieder mit dem Begriff der Weltliteratur auseinandergesetzt und trotzdem nie ganz konkret bestimmt, was darunter zu verstehen sei. Jedenfalls bedeutet sie ihm nichts Statisches sondern etwas Lebendig-Wirksames. Sie bewirkt nach ihm die wechselseitige, literarische Förderung der Nationen, ihre ästhetisch-ethische Annäherung, kurz nach einem modernen Begriff: die Völkerverständigung. So unerhört neu den Zeitgenossen eine solche Auffassung erscheinen mußte, so natürlich, fast, selbstverständlich, begreifen wir, wie die Kenntnis fremder Kulturen die Völker vorbereitet für gegenseitige, freundschaftliche Korrekturen, wie solche Kenntnis das geduldige, empfängliche Verstehen fördert. Wie oft bleibt aber gerade das Selbstverständliche ungeschehen! Umso vorteilhafter nimmt sich dagegen ein Unternehmen aus, das in bescheidener Weise den Goethischen Begriff der Weltliteratur zu verwirklichen sucht. Gemeint ist die nunmehr abgeschlossene Reihe der Volkslesebücher, die von Walter Victor herausgegeben, im *Thüringer Volksverlag* Weimar (DDR) erschienen sind. Schon der Auftakt war vielversprechend. Anläßlich der Goethefeiern im Jahre 1949 wurde ein Goethe-Lesebuch herausgebracht, das schnell weite Verbreitung fand. Verwundern kann dieser Beginn gewiß nicht, ebensowenig dürfte er ein Zufall sein. Vermögen doch Goethes Schriften die beste Vorstellung von der geistigen und menschlichen Höhe deutscher Kultur zu vermit-

keln. Zunächst beabsichtigte der Verfasser nur, einen größeren Kreis am „eigenen Goethe-Erlebnis teilnehmen zu lassen“, und Anregungen zu geben zum Studium Goethes. Der große Erfolg verpflichtete und so wurde das Buch gründlich umgearbeitet zu dem „Lesebuch für unsere Zeit“.

Jedes der Lesebücher umfaßt drei Teile: ein Vorwort, in dem Leben und Werk des betreffenden Schriftstellers gewürdigt werden, eine Zeittafel, die stichwortartig Auskunft gibt über die wichtigsten politischen, ökonomischen und kulturellen Ereignisse der Zeit und schließlich eine Auswahl aus den Werken, Briefen und sonstigen Materialien der Schriftsteller selbst. Dreißig Bände umfaßt die ganze Reihe und die besten deutschen Schriftsteller sind in ihr vertreten. Ihre Volksverbundenheit, ihr Drang nach Klarheit und Wahrheit, ihr Kampf gegen Ausbeutung und Unterdrückung geben diesen Bänden das besondere Gepräge. Es geht dabei nicht nur um die Befreiung Deutschlands. Gerade die besten Deutschen, die für die Freiheit ihres Vaterlandes stritten, empfanden ihr Ringen stets als Teil des Kampfes, den die europäischen Völker überhaupt um ihre Freiheit führten. In erster Linie müssen hier Lessing, Herder, Schiller, Hölderlin, Forster, Heine und Büchner genannt werden. In diesem Zusammenhang verdient auch das Seume-Lesebuch Erwähnung. Mit dieser Richtung wenig oder nichts ideologisch Gemeinsames haben bekannte deutsche Schriftsteller und Dichter wie Heinrich von Kleist, Eichendorff und Friedrich Hebbel denen ebenfalls ein besonderes Lesebuch gewidmet wurde. Ihre Werke sind durch andere Werte charakterisiert. Die Reihe wird erweitert durch eine Bettina von Arnim- und eine Tucholsky-Auswahl. Einen Ausschnitt aus dem Lebenswerk des grossen Schweizer Demokraten bietet das Gottfried Keller-Lesebuch. Außerdem enthält die Reihe drei Sammelbände, die einen recht guten Überblick über die Dichtung des „Sturm und Drangs“, der Freiheitskriege von „1813“ und der Revolution von „1848“ geben.

Der weltoffene Ausgangspunkt verhinderte eine einseitige Beschränkung auf deutsche Schriftsteller. So stehen denn den achtzehn deutschen zwölf ausländische Autoren gegenüber, vielmehr erhält die Reihe erst durch sie eine gewisse Vollständigkeit. Zu Worte kommen fünf europäische Kulturen, von England bis zur Sowjet-Union. Wie viele Wissensdurstige mögen durch das Lesebuch auf eine glückliche Weise mit Shakespeare oder mit Swift bekannt geworden sein. Die Franzosen sind ebenso vertreten (Diderot), wie Polen (Mickiewicz) und Ungarn (Petöfi). Mehrere bedeutende Namen zeugen vom Reichtum der russischen Literatur. Hier seien nur Belinski, Tolstoi und Gorki genannt.

Mit diesen dreißig Bänden kann wirklich breiten Schichten das Verständnis für fremde Völker erschlossen werden. Das gilt nicht nur für Deutschland. Überall wo deutsch gesprochen wird, können die Lesebücher wirken, sie sind in die ganze Welt hinaus gegangen. Durch die deutsche Sprache wurden so auch anderen Völkern fremde Kulturen vermittelt. Deutsch hat sich damit als Übersetzersprache erneut bewährt. Schon Goethe hatte ihr ja gerade im Hinblick auf seinen Begriff der Weltliteratur eine bedeutende Rolle zugewiesen. So mancher europäische Schriftsteller ist erst durch die deutsche Übersetzung bekannt geworden und durch sie in die Weltliteratur eingegangen. Auch von Petöfi kann dies gesagt werden, und das Petöfi-Lesebuch verdient gerade darum nicht nur in Ungarn ganz besondere Beachtung. Dies gilt umso mehr, als es sich auch in anderer Weise vor den anderen Bänden auszeichnet. Die Schwierigkeiten einer literarischen Übersetzung sind immer groß;

aber hier ging es um die Transponierung aus einer nicht indo-germanischen Sprache mit einer völlig anderen Struktur ins Deutsche. Ferner ist das Petöfi-Lesebuch das einzige der ganzen Reihe, das in internationaler Zusammenarbeit von Wissenschaftlern zweier Länder herausgegeben wurde. Diese Gemeinschaftsarbeit von ungarischen und deutschen Wissenschaftlern wurde allerseits als ein schönes Symbol für die Freundschaft zwischen dem ungarischen und dem deutschen Volke gewürdigt. So wurde die Absicht der Lesebücher, die Freundschaft und die Verständigung zwischen den Völkern zu fördern, im Kleinen schon bei ihrer Herausgabe verwirklicht.

H. KOLBE

Les littératures russe et soviétique en Hongrie après la libération

I.

C'était en 1828, il y a près de 130 ans que la première étude assez brève sur la littérature russe fut publiée en Hongrie, écrite par notre premier littérateur, Ferenc Toldy et quelques années plus tard la traduction des oeuvres mêmes fut entreprise d'abord de langue allemande, ensuite de français et à la fin directement de russe. Certains représentants éminents des lettres hongroises, comme János Arany, Pál Gyulai, Mór Jókai s'intéressaient à la littérature russe et en ont traduit quelques ouvrages. De fur et à mesure que la popularité des écrivains réalistes russes augmenta en Europe, s'accrut l'intérêt pour leurs oeuvres, aussi en Hongrie. C'est aux historiens de la littérature qu'incombe la tâche de montrer l'effet de la littérature réaliste russe sur l'évolution de la littérature hongroise. Dans ce bref aperçu nous nous contenterons de signaler l'Onéguine de Pouchkine — qui, dans la traduction de Károly Bérczy (paru en 1866) remporta un immense succès et eut 15 éditions jusqu'en 1945. — Cette oeuvre, ensemble avec celles de Byron a grandement contribué dans les années 70—80 du siècle dernier à la création d'un genre littéraire inconnu jusqu'à ce temps dans la littérature hongroise: le roman en vers.¹ Plusieurs de nos prosateurs ont incontestablement beaucoup appris de Tourguenev. Le popularité de Tolstoi et de Dostoïevski était très grande, surtout vers la fin du siècle. Dans les années vingt de notre siècle les drames de Tchekhov trouvèrent d'aussi excellents traducteurs, que les grands poètes Dezső Kosztolányi et Árpád Tóth.

Cependant, des le XIX^e siècle, et dans une mesure plus grande au XX^e, on peut constater un certain décalage entre la valeur réelle de la littérature russe et de l'idée qu'on s'en forme en Hongrie. Ainsi par exemple: Bien qu'il y ait beaucoup de traductions de Pouchkine, son art ne se reflète pas entièrement dans les traductions hongroises. La traduction d'Onéguine de Károly Bérczy est un chef-d'oeuvre dans son genre et pourtant il a adapté un peu l'oeuvre de Pouchkine à l'atmosphère compromise qui prévalait en Hongrie dans les années 60—70.² Le lecteur hongrois savait très peu sur les poètes décabristes. Pour des raisons politiques, de toute évidence, les oeuvres des démocrates révolutionnaires russes ne paraissent que ci et là en Hongrie avant 1945. Une traduction peu juste et dé-

formée du roman de Tchernichewski, intitulé: *Que faire?* paraît avec un postface qui falsifie entièrement l'activité des révolutionnaires russes. Dans les années 80, Endre Szabó, un bourgeois de mentalité radicale, ayant consacré presque entièrement sa vie à la vulgarisation de la littérature russe, se met à traduire les poèmes de Nekrassov. Mais après sa mort et jusqu'à la libération, Nekrassov reste ignoré, chez nous personne ne le traduit plus. Le mysticisme et le pessimisme de la littérature russe exercent leur effet vers la fin du siècle dernier et surtout au XX^e siècle. La plupart des critiques bourgeois hongrois ne voient point, à côté des sombres tableaux qui représentent les phénomènes négatifs de la vie, la profonde foi des réalistes russes en l'avenir de leur peuple ou bien s'ils la remarquent, ils la mettent au compte de l'exaltation religieuse. C'est ainsi que l'épithète „sacrée” et mystique est attribuée à la littérature russe.³

De nouvelles possibilités, bien plus vastes s'ouvrent devant la diffusion, la présentation totale et sans déformation de la littérature russe à partir de 1945 date de la libération de la Hongrie.

Dès 1945, paraît le recueil de Gyóry-Juhász: *Anthologie des poètes russes*. C'est une habile entreprise pour présenter l'évolution historique de la poésie lyrique russe. D'excellentes traductions qui s'y trouvent en bon nombre ajoutent encore beaucoup à sa valeur. Cependant le choix des poèmes et la préface n'apportent aucune vue nouvelle sur la littérature russe. Parmi les publications des premières années qui suivent la libération il y a une deuxième anthologie qui mérite l'attention: „Trésor de la littérature russe”, rédigée par Zoltán Trócsányi. Cette anthologie offre une certaine vue d'ensemble non seulement de la poésie, mais aussi de la littérature en prose et des drames, en quoi elle fraye de nouvelles voies. Cependant sa préface n'est pas exempte non plus des erreurs de l'époque précédente. Il est impossible de traiter d'une manière même approximativement complète la matière des douze années écoulées depuis la libération, dans le cadre restreint d'un bref compte-rendu. Nous allons essayer de démontrer les résultats obtenus, à travers quelques exemples pris au hasard groupés autour de quelques idées et nous voudrions aussi parler de ce qui reste encore à faire.

Le premier résultat de ces dernières années est d'avoir réussi de donner une idée plus nette sur des auteurs russes dont l'oeuvre avait été peu ou mal connue en Hongrie. En premier lieu il s'agit ici de Pouchkine. L'édition en deux volumes de ses oeuvres choisies publiée en 1949, à l'occasion de son 150^e anniversaire a apporté du nouveau aussi bien dans le choix que par les deux préfaces écrites par D. Blagoï et Endre Gáspár. Un bon nombre des ouvrages de Pouchkine parurent pour la première fois en hongrois dans ces deux volumes: plusieurs poèmes, des lettres, des fragments intéressants — comme par exemple — *Le nègre de Pierre le Grand*, ou *L'histoire du village de Gorioukhino*, le poème *La maisonnette de Kolomna*, traduction d'Endre Gáspár, jusqu'alors inconnu, chez nous, plusieurs de ses contes. La publication de la nouvelle traduction d'Onéguine, de Lajos Áprily peut être considérée comme un véritable événement pour le culte de Pouchkine en Hongrie. La traduction de Bérczy, excellente en son temps, paraît aujourd'hui un peu démodée et maniérée — elle l'a été peut-être déjà au moment de sa parution. Néanmoins Lajos Áprily eut une tâche bien difficile lorsqu'il devait refaire un nouveau texte hongrois, après la traduction de Bérczy codifiée comme classique. L'excellente traduction d'Áprily garde fidèlement l'esprit et l'atmosphère de l'original, elle gagnera certainement la faveur du lecteur et deviendra populaire.

L'art dramatique est un autre domaine des lettres russes dont nous avons jusqu'ici des connaissances très insuffisantes. „Le révisor” de Gogol, les drames de Tchekhov sont connus en Hongrie, mais Griboïedov n'a jamais été traduit et Ostrovski très peu. Finalement, c'est en 1947 que la fameuse comédie de Griboïedov „*Le Malheur d'avoir trop d'esprit*” fut jouée au Théâtre National et éditée aussi dans une traduction, digne de l'original, l'oeuvre de László Kardos. Avant 1945, un seul drame d'Ostrovski avait été traduit (*L'orage*, par Zoltán Trócsányi) et joué au Théâtre National, en 1941. Depuis 1945, les pièces d'Ostrovski figurent sur le programme de plusieurs théâtres de la capitale et de la province. *La forêt...* (Théâtre National, 1950.) *L'orage...* (Théâtre National, 1954) etc. Le recueil de ses drames a été également édité.

L'autre tâche réalisée en partie était la présentation des auteurs russes, entièrement inconnus encore chez nous, sans lesquels notre connaissance de la littérature russe resterait très incomplète. Ce sont les auteurs du XVIII^e siècle, qui étaient les précurseurs du grand mouvement social libérateur russe du XIX^e siècle, Radichtchev, et les principaux représentants des deux premières périodes du mouvement libérateur, les décabristes et les démocrates révolutionnaires. Ce n'est qu'après la guerre que le nom de Radichtchev fut révélé au public hongrois, par la publication de son livre intitulé: *Voyage de Petersbourg à Moscou*. Les lacunes de nos connaissances des décabristes sont en partie comblées par le volume qui a pour titre *Oeuvres choisies des Décabristes*.⁴ Le dernier chapitre du livre s'occupe de l'écho littéraire du mouvement décabriste. Les poèmes de ce chapitre sont publiés pour la première fois en hongrois ce sont les poèmes de Rileïev, d'Odoïevski et d'autres. Il serait utile de continuer ces traductions et faire mieux connaître l'activité littéraire des décabristes, si non dans un volume séparé, au moins dans une vaste anthologie de la poésie russe.

Quant aux prosateurs nous avons fait aussi quelques pas remarquables. Pour ne citer que les plus impartants: c'est en 1949 que paraissent la nouvelle version complète du roman de Tchernichevski: „Que faire?” faite par Ferenc Rákos puis l'une après l'autre ses oeuvres choisies, les essais d'esthétique, de philosophie, de pédagogie de Dobrolioubov, ses traités d'histoire de la littérature, les plus remarquables. La lettre de Biélinisky adressée à Gogol, puis ses oeuvres choisies d'esthétique et de pédagogie, ses études sur Pouchkine. De Saltykov Chhtchédrine plusieurs volumes (Les Frères Golovliev, Contes, etc.)

C'est aussi après 1945 que paraît en hongrois le premier recueil de Nekrassov le poète le plus doué des démocrates révolutionnaires russes. Dans la préface du petit volume Sarolta Lányi trace une image fidèle, peinte avec beaucoup d'affection de la vie et de l'oeuvre de Nekrassov. En 1955 paraît aussi son grand poème épique inachevé: *Qui est heureux en Russie?* dans la belle traduction de Lajos Áprily.

La propagation de ces poèmes, comme celle de toute la littérature russe fut grandement avancée par les essais critiques de Georges Lukács⁵ et par le livre d'Ágnes Heller.⁶

Enfin la troisième grande tâche de notre oeuvre de vulgarisation était de faire paraître toute une série d'ouvrages dont les traductions précédentes ne déformaient point l'esprit et le sens de l'original, mais elles ont vieilli avec le temps et une nouvelle traduction moderne était souhaitable. Parmi celles nous mentionnons avec un éloge particulière la traduction de l'oeuvre d'Igor: *Dit de la bande* faite par Géza Képes. Au siècle dernier et au début du nôtre plusieurs traducteurs ont

fait essai avec cette oeuvre sans arriver à la clarté et à la grâce de la traduction de russe. *Dit de la bande* de Géza Képes est compréhensible et délicieuse tout en gardant les caractéristiques essentielles de l'original.

