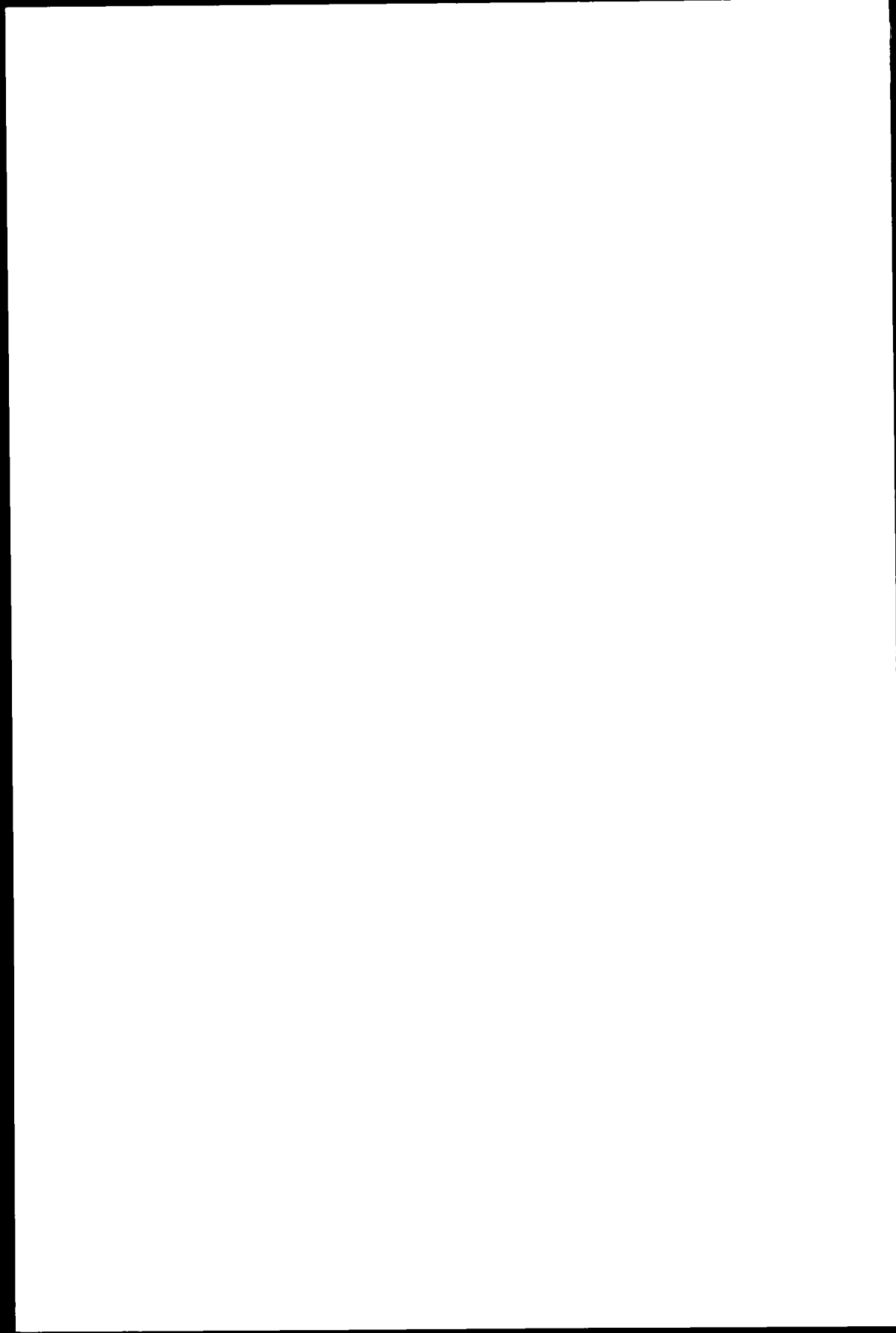




**BERLINER  
BEITRÄGE**

**12**

**ZUR HUNGAROLOGIE**









# BERLINER BEITRÄGE ZUR HUNGAROLOGIE

Schriftenreihe des Seminars für Hungarologie  
an der Humboldt-Universität zu Berlin

12

Herausgegeben von Ernő Kulcsár-Szabó,  
László Tarnói und György Tverdota

BERLIN – BUDAPEST  
2001

***Redaktion:***

Ernő Kulcsár-Szabó (Chefredakteur)  
Károly Manherz  
András Masát  
Irene Rübberdt  
Ferenc Szász  
László Tarnói  
György Tverdota

***Technische Redaktion:***

László Princz

***Umschlagentwurf:***

Ildikó Burján

***Anschrift der Redaktion:***

Humboldt-Universität zu Berlin, Seminar für Hungarologie  
Dorotheenstr. 65, D – 10099 Berlin

Alle Rechte des Nachdrucks vorbehalten.  
© bei der Redaktion und den einzelnen Autoren.

HU ISSN 0238 – 2156

Drucklegung mit freundlicher Unterstützung des  
Internationalen Zentrums für Hungarologie (Budapest)

# INHALT

ISTVÁN M. FEHÉR (BUDAPEST) <i>Kunst und Wille zur Macht. Nietzsches Kunstdenken im Spannungsfeld zwischen Ästhetisch- Anthropologischem und Ontologischem</i> .....	7
JULIANE BRANDT (LEIPZIG) <i>Stoßgebete. Die reformierte Mentalität nach dem Zeugnis ungarischer Gebetbücher vom Ende des 19. Jahrhunderts</i> .....	29
RICHARD PRAŽÁK (PRAG) <i>Das Wirken von František Xaver Jiřík am deutschen Theater in Ofen und Pest in den Jahren 1789–1813</i> .....	59
GÁBOR KEREKES (BUDAPEST) <i>Oberst Földes – aber auch Frau Szatmary. Die Darstellung des Ungarischen in Joseph Roths Roman Die Kapuzinergruft</i> .....	101
GABRIELLA RÁCZ (VESZPRÉM) <i>Musikalische Elemente bei Arnold Zweig und Béla Balázs</i> .....	113
BALÁZS MESTERHÁZY (BUDAPEST) <i>„Was für ein unheimliches Mißverständnis die Wörter doch sind.“ Sándor Márai zum 100. Geburtstag</i> .....	125
MIKLÓS GYÖRFFY (BUDAPEST) <i>Sándor Márai und die Deutschen</i> .....	133
FRAUKE HILDEBRANDT (BERLIN) <i>Übersetzen und Unterstellen</i> .....	147
CHRISTINE SCHLOSSER (BERLIN) <i>Anthologien im Spannungsfeld nationaler Identitätsentwürfe. Von Mailáths Magyarischen Gedichten bis zur Petőfi-Rezeption</i> .....	161
ÁGNES SALÁNKI (MISKOLC) <i>Äquivalenzmöglichkeiten der deutschen und der ungarischen Werbesprache</i> .....	171

**AUS DEM ARCHIV**

**EUGEN HELIMSKI (HAMBURG) / GERT SAUER (BERLIN)**

*Verzeichnis der Rara aus dem Nachlaß von Wolfgang Steinitz.*

*Uralistik, Sprachen und Völker des Nordens ..... 181*

ISTVÁN M. FEHÉR (BUDAPEST)

## Kunst und Wille zur Macht

### Nietzsches Kunstdenken im Spannungsfeld zwischen Ästhetisch-Anthropologischem und Ontologischem<sup>1</sup>

A művészetelméleti-esztétikai gondolkodás az újkorban alapvető változásokon ment keresztül. Nietzsche halálának 100. évfordulója megfelelő alkalom lehet arra, hogy a nagy német gondolkodó vonatkozó nézeteit az esztétikai gondolkodás XX. században bekövetkezett némely jellegzetes fordulópontja felől vegyük szemügyre. Ezen fordulópontok legjellegzetesebbike alighanem magának az esztétikumnak, az esztétika szférájának a kérdésessé tétele, amint az Heidegger utalásait követve Gadamer filozófiai hermeneutikájában került nagyszabású kidolgozásra. Az esztétikai horizont hermeneutikai átalakítása a művészet témakörére vonatkozó filozófiai reflexió egyik legfigyelemreméltóbb eseménye. A dolgozat Nietzsche művészetet illető gondolatait a hermeneutikai paradigma kialakulásának háttére előtt vázolja, rávilágítva arra, hogy egyfelől Nietzsche ezen változás számos elemét megelőlegezte, másfelől viszont az újkori esztétikai gondolkodás szubjektivista (antropológiai) horizontjának mégiscsak foglya maradt. A dolgozat vége a nietzsche-i életfilozófiának a hermeneutikai gondolkodásra adható valamely lehetséges választát igyekszik rekonstruálni s ily módon a kettő szoros összetartozását sugallni.

Das Kunstdenken hat in der Moderne viele Umbrüche erfahren. Am Ende des ausgehenden 20. Jahrhunderts – um die Jahrhundert-, ja Jahrtausendwende – dürfte es auf einem aus Anlaß des 100. Todestages Friedrich Nietzsches veranstalteten Symposium angemessen sein, Nietzsches betreffende Gedanken aus der Sicht einiger der genannten Umbrüche zur Diskussion zu stellen. Der zu unternehmende Rückblick sucht, einigen Grundzügen desjenigen Perspektivenwechsels Rechnung zu tragen (und Perspektive bzw. Perspektivismus dürften wohl Nietzsche selbst wahlverwandt sein), den das ästhetische bzw. das philosophische Denken im ausgehenden Jahrhundert erfahren hat. Nietzsches Kunstdenken soll im Rückblick in den Strom dieses Geschehens eingebettet und zugleich *als* eines seiner Symptome oder eine wichtige Phase, kurz dargestellt werden.

Der grundlegende Zug der nämlichen Änderung darf wohl in einer radikalen Infragestellung des Ästhetischen – der Autonomie seines Bereichs –, wie sie in der Nachfolge Heideggers, seinen Hinweisen folgend, in der

---

1 Überarbeitete und leicht erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten auf dem Internationalen Symposium, das mit dem Titel *Natur und Kunst in Nietzsches Denken* aus Anlaß des 100. Todestages Nietzsches von dem Philosophischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Galerie Moritzburg zwischen dem 6. und 8. Juli 2000 in Halle veranstaltet wurde.

philosophischen Hermeneutik Gadammers vollzogen und am detailliertesten ausgearbeitet wurde, gesehen werden. Im ersten Teil meines Beitrags möchte ich die Grundzüge dieser Infragestellung zusammenfassend skizzieren, in deren Horizont dann in einem zweiten Schritt die Darstellung der Grundcharakteristika des Kunstdenkens Nietzsches eingebettet werden soll. Die Hauptthese ist dabei die, daß wir es bei Nietzsche mit einem Versuch (nicht nur der Umwertung aller Werte, sondern eben auch) der Selbstüberwindung des Ästhetischen – oder genauer und besser: des Ästhetisch-Anthropologischen – und seiner Überführung ins Ontologische zu tun haben; eine Selbstüberwindung, die von Nietzsche zwar in Angriff genommen, jedoch nicht zu Ende geführt wurde. Kunst und Wille zur Macht als Grundbegriffe oder Leitworte des Denkens Nietzsches sollen in ihrer gegenseitigen Verbindung miteinander dieses spannungsvolle Verhältnis zwischen Ästhetisch-Anthropologischem und Ontologischem zum Ausdruck bringen. Nicht nur gemäß dem Perspektivismus Nietzsches, sondern auch und gerade aus der Sicht der Hermeneutik erscheint es jedoch wichtig, die Position beider Partner zur Geltung zu bringen: Dementsprechend möchte ich am Ende meines Beitrags eine ergänzende Überlegung darüber anstellen, wie Nietzsche auf die hermeneutische Kritik seines Denkens hätte erwidern können.

## I.

Im 20. Jahrhundert ist vieles fraglich geworden, und es war wohl Heidegger, der das – durch das Erleben der Krise katalysierte – radikale Sich-Selbst-Infrage-Stellen der Philosophie, ihre Selbst-Überprüfung in unserer Zeit am weitesten vorangetrieben hat. Eine – durch sachliche Kritik der ganzen philosophischen Tradition vollzogene – Selbstverwandlung der Philosophie war für ihn Voraussetzung dafür, daß eine produktive Umwandlung der in die Krise geratenen Wissenschaften in die Wege geleitet und nicht zuletzt ein Neuanfang oder, wie er ihn nannte, ein anderer Anfang der abendländischen Geschichte eröffnet werden konnte. Obwohl Nietzsche für Heidegger erst in den dreißiger Jahren an Bedeutung gewann, ist es nicht auszuschließen, daß er schon bei Heideggers allerersten Anfängen als Impuls und Anstoß prägende Wirkung auf ihn ausgeübt hat. So meint Gadamer in der Tat, daß „der wahre Vorbereiter der Heideggerschen Stellung der Seinsfrage und des Gegenzuges zu der Fragerichtung der abendländischen Metaphysik, den sie bedeutete, [...] weder Dilthey noch Husserl sein [konnte], sondern am ehesten noch Nietzsche. Das mag Heidegger erst später bewußt geworden sein.“ Gadamer spricht in diesem Zusammenhang von Nietzsches „radikale[r] Kritik am »Platonismus«“ (GW 1:262), und die An-

nahme ist sicherlich plausibel, daß eine derartige Kritik für Heidegger als eine Anregung für die Stellung der Seinsfrage und den Versuch einer Destruktion der Ontologiegeschichte, oder, wie es im Spätwerk heißt, der Überwindung der Metaphysik gedient haben mochte.<sup>2</sup>

Wichtig im Zusammenhang mit der Hinterfragung des ästhetischen Horizontes ist jedoch an diesem Punkt eher etwas anderes. Daß das Fragen der Philosophie im Grunde nur eines ist, daß es immer aufs Ganze geht, daß es in der Philosophie gesonderte Disziplinen, Fächer wie Erkenntnistheorie, Ethik, Ästhetik usw. nicht gibt, ist ein Grundgedanke Heideggers, der von den frühesten Freiburger Vorlesungen an immer wieder auftaucht.<sup>3</sup> Auf dem Weg zu *Sein und Zeit* dient dieser Gedanke jedoch hauptsächlich dazu, die vorwiegend erkenntnistheoretische Ausrichtung der zeitgenössischen Philosophie durch eine ontologische Fragestellung bzw. Neuorientierung zu ersetzen. Mit anderen Worten geht es ihm darum zu zeigen, daß die Seinsfrage *die* philosophische Frage schlechthin darstellt, daß jedwede erkenntnistheoretische, ethische usw. Fragestellung sich immer schon innerhalb eines ontologischen Horizontes bewegt, mithin eine stillschweigende Antwort auf die Seinsfrage voraussetzt, ohne sie jedoch als solche vorher ausdrücklich gestellt zu haben oder zu stellen. Wird dies eingesehen, so ist die Unumgänglichkeit der Seinsfrage, ihr Vorrang vor allen anderen Fragen, ihr (wie Heidegger sagt) ontologischer und ontischer Vorrang, zugleich erwiesen.<sup>4</sup> Wenn die in *Sein und Zeit* ausgearbeitete Fundamentalontologie sich als existenziale Analytik versteht – als ein Programm, das durch die thematische Vertiefung der menschlichen Existenz eine neue Grundlage für die Frage nach dem Sein zu schaffen sucht –, so handelt es sich jedoch um keine Anthropologie, d.h. um eine Lehre, die das Mensch genannte regionale Seiende zum Thema hat, denn dazu kann es erst nach der Ausarbeitung der Seinsfrage kommen; ohne eine ontologische Begründung, so betont wiederholt Heidegger, bliebe die Idee der Anthropologie dunkel.<sup>5</sup> Die auszuarbeitende existenziale Analytik ist insofern *Fundamentalontologie*, als sie

---

2 Siehe hierzu auch PÖGgeler 1983:105: „Heidegger hat schon in seiner Habilitationsschrift einen Hinweis auf Nietzsche gegeben [...]. So war Nietzsche Heidegger sehr früh nahegekommen, doch blieb Heideggers Bezug zu Nietzsche an der Wertfrage orientiert und von daher verstellt.“

3 Vgl. z.B. GA 58, 21; GA 59, 172; GA 9, 316, 354; GA 29/30, 56.

4 Es ist so, daß „die Seinsfrage keine beliebige, nur mögliche Frage, sondern die dringlichste Frage“ ist: eine Frage, die sonach nicht nur gestellt werden *kann*, sondern schlechthin gestellt werden *soll* – und auch „*gestellt*“ werden soll (GA 20:158, 193). Zum ontischen bzw. ontologischen Vorrang der Seinsfrage vgl. SZ §§ 3–4.

5 Vgl. z.B. SZ 17, 45ff.; KPM 202ff., 223.

eben ein Fundament für die Ontologie sucht.<sup>6</sup> Eine nähere Infragestellung oder Diskussion der Grundlagen einzelner philosophischer Disziplinen, insbesondere im Blick auf die Ästhetik, findet nicht statt.

Erst nach dem gescheiterten Versuch von *Sein und Zeit*, die Seinsfrage systematisch, im Rahmen einer transzendentalen Fragestellung auf dem Wege einer ontologisch radikalisierten Phänomenologie auszuarbeiten und zu beantworten, kann es zu einer erneuten Besinnung auf die begrifflichen Grundlagen der abendländischen Philosophie, nun mit Nietzsche Metaphysik genannt, kommen. Erst die durch das Scheitern des Hauptwerks gewährte Einsicht in die sprachlichen Grenzen der Metaphysik – da ja das Denken von *Sein und Zeit*, wie es im Rückblick heißt, „mit Hilfe der Sprache der Metaphysik nicht durchkam“ –, d.h. die Einsicht in die Grenzen des vorstellenden Denkens, sowie der damit verbundene, nach der sog. Kehre seines Denkweges unternommene Versuch, eine von der Metaphysik abweichende Sprachlichkeit zu suchen – eine Sprachlichkeit, die Denken und Dichten zueinander rückt – veranlassen Heidegger, die metaphysikgeschichtlichen Grundlagen und Grundbegriffe der philosophischen Disziplinen erneut zum Thema seines Denkens zu machen. Im Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* und in den in dessen Umkreis entstandenen Texten hat Heidegger in diesem Zusammenhang Kunst bzw. das Schöne mit Wahrheit in Verbindung gesetzt; er hat dabei die Kunst im Kunstwerkaufsatz als „Werden und Geschehen der Wahrheit“ bestimmt (GA 5:59) und dadurch das Kunstverständnis aus den Grenzen der bloßen Erlebnis-Ästhetik auszulösen und der Kunst wieder ontologischen Rang zu verleihen versucht.<sup>7</sup>

„Heideggers Durchbruch durch die traditionelle Begrifflichkeit der Metaphysik und der Ästhetik“, so sagte Gadamer im Rückblick, „hat [...] einen neuen Zugang eröffnet, indem er das Kunstwerk als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit interpretierte und die sinnlich-sittliche Einheit des Kunstwerks gegen alle ontologischen Dualismen verteidigte“.<sup>8</sup> „Die eigentliche Sensation, die Heideggers neuer Denkversuch bedeutete, war die überra-

---

6 Heideggers damit zusammenhängender prinzipieller Vorwurf gegenüber der überlieferten Anthropologie geht dahin, daß diese das *Sein* des Subjekts vergessen bzw. nicht thematisiert habe (vgl. GA 20:149; SZ 45 ff.; aus den früheren Vorlesungen GA 61:173: „Es gilt gerade, [...] dem Sinn des »sum« im »cogito-sum« [...] nachzugehen“; „Daß Descartes in eine erkenntnistheoretische Fragestellung abbiegen bzw. geistesgeschichtlich sie inaugurieren konnte, ist nur der Ausdruck dafür, daß ihm das »sum«, sein Sein und seine kategoriale Struktur, in keiner Weise problematisch wurde [...]“).

7 Vgl.: „Die Ästhetik nimmt das Kunstwerk als einen Gegenstand und zwar als den Gegenstand der *aisthesis*, des sinnlichen Vernehmens im weiten Sinne. Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluß geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuß, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle“ (GA 5:67).

8 „Von der Wahrheit des Wortes“ [1971], GW 8:37–57; hier 45.



schend neue Begrifflichkeit [...]”. Er gewährte „Einsicht in die Vorurteile, die im Begriff einer philosophischen Ästhetik liegen. Es bedarf einer Überwindung des Begriffs der Ästhetik selbst”.<sup>9</sup>

Der im Spätwerk Heideggers unternommene Versuch einer Überwindung der Ästhetik wird nun von Gadamer selbst aufgegriffen, maßgebend gestaltet und ausgearbeitet.<sup>10</sup> Für Gadamers neue Grundlegung der Geisteswissenschaften wird nicht weniger als für sein Verständnis der philosophischen Hermeneutik selbst der Gesichtspunkt der Kunst bestimmend. Hierbei darf man aber nicht aus den Augen verlieren, daß das Kunstverständnis, das Gadamer seiner Theorie im Anschluß an Heidegger zugrundelegt, sich wesentlich von dem seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen unterscheidet. Letztlich zeigt sich ein ganz neues Kunstverständnis in Gestalt „einer grundsätzlichen Revision der ästhetischen Grundbegriffe” (GW 1:86). Letzteres wird mithin eben in heftiger Auseinandersetzung mit der Tradition der Kunsttheorie und der Ästhetik (genannt „ästhetisches Bewußtsein”) entfaltet. Eine Neuorientierung scheint ihrerseits deswegen nötig, weil das traditionelle philosophische Verständnis der Geisteswissenschaften deren innerster Eigenart nicht gerecht zu werden vermag: so sehr es sich mit den Maßstäben naturwissenschaftlicher Erkenntnisart im Kampf weiß, ist es ihnen auf eine versteckte Weise doch immer noch verpflichtet.

Die Selbstbesinnung der Ästhetik wurde nun vom herrschenden naturwissenschaftlichen Weltbild gewiß nicht in *dem* Sinne beeinflußt, als sei es ihr darauf angekommen, auch auf ihrem Gebiet etwa Gesetze zu erkennen. Wohl aber wurde sie in dem Sinne geprägt, daß sie, einerseits, den Anspruch der Naturwissenschaften, im Besitz des alleinigen Zugangs zur Wahrheit und Wirklichkeit zu sein, ihrerseits unangetastet ließ. Sie hat ihn sogar dadurch noch anerkannt und bestätigt, daß sie sich aus diesem Bereich gleichsam zurückgezogen und ihr Eigenes – unter vorherigem Verzicht auf jeden Erkenntniswert und Wahrheitsanspruch – in einem anderen Bereich gesucht hat. Über dieses Eigene bemühte sie sich durch Begriffe wie „Nachahmung, Schein, Entwirklichung, Illusion, Zauber, Traum” Rechenschaft abzulegen (GW 1:89). Damit sei eine „Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins” vor sich gegangen, eine solche, die eben „die Herrschaft des naturwissenschaftlichen Erkenntnisvorbildes” bezeugt (GW 1:89f.). Auf der anderen Seite habe sich durch diese „Unterscheidung” – nämlich „Unterscheidung” von der Wirklichkeit, Distanzierung von ihr, was Gadamer

---

9 „Die Wahrheit des Kunstwerks” [1960], GW 3:249–261; hier 252, 253.

10 In der folgenden zusammenfassenden Darstellung greife ich zurück auf einige Passagen von FEHÉR 1999a. Für eine detailliertere Auseinandersetzung des Kunstdenkens der philosophischen Hermeneutik Gadamers verweise ich auf diese Arbeit.

dann kritisch und seinerseits ebenso distanzierend „ästhetische Unterscheidung“ nennt – *allererst* der Begriff des Ästhetischen und sein eigentliches Reich, dasjenige des „rein Ästhetischen“, gebildet, wodurch das Kunstwerk „seinen Ort und die Welt, zu der es gehört“, verlor und so etwas wie einem (abstrakten und zeitlosen) „ästhetischen Bewußtsein zugehörig“ wurde (GW 1:93).

Die einseitige Orientierung der Geisteswissenschaften an dem naturwissenschaftlichen Vorbild hat in diesen dazu geführt, daß Wahrheit mit Methode, mit wissenschaftlicher Methodik bzw. mit methodisch gesicherter Erkenntnis, verbunden wurde. Dadurch wurde zum einen der Begriff der Wahrheit und der Erkenntnis aus dem Bereich des Ästhetischen herausgedrängt und zum anderen letztlich eine „Subjektivierung“ der Ästhetik in die Wege geleitet. Dies ist rückgängig zu machen. Eine sich an der „Sache“ der Kunst, d.h. dem Kunstwerk, orientierende Neubesinnung der Ästhetik, die das Kunstwerk in neuer phänomenologisch-hermeneutischer Naivität, Unvoreingenommenheit oder Vorurteilslosigkeit zu einer ursprünglichen Erfahrung zu bringen beansprucht, soll den Geisteswissenschaften als tragfähiges Fundament zugrundegelegt werden. Die in *Wahrheit und Methode* durchgeführten „Untersuchungen setzen daher mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein, um die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, *gegen* die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt“ (GW 1:3).

Daß *Wahrheit und Methode* die philosophische Neuorientierung der Geisteswissenschaften und der Hermeneutik durch einen Bruch mit ihrem überlieferten erkenntnistheoretischen Selbstverständnis, das an dem naturwissenschaftlichen Vorbild der „objektiven“ Erkenntnis und ihres Wahrheitsbegriffes orientiert ist, vollziehen will, geht schon aus dem Titel des ersten Teils des Werks hervor, aus der Bestrebung nämlich, die „Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst“ anzugehen. Damit ist schon im Ausgang eine Absage an den erkenntnistheoretischen bzw. wissenschaftlichen Wahrheitsbegriff erteilt: Wenn es um eine philosophisch befriedigende Begründung oder Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften geht, eine solche, die dem ihnen Eigenen gerecht zu werden sucht, darf der für die Philosophie zentrale Wahrheitsbegriff nicht von dem naturwissenschaftlichen Vorbild der Erkenntnis her gewonnen werden. Es ist jedenfalls ein Mißverständnis der Geisteswissenschaften, für ihre philosophische Begründung oder Selbstbesinnung philosophische Schlüsselbegriffe von anderen Bereichen ohne Kritik zu übernehmen. Vielmehr gilt es, daß sie ihren eigenen Wahrheitsbegriff aus sich selbst heraus entwickeln, eben von innen „freilegen“, und zwar in Orientierung an einem Phänomen – wie dem der Kunst –, das ihnen immanent ist. Der polemische Sinn tritt hierbei schon in dieser Überschrift „Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der

Kunst" klar zutage. Wenn die Wahrheitsfrage „an der Erfahrung der Kunst“ und nicht etwa am Vorbild der Wissenschaft oder der an ihr orientierten Erkenntnistheorie (die eben Wahrheit mit Methode verbinden) freigelegt werden soll, dann kann man in diesem Zusammenhang nicht zu Unrecht von der „Musterstellung der Kunst für die hermeneutische Wahrheitsfrage“ Gadamer sprechen (GRONDIN 1994:100ff.).

Damit die Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst wahrlich freigelegt werden kann, muß die Erfahrung der Kunst ihrerseits wiederum „freigelegt“, d.h. philosophisch richtig interpretiert werden. Hierzu ist aber „die Transzendierung der ästhetischen Dimension“ (so der Titel des ersten Abschnitts des ersten Teils) nötig, da sich die Ästhetik, wie wir gesehen haben, eben unter vorherigem Verzicht auf Wahrheit und Erkenntnis entfaltet hat.