Nous devons mentionner ici le nouveau choix de poèmes de Lermontov, fait par László Kardos et Endre Török. Ce volume rend accessible une grande partie de la poésie de Lermontov. Nous pourrions encore parler ici de la nouvelle traduction de Tourguenev, de Tolstoï, de Dostoïevski, de Gontcharov et de beaucoup d'autres. Ces volumes ont été publiés surtout dans la série „Classiques russes” de la Nouvelle Edition Hongroise. La série fut commencée en 1953, dans le but de présenter en 5 ans et en 50 volumes, les meilleures oeuvres de la littérature russe classique. Ce qui caractérise les volumes parus jusqu'ici c'est avant tout le bon choix des oeuvres puis la traduction d'un niveau élevé, les postfaces sont aussi très instructives et explicites. La série des „Classiques russes” joue un rôle important dans le perfectionnement de nos connaissances de la littérature russe, en comblant les lacunes citées et en remplaçant les traductions démodées par de nouvelles.

Enfin, pour résumer: des résultats substantiels furent atteints dans le domaine de la connaissance de la littérature russe pendant les douze dernières années et une partie des lacunes constatées avant 1945 ont pu être comblées. Il reste évidemment encore beaucoup à faire. Pour dire un exemple avant 1945 Dostoïevski fut beaucoup traduit, apprécié même, mais souvent des conclusions unilatérales ou fausses ont été tirées de son activité littéraire. Après 1945, pendant 10 ans, on ne parlait presque pas de lui et bien qu'actuellement une nouvelle édition de quelquesuns de ses écrits soit déjà faite, c'est loin d'être suffisant. Dans les années qui viennent, il faut absolument donner ses principaux ouvrages dans la main des lecteurs hongrois en une nouvelle traduction, introduits par des préfaces qui permettent de dissiper les équivoques qui subsistent encore dans la compréhension de son art et de son importance. Nekrassov mériterait également un volume qui contiendrait plus largement sa poésie lyrique que l'opuscule édité en 1947.

Nos éditeurs ont plusieurs projets dans leur programme qui promettent une diffusion plus large et à un niveau élevé de la littérature russe. Ainsi nous pouvons espérer que nous aurons une vue plus large et des idées plus nettes sur ce grand trésor spirituel que les écrivains russes ont donné à l'humanité.

Déjà avant la libération, un intérêt de plus en plus vif se manifestait vers la littérature soviétique en Hongrie. La littérature soviétique signifiait alors, avant tout la nouvelle littérature russe qui annonce et prépare la Révolution. Malgré des obstacles d'ordre politique, en apparence insurmontables, le public hongrois a pu connaître un assez grand nombre d'oeuvres littéraires soviétiques. Une partie seulement pouvait paraître en Hongrie: — de nombreuses oeuvres de Gorki, le *Ciment* de Gladkov, le *Chemin des tourments* et *Pierre Premier* de A. Tolstoï; le *Don paisible* de Cholokhov (édition expurgée); la *Défaite* de Fadéev (sous un autre titre qui laissait supposer à la censure qu'il s'agissait d'un roman de bas étage) les *Concussionnaires* et *O temps, en avant!* de Kataïev, la première partie de *Brouski* de Panfiorov; des romans d'Ehrenbourg, de Seïfoullina, de Neverov, de Solovïov, d'Ilf et Petrov et d'autres, des récits et quelques poèmes publiés dans des revues littéraires. D'autres ouvrages soviétiques, traduits en hongrois ont été publiés à l'étranger et notre public ne pouvait les procurer qu'à travers de grandes difficultés.

C'est surtout grâce à ces oeuvres littéraires que la société progressiste hongroise pouvait se faire une idée de la révolution victorieuse du prolétariat russe et

de l'édification de la société socialiste. Ces lecteurs étaient beaucoup impressionnés. par l'authenticité, par l'humanisme et par l'optimisme de ces ouvrages, par leur contenu idéologique et, par leur conception morale, par le ton sur lequel ils s'adressaient aux masses, par leur manière nouvelle et réaliste de représenter le monde. Les ouvrages littéraires soviétiques exercèrent une profonde impression non seulement sur le lecteur, mais eurent un effet stimulateur et libérateur sur les écrivains progressistes les plus talentueux; ils ont contribué à la naissance de la critique marxiste.⁷

La Libération renversa les obstacles qui empêchaient les larges masses de connaître la littérature soviétique. Les oeuvres parurent en toute liberté, sans être mutilées et déformées par la censure; on publia aussi les oeuvres ouvertement révolutionnaires dont la parution était inimaginable dans la Hongrie contre-révolutionnaire. On comprend donc que le nombre des lecteurs des oeuvres soviétiques se soit multiplié par la suite. Les lecteurs ne les lisaient pas comme on lit n'importe quelle oeuvre littéraire, mais avec un intérêt passionné; ils voulaient connaître à fond la vie de la société socialiste, la mentalité de l'homme libéré de l'exploitation et de l'oppression, cherchant en eux — *tua res agitur* — leurs lendemains meilleurs et plus heureux. Il est indiscutable qu'à côté des oeuvres classiques anciennes et récentes de la littérature hongroise, ce furent les meilleurs produits de la littérature soviétique qui ont trouvé le plus facilement le chemin pour accéder au coeur des nouvelles et larges couches de lecteurs qui, de par leur situation, ignoraient, avant la libération le monde merveilleux de la littérature qui transforme le monde.

Au cours des dernières années, les éditeurs hongrois ont fait connaître aux lecteurs hongrois de nombreuses oeuvres excellentes de la littérature soviétique. Cependant, il convient de faire remarquer que le choix n'a pas toujours été heureux et que de nombreux ouvrages de valeur sont restés inconnus. La critique elle-même n'a pas fourni, durant cette période, une aide appréciable par des analyses approfondies.⁸ Mais, plus récemment, de nombreux ouvrages soviétiques de valeur ont paru et le niveau des traductions s'est, fort heureusement, amélioré, ce qui est dû — en dehors d'une plus grande circonspection des éditeurs — surtout au fait que l'équipe des traducteurs s'est considérablement renforcé; que des écrivains et des poètes de talent s'engageaient à traduire des oeuvres littéraires et que le nombre des traductions littéraires faites d'après des traductions brutes a diminué. Qu'il nous soit permis de citer ici parmi les traducteurs de prose, les noms d'Imre Görög, d'Imre Makai, de László Németh, de Klára Szöllösy, de Sarolta Lányi et de György Radó et, parmi les traducteurs de poèmes — en dehors des deux derniers — László Kardos, Endre Gáspár, Géza Hegedüs, Gyula Illyés, Géza Képes, Zsuzsa Rab, György Somlyó, Lőrinc Szabó, Eszter Urbán, István Vas et Sándor Weöres. Nous tenons à préciser que cette liste des traducteurs de talent est loin d'être complète.

Nous voudrions, par la suite, donner un tableau d'ensemble des ouvrages les plus importants parus après la libération.

Quelques mots d'abord sur les anthologies. *L'anthologie des poètes russes* de Jenő Győri-Juhász parut au lendemain de la libération, mais elle avait été préparée déjà avant. Elle contient aussi la traduction de quelques poètes soviétiques; plus d'une de ces traductions avaient vu le jour avant la Libération, dans des revues littéraires. L'anthologie de Zoltán Trócsányi: *Trésor de la littérature russe* (1947) contient des extraits de prosateurs soviétiques. Un tableau plus riche de la littérature soviétique est offert par l'anthologie de Sarolta Lányi *Les poètes russes* (1947).

et par le recueil *Nouveaux conteurs russes* de Klára Szöllösy et d'Imre Trencsényi-Waldapfel (1948). Une nouvelle étape du développement est marquée par *L'anthologie de la poésie soviétique* (1952) faite sous la direction de László Kardos et qui offre une haute idée de la poésie soviétique multinationale. En 1955, on en publia une édition revue et corrigée qui, plus variée que l'édition précédente, a fait avancer d'un pas considérable la connaissance de la poésie soviétique en Hongrie. Parmi les recueils d'oeuvres de prose, mentionnons *Contes et récits d'écrivains soviétiques*, un choix en deux volumes (1953), entreprise particulièrement importante, la série intitulée: *Oeuvres choisies d'écrivains soviétiques* qui contient les meilleures oeuvres dans une traduction d'un niveau artistique.

En ce qui concerne les écrivains d'avant la libération, Gorki était l'un des romanciers étrangers modernes le plus lu en Hongrie; il exerça un effet très grand sur les masses des lecteurs et sur les écrivains. Le public hongrois connaissait un très grand nombre de ses oeuvres. Après la libération, on vit paraître, en dehors de ses oeuvres déjà connues, un grand nombre de ses oeuvres jusque-là inédites en Hongrie, dont de nombreux récits, comme *Vie de Klim Samguine* (dont seul, le premier tome, d'ailleurs mutilé avait vu le jour), son roman *Vie de Mathias Kojemiakine*, ses drames, ses études littéraires et ses écrits politiques. L'image qui s'offrait ainsi de l'oeuvre de Gorki était incomparablement plus riche qu'avant. C'est en 1951 que l'on entreprit la publication de ses oeuvres choisies. Quant à Serafimovitch, les lecteurs hongrois ont appris à connaître, en dehors de son célèbre roman sur la guerre civile *Torrent de fer*, (qui avait déjà paru avant la libération en hongrois, en Union Soviétique), ses récits, réunis, notamment dans les volumes: *Dans le quartier Presnia* et *Incendie de forêt*. Parmi les écrivains de la génération des aînés, on a édité *Une tentative de meurtre*, un roman de Sergueiev-Tsenski et *Le coeur n'oublie pas*, un recueil de nouvelles du même auteur: les volumes *Où l'oiseau vit sans crainte*, *Le murmure de la forêt*, *Un sentier dans la forêt vierge* de Prichvine; *Le Vagabond*, *L'aube point* et *Rivière sombre* de Chichkov, contes et récits choisis du même auteur, *Les infracteurs de la loi*, un recueil de nouvelles de Seïfoullina. Après *Ciment*, roman très lu de Gladkov, on vit paraître du même auteur la trilogie autobiographique terminée au cours de ces dernières années *Histoire d'une jeunesse*, *Le Volontaire* et *L'an funeste*. Parmi les oeuvres sur les épisodes héroïques de la guerre civile, *Tchaïev* de Fourmanov a acquis une popularité particulière; le recueil de nouvelles *Journées inoubliables* du même auteur a également été publié. Toute une série d'oeuvres d'A. Tolstoï ont vu le jour et ont obtenu le succès dû aux classiques. (*Le Chemin des tourments*, *le Pain*, *Pierre Premier*, *L'Enfance de Nikita*, *Emigrés*, *Ibicus*, *Le prince boiteux*, *Chemin ancestral*, *Récits choisis*, *Contes russes*). Ont paru en outre *La forêt s'ébranle*, *Une nuée de sauterelles*, *la Route vers l'Océan*, *La comète*, *La Forêt russe* de Léonov; *Les Cités et les années*, *L'Enlèvement d'Europe*, *Le sanatorium Arktour*, *Premières joies* et *Un été extraordinaire* de Fédine; *la Défaite* et *La Jeune Garde* de Fadéev. Les romans *Le Don paisible* et les *Terrès défrichées* de Cholokhov, ainsi que *Poème pédagogique* de Makarenko ont exercé une profonde impression sur les différentes couches de la société hongroise. L'Édition académique a entrepris la publication des oeuvres littéraires et scientifiques de cet auteur. Il serait impossible et d'ailleurs inutile de donner une énumération complète, dans le cadre de la présente étude, de toutes les oeuvres parues; une bibliographie a été publiée à cet effet.⁹ Nous nous bornons simplement à relever la parution et le succès des romans, récits et pièces de théâtre de Treniov, Malychkine, Krymov, Paous-

tovski, Ehrenburg, Kataïev, Panfiorov, Ivanov, Pavlenko, Ostrovski, V. Grossman, Gorbatov, Polévoï, Kazakiévitch, Bek, Simonov, et de nombreux auteurs encore. Parmi les écrivains appartenant aux différentes nationalités, figurent les noms de Korneïtchouck, Ribak, Gontchar, Aïni, Kerbabaïev, Mekhti Housseïn, Tzvirka, etc. Le lecteur hongrois a maintenant une idée claire de la richesse de la poésie soviétique, qui, avant la Libération, était pratiquement inconnue. En dehors de l'anthologie de Kardos, dont il a été question et d'autres recueils, de nombreux poètes soviétiques ont été publiés. Les plus importants sont les recueils de poèmes de Maïakovski qui contiennent la traduction de ses plus belles poésies lyriques de ses poèmes. Ces publications reflètent avec plus ou moins de succès les efforts, tendant à interpréter dignement Maïakovski en hongrois. Ont paru en volumes séparés les poèmes choisis de Essénine, Tikhonov, Chtchipatchov, Issakovski, Sourkov, Simonov et d'autres. Le poème épique *Vasili Tiorkine* de Tvardovski est beaucoup lu et apprécié. Nous ne donnerions pas une image tant soit peu complète, si nous ne parlions pas des oeuvres de la littérature soviétique pour la jeunesse qui, en Hongrie, comme en Union Soviétique ont remporté d'importants succès, tels les contes de Bazchov, les récits de Gaïdar, etc. (Enfin, parlant de littérature nous ne pouvons pas ne pas relever certaines études d'histoire littéraire, telle la monographie de Meïlakh intitulée: *Lénine et la littérature russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle*, le livre de Jermilov sur Tchehov.)

Les résultats obtenus dans le domaine de la propagation de la littérature soviétique sont, sans aucun doute, importants. Ce que les lecteurs et les écrivains progressistes voulaient obtenir avant la Libération est devenu une réalité: le peuple hongrois a pu connaître un important chapitre de la littérature mondiale que, jusque-là, les mesures policières lui avaient rendu inaccessible. Il s'agit maintenant de faire connaître et d'interpréter dignement les oeuvres de valeur de la littérature soviétique qui sont encore inconnues chez nous. Nous estimons qu'il faudrait accorder une plus grande attention à ce qui a précédé la littérature soviétique. Il était juste de publier les contes et récits choisis de Kouprine; il faudrait maintenant éditer Bounine, un autre écrivain de valeur des premières dizaines d'années du XX^e siècle. De même, des oeuvres choisies de Blok, de Briousov et de Bedni devraient également figurer dans le programme des éditeurs hongrois et il conviendrait de songer à publier des écrivains bien connus vers 1930, mais injustement oubliés depuis, tels Babel. (D'ailleurs, les nouveaux programmes des éditeurs contiennent quelques-uns de ces noms.) La publication de ces ouvrages, choisis avec discernement, prouvera une fois de plus, et d'une façon convaincante, la richesse et la variété de la littérature soviétique.

Zs. ZÖLDHELYI et B. LENGYEL

NOTES

¹ Voir: Lajos György: Les rapports littéraires russes hongrois, Cluj—Kolozsvár, 1946, 9; Aladár Komlós: Pouchkine dans la littérature hongroise. Revue Philologique, 1955, 3. 333—335.

² Ágnes Heller: Classiques russes, Csillag, 1955. 9. 1914—1921.

³ Ecrits choisis des décaïbristes, traduction de György Trócsányi. Művelt Nép, 1954.

⁴ György Lukács: Les grands réalistes russes. Művelt Nép, 1955.

⁵ Ágnes Heller: Les principes d'éthique de Tchernichevski.

⁶ Voir plus en détail: Ágnes Heller: *Classiques russes*, Csillag, 1955. 9. 1914—1921; Endre Török: *Les volumes parus en 1955 de la série des Classiques russes*. Bulletin de la Section Littéraire et Linguistique de l'Académie des Sciences Hongroise, 1956, X. k. No 1—2. pp. 229—235.

⁷ Béla Lengyel: *La littérature soviétique en Hongrie avant la Libération*. (Dissertation pour le titre de »candidat« 1956. Manuscrit)

⁸ László Kardos: *Réflexions sur les rapports entre la littérature soviétique et la critique hongroise*; (Nagyvilág, 1956. No. 1. pp. 113—129)

⁹ Série bibliographique de Sándor Kozocsa et de György Radó (*Bibliographie hongroise de la littérature des peuples soviétiques*) qui sert de base à la recherche scientifique.

Neue Ergebnisse der Opitz-Forschung

Humanismus und Aufklärung, diese zwei glänzenden Kapitel in der Geschichte der Literatur, lenkten das Licht und das Interesse bis zu einem gewissen Maße selbstverständlich von all dem ab, was zwischen beiden Epochen liegt. Dazu trugen auch die verwickelten gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse dieser Zeit sowie auch andere Umstände bei, so daß das 17. Jahrhundert im grossen und ganzen an den Rand des Blickkreises der Forschung geriet und man nicht unbegründet von dem unbekanntem 17. Jahrhundert sprach.

Es scheint jedoch, daß wir im letzten Jahrzehnt diesem Zeitalter näher gekommen sind, ja wir können sozusagen überall in Europa eine gewisse Renaissance der Barockforschung beobachten. Erst unlängst wurde in Italien das Barockproblem auf einem Kongreß in Venedig erörtert. Mehrere der namhaftesten Vertreter der Germanistik in Amerika beschäftigen sich mit dem deutschen Barock, Georg Schulz-Behrend bereitet z. B. seit Jahren die wissenschaftliche Gesamtausgabe von Opitz' Werken vor und in der Schweiz wurde im vorigen Jahr unter dem Titel „Die Kunstformen des Barockzeitalters“¹ ein zusammenfassender Essay-Band veröffentlicht, in dem außer dem deutschen englischer, französischer, italienischer und spanischer Barock nicht nur im Hinblick auf Literatur, sondern auch auf Musik und bildende Künste behandelt wird.

Das Vorwort zu dem in der Schweiz erschienenen Bande stellt die Frage, wodurch sich die besondere Anziehungskraft des Barocks auf den heutigen Forscher erklären lasse und sieht unter anderem den Grund darin, dass zwischen den beiden Zeitaltern eine Wesensverwandschaft bestehe. Für diese Wesensverwandschaft spricht auch die Tatsache, daß in den Ländern der Volksdemokratien ebenfalls ein wachsendes Interesse und eine Belebung der Forschung beobachtet werden kann. In Ungarn hat József Turóczy-Trostler seine früheren einschlägigen Forschungen in neueren Studien zusammengefaßt und zugleich durch neue Ergebnisse ergänzt. Außerdem veröffentlichten Gábor Tolnai, Imre Bán, László Makkai und Endre Angyal Arbeiten über diese Epoche.²

In der Deutschen Demokratischen Republik erschien Ricarda Huchs Werk über den Dreißigjährigen Krieg in einer neuen Ausgabe, der Johannes R. Bechers reiche Anthologie, sowie die Abhandlungen von H. Weithase und H. Westram über den deutschen Barock und J. B. Boeckhs Arbeit aus dem Kreis der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts folgten.³ Auch auf dem Germanisten-Kongreß in Berlin (Sommer 1956) wurde das Barock-Problem diskutiert.

Bedeutende Ergebnisse haben neuerdings die Forschungsarbeiten in Polen gezeitigt, wo in den letzten Jahren nach zwei größeren Abhandlungen⁴ erst unlängst eine umfassende, den wissenschaftlichen Ansprüchen rechnungstragende Opitz-Monographie erschienen ist.⁵

Der Verfasser dieses Werkes, Marian Szyrocki, Professor am Institut für germanische Philologie an der Universität Wrocław, beschäftigt sich seit Jahren mit der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts, insbesondere mit der sogenannten Schlesi-schen Dichterschule. Es ist kein Zufall, daß diese Monographie gerade in Wrocław erschien, wie es auch kein Zufall ist, daß Szyrocki und seine Mitarbeiter sich eben das 17. Jahrhundert zum besonderen Fachgebiet gewählt haben. Es ist in diesem Zusammenhang wesentlich, daß die deutsch-polnischen Beziehungen sich hier besonders intensiv und lebendig ausgewirkt haben. Vor allem gilt dies für das 17. Jahrhundert, als eine ganze Reihe von Flüchtlingen aus dem damaligen Preußisch-Schlesien in das benachbarte Polen zog, wo damals eine verhältnismäßig größere politische und religiöse Toleranz herrschte. Auch Komensky suchte und fand um die Mitte des Jahrhunderts, in Polen (in Lesno) vorübergehend Zuflucht.

Opitz war mit Polen durch vielfältige Beziehungen verbunden, er kannte die polnische Kultur und schätzte sie hoch ein, noch bevor er die Erde Polens betrat. Und als er sich endgültig in Danzig niederließ, nahm er sogleich intensiv teil am politischen und kulturellen Leben Polens und seine Anteilnahme hörte auch später nicht auf, sondern vertiefte sich bis ans Ende seines Lebens. So ergab es sich als Selbstverständlichkeit, daß die polnische Literaturgeschichte eine ihrer besonderen Forschungsaufgaben in der Bereinigung der Opitz-Frage sieht, in deren Mittelpunkt die Danziger Zeit des Dichters steht.

Szyrockis Monographie beschränkt sich jedoch keineswegs auf diese letzten Jahre von Opitz' Leben, sondern verfolgt die Spuren seiner ganzen Entwicklung, faßt alles zusammen, was in der früheren Opitz-Literatur vorliegt und ergänzt die bisherigen Ergebnisse mit neuen Materialien und Gesichtspunkten.

Als neuer Gesichtspunkt, der in der ganzen Arbeit zur Geltung kommt, erscheint die Beachtung, die der Verfasser der politischen Entwicklung und diplomatisch-politischen Tätigkeit von Opitz widmet. Die frühere Literaturgeschichte hat sich hierüber beinahe völlig ausgeschwiegen oder hat diese Probleme entstellt. Szyrocki untersucht Opitz' Lebenswerk an Hand der marxistischen Methode und sondert es daher nicht vom gesellschaftlich-politischen Geschehen seiner Zeit ab, sondern will es vielmehr davon ausgehend verstehen. Von diesem Standpunkt aus schreibt er dem Heidelberger Aufenthalt des Dichters eine entscheidende Bedeutung zu: hier wurde er mit der irenisch-humanistischen Bewegung bekannt, deren fortschrittliche Ideen und Zielsetzungen er sich zu eigen machte und aus diesem Boden entsprossen dann seine eigenen fortschrittlichen, ja laut Szyrocki in gewisser Hinsicht revolutionären Anschauungen. Mögen diese Feststellungen Szyrockis auch als übertrieben anmuten, so ist es doch zweifellos, daß Opitz mit den fortschrittlichen Ideen und Bewegungen seiner Zeit sympathisierte und daß ihn mit einzelnen führenden Vertretern dieser Bewegungen herzliche Beziehungen, nicht selten eine innige Freundschaft verbanden, so mit Komensky und Hugo Grotius, dessen bedeutsames Werk (*De veritate religionis Christianae*) er übersetzt hat. Auch das Problem der deutschen Nationalsprache und Nationalliteratur, dem er sozusagen seine ganze Tätigkeit widmete, war ein integrierender Teil eines ebenfalls fort-

schrittlichen Programms, des Kampfes um die deutsche Einheit, um den zentralisierten deutschen Staat. Doch vermochte er unter dem Druck der Willkür deutscher Duodezfürsten, der ständigen Abhängigkeit und Unsicherheit keinen festen Standort gewinnen, daß er ein bewußter Kämpfer der fortschrittlichen politischen Ziele hätte werden können. Sein ganzes Leben, dessen Wege ihn von Jütland bis nach Paris, von Gyulafehérvár bis in den Dienst des katholischen Burggrafen Dohna und schließlich nach Danzig führten, war erfüllt von dem Willen, sich der drückenden Sorgen des Alltags zu entledigen und erfüllt von den Träumen über die Unabhängigkeit.

Szyrocki verfolgt den Lebensweg Opitz und analysiert hierbei gründlich und tiefeschürfend sowohl die Werke als auch die literaturtheoretischen Arbeiten des Dichters, vor allem selbstverständlich sein „Buch von der teutschen Poeterey“. Uns interessiert verständlicherweise besonders alles, was sich auf Opitz' Aufenthalt in Siebenbürgen bezieht. Szyrocki kennt und zitiert die einschlägige ungarische wissenschaftliche Literatur, doch mehr nur die frühere und vor allem die deutschsprachige, u. a. die Aufsätze von Robert Gragger, Antal Hermann und K. K. Klein. Dagegen finden wir keinen Hinweis auf die Dissertation von Béla Jakab und — was selbstverständlich — auf eine jüngst erschienene Studie über Opitz' Beziehungen zu Ungarn, die etwa gleichzeitig mit dem Werk Szyrockis in den Philologischen Mitteilungen erschien.⁶

Über Opitz Professur in Gyulafehérvár finden wir in Szyrockis Werk das Wesentlichste verzeichnet, auch die negativen Momente, die Opitz nach einem knapp einjährigen Aufenthalt bewogen, aus Siebenbürgen in seine Heimat zurückzukehren. Hier aber dürfte der Verfasser den sprachlichen Schwierigkeiten eine allzu große Bedeutung beimessen, was sich wohl aus seiner Annahme ergab, die ungarische Sprache sei in Siebenbürgen zu dieser Zeit so allgemein vorherrschend gewesen, daß nicht einmal die herrschenden Klassen sich des Lateinischen mehr bedienten. Alle in Siebenbürgen geschriebenen Werke von Opitz werden besprochen, doch analysiert der Verfasser — und zwar bewußt — die „Zlatna“ nicht mit der üblichen Detailliertheit, weil er den Höhepunkt von Opitz' dichterischem Schaffen in den „Trostgedichten“ und nicht in der „Zlatna“ sieht. Die „Trostgedichte“ betrachtet er als Opitz' selbständigstes, zu tiefst poetisches Werk, das zugleich auch auf Grund seiner ideologischen Haltung die übrigen weit überragt.

Im Schlußkapitel über den Danziger Aufenthalt Opitz' bietet die Monographie auf Grund bisher unbekannter Archivmaterialien ganz neue Anhaltspunkte. Durch seine Forschungsarbeit in den polnischen Archiven, vor allem in jenem von Wroclaw, gelang es dem Verfasser, einen bisher ziemlich ungeklärten Punkt, nämlich Opitz' politische und diplomatische Tätigkeit am Königshof zu Danzig zu erhellen. Opitz hatte hier einen zweifachen Auftrag. Einerseits betraute ihn der König mit der Abwicklung seines Briefwechsels mit dem Ausland. Vor allem erhielt Opitz die damals besonders wichtigen Verbindungen zu den Schweden aufrecht und wechselte mehrere Briefe mit Oxenstierna. Zugleich wurde er, als er in die Dienste des Königs trat, zum Hofhistoriker ernannt. Diese Arbeit mochte ihm sicherlich nähergestanden haben, denn so konnte er das Material zu seinem umfassenden historischen Werk weitersammeln, in dem er vor allem die historischen Ereignisse seiner Zeit zu bearbeiten beabsichtigte. Dies war jene große Konzeption, in die er auch seine in

Siebenbürgen verfasste und bedauerlicherweise verschollene »Dacia antiqua« eingliedert hätte.

Szyrockis Werk stellt eine wesentliche Bereicherung der Opitz-Literatur dar, zugleich ist es aber auch in einem größeren Zusammenhang von Bedeutung, denn Opitz' Gestalt und Werk ist dank seiner dichterischen, literaturtheoretischen und sonstigen Tätigkeit ein zentrales Problem der Forschungen über das 17. Jahrhundert.

I. KOMOR

ANMERKUNGEN

¹ Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzehn Vorträge. Herausgegeben von Rudolf Stamm, Bern, 1956.

² J. Turóczy-Trostler: A magyar felvilágosodás előtörténetéhez (Zur Vorgeschichte der ungarischen Aufklärung) Irodalomtörténet (Literaturgeschichte) 1953. Nr. 3–4.

Szenczi Molnár Albert Heidelbergben (Albert Szenczi Molnár in Heidelberg) Filológiai Közlöny (Philologische Mitteilungen) 1955. Nr. 1–2.

Magyar Simplizissimus (Ungarischer Simplizissimus). Herausgegeben und mit einer einleitenden Studie versehen von ... Budapest, 1956. Aurora-sorozat II. (Buchreihe Aurora) Bd. II.

Gábor Tolnai: Szenczi Molnár Albert értékelésének néhány kérdése (Einige Fragen zur Wertung von Albert Szenczi Molnár). Irodalomtörténet (Literaturgeschichte) 1954. Nr. 2.

László Makkai: A magyar puritánusok harca a feudalizmus ellen (Der Kampf der ungarischen Puritaner gegen den Feudalismus) Budapest, 1952.

Imre Bán: Apáczai Csere János Magyar Enciklopédiája. (Die Ungarische Enzyklopädie des Apáczai Csere). Irodalomtörténet (Literaturgeschichte) 1956. Nr. 1–2.

³ Ricarda Huch: Der Dreißigjährige Krieg. Bd. I–II. Neue Ausgabe herausgegeben von Christfried Coler, Leipzig, 1952.

Johannes R. Becher: Träten des Vaterlandes. Deutsche Dichtung aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Eine Auswahl von ... Berlin, 1954.

H. Weithase: Die Darstellung von Krieg und Frieden in der deutschen Barockdichtung. Zeitschrift der Fr. Schiller Universität, Jena. 1951.

W. Westram: Zwei schlesische Dichter des Barocks (Opitz, Hoffmannswaldau) Breslauer Nachrichten, 1949, 1950.

J. G. Boekh: Die nationale Bedeutung der Literatur des 17. Jahrhunderts. Deutschunterricht, 1952. Heft 8–10. 1953. Heft 1.

⁴ M. Ciësła: Martin Opitz w Polsce. Przegląd Zachodni. 1952. 11–12.

A. Wrobel: Kochanowsky a literatura niemiecka. Pamiętnik Literacki Warszawa–Wrocław, 1952. 1–2.

⁵ Marian Szyrocki: Martin Opitz. Berlin, 1956. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd. IV.

⁶ Béla Jakab: Opitz Márton a gyulafehérvári Bethlen-iskolánál (Martin Opitz an der Bethlen-Schule in Gyulafehérvár.) Pécs, 1909.

Ilona Komor: Tanulmányok a XVII. századi magyar-német kulturális érintkezések köréből (Beiträge zur Frage der ungarisch-deutschen kulturellen Beziehungen im 17. Jahrhundert) I. Martin Opitz gyulafehérvári tanársága. (Die Gyulafehérvärer Professur der Martin Opitz) Filológiai Közlöny (Philologische Mitteilungen), 1955. Nr. 4.

BIBLIOGRAPHIA

TIBOR KARDOS: A humanizmus kora Magyarországon (L'époque de l'humanisme en Hongrie.) Akadémiai Kiadó, Budapest 1955. pp. 462.

L'histoire de l'humanisme hongrois avait déjà antérieurement dans notre littérature une monographie synthétique, je pense à l'oeuvre remarquable de János Horváth publiée d'abord en 1935, puis rééditée en 1944: *La répartition de la culture littéraire*. Cependant le professeur Tibor Kardos s'est chargé à bon droit de la création d'une nouvelle synthèse, car nos données et points de vue relatifs à l'humanisme se sont fortement élargis au cours des vingt années écoulées, et par cette entreprise c'est justement l'auteur qui mérite l'éloge virgilien »quorum pars magna fui«. Son livre, paru à la fin de l'année 1955 tout comme la monographie précitée de János Horváth ne traite l'évolution de l'humanisme hongrois, que jusqu'à Mohács, à la catastrophe historique, qui marque l'écroulement de l'État hongrois du Moyen-Age (1526), bien que ses nombreux renvois dépassent souvent ces limites et éclairent plus d'une fois la continuation de l'humanisme hongrois au XVI^e siècle. Malgré cela M. Tibor Kardos nous promet encore deux grands chapitres de cette récapitulation synthétique, le XVII^e siècle et la première moitié du XVII^e avec l'activité littéraire du poète Zrínyi, qu'il considère comme la dernière figure remarquable de l'humanisme hongrois.

Les cadres restreints de notre compte rendu ne nous permettent pas d'examiner minutieusement les résultats objectifs et méthodologiques de la synthèse, extrêmement riche en données, nous devons nous contenter de discuter, quelques points de vue fondamentaux.

Le professeur Kardos se met à l'oeuvre avec le nouveau concept sociologique marxiste de l'humanisme, qui est selon

lui l'idéologie de la bourgeoisie révolutionnaire „qui s'est proposée l'affranchissement de l'homme au nom de tout le peuple opprimé, mais au fond uniquement dans l'intérêt de la bourgeoisie” (p. 25). L'origine bourgeoise de la culture de la renaissance et implicitement de l'humanisme ne fait guère de doute, et en analyse finale elle signifie la lente dissolution de l'idéologie théologique médiévale et de sa laïcisation; mais l'épithète „révolutionnaire” — malgré toutes les tentatives antérieures d'en produire des preuves — ne nous semble pas rassurante. En effet, les facteurs que l'auteur énumère pour attester son thème (accumulation des capitaux, manufactures, activité commerciale, formation d'une classe d'intellectuels laïcs, etc.) ne sont pas de la part de la bourgeoisie des actes révolutionnaires, mais les résultats successifs de la lutte contre le féodalisme; d'autre part les idéologies des révolutions populaires, revêtant les formes des diverses hérésies religieuses (parfois des soulèvements, comme celui de Fra Dolcino) ne peuvent être à notre avis utilisées dans l'explication de la formation de l'humanisme.