Wenn es im Titel des auf das Humanismuskapitel folgenden zweiten Kapitels von der „Subjektivierung der Ästhetik“ die Rede ist, so muß immerhin der Genitiv richtig verstanden werden. Man muß sich klarmachen, daß die Ästhetik, wie sie in Anlehnung an Kant im 19. Jahrhundert als Kunstphilosophie entwickelt wird (die kantische „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ ist noch nicht eine Philosophie der Kunst, „so sehr auch die Kunst ein Gegenstand dieser Urteilskraft ist“<sup>11</sup>), in sich selbst eine Subjektivierung darstellt. Das Zustandekommen der die Thematik der Kunst in sich einschließenden Ästhetik, wie sie im Ausgang aus der transzendentalen Rechtfertigung der ästhetischen Urteilskraft die Autonomie des ästhetischen Bewußtseins begründete, ist also aus der von Heidegger her geprägten Sicht Gadamer gänzlich als Subjektivierung zu verstehen. Der Preis für das Autonomwerden der Ästhetik als Philosophie der Kunst ist daher die „Subjektivierung“. Diese besagt vor allem: *Verzicht auf den Wahrheits- und damit auch den Erkenntnisanspruch*, dessen vorherige Preisgabe.<sup>12</sup> Und das Re-

---

11 GW 1:50. Vgl. ebd., 61: „Kants transzendente Reflexion auf ein Apriori der Urteilskraft rechtfertigt den Anspruch des ästhetischen Urteils, läßt aber eine philosophische Ästhetik im Sinne einer Philosophie der Kunst nicht zu [...]“.

12 Dies wird klar mit den ästhetischen Entwürfen des jungen Lukács, der den umgekehrten Versuch unternimmt, die Ästhetik als Kunstphilosophie in Anlehnung an Kants transzendentalphilosophische Fragestellung zu begründen. Da es ihm um die Autonomie der Ästhetik als Kunstphilosophie, die „Beschränkung der ästhetischen Setzung auf das Kunstwerk“, geht, muß er von seiner konsequent kantischen Sehweise her auf die „reine Scheidung des ästhetischen Geltens sowohl von autonomen Geltungsformen anderer Art, also von *Theorie* und *Ethik*, wie von den verschiedenen Möglichkeiten einer *Metaphysik*“ bestehen und demzufolge allen Versuchen kritisch gegenüberstehen, die, wie z.B. der Hegels, eine „dynamische Vereinigung von theoretischer und ästhetischer Formstruktur“ aufweisen, denn eben sie bringen „die Aufhebung der ästhetischen Wesensart der Kunst“ mit sich. Lukács muß also die „Unfähigkeit“ des Idealismus Hegels beanstanden, „die Setzung des ästhetischen Gegenstandes zu vollziehen“, deren Grund eben „in der Durch-

sultat, das sich daraus ergibt, ist dies: „ontologische Verlegenheit“ (GW 1:89).

Sowenig Gadamer die überlieferte Selbstinterpretation der Hermeneutik übernimmt, sondern sie im Anschluß an Heideggers ontologische Perspektive vielmehr zu hinterfragen bestrebt ist, sowenig ist er also bereit, dem von der Ästhetik bereitgestellten Verständnis der Kunst zu folgen.<sup>13</sup> In Frage gestellt werden in der Tat nicht lediglich leitende zeitgenössische ästhetische Begriffe, sondern gar deren ganzer Fragehorizont, somit der *Bereich des Ästhetischen selbst*. Gadamer steht dem Prozeß, in dem die Ästhetik in der Neuzeit zur autonomen philosophischen Disziplin ausgebildet wurde, äußerst kritisch gegenüber und sucht, ihn dadurch rückgängig zu machen, daß er ihre versteckten Voraussetzungen, denen sie ihr eigenes Disziplin-Werden verdankt, ans Tageslicht bringt. Das ist eine wahrliche Abbau-Arbeit im Sinne der Heideggerschen Destruktion, wobei es gilt, den zur Selbstbesinnung und Selbstentfaltung der Ästhetik führenden Weg aufs neue zu gehen, in der kritischen Absicht, ihn von Grund aus abzubauen.<sup>14</sup> „Um der Kunst gerecht zu werden“, so sagt Gadamer, „muß die Ästhetik über sich selbst hinausgehen und die »Reinheit« des Ästhetischen preisgeben“ (GW 1:98).

Gadamers Überlegungen münden in die These „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*“ (GW 1:170). Man darf nicht übersehen, daß es sich bei Gadamer ebensowenig wie bei Heidegger um ein bloß negatives Resultat handelt, sondern gerade, mit Heidegger gesagt, um eine „*positive Aneignung*“ (GA 24:31), nämlich um eine Wiedergewinnung jenes philosophischen Horizonts und jener philosophischen Grundbegriffe, mit deren Hilfe der Erfahrung der Kunst Gerechtigkeit widerfahren kann. Gadamer

---

drungenheit seiner ursprünglichen, allgemeinen, auf den ganzen *Kosmos des Erkennbaren* gerichteten Setzungsart von ästhetischen Formelementen“ (LUKÁCS 1974:9, 10, 192, 207; Herv. I.M.F.) besteht. Gadamer, der sich gegen die „Subjektivierung“ der Ästhetik wendet, geht den umgekehrten Weg und mündet folgerichtig in eine Metaphysik des Schönen (GW 1:481ff.). Trotz der umgekehrten Fragerichtungen, oder vielleicht eben deshalb, ist das ganz ähnliche Vorverständnis der Ästhetik Kants und seiner transzendentalphilosophischen Perspektive (der Gadamer entgegentritt, an die aber Lukács anschließt) an sich bemerkenswert und aufschlußreich.

13 Heidegger hat schon wesentliche Schritte in Richtung einer Hinterfragung der ästhetischen Grundbegriffe getan und wichtige Vorarbeiten auch dadurch geleistet, daß er die Kunst mit der Wahrheit in Zusammenhang und dabei die alleinige Herrschaft der Erkenntniswahrheit in Frage gestellt hat. Siehe z.B. „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in GA 5:12, 36ff., 49ff., 59.

14 Vgl. die folgende Überlegung: „[...] gehört notwendig zur begrifflichen Interpretation [...] eine *Destruktion*, d.h. ein kritischer *Abbau* der überkommenen und zunächst notwendig zu verwendenden Begriffe auf die Quellen, aus denen sie geschöpft sind. Erst durch die Destruktion kann sich die Ontologie [...] der Echtheit ihrer Begriffe voll versichern“ (GA 24:31).

kommt es ja darauf an, wie es heißt, „die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt“.<sup>15</sup>

Es kann die Frage nach dem „Wohin“ des „Über-sich-selbst-Hinausgehens der Ästhetik“ aufkommen. Was bleibt in der Tat für das Kunstverständnis noch übrig, wenn „die »Reinheit« des Ästhetischen“ und damit dieses selbst preisgegeben wird? Die Antwort kann dahingehend angegeben werden, daß das „Wohin“ des „Hinausgehens“ eben die Hermeneutik (genauer: die ihrerseits ebenfalls uminterpretierte, und d.h. ontologisch uminterpretierte Hermeneutik) und letztendlich die Metaphysik darstellt. Dies scheint mir der Sinn von Gadamer's eben zitierter Behauptung zu sein: „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*“.

Angesichts der ontologischen Abwertung der Kunst, die sie durch das ästhetische Bewußtsein erfahren hatte und die zu ihrer Ausweisung aus dem Bereich der Erkenntnis und Wahrheit führte, ist es besonders beachtenswert, daß Gadamer die Wiedergewinnung ihrer ontologischen Relevanz z.T. durch die Neuinterpretation eben jener Begriffe (Spiel, Nachahmung und Bild) durchzuführen unternimmt, die früher gerade ihrer ontologischen Abwertung dienten. Maßgebend ist dabei etwa Gadamer's zusammenfassendes Wort über die ontologisch rehabilitierte Stellung des Bildes: „Das Bild ist ein *Seinsvorgang* – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung“ (GW 1:149; Herv. Verf.). Dieses Konzept samt den anderen ontologisch uminterpretierten bzw. rehabilitierten Grundbegriffen der Ästhetik impliziert eine spekulative Auffassung der Sinnlichkeit, die in die Nähe der Ästhetik Hegel's rückt<sup>16</sup> und ihre Vollendung in der am Ende des Werks skizzenhaft entwickelten Metaphysik des Schönen findet.<sup>17</sup>

Gadamer's zitierte Behauptung, „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*“, gewinnt von hier aus eine durchaus positive Bedeutung. Während die Ästhetik *als Ästhetik* aufgehoben werden muß, wird die richtig verstandene bzw. uminterpretierte Kunsterfahrung in der philosophischen Hermeneutik nicht nur aufbewahrt, sondern sie macht vielmehr ihr eigentliches Element aus, um am Ende im Rahmen einer „ontologischen Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache“ in einer Metaphysik des Schö-

---

15 GW 1:3. In einem neuen Interview erinnert Gadamer zu Recht daran, wie seine „ganze Sache gerade mit der Kunst und nicht mit der Ästhetik ansetzt“ (GADAMER 1997:283).

16 Vgl. GW 1:149: „Die »Idealität« des Kunstwerks ist nicht durch die Beziehung auf eine Idee als ein nachzunehmendes, wiederzugebendes Sein zu bestimmen, sondern wie bei Hegel, als das »Scheinen« der Idee selbst“.

17 Vgl. GW 1:481ff. Darauf wird im voraus in GW 1:164 verwiesen. Vgl. noch „Text und Interpretation“ (1983), GW 2:330–360; hier 360; „Wort und Bild – »so wahr, so seiend«“ (1992), GW 8:373–399; hier 380f.

nen zu gipfeln. Die in der Neuzeit ontologisch abgewertete Ästhetik gewinnt ihren Erkenntnisinn wieder und tritt als wesentliches Erkennen oder als Erkenntnis des Wesens ins Reich der Metaphysik ein.

## II.

Aus der Sicht der skizzierten ontologisch-metaphysischen Uminterpretation des Kunstverständnisses, der Befreiung ihrer Verengung durch die Ästhetik, können wir nun Nietzsches Stellung zur Kunst besser ermessen. Bei einem entschlossenen und unerbittlichen Kritiker der Kultur seiner Zeit, wie Nietzsche es war, der alle Erscheinungsformen der Kultur vom Gesichtspunkt des Lebens her beurteilte, ist es kaum überraschend, daß er an das, was bei Gadamer den Titel „rein Ästhetisches“ und dessen Reich trägt, von früh an eine schroffe Absage erteilt hatte, und daß bei ihm dementsprechend ein gutes Stück von der Selbstüberprüfung des herrschenden, vom Bildungsbürgertum geprägten, von Nietzsche jedoch eher als Bildungsphilisterei abgelehnten Kunstverständnisses geleistet worden ist. „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen“ (KSA 1:245), heißt es im Vorwort zur 2. Unzeitgemäßen Betrachtung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* – und was hier im Zusammenhang mit der Historie gesagt wird, darf als für alle Wissenschaft und Kultur allgemein geltend angesehen werden. In der Perspektive Nietzsches ist entscheidend, inwieweit Kultur lebensbezogen oder besser lebensförderlich ist oder ob sie als Selbstzweck sich selbstgenügsam in sich verschließt und der Lebensflucht dient. Galt Heideggers und Gadamers Kritik der einseitigen Erlebnis-Ästhetik, der Subjekt-Objekt-Trennung, dem gleichgültigen Genießen der Produkte der Kunst durch in sich stehende Subjekte, so war hier Nietzsches leidenschaftliche Kulturkritik sicherlich bahnbrechend und wegweisend. Es sei in diesem Zusammenhang aus Nietzsches philosophischem Erstling *Die Geburt der Tragödie* zitiert: „Während der Kritiker in Theater und Konzert, der Journalist in der Schule, die Presse in der Gesellschaft zur Herrschaft gekommen war, entartete die Kunst zu einem *Unterhaltungsobject* der niedrigsten Art, und die ästhetische Kritik wurde als das Bindemittel einer eiteln, zerstreuten, selbstsüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit benutzt, deren Sinn jene Schopenhauerische Parabel von den Stachelschweinen zu verstehen giebt; so dass zu keiner Zeit so viel über Kunst geschwätzt und so wenig von der Kunst gehalten worden ist“ (KSA 1:144). Diese Meinung Nietzsches – wengleich in etwas weniger schroffer sprachlicher Ausformulierung – hätten sowohl Heidegger als Gadamer nicht nur keine besonderen Schwierigkeiten gehabt, sich zu eigen zu machen, sondern Urteile dieser Art mochten ihnen beiden wohl als Anregung gedient

haben, an Nietzsches Kritik anzuknüpfen und sie innerhalb ihrer eigenen – seinsgeschichtlich bzw. hermeneutisch geprägten – Optik zu radikalisieren.

Daß Nietzsche der Kunst zeit seines Lebens und Schaffens eine entscheidende Wichtigkeit beimißt, läßt sich wohl über den allgemeinen Hinweis auf die für die deutsche Philosophie charakteristische Vorliebe für das Griechentum hinaus auch mit seinen Schopenhauer-Lektüren, der Beziehung zu Richard Wagner und seinen eigenen philologischen Studien erklären. Der Status der Klassischen Philologie zwischen maßgebendem und unerreichbarem Vorbild und objektiver Wissenschaft etwa des Altertums: so läßt sich die Spannung zusammenfassen, die zur Zeit von Nietzsches philosophischen Anfängen lebendig war und die im Streit mit Wilamowitz-Moellendorff zur Sprache kam. Die Auffassung von Philologie als objektiver Wissenschaft war freilich Nietzsche von früh an durchaus fremd. Philologie müsse, so heißt es gegen Ende seiner Antrittsrede an der Universität Basel über »Homer und die klassische Philologie«, durch Philosophie umfaßt werden.

Nietzsches Bild des Griechentums und der griechischen Kultur, sein immer erneuter Rückgriff auf sie, dient ihm im wesentlichen als Gegenzug zur Kultur seiner eigenen Zeit. Gegenüber der wachsenden Entfremdung eines vom Leben der Menschen immer mehr abgelösten Wissenschaftsbetriebs und des bloßen Genießens der Kulturprodukte, die die gegenwärtige Kultur charakterisieren, meinte er diejenigen Erscheinungen, die heute als Kultur gelten, bei den Griechen in organischer Einheit, in Verschmelzung mit ihrem Leben gefunden zu haben. „Unsere moderne Bildung“, so heißt es, „[...] ist gar keine wirkliche Bildung, sondern nur eine Art Wissen um die Bildung, es bleibt in ihr bei dem Bildungs-Gedanken, bei dem Bildungs-Gefühl, es wird kein Bildungs-Entschluss daraus“ (KSA 1:273). Die Bildung der heutigen Welt hat ihre Lebendigkeit verloren; sie ist keine wahre Bildung, d.h. sie ist eine Bildung, durch die eigentlich nichts mehr ge-bildet wird. „Der moderne Mensch schleppt zuletzt eine ungeheure Menge von unverdaulichen Wissenssteinen mit sich herum, die dann bei Gelegenheit auch ordentlich im Leibe rumpeln, wie es im Märchen heisst. Durch dieses Rumpeln verräth sich die eigenste Eigenschaft dieses modernen Menschen: der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Aeusseres, eines Aeusseren, dem kein Inneres entspricht, ein Gegensatz, den die alten Völker nicht kennen. Das Wissen, das im Uebermasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als *umgestaltendes*, nach aussen treibendes Motiv [...]“ (KSA 1:272; Herv. I.M.F.).

Wie aus diesem Zitat erhellt, kommt es bei historisch-philologischem Wissen, Wissenschafts- und Kunstpflege, mithin bei all dem, was heute als Bildungsgüter oder Kulturgüter angesprochen wird, hauptsächlich auf die

Umgestaltung, Verwandlung des Menschen, kurz: auf die Menschengestaltung an. Eben dies habe nun aus der Sicht Nietzsches die Kunst bei den Griechen geleistet. Kunst ist dabei ein exemplarischer Fall von Kultur; Kunst und Kultur bestimmen sich gegenseitig, sie verweisen aufeinander. Die griechische Kultur war für Nietzsche, wie Günter Figal kürzlich darauf hingewiesen hat, „in sich künstlerisch gewesen, so daß man an ihrer Entstehung begreift, was Kunst ist; und [...] an der Kunst [...] versteht man das Wesen der Kultur, wenn die griechische ein Modell für Kultur im eigentlichen Sinne ist. Kunst und Kultur gehören zusammen, wenn Kultur vermitteltes Leben ist, und Kunst immer Kunst der Vermittlung“ (FIGAL 1999:79f.). Kultur muß für Nietzsche „noch etwas Andres sein [...] als *Dekoration des Lebens*“ (KSA 1:333) – eine Bezeichnung, die der ihm zeitgenössischen Kultur gilt –; der Begriff einer wahren Kultur oder Bildung stellt sich ihm im Sinne „einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Convention“ (KSA 1:334) dar, als eine gesteigerte Natur, in der die „Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen“ (KSA 1:334) herrscht.

Dadurch, daß Nietzsche Kultur mit dem Begriff der Physis in Beziehung setzt, Kunst aber eine exemplarische Form von Kultur ist, zeigt sich ein wesentlicher Zusammenhang zwischen Natur und Kunst. Wenn wahre Kultur dem Leben und seiner Förderung dienen soll, so gibt es des weiteren einen innigen und wechselseitigen Zusammenhang auch zwischen Leben und Kunst. Leben stellt in der Tat die Verbindung zwischen Kunst und Wille zur Macht her, so daß am Ende letzterer, der Wille zur Macht, beiden von ihnen, Leben wie Kunst, zugrundegelegt wird.

Leben versteht Nietzsche als Grundwirklichkeit des Seins, die nie im Erkennen völlig aufgeht. Gemäß der antihegelschen Reaktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt Leben in der antimetaphysisch-positivistisch eingestellten und insbesondere evolutionisch-vitalistisch geprägten Philosophie der Zeit einen dynamischen Begriff dar, der Gegensätze in sich einigt; diese streben gegeneinander, ohne sich selbst je zu tilgen oder ein endgültiges Gleichgewicht herzustellen. Kunst, Erkennen und Kultur sind Manifestationen und Aspekte des Lebens, in denen das Leben zum Ausdruck kommt; werden sie autonom, selbständig, vom Leben abgelöst, so besagt dies schon ihre Entartung. Leben ist Wachsen, Kampf und Sich-selbst-Behaupten, sie kennt keine Moralität oder Immoralität – „leben und ungerecht sein“, sagt Nietzsche einmal, ist „eins“ (KSA 1:269). Zur Kraft des Gestaltens, zur Lebens- und Geschichtschaffung, denen Nietzsches Denken im wesentlichen gilt, gehört auch und gerade Unhistorisch-Sein, Nicht-Wissen und Vergessen. „Zu allem Handeln gehört Vergessen:



wie zum Leben alles Organische nicht nur Licht, sondern auch Dunkel gehört.“<sup>18</sup> Der Hinweis auf das Organische zeigt, daß der Lebensbegriff Nietzsches alles Organische umfaßt – nicht von ungefähr bezieht Nietzsche sich oft auf animalische Wesen, deren in selbstverständlicher Fraglosigkeit und Gesundheit geführtes Leben häufig dem Leben krankhaft reflexiver Wesen entgegengestellt, ihm als Maßstab gesetzt und als eine höhere Form anvisiert wird. „Das Tier“, so sagt Nietzsche, „das ganz unhistorisch ist und beinahe innerhalb eines punktartigen Horizontes wohnt und doch in einem gewissen Glücke, [lebt] wenigstens ohne Überdruß und Verstellung [...]“; wir werden also die Fähigkeit, in einem bestimmten Grade unhistorisch empfinden zu können, für die wichtigere und ursprünglichere halten müssen, insofern in ihr das Fundament liegt, auf dem überhaupt erst etwas Rechtes, Gesundes und Großes, etwas wahrhaft Menschliches wachsen kann.“<sup>19</sup>

Bei Nietzsches Ausgang von einem derartigen organisch-orgiastischen Konzept des Lebens als Urkraft ist es nur folgerichtig, daß nun auch die Kunst in solche Zusammenhänge gestellt wird. Wird die Kunst unter der Optik des Lebens gesehen (vgl. KSA 1:14), so erscheint sie als deren Ausdruck und Bejahung. „Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischen vigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anregung der animalischen Funktion durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens; – *eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben*“ (KSA 12:394; Herv. I.M.F.). Auch anderswo wird die Kunst als „*das große Stimulans des Lebens, zum Leben*“ (KSA 13:229) charakterisiert – dies sei die

---

18 KSA 1:250. Vgl. noch: „Die Kluft zwischen Wissen und Können ist vielleicht größer, auch unheimlicher, als man denkt: der Könnende im großen Stil, der Schaffende wird möglicherweise ein Unwissender sein müssen“ (KSA 5:197). „Soll nun das Leben über das Erkennen, über die Wissenschaft, soll das Erkennen über das Leben herrschen? Welche von beiden Gewalten ist die höhere und entscheidende? Niemand wird zweifeln: das Leben ist die höhere, die herrschende Gewalt, denn ein Erkennen, welches das Leben vernichtete, würde sich selbst mit vernichtet haben. Das Erkennen setzt das Leben voraus, hat also an der Erhaltung des Lebens dasselbe Interesse, welches jedes Wesen an seiner eignen Fortexistenz hat. So bedarf die Wissenschaft einer höheren Aufsicht und Ueberwachung; eine Gesundheitslehre des Lebens stellt sich dicht neben die Wissenschaft, und ein Satz dieser Gesundheitslehre würde eben lauten: das Unhistorische und das Überhistorische sind die natürlichen Gegenmittel gegen die Überwucherung des Lebens durch das Historische, gegen die historische Krankheit“ (KSA 1:330f.).

19 KSA 1:252. Daß das Leben eine Urkraft ist, die nicht duldet, moralisierend beurteilt zu werden, geht besonders plastisch aus einer Stelle hervor, wo Nietzsche zu ihrer Charakterisierung in „verleumderische[r] Absicht eingepägt[e]“ Worte gebraucht: „Leben selbst ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwingung eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mindestens, Ausbeutung“ (KSA 5:207).

„neue Konzeption der Griechen“ und laut der späteren Selbstinterpretation „das Auszeichnende“ des Erstlings Nietzsches gewesen (ebd.) –: als „*Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens*“.<sup>20</sup>

Die Frage nach der Kunst kommt bei Nietzsche hauptsächlich, wie Heidegger darauf hingewiesen hat, der Frage nach dem Künstler als dem Zeugenden, Schaffenden, gleich.<sup>21</sup> In einer im Nietzsche-Nachlaß aufbewahrten Passage, die die Überschrift „In wiefern die Welt-Auslegungen Symptom eines herrschenden Triebes sind“ trägt, wird als erstes die „artistische Welt-Betrachtung“ behandelt, wobei Nietzsche gleich die Perspektive ändert: „Man muß“, so sagt er, „den Künstler selbst nehmen“ (KSA 12:256). Allen Welt-Auslegungen, nämlich der artistischen, der wissenschaftlichen, der religiösen und der moralischen, ist gemeinsam: „die herrschenden Triebe wollen auch als höchste Wert-Instanzen überhaupt, ja als schöpferische und regierende Gewalten betrachtet werden“ (KSA 12:257).

Im Einklang mit seinem Ansatz beim Leben als naturwüchsiger Kraft und bei der Kunst als dessen Ausdruck, Erhöhung und Steigerung spricht Nietzsche über *Kunsttriebe der Natur*. Wenn die Kunst nur das Ausdrücklichwerden, d.h. die ausdrückliche Bejahung und Verklärung des Lebens darstellt, so wird bei diesem innigen Zusammenhang möglich, in der Natur umgekehrt die Kunst latent aufzufinden, eben als Kunsttrieb. Wenn die Kunst ausdrücklichgewordenes und bejahtes Leben ist, so wird die Natur sozusagen im Rückschein von deren Expliziertem her als latente Kunst bestimmt. Dadurch erklärt sich, daß Nietzsche von Kunsttrieben der Natur sprechen kann. Sofern Kunst in die Natur hinein- bzw. zurückversetzt wird, kann Nietzsches Kunstdenken den Vorwurf des Anthropologismus gewissermaßen zu Recht abwehren. Der berühmte Zwiespalt und zugleich die Vereinigung des *Apollinischen* und des *Dionysischen* wird von Nietzsche

---

20 Vgl. KSA 13:225: „Die Kunst gilt hier als einzige überlegene *Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens*: als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence...“ (Herv. I.M.F.), Vgl. noch ebd., 228 (Kunst: „metaphysische Tätigkeit“, „das große Stimulans des Lebens“), 229 („das große Stimulans des Lebens“), 299 („größtes Stimulans des Lebens“), 521 („Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens. – Die Kunst als einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence“), KSA 6:127 („Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben“), usw.

21 Vgl. GA 43:82: „[...] das ist eben das Entscheidende an Nietzsches Auffassung »der« Kunst, daß er sie und ihr ganzes Wesen vom *Künstler* aus sieht und zwar bewußt und im ausdrücklichen Gegensatz gegen diejenige Auffassung der Kunst, die sie von den »Genießenden« und »Erlebenden« her nimmt. – Das ist der Hauptsatz von Nietzsches Lehre über die Kunst: Sie muß von den Schaffenden und Erzeugenden her und nicht von dem Empfangenden her begriffen werden.“ Vgl. noch N 1:84, 115.

bezeichnenderweise als „künstlerische[r] Doppeltrieb der Natur“ bezeichnet (KSA 1:48).

Das *Apollinische* und sein Gegensatz, das *Dionysische*, sind für Nietzsche als Gottheiten zugleich „künstlerische Mächte [...], die aus der Natur selbst, ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers, hervorbrechen, und in denen sich ihre *Kunsttriebe* zunächst und auf direktem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellektuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine *mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht*“ (KSA 1, 30; Herv. I.M.F.). Es kann jedoch kaum bestritten werden, daß Nietzsche „Dionysos von beiden der wichtigere [Gott] ist“ (Figal 1999:102). Dies zeigt sich schon daran, daß Nietzsche nicht nur dazu tendiert, den Rausch einem der beiden künstlerischen Mächte, dem Dionysischen, zuzuschreiben, wie aus dem vorherigen Zitat hervorgeht und wie auch anderwo darauf hingewiesen wird, daß „das Wesen des Dionysischen [...] uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird“ (KSA 1:28); sondern er neigt auch dazu, ihn zugleich als den Kunstzustand schlechthin anzusehen. Dies erhellt eindeutig aus einer Passage, die die Überschrift „Zur Psychologie des Künstlers“ trägt. „Damit es Kunst gibt“, so heißt es, „damit es irgendein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine *physiologische* Vorbedingung unumgänglich: der *Rausch*. Der Rausch muß erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst“ (KSA 6:116).

Die naturalistische, ja physiologische Einbettung des Kunstdenkens mag aus heutiger Sicht befremdend wirken; sie bestätigt jedoch nur die These, daß wir es bei Nietzsche mit einem anthropologischen Ansatz zu tun haben. Der ästhetische Ansatz ist ein anthropologischer; dieser wiederum wird naturalistisch begründet. Der Ausgangspunkt des Kunstdenkens Nietzsches ist aber auch in einer anderen Hinsicht ein anthropologischer; es ist nämlich nicht das Werk, sondern vor allem der Schaffende und gelegentlich auch der Genießende, worauf sein Augenmerk gerichtet ist.