L'auteur étend un peu trop le cercle du concept de l'humanisme; au fond, il l'identifie à celui de la renaissance et, bien plus, s'appuyant sur les études d'Ivachtchenko, de Sidorova et d'Ievnina, il dépasse même cette thèse pour en arriver à qualifier d'humanisme presque toutes les phases religieuses, politiques et culturelles de l'aspiration des peuples à l'affranchissement. En esquissant les périodes et le caractère de l'humanisme italien, l'auteur déclare d'ailleurs que „le caractère de l'humanisme n'est pas

déterminé par l'usage du latin" (p. 16.). Nous partageons entièrement le point de vue attesté aussi par János Horváth — et appuyé par une légion de facteurs — selon lesquels l'humanisme a donné un grand essor à travers toute l'Europe aux littératures de langue nationale, et ses résultats se sont résorbés dans la littérature de la lingua vulgaris; mais que ce ne soit pas l'usage du latin qui domine dans l'humanisme autochtone, que son idéologie humaniste et toute son activité littéraire ne soient pas déterminées par ses rapports avec l'antique, nous ne pouvons le croire. Nous comprenons très bien le point de vue du professeur Kardos, lorsqu'il cherche l'essence de l'humanisme dans l'affranchissement de l'homme, selon les principes de Marx, mais ce dernier voulait simplement dire, à l'endroit cité, que *l'époque de l'humanisme* avait déclenché cet affranchissement, et il ne prétendait aucunement à donner par cette constatation la définition de l'humanisme comme catégorie historique.

A notre avis, la notion de l'humanisme doit être maintenue dans le sens que lui confère depuis un siècle déjà la science littéraire européenne (l'oeuvre de Burckhardt parue en 1860!); donc nous devons l'interpréter comme la production de la littérature et de la science de la renaissance, qui se présente en langue latine en s'appuyant sur l'antique. Evidemment ceci nous oblige à parler, en dehors de l'humanisme, de la littérature de la renaissance, particulièrement avant le développement ou après le déclin de l'humanisme. Par certains traits de son art Dante peut être déjà considéré comme un poète de la renaissance, mais pas comme un humaniste; grâce à Pétrarque, la grande poésie de la renaissance prend un grand essor et il est le premier humaniste européen. Il est généralement connu que Boccace cultivait les deux courants de la littérature de son époque, qu'il travaillait avec la même ardeur en italien et en latin, mais sans doute il ne se serait dit humaniste que pour ses connaissances de latin et de grec, pour sa passion de découvrir des manuscrits, pour son oeuvre *De genealogia deorum*, si toutefois cette distinction des notions avait existé en son temps. Nous pensons que l'essence de la renaissance n'est pas la résurrection de l'antique, mais l'essence de l'humanisme l'est bien certainement. Le tournant si considérable de la renaissance dans l'histoire de la civilisa-

tion, des lettres et des arts a été opéré par des facteurs sociologiques et idéologiques, en partie par les mouvements hérétiques que le professeur Kardos fait si remarquablement connaître, mais l'humanisme est déterminé au cours du XIV^e siècle par la résurrection consciente de la littérature et de la culture antiques.

Si nous nous éloignons de cette conception fondamentale et nous nous contentons de considérer le facteur de l'affranchissement populaire comme le signe déterminatif le plus important, l'hérésie des Cathares, les mouvements vaudois et hussites ainsi que la devotio moderna peuvent être qualifiés sous certains rapports d'humanisme, ce qui n'est guère à désirer. Nous sommes d'accord avec ceux qui veulent défendre le concept original de la renaissance et, implicitement, de l'humanisme, et qui veulent le limiter exactement dans le temps (XIV^e—XVI^e s.). Je dois demander cependant pourquoi il est plus dangereux que Haskins ou Huizinga parlent de la renaissance du XII^e siècle, de l'humanisme d'Alanus ab Insulis ou de Jean de Salisbury, que si Ievnina ou Sidorova découvrent le même humanisme chez les Goliards ou dans les satires populaires bourgeoises de la littérature médiévale française? Des deux côtés on efface les limites de la renaissance en délayant la notion de l'humanisme! Tandis que si nous nous en tenions à la différence des deux conceptions appliquée avec succès concernant la renaissance et l'humanisme — nous ne serions pas obligés d'utiliser des dénominations créant une incertitude comme par exemple „humanisme populaire”, „humanisme à tendance populaire”, renaissance spontanée”, et même „les tendances humanistes des masses populaires” (p. 22.). En un endroit (p. 41) on lit que les hussites qualifient la langue *latine* de barbare en comparaison à la langue nationale. Peuvent-ils donc être des humanistes? Point du tout! Il ne faut pas interpréter leur constatation comme s'ils plaçaient consciemment la langue nationale et sa littérature au-dessus du latin. Il est évident qu'ils veulent dire tout simplement que toute langue dont on se sert dans des assemblées laïques et ecclésiastiques et que le peuple ne comprend pas: est barbare. Et en ceci, ils réfèrent à l'apôtre Paul (Cor. 1. 14:9, 19). Nous reconnaissons que c'est la devotio moderna qui est la plus voi-

sine de l'humanisme, sans être toutefois identiques. Erasme dut lui-même dépasser la devotio moderna pour devenir humaniste et pour que la philosophie antique, la morale de Socrate devint équivalente à ses yeux à la morale du Christ. De Groote ou Thomas Kempis auraient repoussé avec horreur une telle identification, tout comme l'avaient fait Luther, Calvin, humaniste pourtant à l'origine, et même Comenius.

Nous croyons pourtant que nous serions injustes à l'égard de l'oeuvre vraiment importante de Tibor Kardos, si notre critique se bornait à ces remarques relatives à la détermination de la notion de l'humanisme. L'oeuvre développe sa matière dans huit grands chapitres, dont nous avons déjà vu les deux premiers, ceux qui marquent la mise au point. Le 3^e chapitre s'occupe des débuts de l'humanisme hongrois, de la phase écoulée de 1360 à 1445. C'est l'époque du règne de Lajos d'Anjou (Nagy Lajos — Louis le Grand — dans la terminologie historique hongroise) et de Zsigmond de Luxembourg. Les hérésies populaires, les mouvements bogomiles patarins et hussites ne comptent pas à notre avis parmi les promoteurs de l'humanisme hongrois, même si dans l'idéologie hussite on voit apparaître de temps à autre une idée relevant du droit romain ou un tour humaniste. Nous constatons avec un plaisir d'autant plus grand que Tibor Kardos présente dans une analyse excellente et détaillée les phénomènes réellement humanistes de cette époque, les *Discours universitaires de Pécs* (Sermones compilatae in studio generali quinque ecclesiensi in regno Hungariae), *L'histoire de la translation* (Historia de Translatione Sancti Pauli Thebaei cognomento primi Eremitae), le récit en vers de Laurentius de Monacis sur Kis Károly (Carmen seu historia de Carlo II. cognomento Parvo rege Hungariae), ainsi que le rôle considérable, joué par Pier Paolo Vergerio dans la formation de l'humanisme hongrois. Ici nous aurions même vu avec plaisir encore plus de précisions philologiques, étant donné que par exemple la *Translation* faisant partie du cycle des légendes sur Saint Paul l'Ermite ne nous est restée que par une édition postérieure du XVIII^e siècle. Quel est le crédit philologique de cette dernière? Quels sont ses rapports avec la légende de Saint Paul, qu'on trouve dans le bréviaire paulliste?

Un autre chapitre riche et beau nous présente l'humanisme de János Vitéz et de Janus Pannoniensis (1445—1471). C'est surtout l'esquisse sur Janus Pannoniensis, le plus grand poète de l'humanisme hongrois, que nous trouvons réussie: l'auteur nous montre bien les mobiles humains et politiques de la poésie de Janus, ainsi que le genre nouveau des thèmes et de l'attitude lyrique du poète. Il n'y a guère que l'analyse des panégyriques que nous jugeons un peu succincte. Il aurait fallu aussi affronter les défauts éventuels de Janus „épique”. On peut supposer, mais à défaut de preuves nous n'oserions aller jusqu'à affirmer le fait, que les cantilènes populaires hussites aient eu quelque influence sur la poésie de Janus, qui était originaire de la province de Szerémség. Dans ses épigrammes le style de Janus ressemble à ce point à celui de Martial et de Beccadelli et nous considérons ces modèles classiques et modernes suffisants, pour expliquer l'origine de ses poésies malicieuses.

Un chapitre abondamment documenté est consacré à Mátyás, le roi Soleil de l'humanisme hongrois, aux productions littéraires imposantes de sa cour et à leur caractère. La matière était déjà en grande partie aussi antérieurement connue (recherches de Vilmos Fraknói, Jenő Abel, József Fitz, József Huszti, mises au point de János Horváth); malgré cela Tibor Kardos a su nous dire des choses nouvelles et imprévues en premier lieu sur les mobiles économiques, sociaux et idéologiques de la monarchie centralisée de Mátyás. C'est l'explication de la figure de „Mátyás le juste” à la base de sources humanistes qui est particulièrement réussie: ici c'est le rôle compensateur et assurant l'ordre juridique du souverain de l'Etat centralisé, qui revêt une forme humaniste, puis populaire. Un autre trait intéressant est la représentation du culte voué par la cour de Mátyás à Attila (Thuróczi, Bonfini, Callimachus Experiens), ainsi que la description détaillée du néoplatonisme et en général du caractère et de l'influence des discussions philosophiques. Il nous semble cependant que l'auteur, au cours de ses explications subtiles, attribue plus d'une fois aux forces sociales et aux considérations politiques un effet *direct* plus important qu'il ne faut sur les facteurs de la vie littéraire. Il suffira d'indiquer deux exemples. Il n'y a pas de

preuves que le roi Mátyás ait influencé d'une manière quelconque la presse de Buda d'András Hess, ainsi on ne peut que supposer le fait, que la publication d'ensemble de Basilius Magnus et de Socrate ait voulu d'une part attirer vers l'humanisme les ecclésiastiques routiniers et d'autre part créer un idéal bourgeois pour les Hongrois, qui ne s'exaltaient que pour l'attitude héroïque (p. 173). Grâce à l'excellente monographie de József Fitz sur Hess, nous savons que la dernière publication de l'imprimerie de Buda fut le *Confessional* de l'archevêque Antonius Fiorentinus. Est-ce que cette oeuvre doit aussi sa parution à la propagande de Mátyás? Il est encore moins probable, que le chiffre important des manuscrits grecs de la Corvina signifie les tendances de Mátyás vers une religion d'Etat: c'est-à-dire qu'il se serait orienté vers l'Eglise orthodoxe pour des raisons politiques (p. 193). Mátyás s'était procuré ses manuscrits grecs en Italie, et les grandes bibliothèques comme celles des Médicis et du Vatican en étaient elles aussi abondamment pourvues. L'explication réside donc dans l'enthousiasme universel du quattrocento pour les Hellènes et non dans des considérations politiques directes et pour ainsi dire quotidiennes.

Les trois derniers chapitres du livre — exactement la moitié de l'étendue de l'oeuvre — s'occupent de l'humanisme de l'époque des Jagellons. L'auteur réussit à réfuter définitivement l'opinion ancienne, déjà repoussée par János Horváth, qui voulait que la fleur éphémère de l'humanisme se soit flétrie dès après la mort de Mátyás. C'est exactement le contraire qui est vrai, et les pages les plus intéressantes du livre sont consacrées à l'époque des Jagellons. L'étude de l'humanisme de ce temps (1490—1526) présente un intérêt accru du fait bien connu qu'on assiste à un épanouissement tardif mais riche de notre littérature de caractère médiéval et de langue hongroise. La sphère d'action de l'humanisme s'élargit beaucoup, et nous connaissons un nombre sans cesse croissant d'humanistes, d'origine bourgeoise ou populaire. Bien plus, la culture humaniste est un attribut si indispensable au début du XVI^e siècle, que même les représentants réactionnaires des classes dominantes (un Werbőczy!) ne peuvent s'en passer. Dans le développement de l'humanisme de l'époque des Jagellons un fait qui ne saurait être négligé

tend à la solidarité internationale qui réunit des humanistes autrichiens, hongrois et tchèques dans la Société savante danubienne (*Societas Literaria Danubiana*). Cette association est d'autant plus importante que, lors de ses débats, les opinions philosophiques religieuses modernes se confrontent dans une diversité bariolée, depuis l'averroïsme à tendance matérialiste de Girolamo Balbi jusqu'à la dévotion profonde de Bohuslav Lobkovic. La Corvina elle-même joue en ce temps un rôle encore plus important peut-être que sous Mátyás, ses trésors commencent bien à se disperser, mais à la base des ses manuscrits rares, nombre d'écrivains antiques deviennent le trésor commun de la science européenne. L'activité philologique hongroise débute aussi à l'époque, et se propose la publication des oeuvres de Janus Pannonius (Paulus Crosnensis, Sebestyén Magyi, Benedek Bekényi, Adorján Wolfard), mais nous connaissons également une édition de Cicéron qui a été dédiée à un chanoine d'Eger. Parmi les mécènes, il faut retenir avant tout le nom de Tamás Bakócz, puis ceux des grands chanceliers György Szatmári et László Szalkai, mais quelques personnalités humanistes remarquables — Jakab Piso, le précepteur de Lajos II —, certains prélats de province ont su aussi créer autour d'eux une riche vie intellectuelle humaniste (Péter Váradi à Kalocsa, Miklós Báthori à Vác).

La vie littéraire de l'époque des Jagellons montre l'influence considérable d'Erasme. Tibor Kardos explique d'une manière convaincante l'effet libérateur de l'esprit d'Erasme vers la critique de la société. La satire de Bálint Hagymássy *L'Eloge et le blâme du vin et de l'eau* (*Opusculum de laudibus et vituperio vini et aquae*) ou la pièce de théâtre de Bartholomaeus Pannonus *Le dialogue de la vigilance et de l'indolence* (*Dialogus inter Vigilantiam et Torporem*) ne seraient pas nées sans Erasme. Un fait caractéristique, c'est que la pointe de la critique est dirigée surtout — aussi chez les humanistes hongrois — contre l'Eglise. L'auteur prouve d'une manière digne de crédit, que ces dialogues sont les précurseurs importants des drames controversistes de la Réformation (Sztárai). Bálint Eck, maître d'école de Kassa peint un tableau sombre, même pas masqué par la satire de la situation de la Hongrie avant Mohács, dans son oeuvre intitulée *De l'administration*

de l'Etat (De rei publicae administratio-
ne). Dans ses oeuvres on voit brûler
aussi le feu de l'anxiété patriotique,
amertume éprouvée à cause de la fai-
blesse intérieure de la Hongrie située dans
la gorge de la puissance turque. Un
exemple saisissant de cette inquiétude
patriotique est le poème de Márton Nagy-
szombati *l'Opusculum ad Regni Hunga-
riae proceres*. Son analyse détaillée
compte parmi les plus belles pages de
l'oeuvre de Tibor Kardos. L'auteur ter-
miné son tableau récapitulatif sur la
littérature hongroise de langue latine à
l'époque des Jagellons par les deux fi-
gures les plus remarquables du cercle des
érasmiens: István Brodarich et Miklós
Oláh. L'activité de tous les deux s'étend
au-delà de l'époque de Mohács, mais
leur formation intellectuelle s'est faite
ici, dans l'atmosphère érasmiennne de la
cour royale de Lajos II. Brodarich est
l'historien de Mohács (De conflictu Hun-
garorum cum Turcis ad Mohatz veris-
sima descriptio, 1527), quant à Miklós
Oláh, il transmet à la postérité, dans ses
deux oeuvres homogènes (Attila, Hun-
garia, 1536—37), la splendeur de la
Hongrie humaniste de Mátyás.