Wenn Kunst gesteigertes, erhöhtes Leben ist, so ist Leben seinerseits durch den naturalistischen Trieb von Selbsterhaltung charakterisiert. „Die Physiologen sollten sich besinnen, den Selbsterhaltungstrieb als kardinalen Trieb eines organischen Wesens anzusetzen. Vor allem will etwas Lebendiges seine Kraft auslassen - *Leben selbst ist Wille zur Macht*“ (KSA 5:27). Damit kommen wir auf das ontologische Grundcharakteristikum, das sowohl Leben als auch Kunst als dessen höchstem Ausdruck und gesteigerter Form zugrundeliegt. „Das Leben ist nicht Anpassung innerer Bedingungen an äußere, sondern Wille zur Macht, der von innen her immer mehr »Äuße-

res« sich unterwirft und einverleibt” (KSA 12:295). Die Herausstellung dieses Grundzugs allen Seins erfolgt bei Nietzsche in kulturkritischer Absicht und hat dementsprechend, wie Heidegger gelegentlich darauf hingewiesen hat, entscheidend ideologiekritische Züge. „Die Aufweisung des Willens zur Macht als Grundcharakter des Seienden soll die Lüge in der Erfahrung und Auslegung des Seienden beseitigen” (N 1:41) „Wille ist für [Nietzsche] nichts anderes als Wille zur Macht, und Macht ist nichts anderes als das Wesen des Willens. Wille zur Macht ist dann Wille zum Willen, d.h. Wollen ist: sich selbst wollen” (N1, 46). „Wille zur Macht aber ist”, so betont anderswo Heidegger, „das Dichten, das Denken, die Gottheit des Gottes. [...] Alles, was ist, ist eine einzige Anthropomorphie. In ihr ist der Mensch »der Schaffende«. »Das Schöpferische« ist das Wesen des Menschen. [...] In der Auffassung Nietzsches spricht sich der neuzeitliche Gedanke vom Menschen als dem »Genie« mit der letzten Folgerichtigkeit aus.”<sup>22</sup> Es ist unschwer einzusehen, daß diese Gedanken Heideggers maßgebend mit in den Ansatz der Gadammerschen Kritik des ästhetischen Bewußtseins und der Subjektivierung der neuzeitlichen Ästhetik aufgenommen worden sind.<sup>23</sup>

Der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zieht sich wie ein roter Faden durch die deutsche Philosophie hindurch und wird auch noch das Denken Heideggers und Gadammers bestimmen. Sehen wir uns die Sachen in der Perspektive der Wirkungsgeschichte an, so finden wir bei Nietzsche wichtige Antizipationen des Kunstdenkens des 20. Jahrhunderts, wie es vor allem von Heidegger und Gadamer ausgearbeitet worden ist. Die These einer charakteristischen Lebensnähe der Kunst, auf eine Weise, wie

---

22 GA 50:110. Vgl. ebd., 111: „Dasselbe Zeitalter, in dem sich der Wandel des Menschenwesens zur Subjektivität vollzog, die Renaissance, hat nun aber dieses Menschenwesen als das Menschenbild in das römische und griechische Altertum zurückgetragen. Seitdem sieht man die Dichter und die Denker, die Künstler und die Staatsmänner der Griechen als »schöpferische« Menschen.”

23 Vgl. GW 1, 64: Im deutschen Idealismus wurde „der *Standpunkt der Kunst* als der bewußtlos genialen Produktion allumfassend und umschloß auch die Natur, die als Produkt des Geistes verstanden wird.” Ebd., 65: „Kants Einengung des Geniebegriffs auf den Künstler [...] hat sich nicht durchgesetzt. Im Gegenteil stieg im 19. Jahrhundert der Geniebegriff zu einem universellen Wertbegriff auf und erfuhr – in eins mit dem Begriff des Schöpferischen – eine wahre Apotheose. Es war der romantisch-idealistische Begriff der unbewußten Produktion, der diese Entwicklung trug [...]”. Der Begriff Genie wird „zu einem umfassenden Lebensbegriff” entfaltet. – Vgl. hierzu HEIDEGGER SA 38: In der Neuzeit wird das menschliche Denken „zum Grundgesetz der Dinge selbst. Die Eroberung der Welt im Wissen und Handeln setzt ein. [...] Verkehr und Wirtschaft werden eigene Mächte im engsten wechselweisen Zusammenhang mit der Entstehung der Technik [...]. Die *Kunst* wird mit die maßgebende Weise der freien Selbstentfaltung menschlichen Schaffens und zugleich eine eigene Weise der Eroberung der Welt für das Auge und das Ohr. Der frei schöpferische und im Schaffen sich vollendende Mensch, das Genie, wird Gesetz des eigentlichen Menschseins.”

hierzu z.B. die Wissenschaft nicht fähig ist, zeichnet die maßgeblichen Positionen der deutschen Philosophie im 19. und 20. Jahrhundert aus: Sie ist präsent in Heideggers Auffassung von der Kunst als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit, und auch Gadammers Neuorientierung der Geisteswissenschaften an der Erfahrung der Kunst hängt damit innigst zusammen. Sogar im Neukantianismus, wo man eine streng logische Begründung der Geistes- bzw. der Kulturwissenschaften durchzuführen bestrebt war, läßt sich diese Sehweise finden. So heißt es in diesem Sinne bei Rickert: „Geschichte und Kunst stehen [...] allerdings beide der Wirklichkeit *näher* als die Naturwissenschaft“ (RICKERT 1926:75).

Es gibt aber über diesen eher allgemeinen Hinweis hinaus auch andere, spezifischere Zusammenhänge bzw. Parallelen. Ein zentraler Punkt der hermeneutischen Aufhebung der Ästhetik bei Gadamer stellt seine Neubestimmung des Spielbegriffs dar. Charakteristisch für das Spiel aus Gadammers Sicht ist, im Unterschied etwa zum Spielbegriff Schillers, der heilige Ernst des Spiels, daß es nämlich eben nicht spielerisch ist, des weiteren auch, was aus unserer Sicht sehr wichtig ist, daß es beim Spiel kein Objekt und Subjekt gibt. Die für die neuzeitliche Philosophie charakteristische Trennung von Subjekt und Objekt wird beim Spiel aufgehoben; eben deswegen kann die Kunst für sich in Anspruch nehmen, durch Lebensnähe ausgezeichnet zu sein, da in ihm die Entfernung des Subjekts von der Wirklichkeit nicht mehr aufzufinden ist. Von einer fachphilosophisch ausgearbeiteten Kritik der Subjekt-Objekt-Beziehung kann bei Nietzsche allerdings kaum die Rede sein. Jedoch ist diese Position selbst klar vorhanden. Die „rauschvolle Wirklichkeit“ der Kunst sucht, so sagt Nietzsche, „sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen“ (KSA 1:30). Gadamer wird seinerseits sagen, daß beim Spiel die Eigenständigkeit der Subjekte aufgelöst wird. Wir spielen nicht, oder nicht wir spielen, sondern wir sind vielmehr diejenigen, die gespielt sind (GW 1:109, 112). Die grob naturalistische Perspektive und Begrifflichkeit Nietzsches fällt bei Gadamer weg und wird durch eine hermeneutische abgelöst – Rausch wird eben zu Spiel verwandelt oder, wenn man will, gemildert<sup>24</sup> –; der Kerngedanke bleibt dabei immerhin, so möchte mir scheinen, wesentlich unverändert beibehalten. Wenn Nietzsche sagt, alle

---

24 „Rausch als Manifestation des Dionysischen ist *Selbstvergessenheit*; doch nicht im Sinne einer Betäubung, sondern im Sinn des *vorbehaltslosen Dabeiseins*, das lustvoll auf jede Abgrenzung verzichtet“ (FIGAL 1999:76; Herv. I.M.F.). Das „vorbehaltslose Dabeisein“ als Aufgehobenheit der Subjekt-Objekt-Trennung vermag auf besondere Weise, den Gadammerschen Spielbegriff zu veranschaulichen. In der Tat spricht Nietzsche an einer Stelle von „dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu *völliger Selbstvergessenheit* hinschwindet“ (KSA 1:29; Herv. I.M.F.).

Kunst „stärkt irgend welche Werthschätzungen“, und sich anschließend die Frage stellt, „sollte man das nur als ein Nebenbei, als ein Zufall der Wirkung nehmen dürfen?“ (KSA 12:405), dann haben wir ganz klar damit zu tun, was in der Perspektive der philosophischen Hermeneutik Gadamers die hervorragende Stellung der *applicatio* einnehmen wird (siehe Fehér 1999b). In der Tat meint Gadamer, *applicatio* sei dem jeweiligen Verständnis nicht nur nachträglich und sekundär, sondern bilde sogar dessen Wesen aus. Verstehen ist, was es ist, nur im Wissen, woran es mit einem ist, sagte Heidegger (SZ 144); und aus Gadamers Sicht ist das immer schon auf sich selbst, auf die eigene Position, Anwenden oder Angewandt-haben dem Verstehen ebenso wichtig. Daß dem Moment der *applicatio* in Gadamers Hermeneutik eine ausgezeichnete Rolle zukommt, darf wohl z.T. als ein lebensphilosophischer Zug in der Hermeneutik Gadamers angesehen werden. Geht es Gadamer gegenüber der „Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins“ um die Wiedergewinnung des Erkenntnisinnes der Kunst, um ihre ontologische Rehabilitierung oder Aufwertung, so ist unschwer einzusehen, daß hier Nietzsche wichtige Vorarbeiten geleistet haben dürfte, indem er die Kunst als Wahrheit des Lebens, als dessen charakteristischen und gesteigerten Ausdruck aufgefaßt und zugleich gefeiert hat. Und wenn Nietzsche, wie wir gesehen haben, den umgestaltenden Charakter des Wissens entgegen der bloßen Gebildetheit wiederholt mit Nachdruck betont hat (Kultur sei doch noch etwas anderes als „Dekoration des Lebens“), so genüge ein Hinweis darauf, wie sehr Gadamers Bestimmung der Kunst unter die Perspektive der Verwandlung des Menschen bzw. der Menschengestaltung gestellt ist.<sup>25</sup>

\* \* \*

Unter den ungedruckten, im Nachlaß aufbewahrten Notizen Heideggers finden sich folgende prinzipielle Überlegungen: „»*Aesthetik*« ist diejenige Besinnung auf die »Kunst« und das »Schöne«, bei der die Zuständigkeit des schaffenden und genießenden Menschen Ausgang und Ziel ist und nicht das Werk. Alle *Aesthetik* nimmt das Kunstwerk als Objekt und d.h. in Beziehung zum Subjekt, auch wenn scheinbar vom Subjekt abgesehen wird. [...] Es genügt nicht, die Kunst zwar *aesthetisch* zu begreifen, aber durch *Außeraesthetische[s]* ganzheitlich zu ergänzen, sondern das Wesen der Kunst selbst muß von Grund aus gewandelt werden [...]“ (HEIDEGGER 1990:7). Das Wesen der Kunst von Grund aus gewandelt, es

---

25 Näheres hierzu in Fehér 1999a.

in den Mittelpunkt seiner Hermeneutik gestellt zu haben – das war nun einer der grundlegenden Bestrebungen und tatsächlichen Verdienste bzw. Leistungen der Hermeneutik Gadamers.

Nietzsche ist aus Heideggers Sicht in der Ästhetik stehen geblieben, weil er die Zuständlichkeit, von der im obigen Zitat die Rede ist, nicht überwunden hat. „Nietzsches Besinnung auf die Kunst ist »Ästhetik«,“ sagt in seinen Nietzsche-Vorlesungen Heidegger, „weil sie auf den Zustand des Schaffens und Genießens blickt“. Immerhin „wird diese Ästhetik innerhalb ihrer selbst über sich hinausgetragen“ (N 1:152). „Nietzsches Denken über die Kunst ist dem nächsten Anschein nach *ästhetisch*, seinem innersten Willen nach *metaphysisch*, d.h. eine Bestimmung des Seins des Seienden“ (N 1:154; Herv. I.M.F.), und zwar als Wille zur Macht. Es kann sich bei Nietzsche einerseits sehr wohl um eine Überwindung des Ästhetischen handeln, denn „Nietzsche fragt nach der Kunst nicht, um sie als eine Erscheinung oder einen Ausdruck der Kultur zu beschreiben, sondern er will durch die Kunst und die Kennzeichnung ihres Wesens zeigen, was Wille zur Macht ist. Dennoch bewegt sich Nietzsches Besinnung auf die Kunst in der überlieferten Bahn. Diese Bahn wird [...] durch den Namen »Ästhetik« bestimmt.“ (N 1:91) Ästhetik wird nämlich als „ästhetischer Zustand“ am Ende als „Physiologie“ aufgefaßt, gerichtet auf so etwas wie Gefühlszustände (N 1:114), wo die Trennung Subjekt-Objekt vorausgesetzt und aufbewahrt wird.

Als eine Erläuterung hierzu läßt sich im Fazit folgendes sagen:

Nietzsches Kunstdenken ist ästhetisch, weil es anthropologisch begründet ist. Es ist zugleich metaphysisch, weil die anthropologisch-ästhetische Dimension uns Einsicht in das Wesen der Natur, des Seins – und zwar allen Seins – gewährt. Dieses wird – metaphysisch, nicht mehr anthropologisch – als Wille zur Macht gefaßt.<sup>26</sup> Heideggers Urteil, Nietzsches Ästhetik werde „innerhalb ihrer selbst hinausgetragen“, ist also von daher durchaus berechtigt.

Zur Frage steht jedoch – und damit komme ich zur ergänzenden Überlegung –, ob und wie eine konsequente Durchführung der Überwindung oder Selbst-Überwindung des Ästhetischen (Ästhetisch-Anthropologischen, und d.h. des Subjektiven), wie Heidegger sie fordert, möglich ist. Die konsequente Überführung des Ästhetisch-Anthropologischen ins Ontologische oder ins Denken des Seins scheint nämlich aus lebensphilosophi-

---

26 Zum rechtverstandenen Begriff des Willens zur Macht siehe folgende Interpretation Heideggers: „Macht ist nicht Zwang, nicht Gewalt. Echte Macht ist noch nicht dort, wo sie sich nur aus der Gegenwirkung gegen das noch-nicht-Bewältigte aufrecht halten muß. Macht ist erst, wo die Einfachheit der Ruhe waltet, durch die das Gegensätzliche in der Einheit der Bogenspannung eines Joches aufbewahrt, d.h. verklärt wird“ (N 1:161).

scher Sicht das bloß Theoretische, das es zu überwinden gälte und das zu überwinden sie auch ausdrücklich für sich in Anspruch nahm,<sup>27</sup> wieder einmal auszuzeichnen und so zur Geltung zu bringen.

Die lebensphilosophische Erwiderng – nicht nur Nietzsches, sondern auch etwa eines Dilthey – auf die hermeneutische Kritik am anthropologischen Ansatz könnte also in der Form der folgenden Frage – die hier nicht näher erörtert, sondern eben nur angedeutet werden kann – gefaßt werden: Handelt es sich da bei der Seinsfrage nicht doch um einen Rückfall ins Theoretische? Lassen sich die hermeneutisch-ontologische Position, ihre zentralen Begriffe Interpretation und Verstehen (letzteres verstanden bzw. interpretiert von Heidegger als „gewachsen sein“<sup>28</sup>) lebensphilosophisch, wenn nicht überbieten, so doch zumindest ergänzen?<sup>29</sup>

---

27 Zu Heideggers früher Kampfansage gegen das Theoretische vgl. z.B. GA 56/57:59: „Weiterhin hat die Bevorzugung des Theoretischen ihren Grund in der Überzeugung, daß es die fundamentale Schicht darstellt, alle übrigen Sphären in bestimmter Weise fundiert, was sich z.B. darin kundgibt, daß man von sittlicher, künstlerischer, religiöser »Wahrheit« spricht. Das Theoretische, meint man, färbt auf alle übrigen Wertgebiete ab [...]. *Diese Vorherrschaft des Theoretischen muß gebrochen werden* [...]“ (Herv. I.M.F.). Vgl. des weiteren ebd., 87, 89 und bes. 97: „Dann ist auch eine Wert-theorie, und noch vielmehr jedes Wert-system, ja überhaupt die Idee des Systems, das seinem Wesen nach die *Verabsolutierung des Theoretischen* bedeutet, illusorisch. Dann stehen wir mit der Front gegen Hegel, d.h. vor einer der schwierigsten Auseinandersetzungen“ (die letzte Herv. I.M.F.). Diese Überlegung sollte vor dem Hintergrund der Wiederaufnahme der Seinsfrage auf dem Weg zu *Sein und Zeit* und des Scheiterns des in diesem Werk unternommenen Versuchs, sie systematisch auszuarbeiten, in ihrer vollen Tragweite bedacht werden. *Sein und Zeit* ist, schreibt Otto Pöggeler, „nicht irgendwelcher äußerer Umstände wegen nicht zu Ende geführt worden, sondern der Ansatz dieses Werkes trug die Notwendigkeit des Scheiterns in sich, weil das Denken von *Sein und Zeit* [...] in einer metaphysischen Weise die Wahrheit des Seins so suchte, wie sie niemals zu erfahren ist, als das letzte Fundament, den beizustellenden Grund für die Seinslehre“ (PÖGgeler 1983:179). Es „sollte sich [...] zeigen“, so schreibt Gadamer, „daß [...] überhaupt keine ursprünglichere Begründung der Wissenschaften, ja auch nicht [...] eine letzttradikale Selbstbegründung der Philosophie den Sinn dieser [in *Sein und Zeit* unternommenen – I.M.F.] Fundamentalontologie ausmachte, sondern daß *der Begründungsgedanke selbst eine völlige Umkehrung erfuhr*“ (GW 1:261).

28 SZ 143. Ist die Auffassung des Verstehens als „gewachsen sein“ nicht gewissermaßen eine z.T. „naturalisierte“ oder zumindest „pragmatistische“? Zu Parallelen zwischen Heideggers Analyse des In-der-Welt-seins und dem Pragmatismus siehe OKRENT 1988. Vgl. auch GADAMER GW 10:5.

29 Siehe hierzu KSA 12:140: „In Wahrheit ist Interpretation ein Mittel selbst, um Herr über etwas zu werden. [...] Man darf nicht fragen: »wer interpretiert denn?«, sondern das Interpretieren selbst, als eine Form des Willens zur Macht, hat Dasein [...]“. Siehe noch folgende Überlegungen: „Aber dies ist eine alte ewige Geschichte: was sich damals mit den Stoikern begab, begibt sich heute noch, sobald nur eine Philosophie anfängt, an sich selbst zu glauben. Sie schafft immer die Welt nach ihrem Bilde, sie kann nicht anders; Philosophie ist dieser tyrannische Trieb selbst, der geistigste *Wille zur Macht*, zur »Schaffung der Welt« [...] (KSA 5:22; Herv. I.M.F.). „*Die eigentlichen Philosophen aber sind Befehlende und Gesetzgeber* [...] – sie greifen mit schöpferischer Hand nach der Zukunft,



## Bibliographie

**Auflösung der Abkürzungen:** GA = Heidegger 1975 ff.; GW = Gadamer 1986 ff.; KPM = Heidegger 1973; KSA = Nietzsche 1988; N 1 = Heidegger 1961; SA = Heidegger 1971; SZ = Heidegger 1979

- FEHÉR, István M. (1999a): Kunst, Ästhetik und Literatur in der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamers. In: *Epoche – Text – Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*. Hrsg. E. Kulcsár-Szabó, M. Szegedy-Maszák. Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 1–49
- FEHÉR, István M. (1999b): Hermeneutik und Philologie: „Verständnis der Sachen“, „Verständnis des Textes“. *Berliner Beiträge zur Hungarologie*, Bd. 11. Hrsg. E. Kulcsár-Szabó, L. Tarnói, Gy. Tverdota, Berlin; Budapest 1999, S. 11–25
- FIGAL, Günter (1999): *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- GADAMER, Hans-Georg (1986ff.): *Gesammelte Werke*, Bd. 1–10. Tübingen: Mohr (zitiert als GW mit Band- und Seitenzahl)
- GADAMER, Hans-Georg (1997): Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk und dessen Wirkungsgeschichte. In: *Gadamer Lesebuch*. Hrsg. J. Grondin, Tübingen: Mohr, S. 280–295
- GRONDIN, Jean (1994): *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadammers*, 2. verb. Aufl. Weinheim: Beltz Athenäum
- HABERMAS, Jürgen (1979): Urbanisierung der Heideggerschen Provinz. Laudatio auf Hans-Georg Gadamer. In: Gadamer & Habermas: *Das Erbe Hegels. Zwei Reden aus Anlaß des Hegel-Preises 1979 der Stadt Stuttgart an Hans-Georg Gadamer*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 9–31
- HEIDEGGER, Martin (1961): *Nietzsche*, Bd 1. Vierte Auflage. Pfullingen: Neske (zitiert als N 1)
- HEIDEGGER, Martin (1971): *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Hrsg. H. Feick. Tübingen: Niemeyer (zitiert als SA)
- HEIDEGGER, Martin (1973): *Kant und das Problem der Metaphysik*. Vierte, erweiterte Auflage. Frankfurt/Main: Klostermann (zitiert als KPM)

---

und alles, was ist und war, wird ihnen dabei zum Mittel, zum Werkzeug, zum Hammer. Ihr »Erkennen« ist Schaffen, ihr Schaffen ist eine Gesetzgebung, ihr Wille zur Wahrheit ist – *Wille zur Macht*.“ (KSA 5:145). – Die Heideggersche-Gadamersche hermeneutische Position ist in diesem Zusammenhang unklar oder gewissermaßen nachgerade bejahend. Siehe z.B. den charakteristisch hermeneutischen Philosophiebegriff des jungen Heidegger: Situation ist nicht die rettende Küste sondern der Sprung ins treibende Boot, und es hängt nur daran, das Tau für die Segel in die Hand zu bekommen und nach dem Wind zu sehen. Man muß gerade die Schwierigkeiten sehen; diese Erhellung erschließt erst den eigentlichen Horizont auf faktisches Leben. Nur darin, daß ich mir dieses so strukturierte Haben der Entscheidung aneigne, daß es so ist, daß ich gerade in ihm und aus ihm sehend werde, liegt in ihr die Grundmotivation der Zeitigung des Philosophierens. – [...] In die absolute Fragwürdigkeit hineingestoßen und sie sehend haben, das heißt Philosophie eigentlich ergreifen. Der feste Boden [...] liegt im Ergreifen der Fragwürdigkeit, d.h. in der radikalen Zeitigung des Fragens“ (GA 61:35). Vgl. später etwa GA 27:3ff.; GA 29/30:7ff. – Meinte Habermas, Gadamer stelle eine „Urbanisierung“ Heideggers dar (HABERMAS 1979), so läßt sich fragen, ob Heideggers Denken sich wiederum seinerseits nicht als eine (ontologisch-hermeneutische) „Urbanisierung“ Nietzsches verstehen läßt. „Urbanisierung“ heißt hier: die groben naturalistisch-vitalistischen Töne und Obertöne Nietzsches ontologisch-hermeneutisch gemäßigt, sie als seinsgesichtliche Phasen eingestuft und zugleich verharmlost zu haben.

- HEIDEGGER, Martin (1975ff.): *Gesamtausgabe*. Frankfurt/Main: Klostermann (zitiert als GA mit Band- und Seitenzahl)
- HEIDEGGER, Martin (1979): *Sein und Zeit*, 15. Auflage. Tübingen: Niemeyer (zitiert als SZ)
- HEIDEGGER, Martin (1990): Zur Überwindung der Aesthetik. Zu „Ursprung des Kunstwerks“. In: *Heidegger Studies* 6 (1990), S. 5–7
- LUKÁCS, Georg (1974): *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*. Werke, Bd. 17. Hrsg. Gy. Márkus, F. Benseler, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand
- NIETZSCHE, Friedrich (1988): *Kritische Studienausgabe*. Bde 1–15. Hrsg. G. Colli und M. Montinari. Berlin; New York: De Gruyter; dtv (zitiert als KSA mit Band und Seitenzahl)
- OKRENT, Mark (1988): *Heidegger's Pragmatism. Understanding, Being, and the Critique of Metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press
- PÖGGELER, Otto (1983): *Der Denkweg Martin Heideggers*. 2. Auflage. Pfullingen: Neske
- RICKERT, Heinrich (1924): *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, 6. Auflage. Tübingen: Mohr

## Stoßgebete

### Die reformierte Mentalität nach dem Zeugnis ungarischer Gebetbücher vom Ende des 19. Jahrhunderts<sup>1</sup>

A cikk késő 19. és korai 20. századi magyar református imakönyvek alapján a felekezeti mentalitást és a vallási magatartásbeli normát rekonstruálja, ugyanakkor arra is kitér, hogy e forrástípus mennyiben alkalmazható e mentalitástörténeti vizsgálat során. Az elemzés az eddig alig kutatott anyagból azokat a műveket választja ki, amelyeket többször kiadtak, s ezeket tartalmi szerkezetüket tekintve olyanokkal hasonlítja össze, amelyek kevésbé népszerűek lévén, csak egy kiadást értek meg. A bennük képviselt nézetek alapján, melyek az emberi élet problémáira, a kortársak életfelfogásával szemben követendő magatartásra vonatkoznak, e művek két fő irányzatra oszthatók, amelyeket elsősorban tartalmi – nem pedig feltétlenül teológiai – jellemzőik miatt, „liberális” és „konzervatív” jellegüként írhatunk le. E két irányzatot képviselő művek a következőkben négy téma szerint csoportosítva kerülnek elemzésre: (1) az ember testisége, betegség, terhesség, halál, (2) a természet és természeti csapások, (3) a társadalmi egyenlőtlenségről vallott nézetek és az élethelyzetek csoportosítása, (4) valamint a munka, annak helye az ember életében, az emberi erőfeszítés és eredmény kapcsolata. Bár a szövegek egy szakképzett elit művei, egyben bizonyos problémák évszázadokon keresztül tartó megvitatásának és kidolgozásának eredményei, az olvasói befogadás alapján (sok példány esetén a fizikai használat nyomai, a könyv megviseltsége alapján) az egyes nézetek elterjedtségére, elfogadottságára, valamint az egyes témakörökre irányuló olvasói érdeklődésre is következtethetünk.

Der Aufsatz verfolgt eine doppelte Zielstellung: zum einen untersucht er die konfessionelle Norm und zeitgenössische reformierte Mentalität, wie sie sich aus während des Dualismus erschienenen Gebetbüchern – verstanden als volkstümliche Anleitungen zur individuellen Lebensführung – herauschält; zum anderen stellt er die Frage nach der Eignung dieses Quellentypus selbst für die Rekonstruktion einer solchen Mentalität. Der Zeitraum vom österreichisch-ungarischen Ausgleich bis zum Ersten Weltkrieg ist als Phase tiefgreifender wirtschaftlicher und kultureller Umbrüche hier von be-

---

<sup>1</sup> Der Beitrag ordnet sich in ein umfangreicheres Forschungsvorhaben zum Thema „Minderheitsprotestantismus und nachholende Entwicklung. Der ungarische Protestantismus zwischen politischer Versäulung und Strukturwandel traditioneller Milieus 1867–1914“ ein, das von der Volkswagenstiftung gefördert wird. Er geht auf einen Vortrag auf der Jahrestagung des István-Hajnal-Kreises, Verein für Sozialgeschichte, 1998 in Esztergom zurück.

sonderem Interesse.<sup>2</sup> Mit Blick auf den untersuchten Quellentypus heißt das zu fragen, mit welchen Voraussetzungen von seiten tradierter, religiös geprägter, lebensweltlich geformter Mentalitäten diese Veränderungen angegangen wurden, wie sie von diesen mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen her als Herausforderungen reflektiert wurden. Die ungarischen Reformierten, im Jahre 1900 14,4% der Bevölkerung (JAHRBUCH 1914, KARNER 1931, vgl. BUCSAY 1979, BRANDT 1996), wurden hier, nicht zuletzt angesichts der Weberschen These und der diesbezüglichen Diskussionen, als Fallbeispiel ausgewählt.

## Zur Einleitung: Grundlegende methodische Probleme

„Mentalität“ steht hier für kollektive Weltansichten und Vorstellungen, für Einstellungen zu fundamentalen Lebenssituationen, für Sinnstrukturen, die der Bewältigung lebensweltlicher Situationen unterlagen und menschliches Verhalten bestimmten. Über die abstrakte, begrifflich gefaßte Seite solcher Vorstellungen hinaus zielt er in erster Linie auf deren emotionale Aspekte, so u.a. auf massenhaft wirkende Ängste, Hoffnungen, Erwartungen, Annahmen. Marc Blochs *‘atmosphère mentale’* – „das besondere geistige Klima der Zeit, die Form des gesellschaftlichen Fühlens, die kollektiven Vorstellungen der Wirklichkeit, die Weltbilder, in denen sich die Rechtsformen und sozialen Gewohnheiten [...] ausbilden“ – kann als heuristische Formel dienen, die bei der Analyse und Interpretation der zur Verfügung stehenden Quellen ihre Tragfähigkeit zu erweisen hat (SCHULZE 1985, 255).<sup>3</sup>

Die Gebetbücher stellen selbstverständlich nur eine Quelle für die Erschließung einer zeitgenössischen Mentalität dar; zugleich zielt die Frage (innerhalb einer hypostasierbaren Zeitmentalität) auf eine Gruppenmentalität, genauer auf die Mentalität einer konfessionell definierten Gruppe. De-

---

2 Als besonders interessanter Versuch, die Dimensionen des Umbruchs und ihre Wechselwirkungen zu fassen, sei verwiesen auf KÖVÉR 1998. Siehe weiter GOOD 1986, GERÓ 1995, JÁNOS 1982.

3 (Zit. Bloch: SCHULZE 1985, 255, nach: *La société féodale*) In dieser Auffassung ordnet sich Mentalitätsgeschichte in ein breiter angelegtes sozialgeschichtliches Forschungsprogramm ein. Ihre Aussichten und Grenzen als alternativer Ansatz stehen an dieser Stelle nicht zur Debatte. Auf die wahrscheinlich zentrale methodische Frage, in welcher Beziehung historisch rekonstruierbare Mentalitäten zu nach sozialstrukturellen Gesichtspunkten voneinander abgrenzbaren Gruppen stehen, bzw. wie weit, auf wen sich einzelne Mentalitäten erstrecken, was ihre Rolle in der Konstituierung von kulturellen Gruppen und deren Abgrenzung voneinander ist, werden hier anhand des untersuchten Falles einige vorläufige Einsichten zu gewinnen versucht. (U.a. zum Problem von Zeitaltermentalität und Gruppenmentalität weiter: WUNDER 1990; mit Blick auf konfessionelle Mentalitäten: BLASCHKE/ KUHLEMANN 1996. Dort jeweils auch weitere Literatur.

ren grundlegenden Zügen versucht sie sich ausgehend von einem Quellentypus anzunähern, den die geistige Elite dieser Gruppe hinterlassen hat. Die Verfasser der Quellen sind Pfarrer, Spezialisten, die eine systematische Lehre mit einem jahrhundertealten philosophischen Hintergrund unter anderem auch in dieser Form an ihre Glaubensgenossen zu vermitteln bestrebt sind. (Unter diesem Gesichtspunkt gestatten die Texte daher nur einen Einblick in einen Ausschnitt der Gruppenmentalität, in die Welt einer engeren Binnengruppierung.) Zugleich trägt das Gebetbuch diese Glaubenthesen unter Bezug auf das alltägliche Leben vor, zur praktischen Nutzenanwendung darin. Um die abstrakten dogmatischen Lehrsätze an die Mitglieder einer – mit Max Weber gesprochen – Organisation vom Typus der „Kirche“, nicht der „Sekte“ gewandt, auf deren Alltagsleben anzuwenden, müssen die Verfasser die Kluft zwischen dem rein außerweltlichen „eigentlichen“ Interesse und der Welt der alltäglichen Herausforderungen, Erfahrungen, Emotionen und Konflikte überbrücken. Aus diesen Anforderungen des Alltags heraus versuchen sie, den Menschen sich Gott zuwenden zu lassen. Um dies mit Erfolg zu tun, müssen sie ihrem Leser erklären (explizit oder auch „nebenher“), was er einstweilen in seinem diesseitigen, transitorischen Leben tun soll, worum er also bitten, was er in verschiedenen Lebenslagen erbeten soll, wie er sich Gott gegenüber verhalten und was er vor allem tun soll, wenn er gerade nicht betet. So kann weiterhin davon ausgegangen werden, daß die Verfasser dieses Genres auch die Herausforderungen des alltäglichen Lebens ihrer Zeitgenossen sowie deren darin tatsächlich praktizierte Problemlösungen (Verhaltensweisen, Einstellungen, usw.) berücksichtigt haben.

Damit zeichnet sich ein Bündel von Fragen ab, mit dem sich diese Texte von mentalitätsgeschichtlichem Standpunkt aus untersuchen lassen: Was kann der Mensch hoffen, was muß er fürchten? Was sind die Erwartungen, die Verhaltensmuster, mit denen die Bücher rechnen – im Guten wie im Bösen? Wogegen halten sie es für notwendig aufzutreten? Und wie sieht die Welt aus, zu der der Theologe spricht, wer lebt darin, wie ist diese Gesellschaft gegliedert, abgesehen davon, daß sie sich aus Christen, aus Gläubigen, mehr oder weniger sündigen Menschen zusammensetzt?

(Nur angemerkt sei, daß auch die Begründungen nicht ganz ohne Interesse sind, mit denen die Verfasser dieser Werke ihre Auffassungen stützen. Aus den Bibliotheken füllenden theologischen Argumentationen können sie immer nur einige wenige vortragen, um im Sinne des Zeitgeistes Antwort zu geben auf die Frage, „wovon“ und „wozu“ „man erlöst sein

wollte und – nicht zu vergessen: – konnte”<sup>4</sup> – Auf das Problem des Quellenwerts wird im Anschluß an die Vorstellung des untersuchten Material noch einmal eingegangen.)

## Das Genre und die ausgewählten Quellen

Das Gebetbuch bzw. das Buch mit religiösen Betrachtungen stellte im 19. Jahrhundert in Ungarn bei den Reformierten alles andere als ein neues Genre dar. Im gesamten 19. Jahrhundert, so auch im Untersuchungszeitraum, zeugen Neuausgaben wie zahlreiche Nachdrucke älterer Werke von einer ungebrochenen Kontinuität. Auffällig und vom Standpunkt des Themas aus bemerkenswert ist jedoch, daß auch inmitten der gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche des dualistischen Ungarns die meisten einschlägigen Veröffentlichungen Neuausgaben älterer Werke waren. Zudem waren diese Werke meist viele Jahrzehnte lang in Gebrauch. Eintragungen, besonders in Exemplaren der Titel, die auch viele Neuauflagen erlebten – Szikszay, Dobos, Csiky (SZIKSZAY 1786, DOBOS 1855, CSIKY 1884) – , belegen einen über Generationen hinweg reichenden Gebrauch.<sup>5</sup> Dieses reiche Quellenmaterial ist auch aus theologiegeschichtlicher Sicht bisher kaum erschlossen. Für die vorliegende mentalitätsgeschichtliche Untersuchung wurden aus der immensen Zahl einschlägiger Werke einige repräsentative Titel ausgewählt. Angesichts der großen Produktivität des Genres fassen die hier vorgestellten Betrachtungen folglich Tendenzbeobachtungen zusammen, der vorliegende Überblick kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.<sup>6</sup> Untersucht wurden solche Werke, die tatsächlich für die persönliche Frömmigkeitspraxis der Gläubigen geschrieben wurden, nicht jedoch die –

---

4 „Interessen (materielle und ideelle) beherrschen unmittelbar das Handeln der Menschen. Aber: die ‚Weltbilder‘, welche durch „Ideen“ geschaffen wurden, haben sehr oft als Weichensteller die Bahnen bestimmt, in denen die Dynamik der Interessen das Handeln fortbewegte. Nach dem Weltbild richtete es sich ja: ‚wovon‘ und ‚wozu‘ man erlöst sein wollte und – nicht zu vergessen: – konnte. [...]“ WEBER 1988, 252) Eine instruktive Diskussion des in dieser These verdichteten Handlungskonzepts liefert WELSKOPP 1997. Zum Handlungskonzept Webers vgl. weiter KALBERG 1994.

5 Der langanhaltende Erfolg des Szikszayschen Werkes ist auch deshalb bemerkenswert, weil andere Vertreter der puritanische Andachtsliteratur – so etwa Pál Kereszturi, István Szokoloyai, István Diószegi Kis – Anfang des 19. Jahrhunderts nur noch vereinzelt, in der zweiten Hälfte jedoch überhaupt nicht mehr verlegt wurden. (CSOHÁNY 1973:96; SZIGETI 1970)

6 Angesichts der äußerst spärlichen Vorarbeiten zum Thema stützte sich die Untersuchung in erster Linie auf die reiche Sammlung der Ráday-Bibliothek sowie der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest. Die hier mitgeteilten Beobachtungen versuchen einen ersten Überblick zu geben, nicht zuletzt in der Hoffnung auf produktive Diskussionen und weitere Anregungen.

gleichfalls zahlreichen, ja nach bisherigem Eindruck sogar in größerer Anzahl erschienenen – Ausgaben, die für die Amtskollegen abgefaßt waren<sup>7</sup> und die ihre Bestimmung „zum kirchlichen Gebrauch“, „zum Gebrauch auf der Kanzel“ meist schon im Titel auswiesen. Ebenso blieben aus Anlaß des Krieges geschriebene Werke („Im Kriege“, „für Soldaten und Daheimgebliebene“, usw.) außer Betracht. Die Analyse konzentriert sich weiterhin auf Werke, die mehrere Ausgaben erlebten und von denen daher angenommen werden kann, daß sie vorhandene Bedürfnisse trafen und damit vom Standpunkt der Fragestellung aus von besonderem Interesse sind. Mit diesen ausgesprochen „erfolgreichen“ Werken wurden solche inhaltlich zu vergleichen versucht, die nur eine oder nur wenige Ausgaben erlebten.<sup>8</sup> (Der Unterschied zwischen beiden Kategorien ist z.T. erheblich. Einzelne Gebetbücher aus dem 19. Jahrhundert erreichten bis zum Kriegsausbruch 12 Ausgaben, „der alte Szikszay“, das prägende Buch aus dem späten 18. Jahrhundert, war zu diesem Zeitpunkt beinahe bei der hundertsten angelangt. Ihnen stehen solche gegenüber, die nie wieder oder erst nach mehreren Jahrzehnten erneut aufgelegt wurden.<sup>9</sup>)

7 Nur im Falle der Gebete um Regen und bei Wetterschäden wurden stichprobenartig auch solche Werke herangezogen.

8 Mehrere Auflagen erlebten – in der Reihenfolge der Ersterscheinung – SZIKSZAY 1786, SZENCZI FÖRDÖS/SZIVÓS 1846, RÉVÉSZ 1851, FÖRDÖS 1852, SZÁSZ 1855, DOBOS 1855, RÉVÉSZ 1859, BAKSAY 1863, TOMPA 1868, CSIKY 1884, SZABÓ 1894, CSIKY 1900. Von SZIKSZAY erschien 1918 die 97. Debrecener Auflage (Telegdi K. Lajos utóda Eperjesy István, o.J. [1918]). (Zit. i.f. nach der 7. Pester Auflage, Bucsánszky 1868.) SZENCZI FÖRDÖS/SZIVÓS erlebte die 4. Auflage 1897 (Budapest: Hornyánszky), FÖRDÖS die 15. 1909 (Budapest: Hornyánszky). RÉVÉSZ 1851 erreichte 1916 die 13. Auflage (Debreczen: Hegedüs és Sándor); nicht zu verwechseln damit ist – entgegen ZOVÁNYI 1977, 506 sowie SZINNYEI XI, 876 – RÉVÉSZ 1859, das 1907 die 9. Auflage erreichte (Debreczen: Telegdi K. Lajos Utóda Eperjesy István) Debreczen városi kvny., o.J. [1909]. SZÁSZ 1855 erschien 1908 in 8. Auflage (Budapest: Franklin-Társulat). DOBOS 1855 erreichte 1890 die 5. Auflage (Budapest: Franklin). Von BAKSAY 1863 liegen 2 spätere Auflagen aus den Jahren 1896 bzw. 1900 vor, wobei die letzte als 2. ausgewiesen ist (Debreczen: Telegdi, Kutasi ny., Budapest: Kókai Lajos). Von TOMPA 1868 erschien eine 7. Auflage 1911 (Budapest: Franklin). CSIKY 1884 erreichte die 13. Auflage 1914 (Budapest: Hornyánszky), Csikys Gebetbuch für Frauen (CSIKY 1900) erschien 1917 in der 4. Auflage (Budapest: Hornyánszky). SZABÓ 1894 (é.n. [1894], Jahresangabe nach ZOVÁNYI 1977:562; vgl. SZINNYEI XIII:162) erreichte 1900 eine zweite Auflage (Budapest: Hornyánszky). Damit kontrastiert werden können u.a. die die Ideenwelt des Rationalismus besonders nachhaltig veranschaulichenden und daher für die vorliegende Untersuchung im Unterschied zu anderen ohne Echo gebliebenen Werken besonders interessanten MEDGYES 1855 und MEDGYES 1859, die keine spätere Auflage erlebten.

9 Historische lesesozioologische Untersuchungen wurden für diese Analyse nicht vorgenommen. Ebenso konnten bisher nur in Ausnahmefällen Auflagenhöhen festgestellt werden. (Von CSIKY 1884 wurden bis einschließlich der 14. Aufl. 1921 nach Angaben des Verfassers 72 000 abgesetzt; nach gleicher Quelle lagen die Auflagenhöhen nach 1900 bei ca. 3 000 Exemplaren, die erste und zweite waren mit 5–6 000 Exemplaren erschienen. Derartigen Zahlen steht 1869 eine ca. 2, 1910 ca. 2,6 Millionen starke reformierte,

Die meisten dieser Werke enthalten nur Gebete, einige jedoch, darin Szikszay folgend, stellen diesen „Betrachtungen“ voran (BAKSAY 1863, TOMPA 1867, SZABÓ 1894). Diese Erläuterungen und Belehrungen darüber, warum in einer bestimmten Lebenslage, zu einem bestimmten Zeitpunkt wie gebetet werden solle, fungieren als eine Art praktische Glaubensunterweisung. Mitunter erhalten diese Texte das Übergewicht, Baksay liefert geradezu eine weltanschauliche Enzyklopädie zu vielen Bereichen des Lebens.<sup>10</sup> Szász wiederum – seinen Zeitgenossen wie auch Tompa als Dichter bekannt – flicht seine frommen Betrachtungen in die Gebete ein und legt sie so einer Leserin in den Mund. –

Aus dem reichen Untersuchungsmaterial, das diese Werke liefern, werden im folgenden zunächst die sich bezüglich ihrer Mentalität herauschälenden grundlegenden Richtungen und deren Publikumserfolg beschrieben, um im Anschluß daran die Auffassungen der Werke zu den folgenden Themenkreisen vorzustellen: (1) die menschliche Körperlichkeit, die Problemfelder Krankheit und Tod; (2) die Natur, der Umgang mit Wetter, wechselndem Ernteglück, Naturkatastrophen<sup>11</sup>; (3) die Zusammenstellung von Lebenslagen, die Sicht der sozialen Schichtung; (4) Auffassungen zur Arbeit und ihrem Ergebnis. Über diese Problemkreise lassen sich grundlegende Züge der in den Büchern vermittelten Mentalität zusammenfassen. Der letzte Punkt ist weiterhin auch im Zusammenhang mit der Weberschen Protestantismus-These aufschlußreich.

## **Grundlegende Einstellungen und Richtungen und ihre Aufnahme**

Aufgrund der in ihnen vertretenen Auffassungen, ihrem Umgang mit den Problemen des menschlichen Lebens und den Gewohnheiten der Zeitgenossen, diese zu lösen, lassen sich die untersuchten Werke in zwei große Gruppen einteilen, die mit vorläufigem Charakter als „konservativ/orthodox“ bzw. „liberal“ charakterisiert werden können. Diese Bezeichnungen beziehen sich allerdings nicht auf die theologische Richtung der Verfasser im engeren Sinne – diese galten zum überwiegenden Teil als liberal.<sup>12</sup> Die

---

zu großen Teilen von Landwirtschaft lebende Bevölkerung gegenüber. Vgl. KARNER 1931, XI, BRANDT 1996) Die mehrfache Neuauflage einzelner Titel hat also nur Indikatorfunktion.

10 Szabó wiederum geht chronologisch vor und teilt zu jedem Datum des Kalenderjahres Betrachtungen zu Bibelversen und Gebete mit. Mit diesem Vorgehen stellt er eine Ausnahme dar.

11 auf ungarisch kurz und bündig, wenn auch negativ getönt: természeti csapások

12 Einen instruktiven Überblick über die theologischen Richtungen jener Jahre und ihre internen Aufgliederungen sowie lokalen Zentren besonders mit Blick auf die liberale bzw.



Gruppierung der Werke folgt ausschließlich mentalitätsgeschichtlichen Gesichtspunkten und gründet sich auf die Analyse der einzelnen Texte. Im folgenden wird daher zur Unterscheidung dieser Richtungen die Bezeichnung „konservative (orthodoxe)“ bzw. „liberale Tendenz“ verwendet.

Grundzüge der konservativ-orthodoxen Tendenz sind die starke Betonung des jenseitigen Lebens und des Seelenheils als des eigentlichen Interesses des Gläubigen, demgegenüber seine diesseitige Lage als gleichgültig erscheint. Bezeichnend ist nicht die Aufführung dieser Positionen als Thesen, ihre Anerkennung als Glaubenssätze – auch die Mehrzahl der hier als liberal apostrophierten Verfasser hätte sie gewiß unterschrieben –, sondern ihre ständige betonte Präsenz, ihr Status in der Argumentation der Texte. Die Situation des Menschen im Diesseits ist dagegen gleichgültig, jedes positive Moment in ihr erscheint als über die Maßen ungewiß und wechselhaft. Das individuelle Leben ist nach dem Zeugnis dieser Texte eine Folge von Schicksalsschlägen und Leiden. Inmitten dieser darf um ein Ende des Leidens und seiner Ursachen gebetet werden. Die angemessene Haltung angesichts des persönlichen irdischen Leidens ist jedoch seine Anerkennung als gerechte Strafe und göttlicher Wille, vor allem aber nachdrücklich seine Anerkennung als Ausdruck und Äquivalent der eigenen Sündhaftigkeit. Gott hat es so für gut befunden, auch die Strafe ist dankbar anzunehmen, ansonsten gilt es um Glaube und Gottvertrauen zu bitten. Das größte Leiden ist daher nicht körperliche Qual, sondern der Verlust des Glaubens und des Vertrauens auf Gott. Szikszay schlägt den Ton dieser Richtung an; Dobos, Révész, Szabó und Csiky nehmen ihn auf.

Bei Szikszay lesen wir:

*„Wie die Seele vornehmer und teurer ist als der Körper, und das Himmelreich vornehmer und teurer als die Erde: um so viel mehr sind auch die seelischen und ewigen Güter teurer und vornehmer als die irdischen und zeitlichen. [...] selig ist und selig wird sein, auch wer gar nichts oder wenig besitzt an irdischen Gütern. Wer jedoch an jenen [...] nichts besitzt, der ist unglücklich und wird unglücklich sein, wie viel an irdischen Gütern er auch besitze. [...] Zu dir flehe ich [...] Denn ich bin arm und elend, und habe von mir aus nichts als meine Sünde, und selbst wenn Gutes an mir und in mir wäre, ist es alles von dir und durch dich. [...] Nichts kann schädlicher und gefährlicher sein für die Seele des Menschen, als das Eintauchen in die Welt, und das Festhalten daran [...] Nichts ist also notwendiger als [...] sich von dieser Welt [...] immer mehr loszureißen und zu versuchen, sich*

---

„religionswissenschaftliche“ Theologie gibt KONCZ 1942. Recht allgemein bleibt BUCSAY 1979.

*von der Liebe zu ihr zu befreien.[...]Ich will leben wie ein Hergelaufener und Flüchtling [...]*" (SZIKSZAY 1868:70, 73, 100, 101)<sup>13</sup>

Szicszay vertritt diese Stimmung und diese Redeweise am entschiedensten und konsequentesten, die Grundhaltung jedoch ist auch bei anderen Vertretern der konservativen Tendenz zu beobachten.

*„All mein Trost und Vertrauen sind auch so nur Blut und Verdienst meines Erlösers, an mir selbst ist nichts Gutes.“* (DOBOS 1890:67) *„Du bist der Herr oh Allmächtiger! handle wie es dir beliebt, ich aber nehme den bitteren Kelch an und leere ihn, bis du sagst, es sei genug!“* (RÉVÉSZ 1907:217)

Ähnlich äußert sich auch Csiky gegen Ende des Jahrhunderts (z.B. CSIKY 1884:5, 32).

Bei den Vertretern der zweiten Gruppe, der liberalen Tendenz, tritt der transitorische Charakter des diesseitigen Lebens in den Hintergrund. Sie widmen dem irdischen Leben und dessen Perfektionabilität größere Aufmerksamkeit, unmittelbar und naiver erbitten sie die Beendigung konkreten Leidens. Im Laufe der Zeit macht diese Richtung beträchtliche Veränderungen durch. In der Jahrhundertmitte sind noch die Spuren des alten aufgeklärten Rationalismus und der Schwärmerei des Sentimentalismus zu spüren, das Bild der gütigen Gottheit, die die Welt zur Belehrung des Menschen und zugleich zu seinem Glück geschaffen hat, die Verwirklichung der bürgerlichen Ideen in die Realisierung ihres Heilsplanes mit einbegriffen (MEDGYES 1859:166). In den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstandenen Werken treten diese naiv-rationalistischen Auffassungen in den Hintergrund, es bleibt die höhere Veranschlagung von verantwortlichem bürgerlichen Handeln und menschlichem Handlungsspielraum, wie sie auch gegenüber der Betrachtung widriger Lebenslagen als gerechter Strafe Gottes ins Gewicht fallen. Der Gedanke der eigenen Sündhaftigkeit erscheint eher als Gegenstand der Prüfung des eigenen Gewissens. Nicht der drohende Schicksalsschlag selbst, sondern der Gedanke der Wechselseitigkeit und gewissermaßen die Freude und Dankbarkeit über die ausgesetzte Bestrafung sind es, die moralische Anstrengungen und Hilfe für den Nächsten

---

<sup>13</sup> Zitiert wird im folgenden wenn möglich aus Auflagen aus dem Untersuchungszeitraum, diese Auswahl wurde auch durch die Verfügbarkeit und Nutzbarkeit einzelner Auflagen (Erhaltungszustand!) bestimmt. Verwendet wurden SZIKSZAY 1868 (Pest: Bucszánszky), Dobos 1890 (5. Aufl., Budapest: Franklin), RÉVÉSZ (/1851/ 1916 (13. Aufl., Debreczen: Hegedüs és Sándor), RÉVÉSZ /1859/ 1907 (9. Aufl., Debreczen: Telegdi K. Lajos Utóda Eperjesy István), CSIKY (1884) 1914 (13. Aufl., Budapest: Hornyánszky), SZÁSZ 1908 (8. Aufl., Budapest: Franklin-Társulat), TOMPA 1869 ( 2. Aufl., Pest: Heckenast), FÖRDÖS/SZIVÓS 1846 (1. Aufl.), FÖRDÖS 1905 (12. Aufl., v), BAKSAY 1900 (3. Aufl. in Folge, Budapest: Kókai). Die Übersetzungen der Zitate stammen von der Verfasserin dieses Aufsatzes.

motivieren sollen. In diese Gruppe gehören Szenci Fördös und Szívós, Szász, Medgyes, Baksay und Tompa.

Die Grundstimmung dieser Tendenz läßt sich paradoxerweise bei dem wenig erfolgreichen Lajos Medgyes am deutlichsten demonstrieren. Mit seinem aufklärerischen Pathos übertrifft er seine wirkungsvolleren Zeitgenossen.

*„Unsere Perfektionierung und unser Glück sind deine heiligste Freude. Vollkommenheit und Glück sind das Hauptziel, zu dem du den Menschen schufst. [...] Du hast den Menschen zu moralischer Perfektionierung geschaffen, du willst, daß die Erde zu deinem Reich werde und Segen und Glück pausenlos unter den einander liebenden Seelen entspringe.“* (MEDGYES 1855, 5; 1859, 58)

Mitunter färbt die naturwissenschaftliche Denkweise des Rationalismus selbst auf das Bild Gottes ab: ein gütiger Gott bewegt – nicht die Welt, sondern deren Mechanik (MEDGYES 1859, 8, 165). Zugleich fungiert die Schöpfung als Lehrstück:

*„Wieviel Genuß und Lehre harret des Betrachters in der reichen Natur, bei den Blumen des Gartens und selbst im Kreise der anspruchlosen Tiere! [...] Ob ich gleich den Himmel oder die Erde untersuche, die Eiche oder den Grashalm, im Kleinen wie im Großen finde ich gleichermaßen den Herrn, seine Macht und seine Weisheit: Ihn spüre ich in meinem Leben, in meinem Gedanken und im Klopfen meines Herzens.“* (TOMPA 1869:118, 120)

Wenn die Mehrzahl dieser Verfasser auch die Welt nicht ausschließlich als zum Glück des Menschen geschaffen ansieht, erscheint das Leid doch weniger als göttliche Strafe denn vielmehr als nach dem gesunden Menschenverstand zu erwartende Folge menschlichen Handelns.

*„Du, Gott, bist der Lenker meines Schicksals, von dir habe ich mein Leben lang alles Gute genommen, und auch in Zukunft erwarte ich es von dir. Ich wünsche nicht, daß mein Leben ohne Unglück verlaufe, weil das unmöglich ist und ich weiß, daß nach den Gesetzen der Natur das Glück Arm in Arm mit dem Unglück geht, – ich bitte nur, gütiger Vater, daß du, wenn du es für gut hältst, die Zahl meiner Unglücksfälle verringerst und mir zum Tragen der unvermeidlichen Widrigkeiten genügend Kraft und Friedfertigkeit gebest; Gott, erhöre mich, [...] um Jesus Christus willen. Amen.“* (FÖRDÖS 1905:141)

Bemerkenswerterweise fanden die als konservativ eingeordneten Werke, gemessen an der Verteilung der Erscheinungsdaten bzw. ihren Nachauflagen, vergleichsweise größeren Widerhall beim Publikum. Der jeweilige Erfolg ist jedoch auch in Zusammenhang zu sehen mit der tatsächlichen oder vermeintlichen politischen Tendenz einzelner Werke bzw. ihrer Autoren, mit deren Person selbst (so dem Dichterruhm Tompas), sowie mit der anvi-

sierten Leserschaft (Taschenbücher für ein Massenpublikum bzw. Vorlagen für die Hausandacht, oder Werke für die Gebildeten, für die Damenwelt) zu sehen.<sup>14</sup>

## Einzelne Problemkreise

### (1) Krankheit, Schwangerschaft, Tod als Aspekte der menschlichen Körperlichkeit

Krankheit, Schwangerschaft, Tod als Aspekte der menschlichen Körperlichkeit fanden in den untersuchten Gebetbüchern auffallend viel Raum. Läßt man die Teile der Werke, die sich mit den kirchlichen Feiertagen beschäftigen, außer Betracht und zieht nur die heran, in denen auf konkrete Lebensverhältnisse, Lebenslagen, Konflikte und auf die Herausforderungen eingegangen wird, die darin für den Glauben liegen, ist diese Erscheinung noch auffälliger. Gruppiert man die Werke nach dem Jahr der Erstveröffentlichung, so zeichnet sich in der Tendenz ein allmähliches Sinken des Anteils dieser Themenbereiche am Gesamtumfang der Werke ab,<sup>15</sup> nur un-

14 Nicht auszuschließen ist, daß zum Publikumserfolg einzelner Werke, aber auch zur Restriktion ihrer Marktpräsenz auch politische Gesichtspunkte beitrugen. So verweist Ágnes Deák auf die Beschlagnahme von Szenczi Fördös' und Szivós' Buch „Ájtatos hölgy..." wegen einiger patriotischer Textstellen. (DEÁK 1995:40) Ich danke der Verfasserin für diesen Hinweis. Aus Platzgründen kann auf Streuung der Auflagen und Werktypen an dieser Stelle nicht breiter eingegangen werden.