La dernière phase de ce processus est
celle où l'humanisme — déjà bien avant
Mohács — fait sentir son influence dans
la production de langue hongroise de
notre littérature. L'auteur constate, à juste
titre, que l'essor de l'humanisme en lan-
gue hongroise n'a pas pu se produire
sans une base sociale importante et c'est
ce qu'il trouve dans la couche des clercs
(literati) qui ont fait des études dans leur
pays ou à l'étranger: leur chiffre avait
considérablement augmenté au cours du
XV^e siècle et la majorité parmi eux
étaient d'origine petite bourgeoise et
paysanne. On les rencontre fréquemment
dans les écoles, dans des postes municipaux
ou judiciaires dans lesquels des
études juridiques étaient conditionnées
— dans le bas-clergé, mais souvent aus-
si dans les monastères mêmes. L'auteur
analyse d'une manière instructive le
manuscrit Magyi que rédigeaient pen-
dant une période assez longue de tels
clercs, mais il souligne dûment que
Mátyás, le grand monarque, s'efforçait
consciemment à la formation de la lit-
térature de langue nationale. Nous
sommes malheureusement assez pauvres
en monuments, ce que nous possédons
ne porte pas de couleurs humanistes
particulières et nous avons du mal à
nous convaincre que la *Bataille de Sza-*

bács, ce simple chant de chroniqueur
puisse être placé dans le cercle de l'hu-
manisme et qu'on essaie d'interpréter
un de ses passages comme la confron-
tation des concepts humanistes de la
temeritas et de la *virtus*. Nous nous éton-
nons cependant que l'auteur ne saisisse
pas les possibilités offertes par la
célèbre *Cantilène* de Ferenc Apáti du
point de vue de son thème: à notre avis
ce n'est pas du tout un chant hussite,
mais une critique sociale humaniste. Ce
que l'auteur écrit sur les chants des jon-
gleurs, les trufferies, les pièces du genre
farce de l'époque de Mátyás, ainsi que
sur les personnalités poétiques mystéri-
euses de Simon Budai et de Gábor Ma-
gyar présente beaucoup d'intérêt. Il est
regrettable que tout ceci soit si peu ap-
puyé par des données concrètes.

La littérature laïque de langue hon-
groise relativement pauvre du XV^e siècle
est largement compensée par l'épa-
nouissement de la littérature monasti-
que. L'auteur analyse avec art les oeuvres
des monastères qui furent influen-
cées par l'esprit de l'humanisme. En effet
on ne saurait concevoir, sans l'influence
de l'humanisme, l'existence des *Sept
psaumes de pénitence* du manuscrit Fes-
tetich, traduits de Pétrarque, le *Livret
sur la dignité des saints apôtres*, la *Lé-
gende de Catherine* en vers, la traduc-
tion Hrotswitha du manuscrit Sándor,
le mystère des *Trois chrétiennes*,
la traduction biblique importante
du manuscrit Jordánszky, et
beaucoup plus la grandiose personnalité
littéraire du Chartreux Anonyme, au-
teur du manuscrit Érdy. János Horváth
les avait déjà mentionnés, mais leur
analyse étendue et variée est le mérite
de l'auteur. Nous sommes également
d'accord avec lui sur le fait que toute
cette littérature a été conçue dans l'esprit
de la devotio moderna. Il est à regret-
ter, malgré tout qu'au cours de ses re-
cherches relatives à Albert Csanádi, la re-
marquable étude d'Elemér Mályusz:
*L'ordre des ermites de Saint Paul à la
fin du moyen âge* (Histoire ecclésiasti-
que, 1945, p. 1—53) lui ait échappé. Le
règlement monastique qui y est exposé
avec beaucoup de détails n'aurait guère
permis des „envolées” comme celles que
l'auteur attribue par exemple à Albert
Csanádi. Il est peu croyable qu'un frère
convers ait pu être maître des novices.
Sans aucun doute il était entré comme
homme cultivé dans l'ordre bibliophile
et peu soucieux de l'éducation de ses
membres. La supposition de l'existence

de tendances hérétiques latentes dans l'ordre des ermites de Saint Paul, supposition basée sur le fait que leurs monastères avaient reçu leur nom du Saint-Esprit (Gioachino da Fiore!) nous semble quelque peu hardie. Car enfin, depuis Athanase, le dogme de la Trinité en donnait la possibilité! (p. 325). Nous avons encore à relever l'absence du nom de Lajos Katona à propos du drame Hrötswitha, des psaumes de pénitence du manuscrit Festetich; il n'aurait pas été superflu en outre de mentionner que l'exemplaire d'Eger de la traduction de Dante par Serravalle avait été expliqué avec une précision scientifique par József Kaposi, et que c'est encore lui qui déterminait la place de la citation de Dante du *Livret*... Nous ne pouvons admettre sans preuves l'assertation que Pelbart Temesvári „doit être considéré aussi comme humaniste” (p. 368), puisque notre histoire littéraire le tient jusqu'à nos jours pour le maître de réputation européenne de la scolastique du moyen âge en déclin. Le fait qu'on rencontre chez lui quelques germes des idées humanistes (p. 376) ne modifie le fait en rien.

Le livre termine la revue de l'histoire de l'humanisme hongrois jusqu'à Mohács par l'analyse de l'idéologie de la guerre de Dózsa et la littérature formée autour d'elle. La majorité des humanistes appartenant aux milieux sociaux plus élevés parlent avec animosité du soulèvement des paysans, du „servile bellum” (Taurinus), mais les intellectuels de culture latine qui se rallièrent au peuple (Lőrinc Mészáros, Ambrus Turkevei) utilisent plus d'une thèse d'origine humaniste pour attirer les passions révolutionnaires. On en trouve plusieurs dans le célèbre discours de György Dó-

zsa à Cegléd (par exemple la doctrine sur la noblesse véritable ou sur l'égalité des hommes). Evidemment, quelques idées mystiques du moyen âge, radicalisées par les disciples de Giachino da Fiore sont plus essentielles. L'auteur juge que le mouvement hongrois était mû par les mêmes composants religieux que l'insurrection révolutionnaire de Tamás Münzer, la différence est justement la „présence vigoureuse” de l'humanisme dans la révolution populaire hongroise (p. 387). Ceci s'explique par le rôle important des clercs, sacerdotaux et des autres intellectuels plébéiens de culture humaniste.

L'humanisme hongrois, même par son évolution d'un siècle et demi seulement, jusqu'à Mohács, a néanmoins enrichi notre littérature nationale de trésors exceptionnels. Les recherches récentes présentent, sous des aspects de plus en plus riches, ces siècles de notre littérature et en général notre ancienne vie intellectuelle. Toute synthèse est un pas en avant, parfois même en ce qui concerne l'accroissement des matériaux de l'époque traitée. C'est aussi le mérite de la monographie considérable de Tibor Kardos, et bien que nous ne soyons pas de son avis à tous les points de vue, la riche présentation des rapports des forces économiques, sociales, politiques ou intellectuelles contribuant à la formation des faits littéraires, l'abondance de la documentation, le grand nombre de portraits et d'analyses littéraires réussis, le vrai style humaniste qui se lit du commencement jusqu'au bout avec agrément, font que son livre constitue un apport appréciable à la science littéraire hongroise.

I. BÁN.

TIBOR KLANICZAY: „Miklós Zrínyi”. Akadémiai Kiadó, Budapest 1954. pp. 548.

Miklós Zrínyi était non seulement le plus grand chef de guerre et homme politique hongrois du XVII^e-ième siècle, il a été également l'auteur de l'une de nos plus belles oeuvres épiques. Son épopée est un vrai chef d'oeuvre, elle ne contient rien de fictif, mais elle est prise toute entière à la réalité de la vie hongroise et reflète ainsi l'héroïsme des combats quotidiens autour des forts frontières. E. R. Curtius, l'éminent ro-

maniste de Bonn, récemment décédé, dans son ouvrage intitulé: „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter”, recherchait dans la littérature espagnole la fusion des plus beaux traits de caractère poétique et militaire. Dans le compte rendu, que nous avons publié de ce bel ouvrage (Irodalomtörténeti Közlemények, 1954, p. 442—452) nous étions cependant contraints de démontrer que le professeur Curtius s'est trompé.

En effet ce n'est pas dans l'Espagne du XVI-ième et du XVII-ième siècles qu'il faut chercher les beautés pathétiques et les reflets poétiques de l'âme des guerriers qui défendaient leur propre patrie et toute l'Europe, mais bien en Europe orientale dans la littérature hongroise, slave du sud et polonaise. Il est fort regrettable, que la littérature comparée européenne ne sache rien ou seulement très peu, de ce fait, d'autant plus, que par exemple le *Siège de Szigetvár* est la dernière des épopées héroïques d'Europe, dans laquelle chaque ligne est d'une vérité, que réhaussent les brillants faits d'arme de son auteur.

La thèse de Tibor Klaniczay est un ensemble et une mise au point très réussie et très moderne des recherches concernant Zrínyi. Son travail n'a pas été facile, justement à cause de l'abondance et du caractère disparate des études déjà publiées sur cet auteur. C'est que Zrínyi ne fut pas seulement un magnifique poète épique; il adapta et d'une façon très hongroise et originale le genre de Marino et laissa aussi un important héritage d'oeuvres de science militaire et politico-historique, en sorte qu'avec son grand contemporain, le transylvain János Apáczai-Csere, il fut l'un des fondateurs de la prose politique de langue hongroise. (Au demeurant la littérature théologique hongroise pouvait déjà s'enorgueillir à cette époque de belles oeuvres.) La monographie de Klaniczay unit non seulement en une synthèse les résultats utilisables des recherches déjà faites; elle est aussi une analyse toute nouvelle de cette grande épopée — et soumet à une étude philologique et idéologique les écrits en prose de Zrínyi, et enrichit ainsi la science de la littérature hongroise de toute une série de précieuses découvertes. Dans ses recherches, Klaniczay se base sur l'évolution politique du poète, il démontre comment, le pupille de la maison de Habsbourg, Zrínyi devient un champion de l'indépendance nationale hongroise et le porte-parole du principe de l'absolutisme national. Bien avant sa mort survenue subitement en 1664, Zrínyi pensait déjà à la rupture totale d'avec la maison de Habsbourg et à un soulèvement armé. Zrínyi devait combattre sur deux fronts; contre les Turcs et les Habsbourg — ce qui s'explique d'ailleurs par les conditions politiques particulières de la Hongrie. Affaibli par la guerre de Trente ans, la maison impériale n'avait aucun intérêt à com-

battre les Ottomans — alors que pour la Hongrie, il s'agissait là d'une question de vie ou de mort. Le génie politique de Zrínyi vit clairement que les faiblesses relatives du pouvoir des Habsbourg et des Turcs rendaient le moment favorable à une reconquête de l'indépendance nationale hongroise et à la fondation d'une monarchie centralisée où le trône de Hongrie serait occupé par le souverain de Transylvanie. Klaniczay explique toutes les oeuvres de Zrínyi, aussi-bien les poétiques que les politiques de ce point de vue. Pour l'essentiel, il a certainement raison; on peut juste lui reprocher d'avoir quelque peu anticipé sur la conception politique de Zrínyi, en la mettant déjà à l'époque (1645—1646) où il écrivit „*Le siège de Szigetvár*”.

Au premier abord, cette „*Obsidio Sigeiana*” (parue en 1651) rappelle Tasse; en fait il s'agit d'un poème épique qui, le premier dans la littérature de langue hongroise, se sert de l'arsenal millénaire de l'épopée. János Arany remarqua déjà (en 1860) qu'en dépit des apparences, cette oeuvre de Zrínyi est tout à fait originale; sa vaste conception nationale, sa présentation de l'époque des combats aux marches frontières, la perfection de sa composition, et la description de ses héros d'un réalisme naïf mais moralement toujours vrai, en font une création, digne de faire figurer parmi les plus grandes oeuvres de la littérature mondiale. De façon convaincante, le livre de Tibor Klaniczay montre qu'au milieu du XVII-ème siècle, seul le thème de Szigetvár se prêtait à la poésie épique, car tant dans les chroniques rimées populaires, que dans la poésie savante, ce sujet avait été déjà glorifié, et que sans une telle auréole, l'épopée ne peut point naître. Klaniczay traite d'une façon aussi approfondie les questions de l'idée fondamentale de l'épopée, discutées depuis de longues décades. L'épopée de Zrínyi est empreinte de beaucoup de traits de l'art baroque catholique et ses éléments miraculeux naquirent indubitablement des conceptions religieuses de l'époque; il n'en reste pas moins qu'il nous faut repousser les interprétations anciennes qui cherchèrent dans l'idée fondamentale du „*Siège de Szigetvár*” des illustrations de certains dogmes catholiques — tels ceux de la rédemption et de la pénitence. Bien au contraire, et Klaniczay le prouve, l'essence idéaliste de l'oeuvre de Zrínyi puise directement dans la poé-

sie religieuse protestante du XVI-ème siècle, selon laquelle les Turcs auraient été le châtement envoyé par Dieu, pour punir les Hongrois. Cette idée n'est d'ailleurs pas rare dans l'épopée baroque catholique (voir la „*Gerusalemme distrutta*” de Marino, et l'„*Amadeide*” de Chiabrera), mais dans l'oeuvre de Zrínyi, elle se présente dans la conception et le style des poètes prédicateurs du XVI-ème siècle. Au demeurant, les éléments religieux ne sont pas l'essentiel dans l'oeuvre de Zrínyi, elle présente la vie hongroise de façon souvent très réaliste et se donne pour but de stimuler la lutte contre les Turcs, pour libérer la patrie. (Son sujet est l'héroïque défense du fort frontière de Szigetvár (en 1566), dont le héros est l'arrière-grand-père au poète.) Nous ne pouvons cependant accepter une thèse de l'auteur, selon laquelle l'élément miraculeux de cette épopée serait le mélange conscient et artistique de croyances chrétiennes, de mythologie antique et des mythes populaires hongrois. Tous ces éléments forment déjà un tout organique dans la religiosité catholique, mais déjà laïcisé et de caractère baroque de Zrínyi. Déjà depuis mille cinq cents ans, les dieux de l'antiquité, vivent dans les croyances religieuses des catholiques, sous les traits des démons et des diables. Et pour Zrínyi — comme d'ailleurs pour Dante — ils ne figurent pas uniquement pour l'ornement poétique ou pour le mécanisme de l'épopée, mais pour eux ils existent réellement.

Les explications que l'auteur nous donne de la composition de l'épopée, méritent une attention particulière. L'oeuvre de Zrínyi n'est pas composée par des images incrustées ou par des intercalations, nous ne voyons non plus des suites d'épisodes; au contraire, elle est toute action véritable, en même temps un chef-d'oeuvre de l'élaboration d'un plan artistique. Le problème que Zrínyi avait à résoudre consistait en ceci: rendre croyable, la dispersion et la défaite des cent mille hommes de l'armée du sultan Soleiman sous les murs d'un petit fort frontière hongrois. Bien que les vainqueurs fussent aussi enéantis, leur fin est tout de même un triomphe: le sultan lui-même périt de la main du héros principal. Le mérite de la composition est, que Zrínyi, au cours de la longue exposition divisée en six chants parvient à établir l'équilibre des forces en mettant toujours en évidence la supériorité morale des Hongrois, il parvient à donner du crédit

à sa conception idéologique que même un petit peuple peut triompher, s'il est uni et animé de grandes idéaux. M. Klaniczay analyse parfaitement le style de l'épopée d'où sont totalement absents ces traits à effets plaisants du Tasse, de Camoens ou de Marino, de même que la douce sensualité; le seul épisode amoureux que l'on y trouve retrace une histoire sombre et tragique; mais de ses traits réalistes et populaires, il n'en réussit que mieux à esquisser cette rude et héroïque époque des luttes sous les murs des forts frontières hongrois.

Après l'épopée Tibor Klaniczay étudie aussi en plusieurs chapitres les oeuvres en prose de Zrínyi. Celui-ci laissa en effet plusieurs écrits de science militaire („*Petit traité de la vie en cantonnement*”, „*Le brave chef de guerre*”), une vaste étude historique („*Réflexions sur la vie du roi Mátyás*”) et un pamphlet contre les Turcs d'une vigueur extrême („*Comment se guérir de l'opium turc*”) qui méritent une attention particulière. Les recherches faites jusqu'à présent sur la prose de Zrínyi ne signalaient que l'influence de Machiavel, ainsi que des parties parallèles entre „*L'opium turc*” et l'*Exclamatio sive de re militari contra Turcam instituenda consilium*” de Augier Ghislain de Busbec (1522—1592). Ainsi il resta à Klaniczay de nous donner une exposition claire définitive et philologique des idées de Zrínyi. Pour ce qui est du „*Brave chef de guerre*”, il retrouve les rapports avec la science tactique de l'époque ainsi que les éléments des commentaires de Tacite, de Baldassar Alamo, qui lui servent comme source. Pour ce qui est des aphorismes de Zrínyi, ils sont inspirés par Savorgnano, Ammirato, Malvezzi, Bisaccioni, Daneau et Raimondi. L'oeuvre de De Silhon, „*Le ministre d'État*”, que Zrínyi lut en italien, exerça également une grande influence sur l'écrivain. Cette vaste culture savante remplit la magnifique personnalité de Zrínyi et l'anima à proclamer les exigences de la vie hongroise. Il avait aussi sa philosophie » lui, née de ses propres expériences. Les idées de la renaissance concernant les inquiétants problèmes de la Fortune, du Sort et de la Providence les préoccupent également et étant un homme d'action, il considère comme la plus grande faute d'un chef d'armée et d'un politicien: l'ozio. C'est à dire l'inertie, condamnée également par Machiavel.

Son étude sur le roi Mátyás est l'oeuvre hongroise la plus notable sur

la „raggione di Stato". Il voit dans ce grand souverain de la renaissance, le roi idéal qu'il propose en exemple à la nation: tel doit être le monarque absolu, capable de fonder l'unité et l'indépendance hongroises. Klaniczay est le premier parmi nos historiens de la littérature qui donne une analyse détaillée de cette étude. Quant à „*L'opium turc*", par l'enchaînement de ses idées, par son effet propulsif aussi bien que par sa belle rhétorique, il compte parmi les grandes valeurs de notre littérature. Klaniczay montre combien, en dépit même de sa forte inspiration humaniste (nous avons déjà évoqué Busbec à cet égard) cette oeuvre a ses racines dans les traditions antiturques de la littérature hongroise, et quelle exerça son influence aussi à l'époque des kouroutz et même plus tard, à l'ère du renouveau national, sur les conceptions de Kazinczy, Kölcsey, Vörösmarty, Kossuth et Petöfi.

Evidemment, il n'y eut pas que ce pamphlet de Zrínyi pour influencer la

nation — toutes ses oeuvres le faisaient ainsi que le montre Klaniczay, il fut l'un des plus fervents instigateurs du réveil de la conscience nationale hongroise et avec Bálint Balassi (1554—1594) il est l'un de grands classiques de notre littérature ancienne. Riche en données nouvelles, la monographie de Tibor Klaniczay atteste aussi que Zrínyi était bien orienté sur les questions de la politique internationale, en même temps il était un grand connaisseur des sciences militaires. Son érudition, son goût littéraire, son attitude morale et politique le mettent au rang des grandes figures européennes du XVII-ème siècle.¹

I. BÁN

¹ A propos de Zrínyi, nous pouvons nous référer encore à l'oeuvre d'Emérico Várady „*La Letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*" (Rome, 1934 — Tome I, pages 218 à 222), et au „*Dizionario Letterario Bompiani*" (Milano, 1949—1950 — Tome I, page 290, et tome IV, page 604.)

JÓZSEF WALDAPFEL: A magyar irodalom a felvilágosodás korában (Die ungarische Literatur in der Epoche der Aufklärung). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1954, pp. 336.

Das Jahr 1772 beschert der ungarischen Literatur ein Drama: *György Bessenyei*, einer der Bahnbrecher der Aufklärung in Ungarn, Verfasser literarischer Werke, Dichter und Philosoph in einer Person läßt seine „Tragödie des Agis" erscheinen, ein Werk, das als Anbruch einer neuen Epoche gewertet wird. An und für sich ist das kein Ereignis von geschichtlicher Bedeutung, auch nicht im Hinblick auf die Laufbahn des Dichters denn außer dem erwähnten Drama veröffentlicht er im selben Jahr weitere drei Werke. Und dennoch, 1772 meldet sich hier zum ersten Mal der neue Geist, die Gedankenwelt der Aufklärung. Sie findet ihren künstlerischen Ausdruck in Bessenyeis Schöpfung.

József Waldapfels Monographie behandelt diese neue Epoche. Sein Anliegen geht nicht dahin, eine vollständige Geschichte der Literatur dieser Zeit zu bieten. Er fasst vielmehr einige ihrer Hauptzüge zusammen, indem er überall die gesellschaftlichen Merkmale und diese ausdrückenden wesentlichen Anzeichen des literarischen Fortschrittes betont. Die sich entfaltende, weltanschaulich neue

marxistische Literaturgeschichtsschreibung rechtfertigt diese Zielsetzung, umso mehr, als die ungarische Literaturhistorik der vergangenen Jahrzehnte diese Arbeit vernachlässigt bzw. in eine falsche Richtung geleitet hat. Die verschiedenen wissenschaftlichen Richtungen, vor allem der immer konservativer werdende lebensunfähige Positivismus und die mit jeder pseudo-modernen Richtung verbundene und zum Irrationalismus neigende Geistesgeschichte boten gerade in den wesentlichen Fragen, in der Beurteilung des Gehalts der Tendenz und in der historischen Bewertung der Werke nur wenig Wesentliches, während in der Erforschung der einzelnen literarischen Teilerscheinungen Gutes und noch heute Gültiges geleistet wurde. Waldapfels Buch hat mit seiner Erhellung vieler unklar gebliebenen Grundfragen das Versäumnis von Jahrzehnten nachgeholt.

In der Epoche der Aufklärung wurde die ungarische Literatur mit zwei wichtigen Wesenszügen bereichert. Einmal tritt auch in Ungarn eine moderne, weltliche von mittelalterlichem und theologischem Ballast gereinigte Literatur in Erscheinung. In der Kunst der kleinen,

um ihre Existenz kämpfenden Nation machten sich schon früher die großen Strömungen des europäischen Geisteslebens bemerkbar, sie kamen aber fast immer fragmentarisch, in den Werken einzelner Dichter zur Geltung. In dem mit Türken und Deutschen kämpfenden, von innerem Hader zerklüfteten Ungarn, mit seiner Rückständigkeit und Amnut, konnte ein einheitliches, nationalsprachiges, in seiner gesellschaftlichen Form anerkanntes Schrifttum nicht entstehen und trotz einzelnen Schöpfungen, ja einzelnen Lebenswerken läßt die nationale Neugeburt, im wesentlichen bis zur Epoche der Aufklärung auf sich warten.

Aus dem ersten Charakterzug ergab sich der zweite, die Aufgeschlossenheit gegenüber der europäischen Entwicklung. Das ist natürlich so zu verstehen, daß die einzelnen Ereignisse, von politischer wie künstlicher Natur im Hinblick auf Ursprung, Bedeutung und Einfluß ihren lokalen Charakter verlieren. Man erkannte, daß die gesellschaftlichen Zustände in Ungarn in ihrem erschreckenden Ausmaß von Rückständigkeit unhaltbar geworden waren. So ist es zu verstehen, daß sich die literarischen Probleme eng mit den gesellschaftlichen verknüpften, ja infolge der Abhängigkeit von Österreich und mangels selbständigen politischen Lebens wird die Literatur zum wirksamsten Mittler dieser Erkenntnis. Daraus erhellt zur Genüge wie wichtig ein Unternehmen ist, das sich zum Ziele setzt, die historische Wende in ihrem Zusammenhang mit den literarischen und politischen Ereignissen zu untersuchen, mit einem Wort, die ungarische Literaturgeschichte dieses Zeitabschnittes neu zu schreiben. *Waldapfel* setzt sich in seinem Buch mit den wichtigsten Fragen und der wahren fortschrittlichen Physiognomie dieser Epoche auseinander, indem er die in guter oder böswilliger Absicht geprägten und verbreiteten, die Wirklichkeit verzerrenden Begriffe bekämpft.

Sein Buch versucht mit Hilfe einer marxistischen Deutung der gesellschaftlichen Entwicklung, die von dieser inspirierten literarischen Erscheinungen in ihren Hauptzügen zu skizzieren. Der Verfasser selbst bekennt: „In mancher Beziehung möchte ich lieber zu Widerspruch und Weiterforschung anspornen, als eine bequeme Ergebung fördernde Zusammenfassung einer längeren Zeitspanne geben“. Ohne Vollständigkeit anzustreben und gewisse Probleme in den Vor-

dergrund zu stellen, widerspiegelt der in zwei Teile gegliederte Aufbau des Buches diese Absicht, Abschnitte, die wichtige Problemkreise zu behandeln. Das Buch beginnt mit der Erörterung der Zusammenhänge zwischen der Aufklärung und der nationalen Bewegung. In diesem Rahmen bespricht der Verfasser jene Umstände, die die ungarische Gesellschaft zur Aufnahme der Ideen der Aufklärung angeregt haben und charakterisiert kurz die repräsentativen Gestalten der französischen Aufklärung. Der folgende Abschnitt befaßt sich mit dem Widerstand des Adels, einem höchst charakteristischen Faktor des politischen Lebens jener Zeit: der Adel zeigt nämlich eine im wesentlichen auf konservative Ansichten gegründete Abneigung gegen Österreich und deshalb eine Sympathie mit den Freiheitsbestrebungen, im Gegensatz zu gewissen Schichten, die trotz ihrer fortschrittlichen Weltanschauung oder vielleicht gerade deshalb den trügerischen Hoffnungen, die sie auf den in der Herrschaft Josef II. verkörperten aufgeklärten Absolutismus setzen, zum Opfer fallen. So geraten in ihrer Gedankenwelt die freiheitlichen Ideale in den Hintergrund. Das Dilemma, das sich aus dem Gegensatz von Fortschritt und Unabhängigkeit ergibt, ist eines der wichtigsten, nur von den größten Dichtern positiv lösbaren Problemen dieser Epoche. Im Kapitel „Sprachenpflege und literarisches Leben, Sprach- und Formerneuerung“ zergliedert der Verfasser sodann die durch den neuen Geist bedingten Wandlungen des literarischen Lebens. Dabei ist es wichtig, sich vor Augen zu halten daß die lange Jahrhunderte währende ungarische Rückständigkeit im Niveau der Literatursprache sich mit erschütternder Macht geäußert hatte. Die dichterische Phraseologie, der Wortschatz der primitiven Prosa lehnen sich an die veralteten archaischen Denkformen an, und deshalb muß das dem Ausdruck neuer Ideen und Empfindungen gemäße elementarste Mittel, die moderne Schriftsprache, geschaffen werden. Dieser Prozeß vollzieht sich auch im westlichen Schrifttum, in der ungarischen Literatur aber treten diese sprachschöpferischen Bestrebungen mit ungewöhnlicher Intensität in Erscheinung.

Die Verbindung mit den wichtigsten europäischen Strömungen, in erster Linie mit der französischen Entwicklung und dem Charakter der Aufklärung des XVIII. Jahrhunderts gemäß, erhellt der Abschnitt den Zusammenhang von Auf-

klärung und Sentimentalismus. Auch in Ungarn entstehen zwei grundlegende Formen der Aufklärung: die eine ist an der von Voltaire vertretenen rationalistischen und die zweite sentimentale an Rousseau orientiert. Sie gelangen aber infolge der verhältnismäßigen Schwäche der fortschrittlichen Schichten, daher auf einander angewiesen, nicht in Gegensatz zu einander. So drücken die rationalistischen und sentimental Elementen, häufig nebeneinander, manchmal in besonderen Verflechtungen, oder rasch aufeinander folgend — zeitlich geht die Voltaireische Richtung immer voran — dichterischen Arbeiten und Lebenswerken ihren Stempel auf. Der letzte Abschnitt des ersten Teils analysiert die literarische Bedeutung der ungarischen Jakobinerbewegung. Diese konnte sich nicht entfalten, weil ihre Anhänger, die Elite der ungarischen Schriftsteller verhaftet wurde und — in Kufstein schmachtete. Aber nicht nur die brutale Polizeifaust hemmte den Weg der zum Radikalismus neigenden ungarischen Entwicklung, auch die Zahl der beharrlichen Kunder der ungarischen Aufklärung war beschränkt und konnte sich nicht auf reale gesellschaftliche Kräfte stützen. Im Gegensatz zu den die fortschrittlichen Ideale bagatellisierenden veralteten Ansichten erhalten in *Waldapfels* Werk alle politischen oder künstlerischen Erscheinungen, in denen der Fortschritt in kleinerem oder größerem Ausmaß erkennbar wird, einen besonderen Akzent. Deshalb erscheint die Literatur der Epoche stellenweise als Schatzkammer richtungsweisender europäischer wie ungarischer Ideale, wie sie es in Wirklichkeit — leider — nicht war. Bei allem Verständnis für die Befangenheit gegenüber unserer nationalen Kultur, muß dies ausgesprochen werden.

Die kurz geschilderten fünf Abschnitte skizzieren in ihren Hauptzügen die Epoche unserer Literatur von 1772, dem Erscheinen der „Tragödie des Agis“ bis 1795, dem Sturz der jakobinischen Bewegung. Trotz der andgedeuteten Einseitigkeit ist der erste Teil des Buches ein Fundament, auf das die Literaturhistori-

ker sich noch lange Zeit stützen werden. Es muß auch darauf hingewiesen werden, daß Prof. *Waldapfel* zu einer Zeit an die wissenschaftliche Erforschung dieser Epoche heranging, als die marxistische Literaturhistorik sich erst zu entwickeln begann und er seine Arbeit vollendet hat, indem er häufig gegen eingewurzelte, falsche Werturteile polemisieren mußte. Dieser polemische Charakter haftet dem Buch — in Form gewisser Übertreibungen — an.

Der zweite Teil des Buches enthält fünf voneinander unabhängige Dichterporträts. Die bisherigen Kritiker des Buches haben im allgemeinen diesen Aufbau beanstandet. Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn der Verfasser das Gesamtwerk dieser Dichter im Rahmen der Gesamtentwicklung behandelt hätte. Die Konzeption des Buches gestaltete sich aber in einer Folge von Universitätsvorlesungen, und dieser Umstand gepaart mit dem Bestreben des Verfassers, einzelne Abschnitte, vordringliche Fragen und die bedeutendsten Dichter aus den ganzen Epoche herauszuheben, rechtfertigen diesen Aufbau. Die ausgewählten Dichter sind: *György Bessenyei*, Dichter, Philosoph und literarischer Bearbeiter; *János Batsányi*, ein hinreißender revolutionärer Dichter, der 1789 sein von der Erstürmung der Bastille inspiriertes Gedicht auf die „Französischen Umwälzungen“ schreibt; *József Kármán*, Autor des ersten gültigen ungarischen Romans „Fannys Vermächtnisse“ einer Arbeit in der Art von Goethes „Werther“, aber von origineller Auffassung; *Mihály Csokonai Vitéz*, der größte Dichter der Epoche, der Wegbereiter der volkstümlichen Literatur und damit *Petőfis* Vorläufer; *Mihály Fazekas*, Verfasser eines volksnahen komischen Kleinepos „Ludas Matyi“. Diese Einzeldarstellungen der Dichter hängen nur lose mit der großzügigen Studie des ersten Teiles zusammen, erhöhen aber, was reiches Wissen und treffende Urteilskraft anbelangt, den Wert der Arbeit.

A. WÉBER

GUY TURBET-DELOF: Le Jean le Preux d'Alexandre Petöfi. Traduction et commentaire. Presses Universitaires de France. In-8° pp. 244

Il est difficile de s'imaginer parmi les langues européennes deux idiomes aussi différents que le français et le hongrois.¹ Un des rares connaisseurs français de la langue hongroise a donné de ce dernier la caractéristique suivante; „Le Hongrois saisit la signification d'une phrase plus en s'attachant aux éléments formels des mots qui la composent qu'en analysant les concepts dont ils sont porteurs. C'est là une attitude poétique. La tonalité affective des termes importe au moins autant que leur valeur conceptuelle, souvent elle importe même davantage. Le hongrois exprime donc des mouvements, des bruits, des sentiments vagues plus volontiers que des idées abstraites. Une élocution hongroise suggère toujours plus qu'elle ne dit. L'accent avec lequel elle est énoncée, les sonorités qui l'emplissent, les assonances qu'elle éveille, s'ajoutent aux significations des termes et de leur assemblage. Musicalité et rythme dominant tout.”²

En effet, le Hongrois, en vertu de la richesse des désinences verbales de la langue et de la liberté de sa syntaxe possède un fonds inépuisable pour reproduire une vision dynamique et synthétique de l'action sans éprouver toujours le besoin de la décomposer en ses éléments, tandis que le Français, féru d'analyse, désagrège volontiers la réalité pour l'exprimer en formes nominales: substantifs et adjectifs. Les nuances de l'action sont le plus souvent négligées comme peu importantes pour le sujet parlant et l'écrivain qui tient aux nuances doit pour ainsi dire les *découvrir* et cimbriner un verbe abstrait avec un substantif concret qui dans leur ensemble sont appelés à suggérer *ad hoc* la perception.

¹ En première page de son commentaire l'auteur affirme: „Depuis leur installation au X^e siècle sur le Moyen-Danube, les Hongrois furent pratiquement le seul peuple en Europe à parler un langage non européen.” Les Finlandais, les Estoniens et les Turcs ne lui pardonneront pas cet oubli. Et que veut dire: „un langage non européen”? La langue hongroise s'est détachée du tronc finno-ougrien dans le bassin de la Haute-Volga et par conséquent dans la future Russie européenne... Selon les linguistes cette séparation eut lieu vers 2000 av. J.-Chr., avant même que certains peuples dits européens eussent pénétré sur le continent. L'expression correcte serait donc „indo-européen.”

² A. Sauvageot, *Esquisse de la langue hongroise*. Paris, Klincksieck 1951.