15 Anteil der Themenbereiche Krankheit, Schwangerschaft, Tod im Verhältnis zur Seitenzahl

\* = Werke für Frauen

x = spätere, wesentlich erweiterte Auflagen

Erst- erschei- nung	Autor	Titel	Krankheit, Tod	Krankheit, Tod, + Schwanger- schaft
1786	Szikszay	Ker. tanítások...	18,31	23,35
(x 1868)			17,17	21,9
1846	Fördös/ Szivos	Ájtatos hölgy *	23,76	29,14
(x 1897)			12,99	16,23
1851	Révész	Imakönyv...	7,46	14,9
1852	Fördös	Buzgóság szárnyai...	12,95	19,64
1855	Dobos	Ker. imakönyv	12,85	16,43
1855	Szász	Buzgóság könyve *	9,83	13,51
1859	Révész	Isten az én szivemnek...	8,33	10,33
1859	Medgyes	Prot. nők imakönyve *	2,28	5,32
1863	Baksay	Mennyei szövétnek	4,43	7,64

terbrochen durch den hohen Wert für Csikys „Glaube, Liebe, Hoffnung“.<sup>16</sup> Eine intensivere Behandlung bzw. schnellere Vernachlässigung des Thema durch Vertreter der beiden Richtungen läßt sich nicht eindeutig nachweisen. Bei einigen Autoren der liberalen Tendenz ist der Anteil sehr niedrig, jedoch nicht bei allen. Soweit die relativ geringe Anzahl der Fälle Schlußfolgerungen zuläßt, haben Vertreter beider Tendenzen den Gesamttrend getragen. Wesentliche Unterschiede zwischen beiden sind deutlicher in der jeweiligen Betrachtungsweise, in der dem betenden Menschen anempfohlenen Haltung zu beobachten.

Über das „Warum“ lassen sich vorerst nur Vermutungen anstellen. Der sinkende Anteil dieses Problemkomplexes am Gesamtumfang der Werke ist sicher auch in Verbindung zu stellen damit, daß im „Prozeß der Zivilisation“ (Elias), im Zuge der Ausbreitung der bürgerlichen Kultur die Körperlichkeit des Menschen zunehmend an Selbstverständlichkeit verliert; es gibt sie, aber sie wird aus dem offiziellen Diskurs verdrängt. So gesehen folgten die reformierten Gebetbücher einer allgemeinen kulturgeschichtlichen Tendenz.

Als weitere Erklärung ist der demographische Umbruch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ungarn als Erfahrungstatsache zu bedenken: Sowohl die jährliche Rate der Geburten als auch die der Todesfälle sank, die großen Seuchen wurden eingedämmt, Krankheit und Tod traten gegenüber anderen Herausforderungen des individuellen Lebens in den Hintergrund und wurden zugleich allmählich voneinander entkoppelt.

1867	Tompa	Olajág *	4,74	4,74
1884	Csiky	Hit...	34,52	52,17
(x 1914)			21,37	33,93
1894	Szabó	Lelki harmat	-	-
1900	Csiky	Imádkozó nő *	2,52	3,78

(Auf Grundlage der Gesamtseitenzahl, ohne Inhaltsverzeichnis. /Auch ohne Umarbeitungen kann der abweichende Satz bei späteren Auflagen zu Abweichungen führen. Nicht eingerechnet wurden Texte für Witwen und Waisen./ Im Falle Szikszays wurde wegen der redaktionellen Gestaltung späterer Auflagen die erste sowie die hier zitierte Ausgabe herangezogen, bei Fördös/Szivos und Csiky wegen der späteren wesentlichen Erweiterungen des Textes durch die Autoren die erste und die zitierte Auflage.

16 Der der konservativen Tendenz zuzuordnende Lajos Csiky war ein Bahnbereiter der reformierten inneren Mission. Seine sich damals herauskristallisierende theologische Position trug sicher zu den abweichenden Proportionen des Werkes bei, das angesichts seines herausragenden Erfolges geradezu als Gegenbeispiel zählen kann. Im Vergleich zur ersten Ausgabe sinkt jedoch auch bei ihm im Laufe der Zeit der Anteil der entsprechenden Passagen. – Die Gewichtung der Themenbereiche steht vermutlich auch unter dem Einfluß seiner Vorbilder, deutscher evangelischer pietistischer Gebetbücher aus dem 16. bzw. späten 18. Jh. Csiky verweist selber auf die diesbezügliche Rolle von Johann Friedrich Starcks „Täglichem Handbuch in guten und bösen Tagen“ sowie auf Habermanns „Christliche Morgen- und Abendgebete“ (CSIKY 1884, Előszó).

(Auch wenn Skepsis angebracht ist, wie weit diese Phänomene ursächlich mit den Fortschritten der damals gerade erst ihre großen Entdeckungen theoretisch vollziehenden Medizin in Zusammenhang zu bringen sind, ist doch die diesbezügliche optimistische Einstellung des 19. Jahrhunderts gerade in einigen Werken der liberalen Tendenz unmittelbar zu beobachten: man versäumt es nicht, den Leser zur Inanspruchnahme sorgfältiger ärztlicher Behandlung zu ermahnen.) Angesichts der begrenzten Zahl der Fallbeispiele sollten allzu weit reichende Schlüsse vorerst vermieden werden.

Inhaltlich ist weiterhin eine detailliertere Behandlung des Themas bei den Konservativen zu beobachten, sowohl hinsichtlich der Eindringlichkeit, mit der das Leiden ausgemalt wird, als auch hinsichtlich einzelner Aspekte der rechten Haltung, die ihm gegenüber einzunehmen ist.

*„Oh Herr! Du siehst mein Elend, du siehst, wie quälend mir das Leben geworden ist! Tags lassen mir die Qualen keine Ruhe, nachts lassen die Schmerzen keinen Schlaf über meine Augen kommen; vor dem Morgen, wenn ich auch meine Qualen wieder erwachen sehe, zittere ich, und schrecklich ist mir der Abend, wenn meine Krankheit mir noch mehr zur Last wird!“* (RÉVÉSZ 1916:18). *„Wer die Seuche auf dich losgelassen hat, ist dein oberster Herr, dein Schöpfer, der völlige Macht über dich hat: schon deshalb wäre es eine große Sünde, unzufrieden zu sein und gegen ihn aufzubegehren für das, was er tut.“* [...] *„Für deine Sünden verdienst du nicht nur so viel, wie du gerade leidest, sondern noch unendlich viel mehr, und dazu ewige Verdammnis!“* (SZIKSZAY 1868:629) Oder, verhaltener bei CSIKY 1914:75: *„Er gibt Gesundheit und Kraft, er zerbricht unsere Gesundheit und macht unsere Stärke zur Schwäche. Und die christliche Wissenschaft lehrt uns, daß, auch wenn uns der Herr nach seinem Willen mit Krankheit bedenkt, wir auch daraus zu unserem Heil lernen können. [...] unsere Krankheit kann kein anderes Ziel haben, als daß wir in unserem Leiden christliche Demut lernen und unsere Schwäche eingestehen und die schlagende Macht von Gottes Hand fühlen sollen. [...] Wer krank ist, hat Zeit zu beten, und [...] Krankheit ist die beste Schule christlicher Tugenden, weil sie von der Leichtfertigkeit heilt und das schlafende Gewissen aufrüttelt.“* (Idem, Előszó, XI)

Krankheit ist eine Prüfung, die es geduldig zu tragen gilt, in der Selbstprüfung angebracht ist und aus der befreit zu werden man bitten darf – auch das allerdings nur in gewissem Umfang und nicht einschränkungslos.<sup>17</sup> Vielfach sind die einschlägigen Gebete weiter spezifiziert nach der Situation des Kranken.<sup>18</sup> Dieses Ausleben des Leidens als das Ausleben einer sowieso unausweichlichen Situation, das damit ermöglicht wird, ist ein Punkt, der vermutlich zum Publikumserfolg der betreffenden Werke beitrug – auch

---

<sup>17</sup> vgl. z.B. Szikszay 1868: III. 19, 658–659

<sup>18</sup> z.B. SZIKSZAY 1868: III. 19; I., II. III., XVII., XIX., XXI., XXII., XXIII., XXIV., XXV., XXVI.; III. 20. I.-XX.; DOBOS 1890:210–221; CSIKY 1914:479–484, 530–536, 536–546

die besonders erfolgreichen Titel unter den Gebetbüchern von Verfassern der liberalen Tendenz sind so konzipiert. – Zugleich erscheint die Krankheit als gerechte Strafe Gottes, die es anzunehmen gilt. Auffällig ist weiter die große Nähe der Krankheit zum Tod.

Demgegenüber führen die liberalen Verfasser und ganz besonders deutlich die Rationalisten der Jahrhundertmitte Krankheit auf die Widrigkeiten des Lebens, den notwendigen Wechsel von Gutem und Schlechtem zurück. Sie empfehlen eher vernünftiges Verhalten und sorgsame Behandlung des Kranken. Der Gedanke der Strafe tritt in den Hintergrund. Im Prinzip ist er freilich auch bei ihnen vorhanden, doch die Häufigkeit, mit der er erwähnt wird, ist geringer, er ist weniger betont. (Die Sündhaftigkeit des Menschen wird angesichts der Krankheit anerkannt, aber gleichsam um die schnelle Aufhebung der Strafe gebeten.) „Diese Erde ist ein Ort der Veränderung“, hebt Baksay an, um gleichsam naturwissenschaftlich das Funktionieren des menschlichen Organismus und den Platz der Krankheit im Leben zu erläutern; die Krankheit sei

*„Stufe im Zerfall der Stoffe, die unseren Körper bilden, welcher Zerfall selbst der Tod“ sei (BAKSAY 1900: 97, 98). Doch: „Gott hat nicht endgültig über das Schicksal der Menschen entschieden. Er hat nur allgemeine Gesetze aufgestellt, nur Ursachen und Ergebnisse miteinander verbunden [...] in seinem ewigen Rat.“ (idem, 100) So könne ärztliche Behandlung den Menschen „selbst in der Agonie der gefährlichsten Krankheit noch dem Tode entreißen“ (idem, 101).*

In der Argumentation gegenüber Gott ist die Tendenz festzustellen, auf den größeren Nutzen des am Leben gebliebenen, schnell geheilten Menschen hinzuweisen – sowohl für Gott wie für seine Mitmenschen.

*„Vater! vergib mir meine Fehlritte und gib mir Lebenskraft und Gesundheit zurück! Es gibt hier unten noch so viel für mich zu tun! So viele warten noch darauf, daß ich sie glücklich mache! So viele Pflichten sind unerfüllt geblieben! Es gibt so viele Kränze der Tugend – die ich noch nicht gewinnen konnte! So viel Arbeit, so viele Sehnsüchte, so viele Freuden stehen noch aus! Oh! nimm sie mir nicht, mein Vater!“ (Medgyes 1859:236)<sup>19</sup>*

Während nachhaltig rationalistisch geprägte Verfasser wie Medgyes dieses Verstandesargument explizit vortragen, greifen es andere, gleichsam „gemäßigte“ Vertreter der liberalen Tendenz vorsichtiger, jedoch gleichfalls feststellbar auf. Die erfolgreicheren Werke dieser Richtung führen das Thema vergleichsweise breit aus; vernünftiges Verhalten, fachgemäße Behandlung sowie das Ertragen der Krankheit treten hier in den Vordergrund.

---

<sup>19</sup> Noch deutlicher so in dem für die Amtskollegen geschriebenen Werk (Medgyes 1855:212 (Ifjú betegnél), 213 (Beteg családapa vagy -anyánál).

Die Krankheit ist Gottes Wille, zugleich jedoch gehört sie zu den Widrigkeiten des Lebens. Anempfohlen wird eine nüchterne, doch hoffnungsvolle Haltung.

*„Wohl weiß ich, daß die Krankheiten mit dem Leben einhergehen und auch der gesündeste Mensch den verderblichen Einflüssen der Krankheiten ausgesetzt ist – denn auch der gesündeste Körper ist nur ein zerbrechliches Gefäß und ganz wie das Gras und die Blume, die morgens erblühen und abends verwelken. Wohl weiß ich auch, daß selbst die besten Menschen oft viel leiden und in den Staub der Erde geworfen werden, denn auch sie sind nicht von den Gesetzen der Natur ausgenommen.“* (FÖRDÖS 1905:172/173)<sup>20</sup> Auch hier wird „gehandelt“ und auf den möglichen Vorteil Gottes aus der Heilung des Kranken verwiesen: *„HErr, im Tode gibt es keine Erinnerung an dich, wer spricht dein Lob im Sarg? Komme also zu mir, rette meine Seele, befreie mich um deiner Gnade willen!“* (idem, 175, vgl. SZÁSZ 1908:319, 320)

Károly Szász nimmt mit seinem „Gebetbuch für protestantische Frauen“ eine vermittelnde Stellung ein. Mit der Betonung der Güte Gottes, der lyrischen Beschreibung der Größe der Schöpfung unterscheidet er sich deutlich von den Autoren der orthodoxen Tendenz. Zugleich jedoch ist bei ihm der Gedanke der zu Recht ausgeteilten Strafe auch im Falle der Krankheit deutlich präsent.

Ähnlich wie im Falle der Krankheit ist auch die Behandlung von Schwangerschaft und Geburt bei den Vertretern der orthodoxen Tendenz breiter und dramatischer. Eine schmerzhaft geborene Geburt wird (mit 1. Moses 3:16) als Wille Gottes aufgefaßt, ein Standpunkt, den grundsätzlich beide Seiten teilen. Wie in den Gebeten bei Krankheit ist auch hier der Tod immer nahe:

*„zerrissen von den Schmerzen der Geburt, vom Rande des Grabes, aus dem Tal des Todesschattens komme ich zu dir oh Jehova“* (RÉVÉSZ 1907:240, vgl. Dobos 1890:156).<sup>21</sup> Aber *„dies ist ein ehrbarer Tod und kein Hindernis für das Seelenheil.“* (SZIKSZAY 1868:457)

Die Rationalisten lenken die Aufmerksamkeit dagegen eher auf die vernünftige irdische Vorbereitung bzw. erwähnen – so die gemäßigten, erfolgreicher unter den Verfassern der liberalen Richtung – das Problem nur am Rande. Was die Breite der Behandlung angeht, schildern sie eher die künf-

---

20 vgl. FÖRDÖS/ SZIVÓS 1846:172

21 Révész' *Imakönyv* wie auch andere Werke gerade der konservativen Verfasser enthalten Gebete für alle Kombinationen möglicher Ausgänge, für eine „leichte“ oder „schwere“ Geburt, „wenn das Kind tot geboren wird“, „Gebet des Mannes, wenn die Mutter bei der Geburt stirbt“, aber das Kind am Leben bleibt“ bzw. „Mutter und Kind sterben“ (RÉVÉSZ 1916:357, 359; 366; 369 bzw. 372).



tigen Freuden des Familienlebens, die (beim Publikum weniger erfolgreiche) sentimentale Auffassung malt geradezu die Idylle der Kleinfamilie.

*„Unter Schmerzen gebiert die Mutter ihre Leibesfrucht, doch der Schmerz ist nicht unerträglich, besonders nicht für die einfachen Töchter der Natur, deren Körper die launische und oft zerstörerische Hand der Mode nicht seiner natürlichen Gestalt beraubt und durch übertriebene Einschnürung die Geburt für sie nicht erschwert hat. Wer der Mode huldigt, muß oft tun, was die Gesetze der Natur verletzt, und kann man diese denn ungestraft verletzen?// Glücklich bin ich, die einst unter sorgsamer Anleitung solchen wider-natürlichen Fallen der Eitelkeit entrann und nun ohne Sorge die Stunde der Geburt erwarten kann.“* (Fördös/ Szivós 1846:144)

Das biblische Verdikt ist auch hier präsent, doch tritt es gegenüber anderen Erörterungen in den Hintergrund. Medgyes, aber auch Szász erwähnen diesen Aspekt z.B. nur nach eingehender Schilderung der Freuden des Mutterglücks.<sup>22</sup> Während der die konservative Tendenz vertretende Lajos Csiky noch gegen Ende des Jahrhunderts in bezug auf Schwangerschaft und Geburt allein Vertrauen in Gott anempfiehlt,<sup>23</sup> entwickeln die Erben der Aufklärung ein ganzes Erziehungsprogramm, in die Form des Gebets gekleidet:

*„Ich muß darauf hinwirken, daß das Kind sich körperlich und seelisch gleichermaßen gebührend entwickelt [...] Möge es daher Nahrung aus jener Quelle saugen, die ihm die Natur selbst in Gestalt meines Busens dargeboten hat [...] Oh daß es Mütter gibt, die, obgleich sie kräftig und gesund sind, [ihr Kind] an die kalte Brust eine Amme hängen und ihr eigen Fleisch und Blut für Lohn Dienstboten anvertrauen!“* (Fördös/Szivós 1846:148–149)

## (2) Natur und Naturkatastrophen

Generell hervorstechend ist die große Rolle des Naturzyklus bzw. der landwirtschaftlichen Arbeit im Aufbau der Werke. Darin stimmen beide Gruppen überein. (In den für Frauen verfaßten Büchern tritt dies weniger hervor, obwohl der Rhythmus der Natur, Pflügen, Saat und Ernte, auch dort vorkommen – als Gegenstand der Betrachtung wie als strukturierendes Prinzip.) Ein Unterschied besteht eher in der Auffassung der Natur als Lebensbedingung, als in ihren Segnungen wie Schlägen als geheimnisvolles Werkzeug des göttlichen Willens – oder aber ihrer lyrischen, mitunter idyllischen

---

<sup>22</sup> MEDGYES 1859:220/221, SZÁSZ 1908:280–879. Während Szász auch um Hilfe bei eintretenden Komplikationen bittet, resümiert Medgyes kurz und bündig: „Wenn du bei mir bist, Vater, muß ich mich vor keiner Gefahr fürchten.“ (MEDGYES 1859:221) Baksay gehört in dieser Hinsicht zu den Konservativen.

<sup>23</sup> CSIKY 1914:408–418

Abbildung und symbolischen Interpretation. Dies ist durchaus nicht auf das unterschiedliche dichterische Talent der Verfasser zurückzuführen: wo die Natur Produktionsbedingung ist, ist ihre ästhetische Wertung nahezu ausgeschlossen. Gerade jene Gebetbücher, die massenhaften Widerhall fanden, in einer Konfession, die weitgehend aus Menschen bestand, die von landwirtschaftlicher Arbeit lebten, sehen die Natur in der erstgenannten Weise: als erhabene und schreckliche Existenzbedingung, als harte und zugleich geheimnisvoll strukturierte Gegebenheit, in die die Vorsehung das Individuum in der einen oder anderen Weise gestellt hat und durch die sie ihre Absicht geltendmacht.

Auf der anderen Seite ist die Auffassung der Natur als Demonstrationsbeispiel der Großartigkeit der göttlichen Schöpfung nicht nur mit dem Weiterleben von Rationalismus und Sentimentalismus und deren Naturauffassung zu erklären, sondern zugleich auch als Zielgruppenproblem: die ausgeprägtesten Beispiele finden sich in Büchern, die sich an Damen, an die weiblichen Mitglieder der gebildeten Schichten wenden.

Bei Szikszay kommen Naturbeschreibungen denn auch gar nicht vor. Die Natur ist schön, wenn sie Nutzen bringt, sie ist Werkzeug und Äußerungsform göttlichen Willens.

*„Wenn du die ganzen Getreideähren siehst und die mit schönen Trauben bekleideten Weinstöcke: erhebe dich in deinem Geist zu Gott und erkenne sie als seinen Segen und Geschenk.“* (SZIKSZAY 1868.172) Ähnlich auch RÉVÉSZ (1851): *„Herr! du sprichst, und die zu Eis gefrorenen Flüsse fließen wieder, der verschlossene Busen der Natur öffnet sich und erwärmt sich zum Leben!“* (205) *„Oh du sprichst zu mir in den warmen Sonnenstrahlen, sprichst zu mir in der Pracht und dem Reichtum der Natur, die meine Seele entzücken und meinen Körper nähren!“* (209) Doch: *„die ermunternde Hoffnung des Frühlings können deine Schläge zunichte machen, und wenn Du willst, fallen die Blüten und bleiben ohne Früchte, und bevor die Ähren reifen, verderben die Saaten.“* (206/7)

Schön ist hier nur die fruchttragende Natur; Herbst und Winter sind folglich nicht als „schön“ zu beschreiben (vgl. RÉVÉSZ 1851:221–223). In Szikszays „Christlichen Lehren“ kommen selbst die Jahreszeiten nicht gesondert vor. Darin allerdings folgen ihm die meisten späteren Konservativen nicht, sie teilen auch Gebete im Jahreslauf mit.<sup>24</sup> Dobos´ Naturauffassung bildet mit seinen bedeutungsvoll interpretierten lyrischen Schilderungen einen Übergang in Richtung zur liberalen Tendenz (z.B. DOBOS 1890:74). Baksay

---

<sup>24</sup> Eine Ausnahme bildet CSIKY 1884, bei RÉVÉSZ 1859, wo sie gleichfalls fehlen, mögen im Gegensatz zu RÉVÉSZ 1851 Platzgründe für eine andere Aufteilung gesprochen haben. Diese Verfasser bleiben bei der Gliederung des Lesestoffes (in zeitlicher Hinsicht) nach den Wochentagen bzw. den zentralen Festen des Kirchenjahres.

wiederum, der aufgrund des hohen Gewichts naturwissenschaftlicher Argumente gegenüber der traditionellen biblischen Botschaft zu den Liberalen gerechnet wurde, gleicht in diesem Punkt den Konservativen. Nur werden hier in großer Breite wirtschaftliche und praktisch-moralische Lehren mitgeteilt; anlässlich des Herbstes, der „unsere Keller mit dem Wein der Freude füllt“, geht er mit der verbreiteten Trunksucht ins Gericht, der Winter mit dem erzwungenen Rückzug ins Haus bietet Gelegenheit zu mancherlei nützlichem Nebenerwerb (BAKSAY 1900:244–259).

Diesem Bild der nützlichen und mächtigen Natur steht bei den Verfassern der liberalen Richtung das der schönen und symbolisch zu deutenden gegenüber.<sup>25</sup> Besonders schöne Beispiele dafür liefert Károly Szász, der die Verbindung von lyrischer Beschreibung und symbolischem Verständnis seiner sinnierenden Leserin in den Mund legt und die theologischen Aussagen als psychologisch motivierte Eingebung vorträgt.

*„Mein Herz füllt sich mit Freude und Dankbarkeit, da ich wieder das Licht deines Tages erblicke, Gott der Schöpfung und mein fürsorglicher Vater! Die Düsternis der Nacht hat sich aufgelöst, und die Gipfel des Ostens säumt der Purpur der Morgendämmerung, von der sanftes Licht auf die aus ihren Träumen erwachende Erde strömt. Die Felder werden heiter, wie die in buntes Gewand gekleidete fröhliche Braut, die sich aus ihrem dunklen Mantel hüllt, sieht das Tal in seinem Blütenkleide aus. Im Auge jeder Blume zittert als Freudenträne der Tau [...] Und die Seele bleibe kalt angesichts von so viel Glanz? [...] Nein, mein Vater, unter deinen Schöpfungen ist der Mensch die erste, ihn hast du mit den meisten Wohltaten überhäuft, und an Dank will auch ich nicht an letzter Stelle stehen. [...] Deine Güte zu uns bleibt gewiß gleich, und wie im Licht der aufgehenden Sonne die irdischen Dinge, gestattest du uns im sanften Licht des Glaubens die himmlischen zu sehen.“* (SZÁSZ 1908:101–103, 108)

Ähnliche Bilder entwickelt auch TOMPA (z.B. 1869:290/91). Während sich die Betrachtung der Natur zunehmend vom Nützlichkeitsstandpunkt entfernt, werden die Jahreszeiten mitunter um neue Bestimmungen bereichert. Für Medgyes in seinem Gebet „in der Zeit des Faschings“ ist der Winter nicht nur Zeit der Ruhe, sondern auch Gelegenheit zu menschlicher Geselligkeit:

*„Großer Gott! Verteiler von Freude und Glück! mit meinem Dankgebet preise ich deinen Namen in der zur Freude bestimmten Zeit des Winters. Du oh Gott! hast, da du die äußere Natur vor uns verschlossest, am Busen des geselligen Lebens der Lust (kedv) und Freude tausend Quellen geöffnet. [...]*

---

25 Auch sie gliedern ihre Texte nicht immer nach Jahreszeiten – Fördös' kleines Gebetbuch für ein breiteres Publikum beschränkt sich auf die Wochentage, wichtige Punkte des Kirchenjahres, das Abendmahl bzw. Lebenslagen; auch Szász' Gebetbuch für Frauen geht so vor.

*Auch ich öffne meinen Busen zur Aufnahme der Freuden, nehme teil an den edlen Vergnügungen, denn ich weiß VATER! daß du den Menschen nicht zur Traurigkeit – sondern zu Freude und Glück geschaffen hast.” (MEDGYES 1859:159/60)*

Vor allem aber ist diese Natur Anregung und Vorbild zu unablässiger Tätigkeit:

*„Herr: wie wunderbar ist das Ganze deiner Schöpfung! Dauerndes, nie erlöschendes Leben äußert sich darin [...] Selbst noch im Winter, wenn die Erde ihren Todesschlaf zu schlafen scheint, hören die ewigen Kräfte in ihrem Busen nicht auf zu wirken [...] Vater, gewiß hast du auch mich mit Leib und Seele zu ständiger Tätigkeit bestimmt [...] Laß mich daher das Beispiel verstehen, das von der gesamten Natur gepredigt wird, [...] daß Leben und Tätigsein eins ist und ohne Tätigkeit kein Leben ist, daß es unvorstellbar ist.” (SZÁSZ 1908:70–71) „Kein Wunder, wenn ich meine freien Stunden so gerne draußen im Garten verbringe, [...] Überall Arbeit und Ordnung, Freude und Nützlichkeit, wie in einem wohleingerichteten Leben.” (TOMPA 1869:110; vgl. z.B. 118)*

Während die Natur nach dieser „liberalen” Auffassung vor allem Symbol der Größe und Güte Gottes ist, Muster des menschlichen Lebens und Vorbild menschlichen Tätigseins, äußert sich der traditionellen Auffassung zufolge Gottes Wille auch in konkreten Ereignissen. So kann Gott denn auch um günstigen Einfluß auf das Wetter gebeten werden.<sup>26</sup> Sie sind in Werken

---

26 Gebete um Regen bzw. gegen Wetterschläge in den untersuchten Gebetbüchern:

SZIKSZAY 1786: um Regen: (mikor szárazság van) ; Wetterschläge.: x („midőn villámások és égi csattogások vannak)

SZENCI FÖRDÓS/SZIVÓS 1846 \*: um Regen: – ; Wetterschläge.: -

RÉVÉSZ 1851: um Regen: x (esőérti könyörgés, esőérti hála)

Wetterschläge.: x (hosszas és káros esőzések/ jégeső, zivatár által okozott romlások/ égi háborúk/ víziáradások/ földindulások)

FÖRDÓS 1852: um Regen: – ; Wetterschläge.: égháborúk

SZÁSZ 1855 \*: um Regen: – , Wetterschläge.: –

DOBOS 1855: um Regen: – , Wetterschläge.: -

MEDGYES 1855: um Regen: – ; Wetterschläge.: – (szűk aratások)

RÉVÉSZ 1859: um Regen: x (esőérti könyörgés, esőérti hála)

Wetterschläge.: x (hosszas és káros esőzések/ jégeső, zivatár által okozott romlások/ nagy égi háborúk/ földindulások/ víziáradás félelmei között/ hálaima csapások megszüntekor)

MEDGYES 1859\*: um Regen: – ; Wetterschläge.: –

(lediglich: szűk aratások/ szűk esztendő alkalmával/ inség alkalmával)

BAKSAY 1863: um Regen: x (esőt kérő könyörgés, um Regen mondandó hálaadás)

Wetterschläge.: kártékony esőzések, jégvihar, árvizek, földrengés

TOMPA 1867: Olajág: um Regen: – ; Wetterschläge.: -

CSIKY 1884: Hit, ...: eső: – (1884; nach 1900 jedoch in einem „Anhang”: szárazság idején..., hosszú káros esőzés idején)

Wetterschläge.: égháború/ árvizveszély/ hálaadó imádság a kártétel nélkül elvonult égháború után

beider „Richtungen“ zu finden. Szikszay liefert gleichsam ein Muster hierfür, Révész formuliert solche Gebete, aber auch Baksay und in vermittelter Weise Fördös tun gleiches. Dobos offeriert keinen derartigen Text, und auch in den ersten Auflagen von Csikys Gebetbuch ist kein solches Gebet zu finden, nach der Jahrhundertwende fügt er jedoch eine Ergänzung an. Offensichtlich paßte sich die Bearbeitung seines erfolgreichen Werkes auch Bedürfnissen der Leserschaft an (CSIKY 1884/ 1914). Insgesamt scheinen im Laufe des Jahrhunderts solche Gebete seltener zu werden, doch sind sie gerade in den Gebetsammlungen für Pfarrer noch lange zu finden (z.B. HETESY 1893, KÖNYVES TÓTH 1895).

### (3) Ansichten zur gesellschaftlichen Ungleichheit und die Gruppierung von Lebenslagen

Eine grundlegende These, in der die Bücher, mit unterschiedlich eingehender Untersetzung, übereinstimmen, ist die Gleichheit der Christen vor Gott. Szikszay, der die Machtpositionen und Berufe als verschiedene „Zustände“ des betenden Menschen (zusammen mit Familienstand und Lebensalter) ausführlich behandelt und auch ihre weltliche Eigenart, mitunter auch ihre Vorteile, herausarbeitet, stellt ihnen nachdrücklich die Normen des christlichen Glaubens, dessen allgemein gültige Forderungen, gegenüber. Die Gebete für einzelne Positionen als mögliche Lebenslagen des betenden Menschen erklären die Anwendung dieser Normen im gegebenen Fall. Die Gliederung dieser Positionen wiederum geht ganz offensichtlich auf die ständische Gliederung jener Zeit zurück. In den während des Dualismus erschienenen Ausgaben blieb diese Aufstellung unverändert erhalten.

Die grundsätzliche Gleichheit der Christen wird gerade bezüglich der mit Machtausübung verbundenen Positionen deutlich herausgearbeitet.

*„Eine gute Sache, ein schöner Zustand ist der Adel auf dieser Welt [...] Doch andererseits ist nicht zu leugnen: 1. daß Adel ein hinfalliges und vergbliches Gut ist [...] 2. Daß er den Menschen nicht von dem menschlichen Schicksal und Zustand befreit [...]: der christliche Adelige habe daher im Sinn und halte sich an folgendes: 1. Er wisse und denke, daß sein Adel al-*

---

HETESY 1893: um Regen: x (esőért való könyörgés/ esőért való hálaadás)

Wetterschläge.: – (lediglich: Szúk aratás)

KÖNYVES TÓTH 1895: um Regen: x

Wetterschläge.: zord tavasszal/ késedelmes tavasszal/ száraz, rekkenő időjárás alkalmával/ szárazság idején)

SZABÓ 1894: um Regen: – ; Wetterschläge.: –

CSIKY 1900 \*: um Regen: – ; Wetterschläge.: –

(\* = Gebetbuch für Frauen)

*lein Geschenk Gottes ist. [...] 2. [...] er bilde sich deswegen nicht ein, daß er anders sei als andere Menschen. [...] Vielmehr macht der Adel vor Gott keinerlei Unterschied. Vor ihm ist der Adelige nicht besser als der gemeine Mann. Er sieht nur, wer gut ist und wer böse, allein dies macht vor ihm einen Unterschied.” Und: „Die Adelsfreiheit erstreckt sich nicht auf die Sünden.” Folglich sei der Adlige bestrebt, „neben seinem irdischen Adel auch himmlischen Adel zu erwerben, ohne den er nicht selig sein kann.” (SZIKSZAY 1868:409–411)*

Ähnlich wird der Herr (gazda) ermahnt, menschlich mit seinem Knecht umzugehen, die Magistratsangehörigen, die Richter und Beamten werden aufgefordert, ihre Macht nicht zu mißbrauchen, ihre Position nicht auszunutzen. Ein jeder Status ist Gottes Entscheidung – obwohl dies für die niedrigeren Positionen mit besonderem Nachdruck ausgeführt wird (z.B. SZIKSZAY 1868:377). Umgekehrt soll die Vorstellung einzelner Positionen auch dazu dienen, anderen die damit verbundenen Pflichten und Aufgaben vorzustellen und so zu deren Achtung zu ermahnen (SZIKSZAY 1868:VII–VIII). Alle aufgeführten Positionen sind notwendig und komplementär. Auch in der Verteilung der Menschen auf mögliche frei wählbare Berufe und Ämter äußert sich das geheimnisvolle Wirken der göttlichen Vorsehung (422). Keine Lebensaufgabe ist an sich schlecht oder verderblich – diesbezüglich geht der Autor mit der Auffassung seiner Zeitgenossen ins Gericht und demonstriert, daß auch der Beruf des Arztes (in seinem Umgang mit dem menschlichen Körper) oder der des Händlers (der nichts produziert und doch Gewinn macht) für das Funktionieren der irdischen Ordnung nach Gottes Willen notwendig sind und gottgefällig ausgeübt werden können (415, 416).<sup>27</sup> Umgekehrt kann gegen die Weltordnung und die in ihr zugewiesenen Positionen nicht aufbegehrt werden. So gilt schließlich für jeden, was Szikszay für den Landmann formuliert:

*„Über die Niedrigkeit seines Standes sinniere er nicht [...], sondern begnüge sich mit seinem Schicksal und arbeite frohen Herzens und mit Fleiß in seinem Amt: bedenkend, daß er in einem Stand und Amt ist, das Gott offenkundig gefällt [...] und durch dessen Fortführung er der menschlichen Gesellschaft von Nutzen sein kann.” (SZIKSZAY 1868:429)*

Spätere Gebetbücher gehen auf die soziale Gliederung der Welt nicht mehr in dieser Breite ein, die Zahl der aufgeführten Positionen ist im allgemeinen geringer, die damit verbundenen Aufgaben und Herausforderungen werden weniger breit erläutert. Generell besteht eine auffällige Kluft zwischen der gesellschaftlichen Entwicklung des dualistischen Ungarns und der Sozialstruktur, wie sie in den zeitgenössischen Gebetbüchern aufscheint. Gesell-

---

<sup>27</sup> Doch gibt es auch verachtenswerte und abzulehnende Beschäftigungen wie die des Komödianten, Taschenspielers oder Seiltänzers: S. 422–423.

schaftlicher Wandel geht nicht damit einher, daß die Gebetbücher auch neue soziale Lagen oder Lebensverhältnisse verhandeln oder eine neue Rangordnung aufstellen würden.<sup>28</sup> Nicht nur sind zahlreiche ältere Werke, namentlich solche traditioneller Prägung, weiter in Umlauf. Auch die neuen Werke, selbst die erst gegen Ende des Jahrhunderts verfaßten, führen nur in Ausnahmefällen neue Gruppenbezeichnungen ein – Csiky z.B. den „auf wissenschaftlicher Laufbahn Tätigen“, der, verglichen mit früheren Aufzählungen, an die Stelle des Pfarrers tritt, sowie neben dem Knecht auch den „Tagelöhner“. Legt man die bei Szikszay vorgenommene Zusammenstellung zugrunde, dann wird das Muster im Laufe der Zeit weniger ausführlich oder verschwindet ganz, bei den Neuerern ebenso wie bei den Erweckern. Auch in dieser Hinsicht gehen die Autoren der liberalen Tendenz voran. Ihre Herangehensweise hat prinzipielle Gründe. Medgyes z.B. lehnt das Vornehmen von Unterschieden zwischen den Menschen nicht nur vor Gott, sondern auch in der Gesellschaft ab, in ihrer Beseitigung sieht er die Vollendung des heilsgeschichtlichen Plans. Jedoch bilden solche extremen Positionen auch in dieser Frage eine Ausnahme. An anderer Stelle, auch bei Vertretern der liberalen Richtung, ist tendenziell eher zu beobachten, wie die Machtpositionen aus der Rangfolge verschwinden (Baksay) und die verbleibenden damit schlicht bürgerlichen Laufbahnen, Berufe sind. Anderorts ist es der als besonders schwer angesehene Beruf, die besonders harte Lebenslage, die einer Erklärung bedarf – so bei Dobos und Fördös, wo es wohl Knechte, jedoch keine Herren mehr gibt.<sup>29</sup> Auch bei RÉVÉSZ 1859

---

28 Berufe, Positionen in den untersuchten Werken (in der von den Verfassern gewählten Reihenfolge, ohne die Werke für Frauen)

SZIKSZAY: /13/ [gemischt mit Situationen nach Familienstand und Lebensalter] König; Würdenträger: Richter, Beamte, Behördenvertreter; Pfarrer; Herr/Herrin (gazda); Knecht und Magd; Lehrer; Anwalt; Arzt; Soldat; Adliger; Händler; Handwerker; Landmann; [Reisender]

RÉVÉSZ 1851: – /0/

FÖRDÖS 1852: /4/ Knecht oder Magd; armer Mensch; begüterter Mensch; Handwerker

DOBOS: /3/ [als besondere Lebenslage innerhalb der Morgen- und Abendgebete hervorgehoben:] Handwerker; Landmann; Mensch, der von schwerer Arbeit lebt; [und von diesen abgesetzt: Reisender] [sowie allgemein: um irdisches Wohlergehen, um Reichtum, Gebet eines armen Mannes]

MEDGYES 1855: – /0/

RÉVÉSZ 1859: /7/ Handwerker; Händler; Pfarrer; Dienstboten, Knechte, Mägde; Wanderbursche; [Gefangener]

BAKSAY 1863: /7/ Obrigkeit; Pfarrer; Lehrer; Ackersmann; Handwerker; Händler; Soldat; [Reisender]

CSIKY 1884.: /7/ Mensch auf wissenschaftlicher Laufbahn; Landmann; Händler; Handwerker; Soldat; Tagelöhner; Knecht; [Reise], [Gefangenschaft]

SZABÓ 1894 – /0/

29 Dafür spricht weiterhin, daß auch bei Révész Gebete für Menschen in einzelnen Lebensstellungen nur in dem für die „ärmeren Volksklassen“ bestimmten Band vorkommen

bleibt die Ausführung der sozialen Gliederung auf die unteren Ränge der sozialen Pyramide beschränkt. Fördös stellt Armen und Knechten immerhin auch einen Wohlhabenden gegenüber – der zu Rechtschaffenheit und Wohltätigkeit aufgerufen und an seine Pflichten gegenüber seinen Mitmenschen erinnert wird.<sup>30</sup>

Generell wird auch bei Szikszays Nachfolgern zur Erklärung der verschiedenen Statuspositionen vielfach auf deren wechselseitige Notwendigkeit und Nützlichkeit für die „gesellschaftliche Ordnung“ (RÉVÉSZ 1907:265/66, vgl. CSIKY 1914:263) verwiesen. Vor allem aber ist ihre Zuteilung nicht „blinder Zufall“, sondern Gottes Wille.

*„So begehre ich nicht auf oh HErr! obgleich das Werkzeug, das du mir in die Hand gabst, schwer ist, und mühselig das Arbeitsfeld, [...] ich begnüge mich damit und sehne mich nicht nach Größerem“* (RÉVÉSZ 1907:165–67, vgl. 275). *„Was ich bin, verdanke ich dir. [...] Du hast mir meinen Platz gezeigt, mein Amt im Leben, wo ich mir selbst helfen und den Meinen Gutes tun kann. Dank Dir, guter Vater! für all dies.“* (DOBOS 1890:28, 29; vgl. 39)

So sind diese Positionen, verbunden mit traditionell gewachsenen Aufgabenfeldern, denn auch unabänderlich und sollen nicht willkürlich gewechselt werden. Csiky verweist im letzten Viertel des Jahrhunderts hierzu nicht nur auf Paulus (1914, 263), sondern argumentiert umgekehrt auch:

*„Was würde denn auch aus der Welt, wenn ein jeder ein Gelehrter, oder reich, oder arm wäre?! [...] Der Reiche gibt dem Armen Brot, der Arme hilft dafür mit seiner Hände Arbeit dem Reichen.“* (CSIKY 1914:263) *„So bin ich also glücklich auf dem Platz, an den Gottes gütige Hand mich gestellt hat. Ich spüre, ich weiß, wenn ich die Angelegenheiten meines Amtes treu verrichte, kann ich die Krone des Lebens gewinnen.“* (idem, 265)

Ähnlich argumentieren auch Verfasser der liberalen Tendenz. Gesellschaftliche Ordnung wie Eigentum sind nicht in Frage zu stellen:

*„Du hast mich dazu gerufen, mein Brot mit Dienen zu verdienen [...], so gib mir Kraft und Lust zur Verfolgung meiner Aufgaben. Laß mich nicht vergessen, daß, wer Knecht ist, kein Herr ist, und daß wessen Brot ich esse, dessen Wort ich befolgen muß. Gib, daß ich, was wir anvertraut wurde, bereitwillig erfülle, und meine gewöhnlichen Aufgaben auch ohne Aufforderung verrichte, [...]; – nur so allein kann ich erwarten und verlangen, daß mir mein Lohn ohne Abzug ausgezahlt werde“,* (FÖRDÖS 1905:201–203) *„möge ich eifrig arbeiten, meinen Herrn, meine Herrin nicht betrügen und bestehlen“* (203), *„möge ich mich bemühen, einerseits pflichtgemäß meinen Zustand zu verbessern, andererseits jedes Unrecht zu vermeiden [...] Gib daß mein*

---

(1859), nicht jedoch in dem schon in der Einleitung theologische Lehrsätze diskutierenden Gebetbuch (1851).

30 Hauptsächliches Gliederungsprinzip der Lebenslagen ist jedoch auch hier Alter und Familienstand.



*Hauptbemühen sei [...] mir Schätze im Himmelreich zu verdienen*" (207–08).

Baksays Werk stellt in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar, weil es auf den Aspekt göttlicher Verfügung nicht eingeht und vielmehr zur Erklärung von Tätigkeitsfeldern und sozialen Positionen mit deren Notwendigkeit und Nützlichkeit im Interesse des „Gemeinwohls“ (közjól), für das „Wohl des Volkes des Vaterlands“ (haza) sowie mit der Stabilität der öffentlichen Ordnung argumentiert (494, 447, 505 u.a.). Auch seiner Überzeugung nach muß es im Interesse des „Wohls der Gesellschaft [...] Herren und Knechte, Reiche und Arme“ geben (514/515). Während ihn nicht zuletzt die Erfahrungen der europäischen Revolutionen an die Notwendigkeit starker staatlicher Strukturen glauben lassen (447), ist die Perspektive für alle „ehrbares Brot und Kleidung“ (515). Während er auf wirtschaftlichem Gebiet Werte und Prinzipien der bürgerlichen Gesellschaft vertritt, wirtschaftlichen Wettbewerb, das Abstreifen von Traditionen, das verantwortliche Individuum propagiert, bleibt der Bürger in politischer Hinsicht Untertan. Seine Anleitungen für einzelne Berufsgruppen schließlich münden in volkserzieherische Anleitungen zu zweckmäßiger Wirtschaftstätigkeit, dem Landmann wird Bodenverbesserung und dem Handwerker die Gründung von Gewerbevereinen empfohlen (486, 488).

*„Es ist ein großer Irrglaube und eine falsche, unglückliche Meinung, daß zur Landwirtschaft keine Wissenschaft erforderlich ist.“* (475) *„Fleiß, unablässiger, ausdauernder Fleiß und Tätigkeit im Wirtschaften, geliebte Leser! nur so wird in unseren Heimen Wohlstand und Zufriedenheit erblühen und nationale Größe und Ruhm auf den mit göttlicher Gnade gesegneten Fluren unserer Heimat!“* (484)

Dieses Gesamtbild der reformierten Gebetbücher des 19. Jahrhunderts zu gesellschaftlicher Gliederung und Stellung des Individuums kann in verschiedener Weise erklärt werden. Das Verschwinden konkreter Lebenslagen – als Status, als Zustand des betenden Menschen – geschieht zum einen im Namen einer allgemeinen christlichen Gleichheitsidee. Zum anderen ließe sich auch ein Aufweichen fester Statuspositionen, ständischer Ränge darin vermuten. (Gänzlich verschwinden sie nur dort, wo die gesellschaftliche Ungleichheit der Menschen im Diesseits auf prinzipielle Ablehnung stößt oder wo die Verfasser sich an Frauen wenden, die ja an den Status ihres Mannes gebunden sind,<sup>31</sup> aber ganz allgemein als Adressaten auch zu den begüterteren Schichten gehören.) Von einer Tabuisierung gesellschaft-

---

31 Gebetbücher für Frauen spezifizieren so gesehen ihre Argumente und Vorgaben für den ständischen Status „Frau“. Szabós Werk bildet aufgrund seiner Gliederung eine Ausnahme, soziale Positionen sind in einen Aufbau nach Tagen im Jahr nicht integrierbar.

licher Ungleichheit oder unterschiedlicher Positionen läßt sich dennoch nicht sprechen. Tendenziell ist eher eine schrittweise Beschränkung auf die unteren Ränge zu beobachten, auf die, deren Lage besonderer Erklärung bedarf, oder deren Berechtigung, ihre Begründung im göttlichen Willen, gesondert begründet werden muß (im Gegensatz zum Wohlergehen).

#### (4) Auffassungen über die Arbeit und ihr Ergebnis

Angesichts der breiten Rezeption der Weberschen These über die protestantische Ethik, über eine spezifisch protestantische Wirtschaftshaltung, ist dieser Problembereich besonders interessant.<sup>32</sup> Grundauffassung der untersuchten Gebetbücher ist es, daß Arbeit nur Ertrag bringt, wenn Gottes Segen auf ihr liegt. Abweichungen sind dahingehend festzustellen, ob dies als Prinzip betont oder eher als allgemeine Erwägung, als angemessener Gedanke erwähnt wird. Graduelle Unterschiede lassen sich zwischen Traditionalisten und „Liberalen“ auch dahingehend feststellen, wie sehr, auch nach der pflichtgemäß verrichteten Arbeit, deren Ergebnis und die Sicherheit des sich darauf gründenden Lebens dennoch fraglich sind.

Grundsätzlich vorauszuschicken ist, daß es in den Gebetbüchern – trotz der Durchsetzung des Terminus zumindest im Gebrauch der Bildungsschichten<sup>33</sup> – keinen allgemeinen Begriff von „Arbeit“ (munka, oder zeitspezifisch: munkálkodás) gibt. Die Pflicht zu arbeiten, so sein Brot zu erwerben, wird nicht unbedingt nur mit Arbeit bezeichnet, und wenn dargestellt wird, wie bestimmte Menschen leben sollen, werden berufsspezifische, standesspezifische „Pflichten“ beschrieben, die ein jeder zu erfüllen hat, und die, zumal bei Szikszay, auch der Sache nach bei aller Gleichheit der Christenmenschen vor Gott nicht unbedingt Arbeit sind. Was ein jeder tun soll, hängt ab von seinem Schicksal (sors), seinem Stand (rend, állás), seltener so benannt: seinem Beruf (hivatás, hivatal). Diese Stellung im Leben ist jedem von Gott zugewiesen, und wie schon vorgeführt im wesentlichen unabänderlich. Bezogen auf Landmann und Handwerker finden bei Szikszay wie bei späteren Autoren denn auch die Ausdrücke „munka“, „munkálkodás“ Verwendung, und was sie tun sollen, entspricht der modernen Vorstellung von Arbeit, das Tun des Knechts oder der Magd wiederum

---

32 Eine auch nur annähernd vollständige Sichtung und Wertung der Bibliotheken füllenden Literatur zu Max Weber und seiner Interpretation der historischen Rolle des Protestantismus kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Als Überblick zu den vielfältigen Diskussionen in unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen vgl. LEHMANN/ROTH 1993.

33 Vgl. die Aufnahme des Begriffs in zeitgenössische Konversationslexika ab den 1850er Jahren und die dort getroffenen Bestimmungen.

kann auch ohne die Verwendung des Terminus beschrieben und als „dienen“ zusammengefaßt werden. In der folgenden Analyse bezieht sich „Arbeit“ und „arbeiten“ auf zweckgerichtete menschliche Tätigkeit nach zeitgenössischem Verständnis.<sup>34</sup>

Arbeit ist im Rückgriff auf die Bibel bei Szikszay und bei den Konservativen ganz deutlich Fluch. Deswegen ist sie mühsam und mit Schweiß zu verrichten, deswegen bedeutet sie, zumal für den Landmann, sich plagen (z.B. SZIKSZAY 1868:33). Der Mensch hat sich dareinzufinden. Allerdings hat Arbeit auch positive Seiten: sie ermöglicht es, rechtschaffen sein Brot zu verdienen, und sie hält von Sünde ab.

Gerade bei Szikszay hat ‚arbeiten‘ (im Sinne des modernen Begriffs) aber auch gar keine so zentrale Rolle im menschlichen Leben. Unvergleichlich wichtiger ist das Seelenheil, die Erfüllung von Gottes Willen. Wie schon der erste Satz von Szikszays Vorrede kundtut: „Unser Leben hat zwei herausragende edle Ziele, das eine: daß Gott durch uns gepriesen werde, das andere: daß wir unseren Mitmenschen nützen mögen“ (SZIKSZAY 1868, Előljáró beszéd). Der Mensch soll sich mehr um die ewigen Güter denn um die irdischen kümmern und dazu um Gottes Beistand beten. Was ein Mensch tut, ist wichtig, aber die Sünde beginnt schon beim Gedanken und beim falschen Willen in einer pflichtgemäßen Handlung – so beschäftigen sich denn weite Teile des Textes – der Anleitungen wie die Gebete – mit der richtigen Einstellung, den rechten Gedanken. Auch das Bemühen darum kann mit dem Terminus „munka“ belegt werden:

*„Laß nicht zu, daß ich es [mein Leben, J.B.] ganz um weltliche Vergeblichkeiten verbringe [...] Halte mich fern von allem außerordentlichen weltlichen Bemühen, wegen dem ich die große Arbeit deines Dienstes und meines Seelenheils beiseite täte, oder mit großen Einschränkungen fortführte.“*  
(SZIKSZAY 1868:100)

Während diese Warnung vor zu viel Anstrengung in der Welt bei seinen Nachfolgern, selbst bei den konservativen, deutlich in den Hintergrund tritt und viel mehr die Pflicht zu Erfüllung zugewiesener Aufgaben, in der Pra-

---

34 Zur Begriffsgeschichte: CONZE 1974. Conze arbeitet heraus, daß „Arbeit“ als übergreifender Terminus in der heutigen Bedeutung von „zielgerichteter menschlicher Tätigkeit“, worunter vielfältigste konkrete Kraftanstrengungen, vielfältiges Hervorbringen, Machen, Tun subsumiert werden kann, historisches Spätprodukt ist. Er entsteht unter dem Einfluß der Aufklärung, der entstehenden Volkswirtschaftslehre, und setzt ältere Konzepte außer Kraft. Neu ist die Subsumtionsleistung – gegenüber einem Nebeneinander verschiedener Tätigkeiten, die zumal auf Gleichberechtigung, gleiche Achtung, keinen Anspruch erheben konnten. Neu ist auch die allein aktivistische Bedeutung gegenüber der passivistischen Konnotation, gegenüber der – in der Umgangssprache noch lange beibehaltenen – Bedeutung von Plage, Mühsal, Leid. – In wesentlichen Zügen entspricht dem auch die ungarische Entwicklung.

xis oft von früh bis spät, ausgeführt wird, bleiben andere Kernsätze dieses theologisch geprägten Verständnisses bewahrt.

Für Szikszay besteht zwischen Arbeit, Anstrengung und Fleiß auf der einen und Ergebnis der Arbeit und irdischem Wohlstand auf der anderen Seite durchaus kein notwendiger Zusammenhang. Nachdrücklich stellt er klar, daß für seinen Fleiß und seine verausgabte Anstrengung noch niemand ein Ergebnis seiner Arbeit erwarten dürfe – dieser Gedanke wird als sündhaft abgewiesen.

*„Wenn die Erde nach seiner [des Landmanns] fleißiger Betätigung (munkálkodás) ihre nützliche Ernte gibt, schreibe er dies weder seinem Verdienst zu noch seinem Arbeitsfleiß, sondern allein Gottes Güte und aus Gnade erteiltem Segen [...] Segne mein Tun: denn ohne deinen Segen ist all mein Tun nutzlos, ja schädlich.“* (SZIKSZAY 1868:430, 74)

Die Erde gibt allein deswegen noch keine Ernte, doch selbst in der stärker von der jeweiligen Arbeitsaufwendung abhängigen Handwerksarbeit ist das menschliche Bemühen nur notwendige – und keineswegs hinreichende – Bedingung (SZIKSZAY 1868, 424; ähnlich auch bei DOBOS und RÉVÉSZ). Wie für jede menschliche Tätigkeit lehren die Verfasser auch für die Arbeit eine Art Ethik des Maßhaltens. Zu arbeiten, nach den immanenten Normen eines bestimmten Arbeitsfeldes, ist Forderung; damit einher geht ein gewisse, ebenso traditionell bestimmte Lebensweise, ein bestimmtes Lebensniveau. Nicht das Streben nach dem „Mehr“, sondern das Sich-Zufriedengeben mit dem von Gott Zugewiesenen ist christliche Tugend.

*„Ich bescheide mich, wenn ich vielleicht andere in höherem Rang und einem bequemerem Leben sehe, wenn ich vielleicht selbst durch meine harte Arbeit nicht zu so vielen weltlichen Gütern komme, wie sie vielen glücklichere Lebensumstände freiwillig und fast ohne Arbeit gewähren.“* (RÉVÉSZ 1907:267) *„Denn süß ist die Belohnung nach getaner Arbeit. [...] Laß mich nicht vergessen oh VATER! daß wohl die Gaben verschieden sind, nicht aber der Geist.“* (idem, 267, 269) *„Gib mir weder große Armut noch großen Reichtum: sondern ernähre mich meinem Stande gemäß!“* (DOBOS 1890:35, vgl. 39)

In gewissem Umfang darf auch um Wohlergehen und Reichtum gebetet werden, jedoch nur in Maßen. Reichtum verführt zu leicht zur Sünde. Armut wiederum ist nicht unbedingt eine Strafe, Gott hat sie jemandem als Zustand zugewiesen, weil er es für den betreffenden so für das Beste hielt. Letzter Gesichtspunkt für den Adressaten der Gebetbücher soll sein jenseitiges Heil sein.

Bei den Verfassern der liberalen Tendenz wird die Verbindung von Arbeit und ihrem Ergebnis aus den Argumentationen verdrängt. Fördös' Handwerker z.B. betet um mäßigen Erfolg, doch sinnt er nicht darüber nach, inwieweit er dies erreichen kann – ob nun aus eigener Kraft oder auf-

grund von Gottes Segen. Bei Tompa liefern die Bienchen („méhecskék“) im Garten das Vorbild unablässiger emsiger Arbeit, deren Ergebnis jedoch ist, im Gegensatz zu dem Gott gefälligen Bemühen, nicht interessant, offensichtlich soll nicht deswegen gearbeitet werden. Eine gewisse Ausnahme bildet Baksay, der auch in diesem Punkt weitgehend von der biblischen Argumentationslinie abweicht und Arbeit in den Kontext der möglichen Besserung individueller und kollektiver Umstände stellt. Seine sehr komplexe und im einzelnen widersprüchliche Auffassung kann hier aus Platzgründen nicht weiter vorgestellt werden.