La cause principale de cet éloignement des deux langues doit être cherchée avant tout dans l'histoire. Les deux siècles classiques de la langue et de la littérature françaises ont tout fait pour raidir et appauvrir la langue en jetant l'anathème sur la création spontanée de formes nouvelles, alors qu'un siècle auparavant, Rabelais, Ronsard, Montaigne avaient employé encore un français libre, savoureux, pittoresque, saisissant la réalité dans ses moindres détails en inventant à plaisir leurs moyens d'expression.

Le français distillé dans les cornues de Malherbe, des Salons et de l'Académie Française est devenu cet admirable instrument de précision et de clarté que les révolutions linguistiques, des temps modernes n'ont pas réussi à décomposer. Au fond le français des lettrés, le français moyen est une langue à tendance aristocratique qui depuis le XVIII^e siècle s'efforce de prendre ses distances et qui, adoptée par la bourgeoisie, a réussi à s'imposer dans les coins les plus reculés de la vie française, comme une superstructure inviolable. Personne n'a plus eu l'idée de retremper cet instrument dans le bain rafraîchissant des parlers populaires.

Or c'est tout le contraire qui s'est passé en Hongrie. A partir de la fin du XVIII^e siècle les écrivains qui ont créé une vie littéraire au vrai sens du mot, — jusqu'alors celle-ci n'avait eu pour base que les Églises et des réussites isolées et individuelles, — s'orientèrent eux aussi dans la direction d'une poésie et d'une langue poétique que ne devait goûter que l'élite de la nation. Ce courant romantique a produit de vraies merveilles: l'oeuvre de Vörösmarty a enlevé le génie de la poésie hongroise dans les plus grandes hauteurs, comme le faisaient à la même époque celles de Lamartine et de Victor Hugo.

C'est alors que Petöfi et à sa suite Arany font leur apparition; l'un avec ses chansons de style populaire, ses tableaux de genre et son *Jean le Preux*, l'autre avec son *Toldi*, légende héroïque, et obligent poètes et prosateurs à abandonner l'éloquence, pour descendre au niveau de la langue des masses populaires. A partir de leur succès foudroyant la langue du peuple, une langue natu-

relle, dépourvue d'artifice, instrument propre à exprimer de plain-pied la pensée de l'auteur devient le trésor où vont puiser les générations suivantes. Bref le „classicisme populiste national" était né dès que Petőfi, mû par un élan démocratique, eut reconnu que la „manne divine" de la poésie devait nourrir aussi le peuple que „personne ne soulage de ses lourdes peines"³. Le „classicisme" hongrois se mit ainsi au service de l'unification nationale, en créant un public qui n'excluait plus personne de la jouissance des oeuvres littéraires, puisqu'il employait la langue du peuple même, alors qu'en France la langue classique avait été adoptée à l'exclusion de la langue de la paysannerie et de l'homme du peuple quoi qu'en dise la boutade de Malherbe sur les crocheteurs du Port-au-Foin.

De là les difficultés énormes pour quiconque veut rendre en français les beautés poétiques d'un des chefs-d'oeuvre de Petőfi: *Jean le Preux* (János vitéz), précisément celui par lequel le poète renversa le courant et qui à la place d'un programme de cénacle agit directement sur le public qui fut désormais toute la nation.

La principale difficulté pour le traducteur réside dans la présentation fruste de ce conte populaire. Comment sauver la poésie de ce récit naïf qui se déroule tantôt dans le vaste décor de la plaine hongroise, tantôt dans des contrées fabuleuses; comment rendre l'humour si magyar du poète, le laconisme très national du héros paysan, sa sensibilité si particulière, puisque tout cela est présenté dans un style vulgaire à plaisir et dans une forme où les alexandrins rangés en quatrains, souvent rimés avec négligence prétendent visiblement continuer la tradition des almanachs populaires? Il est clair qu'une langue poétique formée par Malherbe, Racine et Victor Hugo ne peut rendre en pareil cas qu'un piètre service.

Et c'est à cette tâche que s'est attelé M. Guy Turbet-Delof, directeur de l'Institut Français en Hongrie qui, depuis les dix ans qu'il a vécu en ce pays a fort bien appris l'idiome des Hongrois si peu connu de ses compatriotes.

Chose curieuse, le poème de Petőfi avait déjà tenté plusieurs traducteurs français. Je suppose qu'à la lecture tous

avaient été enchantés par le charme de cette oeuvre si neuve à leur goût; ils y sentaient un exotisme très particulier. Bravant toute difficulté, en 1898, F.-E. Gauthier, vice-consul de France à Budapest publia en un seul volume son *Toldi* français et son *Jean le Héros*, en y ajoutant quelques autres pièces de Petőfi, désireux de montrer à ses compatriotes quels trésors sont enfouis sous la couche épaisse que représente pour les étrangers la langue hongroise.⁴ Dans sa traduction il a gardé les quatrains rimés en usage chez les poètes du courant traditionaliste qui ne s'efforçaient point à des effets artistiques. Or c'est ici précisément que sa tentative devait échouer infailliblement, puisque l'alexandrin français ne supporte pas le style de la causerie familière ni aucune autre négligence. L'alexandrin hongrois consacré par les poètes de l'école dite „magyare" ne possédait jusqu'à Petőfi rien de l'envoûtement du vers racinien auquel tout Français lisant des alexandrins rapporte inconsciemment sa lecture.

Alors, afin d'éviter les platitudes, M. Turbet-Delof a choisi le „vers blanc" qui ne l'oblige pas à laisser tomber la saveur de son original dont les rimes, d'ailleurs nécessairement pauvres, ne suggèrent pas grand-chose. Quoi qu'ait dit Voltaire de l'impossibilité de faire en français des vers sans rimes,⁵ le nouvel adaptateur du poème de Petőfi y a reconnu la forme qui en rend fort bien l'allure et permet de ne pas s'éloigner trop de l'original.

Voici d'ailleurs un exemple.

E.-F. Gauthier:

⁴ M. Turbet-Delof nous dit qu'on a publié avant la sienne trois traductions françaises du conte de Petőfi. Je ne connais pas la première, celle de A. Dozon, consul de France, publiée en 1877 chez Ernest Leroux. Mais le *Jean le Preux* de Georges-Philippe Dhas (Paris, Éditions de la Sphère, 1937) que l'auteur a qualifié d'„adaptation" n'est qu'une compilation médiocre et négligente tirée de l'honnête travail de E.-F. Gauthier (cf. A. Eckhardt, Nouvelle Revue de Hongrie 1937, t. LVI, p. 569) qui fut d'ailleurs réédité en 1920 avec des illustrations très artistiques de Jaschik. Reconnaissons cependant que Guy Turbet-Delof doit à Philippe Dhas le surnom du héros que lui confère le roi de France après les prouesses qui le délivrèrent des Turcs, tandis qu'il a été heureusement inspiré par George Sand pour le sobriquet „Jean le Champi" qui veut rendre „Kukoricza Jancsi", c.-à-d. Jeannot le Maïs (= Jeannot enfant trouvé dans un champ de maïs) impossible à garder dans un poème français; „maïs" étant un mot savant dépourvu de toute nuance de „terroir".

⁵ Cf. Quicherat, Petit traité de versification française, p. 34.

³ Passage tiré par G. Turbet-Delof (p. 72) d'un hommage poétique adressé à Arany, après la publication de *Toldi*.

Jean le Preux lui répond: „Ça, j'en fais mon affaire.
Voyons pour le moment à vous tirer de là.”
Il dit, et saisissant le timon par le bout,
d'un tour de main, vous désembourbe le chariot.

Le conteur populaire qui mêle à son récit ses propres remarques et ses émotions est toujours présent chez M. Turbet-Delof qui tient beaucoup à ne rien perdre de la saveur rustique de la langue de Petőfi qui, comme La Fontaine dans ses fables, suit ici les suggestions de son rare talent de comédien et joue

avec le lecteur comme avec son auditoire villageois un vieux paysan qui débite son récit en prenant toutes ses aises pendant les veillées d'hiver où l'on égrène en commun le maïs.

Suivons maintenant Jean le Preux pénétrant dans la forêt des géants:

Les moustiques étaient d'une telle grosseur
qu'ailleurs on les eût pris tout au moins pour des boeufs:
pour le sabre de Jean, que de pain sur 'a planche!
car ils tourbillonnaient en foule autour de lui.

Et les corbeaux, peuchère! ils étaient un peu là!
Jean le Preux en vit un sur un arbre perché
qui, bien qu'il fût distant d'au moins deux bonnes lieues,
n'en paraissait pas moins aussi gros qu'un nuage.

Ce n'est pas la faute du traducteur si à défaut de verbes pittoresques il se voit contraint de se servir de tournures pléonastiques où domine le substantif,

élément statique, à la place des verbes hongrois évoquant d'un seul coup, ainsi qu'une caméra, la séquence de l'action:

aprókat kortyantott: ne boit qu'à petites gorgées
Eltharapódzott a méréges láng: La flamme avidement y étend sa morsure
szörnye a zengeit az ég: fait Dieu sait quel fracas etc

Assez souvent cependant, l'énergie de l'expression choisie par l'auteur, la musique de la combinaison des mots suggère l'effet de l'original quand bien même les termes ne sont pas équivalents.

Voici comment il nous décrit la scène où Jean la première fois enfourche son cheval, un nouveau Jean, transformé de pâte vagabond en hussard, vêtu d'un uniforme brillant:

Le beau feu d'artifice, et des quatre sabots,
Quand il eut enfourché sa fougueuse monture!
Jeannot se tint en selle aussi raide qu'un pieu:
la terre aurait tremblé qu'il n'aurait pas bronché.

L'original nous dit: „Csillagokat rúgott szilaj paripája...” c.—à—d. „Sa cavale fougueuse produisait des étoiles en battant le pavé du pied.”

Rien ne montre mieux que la réussite de M. Turbet-Delof qu'en français le substantif est presque toujours plus évocateur que le verbe (cf. le mot „clapotis” qui n'a pas d'équivalent en hongrois

pourtant si riche en mots décrivant des bruits, des sons).

L'humour fantastique de Petőfi est au comble quand il raconte l'expédition des hussards qui viennent sauver le roi de France de l'invasion turque. Ici encore M. Turbet-Delof parvient à rendre le ton du narrateur:

La France et l'Inde ont beau être pays voisins,
la route entre les deux n'est pas une amulette....

Il faut savoir que là, pour suer, on sua.
Nos soldats enlevaient leurs dolmans, leurs cravates...
Comment faire, Seigneur! Savez-vous à combien ils étaient du soleil? Pas plus d'une heure à pied!

Ils avaient l'air du temps pour toute nourriture
 (là, il est si compact qu'on peut y mordre à même)
 Pour boire ils s'y prenaient aussi d'étrange sorte:
 ils tordaient un nuage et en tiraient de l'eau.

Et le roi de France, assez sénile de larmes, après sa fille enlevée par les
 d'ailleurs. — Petöfi écrit à l'époque de Turcs:
 Louis-Philippe! — crie, le visage inondé

Oui, mais ma pauvre fille! hélas, ma chère fille!
 Où qu'elle est? crie le roi dans des ruisseaux de pleurs;
 le général des Turcs, hélas, me l'a ravie!
 Ah! qui me le rendra, je lui promets sa main!"

On a l'impression que le style rustique et familier du poème avait entraîné le traducteur qui retrouva alors en lui les souvenirs de ses lectures réalistes et de son contact avec les hommes du peuple, tout en conservant les beau-

tés poétiques de sa lecture.

Car celles-ci ne sont pas sacrifiées. Sous la plume du traducteur la plaine hongroise garde toute sa poésie mélancolique et grandiose découverte par Petöfi:

Quand le soleil levant fit s'en aller la lune,
 la plaine autour de lui était une mer calme;
 d'où se lève le jour jusqu'où le jour décline
 s'en étirait sans fin la plate immensité.

Ni arbre, ni buisson, ni fleur sur cet espace.
 La rosée du matin brillait dans l'herbe rare.
 Près du chemin, touché des premiers feux du jour,
 rosissait un étang ceinturé de roseaux.

Caché dans les roseaux, sur le bord de l'étang,
 un héron au long cou cherchait sa nourriture.
 Au large, les martins-pêcheurs, à tire-d'aile,
 entre le ciel et l'eau voltigeaient à l'envi.

*

M. Guy Turbet-Delof a fait suivre son adaptation d'une étude historico-littéraire, la première de ce genre en langue française. Sans prétendre à l'érudition historique il ne visait „qu'à donner quelques points de repère au lecteur peu familiarisé avec l'histoire et la littérature hongroise”.

Il commence par retracer un tableau général: il indique la place si particulière des Hongrois sur l'échiquier de l'Europe et résume brièvement leur histoire. Car en dépit de tous leurs efforts et peut-être aussi pour des raisons politiques, les Hongrois n'ont jamais réussi à se faire connaître à l'Occident auquel cependant ils étaient si fidèlement attachés pendant leur présence millénaire en Europe centrale.

Avec les Français, surtout, le dialogue commence toujours par une explication sur l'apparition de ce peuple et de

cette langue au coeur de l'Europe. Dès lors, nous savons gré à M. Turbet-Delof d'avoir donné dans son livre un raccourci de l'histoire politique et littéraire de la Hongrie, car les livres d'Édouard Sayous et d'Ignace Kont, le *Panorama de la littérature hongroise* de Hankiss—Juhász, l'*Introduction à l'histoire hongroise* de François Eckhart sont trop peu connus dans son pays. La notice biographique sur Petöfi vient surtout à son heure, puisqu'elle a été faite en connaissance des meilleures et des plus récentes sources d'information.

Aussi, non content de fournir ces informations à son lecteur. Turbet-Delof fait connaître dans ses moindres détails la genèse de *Jean le Preux*, en se référant à tout ce que les historiens littéraires hongrois en ont dit, et en y ajoutant ses propres analyses. L'ambiance littéraire de l'oeuvre est fort bien présen-

tée et après la lecture de cette étude, le lecteur français aura une notion précise de sa place dans l'histoire de la littérature hongroise.

Ici quelques détails réclament une certaine mise au point. Les „Tatars” qui dévostèrent le pays hongrois au XIII^e siècle n'ont de commun avec le „Tatars” de Moldavie et de Crimée qui ravagèrent la Hongrie en alliance avec les Turcs aux XVII^e et XVIII^e siècles, que le nom. Ceux-là étaient des Mongols venus du fin fond de l'Asie, ceux-ci les descendants d'une horde de langue turque qui avait fait partie, il est vrai, de l'Empire des Mongols.

Quant au tissu folklorique du conte de Petőfi il est peu probable que le nom du „Marokkói udvar”, vaste bâtiment à Pest ait impressionné le poète à tel point qu'il l'ait rapproché des visites qu'un sultan du Maroc avait fait en 1802 à Vienne pour en tirer l'épisode de l'intervention bienveillante du roi des Sarrasins („Szerecsen”). Toutefois le développement que M. Turbet-Delof a donné à son hypothèse éveille notre curiosité.

Je trouve d'ailleurs inutile de chercher les origines de la géographie fantastique du conte: le poète s'est efforcé visiblement de la rendre absurde au possible comme cela se fait dans les contes populaires. Je n'oserais même pas suivre M. Turbet-Delof dans ses parallèles avec l'*Odyssée* et les contes bretons; il va jusqu'à rapprocher le potier emboûrbé du nain du *Chevalier de la Charrette*. Nulle trace d'une pareille figure dans les contes populaires hongrois. Toutefois les motifs invoqués par l'auteur permettent de situer les éléments fabuleux du poème de Petőfi dans la grande famille du folklore occidental. D'ailleurs il ne faut pas oublier que Jean le Preux n'est pas un conte populaire versifié, mais un tissu de l'imagination capricieuse de poète travaillant avec des éléments qui n'ont qu'un vague rapport avec les motifs folkloriques qui, par contre, ont toujours des contours précis et la vie tenace.

Le chapitre le plus intéressant de l'étude est certainement le dernier où l'auteur relève le caractère symbolique et typique du héros: „il reste que le héros de Petőfi offre au lecteur hongrois le portrait du Hongrois par excellence. Sa beauté physique et sa virilité, sa politesse et sa fermeté; son insouciance et son sérieux, sa naïveté et son ingéniosité; sa sensibilité, sa fidélité, sa gratitude; sa fanfaronnade et sa hardiesse; son sens du réel et son esprit d'aventure; sa tristesse et sa gaieté; sa ruse et son courage; son désintéressement et sa fierté; son fatalisme et son aptitude à ne jamais désespérer — autant de traits parfois contradictoires mais toujours complémentaires où le Hongrois se plaît à se reconnaître”.

Néanmoins aux yeux de M. Turbet-Delof „Jean le Preux offre... un exemple remarquable de nationalisme littéraire largement ouvert aux influences les plus diverses, les assimilant, les utilisant judicieusement dans la composition d'un tout cohérent et original. C'est en quoi cette oeuvre peut être dite classique”.