Ihm gilt u.a.: *„Der Mensch ist gewaltiger Schöpfer seines Schicksals. Durch Verstand und Fleiß ist er instande, das Meer aus seinem Bett zu drängen, die Berge von ihren Ruhebetten fortzubewegen; wie einem irdischen Gott, so gehorcht alles seiner arbeitenden Hand. – Arbeite also Sterblicher! bedaue-re es nicht, wenn dir der Schweiß vom Antlitz rinnt, denn das belohnt dich mit Vorwärtskommen.“* (BAKSAY 1900:53)

Bei den Konservativen verlangt gelegentlich Arbeit und ihr vereitelter Erfolg eine Erklärung – Wetterereignisse vernichten die Ernte, wegen ungünstiger Witterung war die Arbeit eines ganzen Jahres vergebens, doch selbst der Wohlstand des Handwerkers hängt nicht nur von ihm selbst ab. In einer derartigen Lage, so die konservativen Autoren, möge der sündige Mensch sich seiner Sündhaftigkeit erinnern, und sich das Vorübergehende seiner irdischen Existenz vor Augen halten. Bei den Liberalen wiederum scheint das Problem zusammen mit der agrarischen Welt aus den Argumentationen zu verschwinden. Statt dessen gehen sie zum Teil auf die Armut und den rechten Umgang mit ihr ein und betonen die Pflicht zum teilweisen Verteilen des Überschusses. Wirtschaftliches Risiko, die Verarmung des Reichen erscheint nicht mehr so sehr als Strafe Gottes, sondern als angesichts der allgemeinen Wechselhaftigkeit des Schicksals grundsätzlich in Betracht zu ziehende Möglichkeit, die den Menschen schon aus vernünftiger Einsicht, aus dem Gedanken der Wechselseitigkeit, zur Übung christlicher Nächstenliebe motivieren sollte.

Die Ethik des Maßhaltens wird dort am deutlichsten wahrnehmbar zurückgedrängt, wo, im Gegensatz zu der Verurteilung von Vergnügungen durch Szikszay oder ihrer sehr vorsichtigen und besorgten Erörterung bei seinen Nachfolgern, letztere nun gleichfalls als Geschenke Gottes, als unschuldige Freuden einer weisen Weltordnung dargestellt werden. Diese sentimentalistischen Ansätze überdauern jedoch nur in begrenztem Umfang, neben ihnen bleibt immer eine starke Strömung orthodoxen Charakters bestehen, die in Szikszays Erbe tritt.

## Statt einer Zusammenfassung: Das Gebetbuch als mentalitätsgeschichtliche Quelle

Die eingangs vorgestellten Gedanken über die Argumentationsstruktur des Gebetbuchs, über die erforderliche methodische Vorsicht angesichts der Zusammensetzung seiner Verfasser sollen hier nicht wiederholt werden. (1) Die Ergiebigkeit des Quellentypus, und noch mehr die Aussagen einzelner Werke hängen offensichtlich (auch) von dem zugrunde gelegten Mentalitätsbegriff ab, genauer von dessen vorzugsweiser Konzentration auf Emotionales bzw. seiner Bereitschaft, auch Phänomene des Denkens, in Begriffen geronnene Strukturen einzubeziehen. Je „rationaler“, je nachhaltiger auch auf Argumentationsstrukturen und Begründungszusammenhänge gerichtet dieser Mentalitätsbegriff ist, desto besser läßt sich das Gebetbuch als Quelle heranziehen. (2) Die kurze Präsentation des Untersuchungsmaterials hat weiterhin gezeigt, daß über den Publikumserfolg der Werke, wie er aus ihren Nachauflagen erschließbar ist, die Analyse des Genres zumindest Aussagen über die Akzeptanz allgemeiner Richtungen bzw. über die Bedeutsamkeit einzelner Themenkreise für die Gläubigen ermöglicht. (3) Darüber hinaus ließen sich auch gewisse langfristige Veränderungen in der zeitlichen Entwicklung des Quellentypus beobachten. (4) Die in den Werken niedergelegten inhaltlichen Positionen lassen, zusammen mit dem aus den Texten erschließbaren jeweiligen Zielgruppenbezug, auf die innere Gliederung einer allgemeineren Zeitmentalität schließen und die Bindung einzelner Problemkreise und Erfahrungen an bestimmte sozialstrukturelle oder kulturelle Gruppen feststellen.

Zur Eingrenzung der Gültigkeit dieser Ausführungen und zugleich als Ausblick ist nun weiter zu fragen, ob oder inwieweit es – zumal angesichts der inneren Differenziertheit der reformierten Befunde – in jener Zeit eine gemeinprotestantische, reformierte und evangelische verbindende Mentalität gegeben hat, unter anderem eben auch nach Zeugnis derartiger Bücher mit Anleitungen zur individuellen Lebensführung, und welche Einsichten weiterhin der Vergleich der christlichen Konfessionen erbringt, mit der Perspektive, in einem weiteren Schritt auch andere religiöse Gruppen einzubeziehen.

## Bibliographie

- BAKSAY, Dániel (1863): *Mennyei szövétnék. Vallásos olvasó- és imakönyv*. Debreczen: Teleldi) 1863
- BLASCHKE, Olaf; KUHLEMANN, Frank-Michael (1996): Religion in Geschichte und Gesellschaft: Sozialhistorische Perspektiven für die vergleichende Erforschung religiöser Mentalitäten und Milieus. In: BLASCHKE/KUHLEMANN (Hrsg.) (1996): *Religion im Kai-*

- serreich. Milieus – Mentalitäten – Krisen.* Gütersloh: Chr. Kaiser Gütersloher Verlags-  
haus, S. 7–56
- BRANDT, Juliane (1996): Protestantismus und Gesellschaft im dualistischen Ungarn. In: *Süd-  
ost-Forschungen* 55 (1996), S. 179–240
- BRANDT, Juliane (1999): Die ungarischen Protestanten und das Millennium: Nationale und  
konfessionelle Identität bei Reformierten und Evangelischen im Spiegel der Tausend-  
jahr-Feiern der Landnahme. In: *Jahrbücher für Geschichte und Kultur Südosteuropas*. 1  
(1999), S. 57–93
- BUCSAY, MIHÁLY (1979): *Der Protestantismus in Ungarn 1521–1978*. II. Wien; Köln; Graz:  
Böhlau
- Conze, Werner (1974): Arbeit, in: *Lexikon historischer Grundbegriffe*, I., Stuttgart: Klett-  
Cotta, S. 154–215
- CSIKY, Lajos (1884): *Hit, remény és szeretet könyve: Az élet kedvező és kedvezőtlen napjai-  
ra: Imádságok és elmélkedések a magyar protestáns nép számára.* Budapest:  
Hornyánszky
- CSOHÁNY, János (1973): *Magyar Protestáns Egyháztörténet.* Debrecen: Debreceni Ref.  
Theol. Akadémia Egyháztörténeti tanszéke
- DEÁK, Ágnes (1995): Társadalmi ellenállási stratégiák Magyarországon az abszolutista kor-  
mányzat ellen 1851–1852-ben. In: *Aetas* (1995) 4, S. 27–59
- DOBOS, János (1855): *Keresztýén imák: A Házi ajtatosság növelésére, és a protestáns ke-  
resztýén felekezetek használatára írta – Czeglédi ref. lelkész.* Pest: Heckenast Gusztáv
- FÖRDÖS, Lajos (1852): *Buzgóság szárnyai melyeken a kegyes lélek istenhez emelkedik:  
Imádságok reformált keresztýének számára.* Kecskemét
- GERŐ, András (1995): *Modern Hungarian Society: The Unfinished Experience.* Budapest;  
London; New York: Central European University Press
- GOOD, David F. (1986): *Der wirtschaftliche Aufstieg des Habsburgerreiches: 1750–1914.*  
Wien; Köln; Graz: Böhlau
- HETESY, Victor (1893): *Vigasz a siralom völgyében: Vasárnapi, innepi és alkalmi imád-  
ságok.* Pécs: Püspöki Lyceumi könyvnyomda /Feiler Mihály
- Jahrbuch, Ungarisches Statistisches (1914): *Ungarisches Statistisches Jahrbuch.* Neue Fol-  
ge. XX. 1912. Budapest: Athenaeum
- JÁNOS, Andrew C.: *The Politics of Backwardness in Hungary: 1825–1945.* Princeton:  
Princeton University Press
- KALBERG, Stephen (1994): *Max Weber's Comparative-Historical Sociology.* Cambridge:  
Polity Press
- KARNER, Károly (1931): *A felekezetek Magyarországon a statisztika megvilágításában.* De-  
brecen
- KONCZ, Sándor (1942): *Hit és vallás: A magyar református vallástudományi teológia ki-  
bontakozása és hanyatlása.* Debrecen: Csuka László Knyv.
- KÓSA, László (1996): Protestáns történelemértelmezés Csehországban és Magyarországon.  
In: *Magyarok Kelet és nyugat között.* Szerk. Hófer Tamás. Budapest: Néprajzi Múzeum;  
Balassi Kiadó, S. 135–141
- KÖNYVES TÓTH, Kálmán (1895): *Az Ur házában. Imádságok vasárnapokra, innepekre s  
különféle alkalmakra.* Debrecen: Hegedüs Sándor
- KÖVÉR, György (1998): Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a első világ-  
háborúig. In: GYÁNI Gábor; KÖVÉR György: *Magyarország társadalomtörténete. A re-  
formkortól a második világháborúig.* Budapest: Osiris, S. 13–165
- LEHMANN, Hartmut; ROTH, Günther (1993, Hrsg.): *Weber's Protestant Ethic: Origins, Evi-  
dence, Contexts.* Cambridge: Cambridge University Press
- MEDGYES, Lajos (1855): *Egyházi imakönyv: Eredeti imák.* Kolozsvár: Stein J.
- MEDGYES, Lajos (1859): *Protestáns nők imakönyve: Különféle alkalmak- és esetekre.* Pest:  
Pfeifer
- RÉVÉSZ, Bálint (1851): *Imakönyv protestáns keresztýének számára magános használatul.*  
Debrecen: Telegdi

- RÉVÉSZ, Bálint (1859): *Isten az én szívemnek köszikléja, és az én örökségem mindörökké! Imakönyv református keresztyének számára magán használatul.* Debreczen: Telegdi K. Lajos
- SCHULZE, Hagen (1985): Mentalitätsgeschichte: Chancen und Grenzen eines Paradigmas der französischen Geschichtswissenschaft. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, (1985) 4, S. 247–270
- SZABÓ, Aladár (1894): *Lelki harmat: Elmékedések és imák az év minden napjára.* é.n. [1894]
- SZÁSZ, Károly (1855): *Buzgóság könyve: Elmékedések és imák protestáns nők számára.* Pest: Heckenast
- SZENCI FÖRDÖS, Lajos; SZIVÓS Mihály (1846): *Ájtatos hölgy: Elmékedések és imák művelt protestáns hölgyek használatára.* Kecskemét: Szilády Károly
- SZIGETI, Jenő: Milton elveszett paradicsoma Magyarországon. In: *Irodalomtörténeti közlemények* 74 (1970) 2, S. 205–213
- SZIKSZAY, György (1786): Keresztyéni tanítások és imádságok a' keresztyén embernek külömb-külömb-féle állapati és szükségei szerént készítette, és a' vélek élni akaróknak lelki hasznokra ki-adta. Po[z]sony: Fűskúti Landerer Mihály
- SZIKSZAY, György (1868): Keresztyéni tanítások és imádságok a' keresztyén embernek külömb-külömb-féle állapati és szükségei szerént készítette, és a' vélek élni akaróknak lelki hasznokra ki-adta. Pest: Bucsánszky Alajos
- SZINNYEI, József (1891–1914, 1939–): *Magyar írók élete és munkai.* 1.–14. Budapest: A Magyar Könyvtárosok és Levéltárosok Egyesülete
- TOMPA, Mihály (1867): *Olajág: Elmékedések, fohászok és imák: Hölgyek számára olvasó-és imakönyvül.* Pest: Heckenast
- WEBER, Max (1988): Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. In: idem, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I.* Tübingen: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), S. 237–573
- WELSKOPP, Thomas (1997): Der Mensch und die Verhältnisse: „Handeln“ und „Struktur“ bei Max Weber und Anthony Giddens. In: MERGEL, Thomas; WELSKOPP, Thomas (1997, Hrsg.): *Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte.* München: Beck, S. 39–70
- WUNDER, Heide (1990): Kulturgeschichte, Mentalitätengeschichte, Historische Anthropologie. In *Fischer Lexikon Geschichte.* Frankfurt a.M.: Fischer, S. 65–86.
- ZOVÁNYI, Jenő (1977): *Magyarországi protestáns egyháztörténeti lexikon.* Budapest: Magyarországi Ref. Egyház Zsinati Irodája



RICHARD PRAŽÁK (PRAG)

## **Das Wirken von František Xaver Jiřík am deutschen Theater in Ofen und Pest in den Jahren 1789–1813**

A dolgozat tárgya František Xaver Jiříknek a magyarországi színháztörténetben rendkívül jelentős pest-budai színházi munkásságának bemutatása 1789 és 1813 között. A színházi élet szinte valamennyi területére kiterjedő alkotó tevékenysége arra a korszakra esett, amikor a Habsburg monarchia területén a színházak a többségében német nyelvű városi polgári közönségnek még mindenekelőtt német nyelven jelenítették meg a színműveket, a tragédiákat, komédiákat, mesejátékokat, operákat, daljátékokat stb., amelyek a bécsi színházi irányzatok közvetítésével végső soron összeurópai trendeket követtek: Mind a repertoárban, mind tartalmukban és előadásuk módjában többnyire kifejeződött a felvilágosult évszázad tradíciójának szelleme. Ugyanakkor egyre gyakrabban jelenítették meg a monarchia mindenkori régióinak nemzeti jegyeit és érdekeit is, előkészítve ezáltal az évtizedekkel később uralkodóvá váló nemzeti nyelvű színházi és színműirodalmat. E kultúrtörténeti folyamatban František Xaver Jiřík negyedszázados pest-budai működése során nemcsak mint színész, operaénekes, színmű- és librettófordító járult hozzá a pest-budai színház színvonalának és jelentőségének emeléséhez, hanem hungarus elkötelezettségét tükröző munkásságával is, mindenekelőtt a Szent István királyról írt darabjával, amelyet később Katona József dolgozott át és fordított magyarra.

Die Migration der tschechischen Theaterschaffenden ist weniger bekannt als die Migration der Musiker, und man muß bei diesbezüglichen Untersuchungen zwischen der Migration tschechischer Künstler im Ausland und der Migration innerhalb der Habsburger Monarchie einen Unterschied machen.<sup>1</sup>

Trotz der ethnischen Mannigfaltigkeit trägt die Kultur in der Habsburger Monarchie einen zum Teil einheitlichen Charakter, und die Emanzipation der einzelnen nationalen Kulturen ist vor allem in der Zeit der sogenannten Wiedergeburt zu beobachten. Den Bestrebungen auf dem Gebiet der Theaterkultur wird ein einheitlicher Rahmen vor allem durch das deutsche Theater verliehen, aus dem dann allmählich auch die eigenständigen nationalen Bestrebungen für ein selbständiges tschechisches, slowakisches, ungarisches, slowenisches, polnisches usw. Theater erwachsen sind.

In Mitteleuropa ging es um die Verbreitung der höfischen Kultur im bürgerlichen Milieu und um dessen Nachahmung in den Mittelschichten, die sich bemühten, dieser Kultur näherzukommen. Sehr anschaulich wird diese Tendenz durch die Bedeutung der commedia dell'arte für die Entstehung des Wiener Volkstheaters belegt, durch den Weg von den Harlekinen zu den Hanswurstern und Kasperln, die nur noch ein Schritt von den lokalen Wiener Possen und Situationsstücken trennte, dem Ausgangspunkt der späte-

ren Konversationsstücke, einer typischen Form des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert. Die zweite Tendenz läßt sich durch den Einfluß der Schloßtheater (Böhmisch Krummau, Eisenstadt u.a.) auf das Repertoire der zum Teil noch ständischen Theater (Nostitztheater in Prag, Erdödytheater in Preßburg), zum Teil aber auch schon Unternehmertheater (in unserer Region handelte es sich ausschließlich um deutsche Theater) illustrieren, deren Publikum neben dem niederen und mittleren Adel vor allem aus dem Bürgertum kam.

In dieses Schema dringt ein markantes Element des barocken Erbes ein, zum einen mit Volksmärchen und Singspielen, zum anderen mit klassizistischen Stücken, die das Repertoire der aristokratischen Szene bilden. Eine Vorrangstellung nimmt auch antike Themen ein, bearbeitet im Geiste des Humanismus, der Aufklärung und travestiert in eine die Götter vermenschlichende Gestalt. Auch das Vermächtnis des Humanismus und der Antike hat auf den mitteleuropäischen Theaterbühnen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch eine barocke Prägung, genauer ausgedrückt: die antiken Stoffe sind zu einer Art klassizistischer Travestie bearbeitet.

Obwohl Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts das deutsche Theater eine dominante Rolle spielte, war die Theaterkultur in der Habsburger Monarchie in ihrem Geist bei weitem nicht deutsch, sie war das Resultat der gesamteuropäischen Entwicklung, das vom Zentrum in die Provinzen übertragen wurde, die dann ihrerseits zu neuen Zentren des regionalen und mit der Zeit auch nationalen Kulturlebens wurden.<sup>2</sup> In der vorliegenden Studie wollen wir uns mit dem Wirken tschechischer Künstler auf dem Gebiet der Musik und des Theaters am deutschen Theater in Ofen und Pest befassen; unter Berücksichtigung des umfangreichen Charakters des ganzen Stoffes sowie auch der Tatsache, daß sich der Verfasser dieser Problematik in synthetischer – allerdings kurzgefaßter – Form bereits gewidmet hat,<sup>3</sup> wird vor allem František Xaver Jiřík, dem Mitglied des Opernensembles und Übersetzer von italienischen OpernLibretti ins Deutsche, Aufmerksamkeit geschenkt.

Zur Einführung in die vorliegende Studie skizzieren wir die Entwicklung des deutschen Theaters in Ofen und Pest bis zur Zeit des Wirkens von Jiřík. Nachdem seit den 30er bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts viele Wandertruppen Ofen und Pest besucht hatten, entstand hier auf Anregung Felix Berners am Donauufer in Pest das erste ständige deutschsprachige Rondelle-Theater, das am 14. August 1774<sup>4</sup> eröffnet wurde. Die Rondelle war die erste Bleibe der ständigen deutschen Carl-Wahr-Gesellschaft. Carl Wahr war nicht nur durch sein Wirken in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts in den Schloßtheatern des Fürsten Esterházy in Eisenstadt und Esterháza bekannt, sondern auch durch seine Tätigkeit in Preßburg und seit dem Jahre 1779 auch in Prag. In Pest wirkte Wahr kurzfristig in der Spiel-

zeit 1770–1771 und etwa drei Monate im Jahre 1777, als er hier Lessings Werke *Minna von Barnhelm*, *Nathan der Weise* und Shakespeares *Hamlet* zur Aufführung brachte.<sup>5</sup> In den Jahren 1782–1812 wurden in der ungarischen Metropole weitere Gebäude errichtet, die zu Stätten der deutschen Theater in Ofen und Pest wurden, so im Jahre 1782 das sog. „Hetz-Amphitheater“ am Waitzentor in der Nähe der heutigen St.-Stephan-Basilika in Pest, im Jahre 1787 das sog. Burgtheater (Várszínház) in Ofen und im Jahre 1812 das große Theater auf dem Gizellaplatz (heute Vörösmartyplatz) in Pest, wo in den Jahren 1794–1804 auf der Donau-Promenade auch ein Sommertheater für weniger vermögende Schichten – das sog. Kreuzertheater, erbaut wurde.<sup>6</sup>

In der Geschichte der deutschen Theater von Pest und Ofen ist zunächst die Zeit zu erwähnen, in der František Jindřich Bulla (1786–1789) als Direktor tätig war, dessen Name mit der Verdrängung des zweitrangigen Wiener Repertoires im Schauspielhaus durch Goethe, Schiller, Diderot und Shakespeare verbunden ist; ferner wurden unter seiner Wirkung in der Oper wertvolle Werke österreichischer und italienischer Komponisten (Haydn, Salieri, Dittersdorf, Cimarosa, Paisiello u.a.) aufgeführt. In der Spielzeit 1789–1790 wirkte an der Spitze der deutschen Theater in Ofen und Pest der gebürtige Wiener Johann Baptist Bergopzoom, der die Tradition und das Programm des Wiener Burgtheaters nach Ungarn brachte, ehe er bereits nach einjährigem Wirken in der ungarischen Metropole wieder nach Wien zurückkehrte. Das hohe Niveau wollte auch der nachfolgende Direktor und Mieter der deutschen Theater in Pest und Ofen, Graf Emanuel Unwerth (1790–1793), aufrechterhalten; unter seiner Leitung wirkten hier z.B. die Angehörigen der bekannten Schauspielerfamilie Zöllner – Friedrich und Marie Anna Zöllner –, die dann auch unter Unwerths Nachfolgern blieben und mit ihrer großen Familie den Stamm des Schauspielensembles bildeten.<sup>7</sup> Friedrich Zöllner versuchte die Gunst des Pester Publikums durch eine poetische Neujahrsdedikation zu Ehren der Stadt Pest zu gewinnen, die im Pester deutschen Theater von seiner Tochter Klara am 1. Januar 1794 vorgetragen wurde.<sup>8</sup>

Die Zeit der äußeren Blüte der deutschen Theater von Pest und Ofen waren die Jahre, als Eugen Busch (1793–1809) das Direktorenamt ausübte. Er sorgte vor allem für eine prachtvolle Ausstattung und die Kostüme, im Hinblick auf das Programm ließ er jedoch zu – insbesondere unter dem Druck der unregelmäßigen Kriegszeiten – daß dritt- oder viertklassige Schauspiele zur Aufführung kamen. Es war die Zeit der Vorherrschaft geistloser Ritterspiele, die mit dem Verfall dieses Schauspieltyps als Evokation der mittelalterlichen Thematik an der Grenze zwischen Barock und Klassizismus im Zusammenhang stand. Es setzten sich auch die Wiener Volks- und Singspiele durch, und die Bühne beherrschten die Wiener Hafner, Perinet,

Schikaneder im Schauspiel – und die mährischen Deutschen Müller mit Kauer im Singspiel. Erfolgreich waren auch die sogenannten Zaubermärchen mit Gesängen und Opern dieser Art (z.B. Pavel Vranickýs Oper *Oberon, König der Elfen*) und Dittersdorfs komische Opern *Der Apotheker* und *Der Arzt und der Ehrliche Ungar*. Es wurde auch Haydn gespielt, den jedoch Mozart in der Beliebtheit weit überragte. Mozart war der erfolgreichste Komponist auf den Bühnen von Pest und Ofen; allein die *Zauberflöte* wurde in den Jahren 1793–1811 hundertneunddreißigmal aufgeführt.<sup>9</sup>

Am 29. September 1800 übernahmen der Opernregisseur und Kapellmeister Matouš Alois Cibulka und der Regisseur des Schauspielensembles Anton Jandl die Leitung der deutschen Theater in Ofen und Pest. Seit dem 15. April 1808 wurde M. A. Cibulka, ein gebürtiger Tscheche (er wurde am 22. Februar 1768 in Prag geboren und starb am 5. Oktober 1846 in Tata) selbständiger Mieter.<sup>10</sup> Für die Zeitspanne, in der die deutschen Theater in der ungarischen Metropole von Cibulka und Jandl geleitet wurden, war der Erfolg Mozarts in der Oper (Cibulka hatte sich bereits 1797, dem Jahre seiner Ankunft in Pest und in Ofen, um die Aufführung von Mozart verdient gemacht), Kotzebues und Ifflands im Schauspiel und Müllers mit Kauer im Singspiel bezeichnend. Der Schiller-Kult erreichte auf Ungarns Bühnen in den Jahren 1803–1811 das größte Ausmaß, während des Aufschwungs der Ära Cibulka, als hier in der Oper außer Mozart der Praeromantiker Cherubini zu den erfolgreichsten Komponisten gehörte. Cibulka stand jedoch auch der barocken Romantik der Ritterspiele und dem ungezwungenen Frohsinn der lokalen Wiener Possen (Hensler, Holbein, Perinet, Steinsberg u.a.) nahe.

Cibulka hatte es in Konkurrenz mit den gräflichen Unternehmern (Erdödy, Unwerth, Ráday u.a.) nicht leicht, hielt sich aber als recht unvermögender Mann, dessen Gesamteinnahmen vom Erfolg der Theaterunternehmungen abhängig waren, überraschend lange auf der Sonnenseite. Dazu trugen auch seine guten Kontakte zum ungarischen Adel bei, der ihn unter anderem mit dem Komponieren der Musik für das feierliche Programm zu Ehren des Namenstages des Palatins Josef<sup>11</sup> betraut hatte. Wegen finanzieller und anderer Schwierigkeiten verließ Cibulka Pest und Ofen schließlich wahrscheinlich schon Ende des Jahres 1811.

Cibulka erlebte nicht mehr die feierliche Eröffnung des neuen deutschen Theaters in Pest, die am 12. Februar 1812 stattfand. An den ersten Plänen zur Errichtung dieses Theaters war der aus Klattau stammende Architekt Hild beteiligt. Das Theater wurde schließlich nach den Plänen des Hofarchitekten Johann Amon erbaut, und es war eines der modernsten Theater im damaligen Europa. Es konnte 3500 Zuschauer aufnehmen.<sup>12</sup> Nach der Errichtung des neuen deutschen Theaters in Pest nahm das Inter-

esse der Unternehmer an dessen Betreibung auch in den Kreisen des Adels zu; in den Jahren 1812–1915 wurde dieses Theater von den ungarischen Adelligen Márk Szentiványi und Pál Gyürky betrieben, unter deren Leitung zum Stammrepertoire der Oper unverändert Mozart und Cherubini gehörten. Von den Franzosen spielte man Spontinis *Vestalin*. Auch Beethovens *Fidelio* wurde neu aufgeführt. Im Schauspiel herrschte weiterhin Kotzebue, aber es kamen hier weitere Vertreter der Wiener dramatischen Kunst hinzu, wie Theodor Körner, Johanna Franul von Weißenthurn, Friedrich Wilhelm Ziegler u.a., wobei im Bereich der Klassik nach wie vor Shakespeare dominierte.<sup>13</sup>

Nach dem kurzgefaßten Abriß über die Tätigkeit der deutschen Theater in Ofen und Pest, mit besonderer Berücksichtigung der Jahre 1789–1813, als Fratišek Xaver Jiřík hier wirkte, wollen wir diesem nun unser Augenmerk zuwenden.<sup>14</sup> František Xaver Jiřík gehörte in den Jahren 1785–1788 zu den führenden Mitgliedern der privaten Operngesellschaft des Grafen Erdödy in Preßburg und wirkte seit 1789 bis 1813 an den deutschen Theatern in Ofen und Pest als Sänger und später auch als Opernregisseur und -inspizient. Er kam nach dem Tode des Grafen Erdödy gemeinsam mit dem Verwalter von dessen Preßburger Theatergesellschaft, Hubert Kumpf, und weiteren Mitgliedern dieser Theatertruppe hierher. In Prag geboren (am 24. August 1760), wahrscheinlich aus der Familie des bürgerlichen Theaterunternehmers Jiřík aus Růžodol (Rosenthal) stammend, spielte er seit seinem fünfzehnten Lebensjahr Theater im Brunian-Ensemble, von wo er ein Jahr später zur Göttersdorfer Tanzgesellschaft wechselte. Dort wirkte er in dem von Ballettmeister Johann Franz Johansson geleiteten Kinderensemble.<sup>15</sup> Im Jahre 1778 wechselte Jiřík in das von Madame Hillebrand geleitete Kleinseitner Ensemble, das in der theaterwissenschaftlichen Literatur nicht erwähnt wird. Wir sind in dieser Hinsicht ausschließlich auf eine kurze Erwähnung in Erdödys Theateralmanach aus dem Jahre 1787 angewiesen.<sup>16</sup> Von Madame Hillebrand gelangte Jiřík mit dem Ballettmeister Anton Rössler nach Wien, wo er im privaten Theater des Fürsten Auersberg auftrat, und zwar in der Rolle des Kasperls im Singspiel *Milchmädchen*. Hier blieb er ein Jahr, dann weilte er in Graz und schließlich wieder in Prag. Im Jahre 1783 wurde er von Karl Marinelli an das Theater in der Wiener Leopoldstadt engagiert, von wo er ein Jahr später zu Schikaneder nach Preßburg gelangte. Hier debütierte er in Salieris komischer Oper *Die Schule der Eifersüchtigen*, die vom Schikanederschen Teil der gemeinsamen Schikaneder-Kumpf-Gesellschaft bereits im August 1784 in Pest gespielt wurde (und später wiederum von Juni bis Oktober 1789).<sup>17</sup> Außer Pest besuchte Jiřík mit der Kumpf-Gesellschaft wieder Wien und faßte dann gemeinsam mit Kumpf Fuß beim privaten Preßburger Ensemble des Grafen Erdödy. Dort wurde er als Opernbariton engagiert und für komische Rollen eingesetzt. Zum erstenmal trat er als Sandrino in

setzt. Zum erstenmal trat er als Sandrino in Paisiellos Oper *König Theodor in Venedig* auf.<sup>18</sup> Nach seinem dreijährigen Wirken in Preßburg in den Jahren 1785–1788 gelangte er schließlich 1789 an die deutschen Theater in Ofen und Pest, wo er im dortigen Theateralmanach als Mitglied des Operensembles geführt wird, dessen Direktor Hubert Kumpf wurde.<sup>19</sup>

F. X. Jiřík hat auch als gewandter Übersetzer italienischer Libretti ins Deutsche Aufmerksamkeit erregt. Er übersetzte vor allem Libretti zu klassizistischen Opern (Haydn, Salieri) und zu Buffo-Opern im neapolitanischen Stil (Anfossi, Cimarosa, Paisiello, Gazzaniga, Guglielmi). Während seiner Preßburger Zeit übersetzte er von den bedeutenderen Opern Haydns *Armida* (1786) und dessen *Sieg der Beständigkeit* (1786), Anfossis *Die glücklichen Reisenden* (1785), Alessandris *Der eifersüchtige Alte* (1785) und Salieris *Axur (Axur, König von Ormus, 1788)*.<sup>20</sup> Von diesen Opern möchte ich wenigstens Haydns *Armida* und Salieris *Axur* ein wenig Aufmerksamkeit widmen.