Voilà ce qui explique peut-être la curiosité des Français, ayant vécu en Hongrie, pour ce beau poème. Mais d'autre part, je me permets de corriger l'opinion de M. Turbet-Delof qui croit que le conte de Petőfi n'a plus gardé aujourd'hui en Hongrie d'autre public que celui des enfants. Je sais par expérience que le rêve de Petőfi qui a prétendu offrir là une distraction au peuple, s'est réalisé: je connais en effet dans mon entourage des femmes du peuple qui ont lu et relu *János vitéz* et j'affirme que l'opéra de Kodály, le génial et charmant conte musical: *Háry János* dont le livret est tiré d'un poème antérieur à Petőfi doit plus d'un trait au caractère naïvement généreux et sympathique de Jeannot le Champi devenu grâce à une faveur exceptionnelle des rois de France et des traducteurs français Jean le Preux. L'influence du poème déborde donc le cadre restreint des lectures pour la jeunesse.

A. ECKHARDT

A New Hungarian Edition of Shakespeare's Plays*

The foundations of Shakespeare's fame in Hungarian literature were laid down by the most significant writer of Hungarian classicism, Ferencz Kazinczy.

The main proposition of Kazinczy's literary theory was that the Hungarian language of his time was not yet sufficiently polished and refined to enable our writers to compete with the great literatures of more advanced nations. Thus, thought Kazinczy, a basic reform of the Hungarian language was necessary before a true literary renaissance could be achieved. Part of this should be the imitation and translation of the masterpieces of other literatures so that they should become part of our national culture — they should be, so to say, "naturalized". The term "naturalization" so frequently used in this era of literary revival plainly indicates that Kazinczy and his followers expected renderings of literary rank, not simple translations.

In Kazinczy's programme the "naturalization" of Shakespeare's works was considered one of the most urgent tasks not only for literary reasons but also as a means of furnishing our adolescent dramatic art with plays of high artistic value.

By 1790 Kazinczy had finished his own translation of *Hamlet* and the work was soon published — the first Shakespearean text to be printed in the Hungarian language.

For the coming fifty years this translation was considered the standard Hungarian text of *Hamlet* to be used also by the acting companies.

The shortcomings of Kazinczy's translation are characteristic of his age. Very few Hungarian authors knew English in those years, Kazinczy himself was not one of the few. He read his favourite English authors either in German or in French translations and the *Hamlet* he knew was a German prose version by Fr. L. Schröder.

Shakespeare's fame grew steadily in the late nineties of the 18th and in the early decades of the 19th centuries. By the thirties and the forties of the 19th century Budapest had become the unchallenged centre of the nation's intellec-

tual life and Hungarian letters, having overcome the provincialism of "cruder ages", not only strove to attain standards of absolute height, but were able to shake off much of the burden of Vienna's controlling tendencies. The claim of the purely genuine was to become the measuring principle in the "naturalization" of foreign masterpieces.

In this programme Shakespeare's works continued to hold the most eminent rank. "Should the name Shakespeare change into a mountain—wrote Petőfi in 1847 — it would be higher than the Himalaya. Should it change into a sea, it would be wider than the Atlantic. Should it change into a star, it would be brighter than the sun..."

The first plan to publish Shakespeare's complete plays in Hungarian was drafted in 1831 by the young Hungarian Academy founded in 1825.¹ As a start the draft featured the translation of some twenty-two plays which the Academy considered most important. Nevertheless, this plan failed, and some years later another draft was proposed by the literary society "Kisfaludy Társaság". Not until some forty years later was the first edition of Shakespeare's complete works published in Hungarian.² But then the editors could rely on a hundred years old Shakespeare tradition having quite a number of translations at their disposal done more or less successfully by several hands at the various phases of the Hungarian literary renaissance. Among the successful ones not a few have reached the peaks of "Weltliteratur": there are things, says a recent article of *The Times Literary Supplement*,³ in which "small literatures are rich and rich ones are very poor", reminding its readers of the great number of "masterly translations in which Hungarian poetry abounds". The renderings of Shakespeare's plays by poets of Mihály Vörösmarty's, Sándor Petőfi's, János Arany's stature

¹ See Bayer József, Shakespeare drámái hazánkban. Budapest, 1909, pp. 429—475. ("Shakespeare's dramas in Hungary.")

² Shakespeare Minden Munkái, Fordítják többen. Kiadja a Kisfaludy Társaság. Pest. — 1864—1878, I—XIX. ("The Complete Works of Shakespeare. Translated by several authors.") — The first volume was published in 1864, the last in 1878. Vol. XIX contains translations of the poems.

³ Hungarian Verse, *The Times Literary Supplement*, June 3, 1955, p. 296.

* Condensed from Tibor Lutter, *The New Hungarian Edition of Shakespeare's Plays and the Hungarian Shakespeare Tradition*, Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1956, 2. pp. 191—199.

belong to this class of "masterly translations". Petőfi's *Coriolanus*, Vörösmarty's *Lear* and *Julius Caesar*, Arany's *King John*, *A Midsummer Night's Dream* and *Hamlet* are not only faithful versions of the originals, but, according to Kazinczy's dream in the pioneer decades of the preceding century, also bright mirrors of Shakespearean diction, imagery and language. These translations, especially the three by Arany, have really become classics of Hungarian literature.

In the next hundred years — from the second half of the 19th century up to the present day — Shakespeare's art has deeply penetrated our literary consciousness and has remained a constant inspiration.

This is well shown by the increasing demand for Shakespearean texts these last ten years. Though the last edition of the complete plays was published in 1948,⁴ some four years ago the publishers were again faced with the urging necessity of a new Shakespeare edition. So the publishing house "Új Magyar Könyvkiadó" drafted the first plans of the new edition.

From the very beginning the editors were faced with certain difficulties. There was, of course, no difference of opinion between publishers, translators and scholars that in the new edition the results of recent Shakespeare scholarship should be strictly observed in questions of textual criticism and also made ample use of in the introductory essays and in the explanatory notes. Furthermore, the editors had set themselves the ideal task of compiling this time a standard Hungarian Shakespeare in which the good results of a long tradition and modern insight were to be given an equal chance. To this end the editors sought to realize a wide co-operation between translators, Shakespeare scholars and dramatic experts. The Editorial Committee headed by the General Editor invited some sixteen poets, sixteen scholars and critics to put the Committee's plans into practice.

Before the edition could take final shape the Committee had to cope with a large and sometimes unexpected set of problems. The minutes of the Committee's meetings — a bulky manuscript

running into several hundred pages — will certainly be an interesting material of research for the literary historians of the future in much the same way as the Committee work of the above-mentioned first complete Shakespeare edition was some ninety years ago.

For the present purpose, however, it will suffice to select some of the main problems the Committee of the new edition had to face.

The problem of the texts offered the greatest difficulties. In the course of the past hundred and fifty years most of Shakespeare's plays have been translated into Hungarian by several hands. It is a strange fact, however, that a considerable number of these translations, though some were highly praised by contemporary authorities, appear as hopelessly out of date to the modern reader. This phenomenon is the more striking since the difference between Shakespeare's English and standard Modern English is far greater than the difference between seventeenth century Hungarian and Modern Hungarian. Hence we can conclude that the perennial quality of a translation depends less on its plainly definable linguistic characteristics than on its intrinsic aesthetic values. Many of the mentioned translations delighted contemporary audiences with striking up-to-dateness, with amazing "modernisms"; these are likely to embarrass modern audiences as painfully grotesque and unfamiliar. And so in the early 20th century and between the two World Wars many a translation of the first complete edition had to be replaced by new renderings, and the editors of the present edition insisted that a further number of new translations be added to the list.

Nevertheless, five translations of the three 19th century Hungarian classics, Mihály Vörösmarty, Sándor Petőfi and János Arany, have resisted to the vicissitudes of the capricious climates of swiftly changing ages. These translations still strike the modern audience with the perfect Shakespearean directness of dramatic reality and with the experience of the poetically sublime. However, the keen eye of the scholar, the subtle ear of the poet and of the stage manager are able to discern some discordant elements even in this perfect classical harmony; the scholar resent the textual inaccuracies — for which the translators of one hundred years ago can by no means be made responsible —, the

⁴ Shakespeare összes drámai művei, I—IV. Franklin Társulat kiadása. Ország László összefoglalásával és jegyzetével. Budapest, 1948. ("Shakespeare's Complete Dramatic Works, I—IV. Summaries and Notes by László Ország.")

poet's sensibility is hurt by a slightly embarrassing overflow of passion, and the stage manager is confounded by the sometimes exceedingly complicated flight of dramatic diction. In a word, these classical nineteenth century translations of Shakespeare have also their slight deficiencies.

Shakespeare scholars of almost three generations have regarded these deficiencies as the unmistakable marks of the great, and have never thought of printing Vörösmarty's, Petőfi's and Arany's translations with any alterations whatever. Some members of the editorial Committee of the present edition were, however, of a different opinion claiming that these translations should be passed to the modern reader with certain alterations in order to amend the textual blunders and other shortcomings of the originals. As there was not the slightest hope for reconciling the two opposing views, the question was submitted for discussion to a public conference in May 1955. The majority of the participants — authors, critics, dramatic experts, University men, pedagogues, students, etc. — were inclined to support the scholars' opinion; Vörösmarty's, Petőfi's, Arany's texts should be regarded as sacred and should be reprinted in their original form. There were, however, many convincing points in the iconoclastic argument of the poet Gyula Illyés; he only proposed a moderate but very essential number of alterations, which, as a kind of "restoring", would once more polish these great nineteenth century translations into perfectly bright mirrors of the original Shakespearean texts.

The controversy ended in compromise; the consensus of public opinion was expressed in the decision that no alterations should be permitted on Arany's texts; in the meantime two of the greatest living Hungarian poets, Gyula Illyés and Lőrincz Szabó, should adjust Vörösmarty's and Petőfi's texts to modern requirements. The alterations should only concern the lines in which there is some gross textual or stylistic blunder. As a result of the decision in Vörösmarty's translation of *Julius Caesar* some 140 lines, in his *King Lear* some 300 lines have been replaced by new ones, in Petőfi's *Coriolanus* some 300 lines have been altered. The respective lines and the alterations have been carefully recorded in the Notes.

The Committee also decided that exhaustive commentaries and explana-

tory notes should be appended to the text of the plays and the results of modern Shakespeare scholarship carefully observed.

By the end of September 1955 the Committee had been able to complete its work of revision and in December the four volumes of the new edition appeared in the bookshops.⁵

⁵ Shakespeare összes drámái. Új Magyar Könyvkiadó. Budapest, 1955. ("Shakespeare's Complete Dramas.")

Szerkesztőbizottság ("Editorial Committee"): Illyés Gyula, Illés Endre, Kardos László, Lutter Tibor. — Szerkesztő ("Editor"): Kéry László.

I. Királydrámák. ("Vol. I. Historical Plays.")

II. Vigjátékok. ("Vol. II. Comedies.")

III. Tragédiák. ("Vol. III. Tragedies.")

IV. Színművek. ("Vol. IV. Plays.")

("Translators")

Arany János	Németh László
Aprily Lajos	Petőfi Sándor
Babits Mihály	Radnóti Miklós
Devecseri Gábor	Rónay György
Faludy György	Somlyó György
Fodor József	Szabó Lőrinc
Gáspár Endre	Szabó Magda
Jékely Zoltán	Szász Imre
Kardos László	Vajda Endre
Kosztolányi Dezső	Vas István
Lator László	Vörösmarty Mihály
Mészöly Dezső	Weöres Sándor

b) Commentaries and Notes:

- I. A királydrámák kora. Kéry László.
 - János Király. Lutter Tibor.
 - II. Richard. Kéry László.
 - IV. Henrik, I—II. Szenczi Miklós.
 - V. Henrik. Székely György.
 - VI. Henrik, I—II—III. Benedek András.
 - III. Richard. Benedek András.
 - VIII. Henrik. Székely György.
- II. A vigjátékok kora. Kéry László.
 - Tévedések vigjátéka. Székely György.
 - A makrancos hölgy. Lutter Tibor.
 - A két veronai nemes. Szobotka Tibor.
 - A felsült szerelmesek. Róna Eva.
 - Szentivánéji álom. Kéry László.
 - Sok hűhó semmiért. Szobotka Tibor.
 - A windsori víg nők. Bálint Lajos.
 - Ahogy tetszik. Ruttkay Kálmán.
 - Vízkereszt. Ungvári Tamás.
- III. A tragédiák kora. Kéry László.
 - Titus Andronicus. Szentmihályi János.
 - Borbás Mária.
 - Rómeo és Júlia. Szenczi Miklós.
 - Julius Caesar. Kéry László.
 - Hamlet. Lutter Tibor.
 - Othello. Lutter Tibor, András László.
 - Lear király. Kéry László.
 - Macbeth. Kárpáthy Aurél, András László.
 - Antonius és Cleopatra. Szenczi Miklós.
 - Coriolanus. Koczogh Ákos.
 - Atheni Timon. Koczogh Ákos.
- IV. A színművek kora. Kéry László.
 - A velencei kalmár. Országh László.
 - Troilus és Coessida. Székely György.
 - Minden jó ha a vége jó. Kéry László.
 - Szeget szeggel. Lutter Tibor.
 - Pericles. Ruttkay Kálmán.
 - Cymbeline. Lutter Tibor.
 - Téli rege. Szenczi Miklós.
 - A vihar. Országh László.

The first volume containing the Historical Plays, opens with a scholarly General Introduction which gives a summary account of Shakespeare's life and of the development of his dramatic art together with a valuation of his international and Hungarian fame. This is followed by a select bibliography in which the most important works and

editions used by the translators and the writers of the commentaries are enumerated. The contents of Volumes II, III and IV have been arranged in a similar order. Out of the 4846 pages of the four volumes of the new edition the commentaries and notes occupy some 553 pages, not including the 60 pages of the General Introduction.

T. LUTTER

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki felelős: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1957. IX. 12. — Terjedelem: 25,50 (A/5) ív

Szegedi Nyomda V. 57-3683

Felelős vezető: Vincze György

Die *Acta Litteraria*, eine Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, veröffentlicht Abhandlungen aus dem Bereiche der Literaturgeschichte (hervorragende Erscheinungen der Welt- und ungarischen Literatur, bedeutendere literarische Strömungen, wie Humanismus, Aufklärung, Romantik usw.) in deutscher, französischer, englischer oder russischer Sprache.

Die *Acta Litteraria*, erscheint in 20—25 Bogen starken Bände. Jährlich erscheint ein Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: \$ 6,00. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Aussenhandelsunternehmen **Kultura** (Budapest 62, Postafiók 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, a periodical of the Hungarian Academy of Sciences, publish papers on History of Literature, chiefly on prominent personalities of World and Hungarian Literature as well as on the important literary schools (Humanism, Enlightenment, Romanticism etc.), in English, French, German or Russian.

The *Acta Litteraria* appear in a 300—400 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is \$ 6,00 a volume. Orders may be placed with **Kultura** Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

«*Acta Litteraria*» — журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы публикует научные трактаты из области истории литературы (выдающиеся лица мировой и венгерской литературы, важнейшие литературные школы и направления, как гуманизм, просвещение, романтицизм и т. д.) на русском, французском, немецком и английском языках.

«*Acta Litteraria*» выходит ежегодно в томе объемом 20—25 печатных листов. Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria,
Budapest 62, Postafiók 440

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Litteraria*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «**Kultura**» (Budapest 62, Postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

INDEX

<i>Waldapfel, J.</i> : Pensées à l'occasion du centenaire de la mort de Vörösmarty	5
<i>Sóter, I.</i> : Imre Madách	27
<i>Dolansky, J.</i> : T. G. Masaryk et le messianisme polonais	87
<i>Turóczy-Trostler, J.</i> : Heine, die Weltliteratur und die ungarische Dichtung	99
<i>Tolnai, G.</i> : Federico García Lorca	179
<i>Adamová, Z.</i> : Petöfi et la littérature tchèque	207
<i>Bóka, L.</i> : Die eigentümlichen Probleme der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts	219
Chronica	
Barockforschung und ungarische Literaturgeschichte (<i>Angyal, A.</i>) — Die ungarische Romantik-Diskussion (<i>Angyal, A.</i>) — Das Petöfi-Lesebuch (<i>Krammer, J.</i>) — »Lesebücher für unsere Zeit« (<i>Kölbe, H.</i>) — Les littératures russe et soviétique en Hongrie après la libération (<i>Zöldhelyi, Zs.</i> et <i>Lengyel, B.</i>) — Neue Ergebnisse der Opitz-Forschung (<i>Komor, I.</i>)	243
Bibliographia	271