Haydns *Armida* sollte in Erdöds Theater in Preßburg am 16. Oktober 1786 sogar unter Anwesenheit von Kaiser Josef II. aufgeführt werden, aber wegen der Erkrankung des Grafen Erdödy gelangte sie erst am 3. November desselben Jahres auf die Bühne.<sup>21</sup> Die ursprüngliche Premiere von Haydns *Armida* hatte bereits am 26. Februar 1784 in Esterháza stattgefunden. In der ungarischen Metropole wurde sie zum ersten Mal am 8. Juni 1791 im königlichen städtischen Theater in Ofen aufgeführt und stand dann bis zum 8. Dezember 1794 achtmal auf dem Programm, und zwar immer mit dem deutschen Text von Jiřík nach dem italienischen Original Torquato Tassos.<sup>22</sup> Der ursprüngliche Renaissancestoff erzählt die Liebesgeschichte von Ritter Reinald, der zusammen mit seinem Freund Hubald nach Jerusalem ziehen sollte, aber in Damaskus von der Liebe der Prinzessin Armida, der Tochter des dortigen Königs Idren, umgarnt wurde. Die Oper, in der die Gluckschen Thesen erfüllt werden sollten,<sup>23</sup> folgt einer eher emotionalen Auffassung, sie schwelgt in einer Reihe sentimentaler Arien und Rezitative, und im Unterschied zur Tragik in Glucks *Armida*, wo die Hauptheldin nach dem Abgang ihres Liebsten stirbt, hat sie ein friedlicheres Ende. Sie übernimmt allerdings Glucks Sendung vom Zwist zwischen Liebe und Pflicht, der zugunsten der Pflichten des Einzelnen zur Gemeinschaft ausklingt. Jiřík selbst sang in den Aufführungen der *Armida* von Haydn in Ofen und in Pest die Rolle Hubalds, des Freundes von Reinald.<sup>24</sup>

Ein weiterer bedeutender Text von Jiřík, der noch zur Zeit seines Aufenthaltes in Preßburg entstand, war die deutsche Übersetzung des italienischen Libretti da Pontes zu Salieris Oper *Axur, König von Ormus*.<sup>25</sup> Die Oper wurde mit dem ursprünglichen Text von Beaumarchais unter dem Titel *Tarare* zum ersten Mal am 8. Juni 1787 in Paris gespielt, wo sie einen einmaligen Erfolg erntete, und zwar wegen ihres demokratischen Ideenge-

halts; es wurde hier die Idee von einem gerechten König hervorgehoben, der seine Macht aus dem Willen des Volkes schöpft, im Gegensatz zu einem Tyrannen-König. Das Ideal eines vom Volke gewählten Herrschers wurde hier klar als Vorbote der nahenden Revolution gegen das Prinzip eines feudalen Absolutisten gestellt. Im Vergleich zum Text von Beaumarchais kam es in der italienischen Bühnenbearbeitung von da Ponte und in der deutschen Übersetzung von Jiřík zu einigen Änderungen. Der von dem Volke geliebte Heerführer heißt Atar (nicht Tarare) und hält selbst König Axur die Treue, auch wenn der ihm seine geliebte Gattin Aspasia nehmen will. Atar findet in seinen Bemühungen um die Rettung Aspasias aus Axurs Harem viele Helfer, sogar in der engeren Umgebung des Königs (den Haremverwalter Bistroma und Axurs Sklavin Fiametta). Die Oper schließt mit der Erhebung Atars zum König, und Axur begeht Selbstmord. Dieses Ende wurde in der späteren Bühnenbearbeitung von Schmieder in Graz im Jahre 1799 geändert – Axur verzichtet freiwillig auf den Thron.<sup>26</sup> Dieses Detail zeugt bereits von gewissen Wandlungen in der radikalen Stimmung zur Zeit der Französischen Revolution und von deren Abklingen nach dem Scheitern des Jakobinismus.

Die italienische Version da Pontes von Salieris *Axur* wurde zum ersten Mal am 8. Januar 1788 im Burgtheater in Wien und dann in demselben Jahr in der deutschen Übersetzung von Jiřík in Preßburg gespielt, in der ursprünglichen italienischen Version ein Jahr später in Esterháza. Im deutschen Theater in Pest hatte die Oper am 3. November 1789 Premiere, und auf den beiden ungarischen Bühnen der ungarischen Metropole wurde sie bis zum Jahre 1812 insgesamt einundsechzigmal gespielt.<sup>27</sup> Von der Pester Premiere des *Axur* von Salieri ist leider kein Theaterzettel erhalten, aber es kann vorausgesetzt werden, daß sich die Besetzung im Jahre 1794 von der des Premierjahres 1789 nicht wesentlich unterschieden hat; auch damals hat Jiřík den Haremverwalter Bistroma gesungen, dessen mit Inbrunst vortragene Arie über den Ursprung Roms offensichtlich beim Publikum sehr beliebt war, denn sie gelangte in das Pester Gesangsbuch von 1810.<sup>28</sup>

Das erste Libretto, das F. X. Jiřík in Ofen und in Pest aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzte, war das Libretto von Pietro Selini zur komischen Oper von Giuseppe Gazzaniga *La dama incognita*. Sie wurde in den Jahren 1784–1785 am Burgtheater in Wien gespielt und von den deutschen Theatern der ungarischen Metropole unter der Bezeichnung *Die Weinlese oder Die Dame incognito* unter der Leitung des Direktors Bergopzoom aufgeführt. Das Libretto von Gazzanigas Oper<sup>29</sup>, das auch Jiřík als Autor nennt, bezeugt nicht nur die Vorstellungen in Ofen (26. Juni 1789) und in Pest (28. Juni 1789), es verweist auch auf die Tatsache, daß es sich um eine Oper in zwei Akten handelt, wie es im Ofner und Pester Theateralmanach aus dem Jahre 1789 verzeichnet ist.<sup>30</sup> Wir haben es hier also nicht

mit einem dreiaktigen Singspiel von Schenk zu tun, wie das von Hedwig Belitska-Scholtz und Olga Somorjai in deren Verzeichnis der auf den deutschen Bühnen der ungarischen Metropole aufgeführten Stücke behauptet wird (1770–1850).<sup>31</sup>

Wie bereits gesagt, kam František Xaver Jiřík zusammen mit einigen anderen Mitgliedern der Hubert-Kumpf-Operngesellschaft zu Ostern des Jahres 1789 aus Preßburg nach Ofen und Pest. Alle wurden dann Mitglieder der deutschen Bergozoom-Gesellschaft.<sup>32</sup> Es handelte sich dabei neben Hubert Kumpf selbst, der Operndirektor wurde, um den Tenor Joseph Wieser, geboren 1757 in Prag, um seine Frau Anna Wieser, um die junge Geliebte Fräulein Marie Anna Habel, im Jahre 1766 in Bayern geboren, und um das Fräulein Margarethe Kaiser, geboren 1760 in München, die bereits eine jahrelange Praxis an den Theatern in München und Regensburg hinter sich hatte und Primadonna des Preßburger Kumpf-Schikaneder-Ensembles war.<sup>33</sup>

Am 18. September 1789 fand am deutschen Theater in Ofen die Premiere von Jiříks Singspiel *Die christliche Judenbraut*<sup>34</sup> mit der Musik des Preßburger Kappelmeisters Johann Panneck statt. Die Handlung dieses komischen Singspiels spielt in einem deutschen Dorf, wohin Soldaten auf Rekrutenjagd kommen. Die Verwicklungen drehen sich um das christliche Mädchen Hannchen, das bei dem Juden Schmolle dient, dessen junger Verwandter Härschel sie heiraten will. Hannchen ist jedoch mit dem Feldwebel Eckbert verlobt, der mit den Soldaten in das Dorf kommt. Der Kommandeur der Soldaten, Leutnant Perthan, rekrutiert die beiden Juden mit Gewalt, und diese suchen Hilfe bei dem reichen Fräulein Pimpernelle. Diese behauptet, daß ihr Perthan angeblich bereits seit seinem früheren Aufenthalt in dem Dorf durch ein Eheversprechen verpflichtet ist, und außerdem verdächtigt sie ihn der Liebe zu dem jungen Hannchen. Nach verschiedenen Komplikationen, Verkleidungen und Intrigen endet alles mit einem Happyend. Der Jude Härschel erachtet es als unmöglich, Hannchen zu einer Ehe zu zwingen, wenn herauskommt, daß Hannchen keine Jüdin, sondern eine Christin ist, und diese kann dann mit ihrem Feldwebel glücklich von dannen ziehn. Perthan befreit sich von der lästigen, betagten Verehrerin, Fräulein Pimpernelle, und die Juden werden aus dem Militärdienst entlassen. Es handelt sich um eine typische frühe Situationskomödie, in der manche Situationen unnatürlich wirken; der gutmütige Spott gegenüber den Juden äußert sich in deren spezifischer Aussprache (wourum, दौरum anstatt warum, darum, Gnoden statt Gnaden, Johr statt Jahr usw.). Neben den Haupthelden finden sich weitere Paare (der Tambour Schenk und Lottchen, das Zimmermädchen des Fräulein Pimpernelle), der Spott trifft auch das heiratslustige betagte Fräulein Pimpernelle und deren lächerliche Eifersucht auf Leutnant Perthan, der ihr gar kein Interesse entgegenbringt.<sup>35</sup>



In Jiříks Fassung wurde das Singspiel *Die christliche Judenbraut* allein in der Spielzeit 1789/90 neunmal und dann im Juli 1797 noch neunundzwanzigmal gespielt.<sup>36</sup> Jiřík spielte und sang den jungen Juden Härschel, eine der Hauptrollen. Auch in der erneuten Premiere der *Christlichen Judenbraut* in Ofen am 7. November 1810 war er Darsteller dieser Rolle, Jiříks Text aber war zu dieser Zeit bereits von dem bekannten Wiener Autor Joachim Perinet umgearbeitet, und Kapellmeister Vinzenz Ferrerius Tuček<sup>37</sup> hatte eine neue Musik zu dieser komischen Oper komponiert. Es scheint, daß bald nach der Ofener Premiere Jiříks Singspiel mit Pannecks Musik nach Prag gelangte, wie eine Nachricht aus dem Prager Amtsblatt vom 28. August 1790 bezeugt, wonach dieses Singspiel am 29. August desselben Jahres im Vaterländischen Theater schon zum siebenten Mal aufgeführt wurde.<sup>38</sup> Pannecks Singspiel *Die christliche Judenbraut* wurde im Jahre 1794 auch in Spenglers Theatergesellschaft in Prag (6. und 8. April 1794) und in Karlsbad (11. und 14. Juli und 6. August 1794) aufgeführt.<sup>39</sup>

Der zweite Teil der *Christlichen Judenbraut* hatte unter dem Titel *Die jüdischen Spione* mit dem Text von Jiřík und mit Reimanns Musik seine Premiere in Form einer komischen Oper am 26. Juli 1795 in Ofen. Die Protagonisten des I. Teils – Leutnant Perthan, Fräulein Pimpernelle, der Feldwebel Eckbert und sein Hannchen (nun bereits als dessen Gattin), der junge Jude Härschel, sein älterer Verwandter Schmolle, Lottchen, das ehemalige Zimmermädchen des Fräuleins Pimpernelle (nun bereits Regimentsmarketenderin), und ihr Geliebter Tambour Schenk – alle tauchen auch im zweiten Teil wieder auf, gemeinsam mit etlichen neuen Figuren wie dem Feldmarschall Silberfluth und der Nonne Cecilie. Dieses Stück über die Suche nach jüdischen Spionen in der Armee unterliegt zwar den zeitgenössischen antisemitischen Stimmungen, es vermittelt sie aber in einer mäßig karrierten Form, die nicht der aufklärerischen Ablehnung von Rassenurteilen entbehrt. Die Besetzung der einzelnen Figuren unterscheidet sich in den beiden Teilen kaum, auch im zweiten Teil stellt Jiřík den Juden Härschel dar und die Zöllner das Fräulein Pimpernelle; die Rolle des Leutnants Perthan spielt jetzt allerdings der bekannte Wiener Schauspieler Weinmiller.<sup>40</sup> Es scheint jedoch, daß diese komische Oper trotz guter Besetzung keinen besonderen Erfolg hatte, weil sie nach drei Vorstellungen im Jahre 1795 aus dem Repertoire genommen wurde.<sup>41</sup>

Bereits in der Spielzeit 1789/90 wurde an den deutschen Theatern in Ofen und in Pest Haydns heroische komische Oper *Ritter Roland der Starke* gespielt, deren Premiere Erdöds Operngesellschaft am 22. Mai 1786 in Preßburg vorbereitet hatte, und zwar unter dem ursprünglichen italienischen Titel *Orlando paladino* (in der deutschen Version: *Roland der Pfalzgraf*); in demselben Jahr wurde sie dort noch am 9. Juni und am 2. Oktober gespielt.<sup>42</sup> Im Hinblick darauf, daß die Theaterzettel von der Vorstellung in

Pest nicht erhalten sind, wo *Ritter Roland der Starke* im Jahre 1792 noch achtmal aufgeführt wurde, kann man über die Ofner und Pester Vorstellungen dieses Werkes nichts Näheres berichten. Mit Sicherheit wissen wir nur, daß es sich um Jiříks Übersetzung handelte.<sup>43</sup> Zu Haydns Werk ist noch zu bemerken, daß diesen Stoff vor ihm schon andere bearbeitet haben; die italienische Premiere der gleichnamigen Oper von Pasquale Anfossi hatte am Wiener Burgtheater schon am 25. Juni 1777<sup>44</sup> stattgefunden.

Das komische Singspiel *La pastorela nobile (Die adelige Schäferin)* gelangte am 24. Mai 1790 mit dem Text von Saverius Zini und der Musik von Pietro Guglielmi auf die Bühne des Wiener Burgtheaters<sup>45</sup> und hatte hier bis Anfang 1792 noch vierzig Reprisen. Die deutsche Bühnenbearbeitung von Jiříks *Die adelige Schäferin* verdeutschte die italienischen Namen und übertrug die Handlung in das deutsche Schönwiese. Sonst wurde aber der sentimentale Grundton des Werkes aufrechterhalten. Er erwuchs aus dem Gessnerschen pastoralen Idyllismus, der aus der widrigen sozialen Wirklichkeit die Flucht in den Schoß der reinen Natur und des ruhigen Glückes antrat. Die Ofener Premiere der Oper von Guglielmi in der freien Übersetzung von Jiřík fand am 26. Januar 1791<sup>46</sup> statt. Die Oper wurde auf dieser Bühne bis zum 16. März 1797<sup>47</sup> vierzehnmal gespielt. Der Erstaufführungszettel ist nicht erhalten; in einer Ofner Reprise (am 17. Dezember 1794) wurde die Titelrolle vom jüngeren Fräulein Wipfel und die Rolle des Krispin von F. X. Jiřík gesungen.<sup>48</sup>

Das nächste italienische Libretto, das F. X. Jiřík unter dem Titel *Müllerin* ins Deutsche übersetzte, betraf das Singspiel (dramma giocoso per musica) *La molinara* des Giovanni Paisiello, das zum ersten Mal in Neapel (Teatro dei Fiorentini) im Jahre 1788<sup>49</sup> gespielt wurde. Am 13. November 1790 wurde dieses komische Singspiel auf der Bühne des Wiener Burgtheaters zur Aufführung gebracht<sup>50</sup>. Erst in der freien deutschen Übersetzung von Jiřík hatte dieses Singspiel am 25. April 1791 am deutschen Theater in Pest Premiere<sup>51</sup> und wurde dann an beiden deutschen Theatern in Ofen und Pest bis zum 25. März 1802 insgesamt siebenunddreißigmal aufgeführt, weil es zu den beliebtesten Stücken des hiesigen Repertoires gehörte.<sup>52</sup> Das italienische komische Singspiel über die vielen Bewerber der schönen, verwitweten Müllerin wurde ganz ins deutsche Milieu umgesetzt; statt der Baronin Eugenie begegnen wir hier Fräulein Lilgenfeld, statt der Müllerin Rachelina dem Käthchen, aus dem Notar Pistofolo wurde Federspitz, und auch aus allen anderen Italienern wurden Deutsche.

Auch das Milieu des Adels und der Nobilitäten machte in der deutschen Version einen Wandel durch, es sank: anstatt dem Gouverneur Rospolone begegnen wir hier irgendeinem undefinierbaren Amtmann von Fröschel, dessen Figur in der Ofner Vorstellung am 23. Februar 1794 von F.

X. Jiřík verkörpert wurde, die Titelrolle sang Madame Grünberg, die in den Jahren 1792–1797<sup>53</sup> an den Theatern in Ofen und Pest wirkte.

Die komische Oper *Il pazzo per forza* des Komponisten und gebürtigen Eisenstädters Joseph Weigl hatte am 14. November 1788 am Wiener Burgtheater Premiere, und zu derselben Zeit erschien in Wien auch deren italienisches Libretto von Mazzola.<sup>54</sup> Auf dessen Grundlage erarbeitete wohl Jiřík im Jahre 1791 seine deutsche Übersetzung unter dem Titel *Der Narr aus Zwang oder Er muß tanzen*. Sein Text ist allerdings nicht überliefert, und so kann man nur dem erhaltenen Theaterzettel (deutsches Theater in Ofen, 15. Oktober 1794) entnehmen, daß die Oper in einem militärischen und ländlichen Milieu spielt und daß die Hauptheldin wahrscheinlich das Bauernmädchen Curille ist, das damals von dem jüngeren Fräulein Wipfel dargestellt wurde; den reichen Privatier Onofrio spielte und sang F. X. Jiřík.<sup>55</sup> Die Pester Premiere fand allerdings schon drei Jahre früher, am 29. September 1791, statt, und die Oper wurde insgesamt zwanzigmal aufgeführt.<sup>56</sup>

Nach der anstrengenden Arbeit eines Übersetzers italienischer Libretti ins Deutsche machte sich F. X. Jiřík bald an die selbständige dramatische Arbeit und verfaßte im Jahre 1792 das Schauspiel *Stephan, der erste König der Ungarn*. Auf die Bühnen der deutschen Theater gelangte es zunächst in Ofen am 10. Dezember 1792 und eine Woche später, am 17. Dezember desselben Jahres, in Pest, dann wurde sie nur noch zweimal aufgeführt.<sup>57</sup>

Das Stück widmete Jiřík dem „edlen Volk der Ungarn“.<sup>58</sup> Jiřík ging in seinem Stück von den zeitgenössischen historischen Kenntnissen aus (Stilting, Pray, Katona u.a.). Die Rekonstruktion der historischen Ereignisse, wie sie in dem Schauspiel erfolgte, ist von den heutigen Erkenntnissen jedoch weit entfernt. Der Grundkern, der Einzug des Fürsten Stephan und seiner Gattin Gisella, der Tochter des bayerischen Fürsten, mit dem deutschen von Venzellin geführten militärischen Gefolge nach Ungarn entspricht den geschichtlichen Tatsachen, in der weiteren Handlung begegnet man allerdings einer Reihe von Erdichtungen und historischen Ungenauigkeiten. Zur Krönung Stephans kommt es nicht unmittelbar nach seinem Sieg über Koppány im Jahre 997, sondern erst drei Jahre später (in Jiříks Stück wird Koppány nach der Überlieferung alter Geschichtsschreiber, z.B. nach Antonius Bonfini, Kupa genannt), auch der Austausch von Stephans Mutter Sarolta durch Adelhaid, die angebliche zweite Gattin seines Vaters, die polnischen Ursprungs gewesen sein soll, wird durch die heutige Forschung nicht bestätigt; es handelt sich um die Konstruktion eines polnischen Geschichtsschreibers des 13. Jahrhunderts. Auch Boleslav der Tapfere kam zur Zeit des Kampfes zwischen Stephan und Koppány nicht nach Ungarn und wurde auch nicht der Gatte von dessen Schwester Judith. Bo-

leslavs ungarische Gattin (die Trauung fand in den Jahren 986/987 statt) war offensichtlich keine Angehörige von Gejzas Familie, sie war wahrscheinlich die Tochter eines anderen ungarischen Fürsten (Taksony, Tormás oder Zerind)<sup>59</sup>. In Jiříks Schauspiel finden sich dann eine Reihe historischer Personen aus Gisellas Gefolge (Paßman – Pázmány, Hund – Hont, Hederich – Heder), aber auch Personen, deren Anwesenheit an Stephans Hof nicht genau belegt ist (z.B. der Aufenthalt Haduins, des Enkels von Berengar, in Ungarn zu Beginn der Regierung von Stephan). Die Anwesenheit des ehemaligen Herrschers von Apulien und die von Stephans Paten Theodat in Ungarn wird im Unterschied dazu von der humanistischen Chronik Bonfinis bestätigt.<sup>60</sup> Der historische Koppány war nicht Fürst von Sümeg in der Nähe des Plattensees, sondern im Komitat Somogy; er wurde nicht von Venzellin umgebracht, sondern gefangengenommen und später als Verräter gevierteilt. Trotz dieser historischen Ungenauigkeiten stellt Jiříks Stück ein interessantes dramatisches Werk dar. Es ist voller Spannung und wurde später zur Vorlage für das gleichnamige Schauspiel des bekannten ungarischen Dramatikers József Katona, *István, a magyarok első királya*, aus dem Jahre 1813. Katona kürzte Jiříks Vorlage wesentlich (von sechs Akten blieben vier), er behielt jedoch dessen Gehalt bei.

Zu Neujahr 1794 verfaßte Jiřík einen Urtext zum Singspiel *Das Fest der Musen*,<sup>61</sup> das sich aus Melodien von Haydn, Mozart, Salieri, Paisiello, Cimarosa u.a. zusammensetzte. Dieses Singspiel wurde Anfang des Jahres erstmals am 1. Januar am deutschen Theater in Ofen und am 2. Januar auch in Pest aufgeführt. Zu dieser Zeit war Jiřík Operninspizient an beiden deutschen Theatern der ungarischen Metropole; die Titelrolle des Theaterunternehmers Goldhorn besetzte er mit Karl Weinmiller, der 1790–1796 in der ungarischen Metropole spielte, wobei er sich im Jahre 1794 als Opernregisseur betätigte. Das erste Liebhaberpaar spielten Grünberg (er wirkte hier in den Jahren 1792–1797, im Jahre 1796 war er Opernregisseur) und das jüngere Fräulein Wipfel, das hier nur zwei Jahre, 1793–1794, engagiert war. Das waren die Protagonisten der 90er Jahre an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole. Den unbekanntem Abenteuerer verkörperte im *Fest der Musen* F. X. Jiřík, und in der Rolle der Muse Thalia wird Frau Jiřík erwähnt, anscheinend die Gattin Jiříks, die allerdings in den Verzeichnissen der Ensemblemitglieder nicht auftaucht. Sie ist damals vielleicht nur eingesprungen.<sup>62</sup>

In den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts setzte Jiřík seine Übersetzertätigkeit aus dem Italienischen ins Deutsche fort. Bald nach der Premiere der galanten komischen Oper *Principessa d'Amalfi* von Joseph Weigl mit dem Text von Giovanni Bertati (Burgtheater, 10. Januar 1794)<sup>63</sup> übersetzte Jiřík das Libretto dieser Oper ins Deutsche. Sie wurde auf der Bühne des deutschen Theaters in Pest am 28. April 1795 unter dem Titel *Die Fürstin*

von *Amalienburg*<sup>64</sup> aufgeführt. *Die Fürstin von Amalienburg* bringt uns die ehemals berühmte mittelalterliche Küstenstadt Amalfi nahe, die als Hafen mit Genua im Wettstreit stand (im 12. Jahrhundert hatte sie 50 000 Einwohner). Es handelt sich um das Werk des Venezianer Librettisten Giovanni Bertati (1735–1815), der auch das Libretto zu der bekannten Oper *Geheime Ehe (Il matrimonio secreto)* von Cimarosa verfaßte, deren Premiere am Burgtheater am 7. Februar 1792 stattfand.<sup>65</sup> *Die Fürstin von Amalienburg* wurde an den deutschen und Theatern in Ofen und Pest vom 28. April bis zum 20. September 1795 insgesamt fünfmal gespielt. Nach dem überlieferten Zettel der letzten Vorstellung in Ofen am 20. September 1795 wurde die Titelrolle der Fürstin Eleonora von Amalfi von Katharina Schröffel gespielt; es war eine ihrer letzten Rollen an den deutschen Theatern in Ofen und in Pest. Sie wirkte dort gemeinsam mit F. X. Jiřík in den Jahren 1789–1795. Jiřík sang in der *Fürstin von Amalienburg* den Baron Guntram.<sup>66</sup>

Im Jahre 1797 übersetzte F. X. Jiřík auch zwei Libretti zu Mozarts Opern. Zunächst war es das Libretto von Lorenzo da Ponte (1749–1838) *Don Giovanni ovvero Il dissoluto punito* (auch *Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni*) aus dem Jahre 1787 (Premiere in Prag am 29. Oktober 1787). Diese Oper brachte der tschechische Komponist und Kappelmeister Matouš Alois Cibulka auf die Bühnen der deutschen Theater in der ungarischen Metropole. Sie wurde am 7. August 1797 in Ofen gespielt, und kurz danach, am 17. September 1797, führte er noch eine weitere Oper von Mozart auf: *Così fan tutte*. In der deutschen Übersetzung von Jiřík lautete der Titel von Mozarts bedeutendster Oper *Don Juan oder Das steinerne Gastmahl*. Diese wurde dann an den beiden deutschen Theatern der ungarischen Metropole vom 4. Januar 1812 an insgesamt achtundachtzigmal gespielt.<sup>67</sup> Zum Vergleich kann bemerkt werden, daß eine deutsche Version von Mozarts *Don Juan* zuerst von dem Mainzer Dichter Heinrich Gottlieb Schmießer (Premiere in Mainz am 13. März 1789) erarbeitet wurde und daß in demselben Jahr weitere deutsche Übersetzungen des italienischen Originals von *Don Giovanni* aus der Feder Ch. G. Neffes und F. L. Schröders entstanden. Erst nach der Ofner Premiere des *Don Juan* in Jiříks Übersetzung wurde der *Don Juan* im Kärntnertheater in Wien in der Übersetzung von C. F. Lippert aufgeführt (am 11. Dezember 1798).<sup>68</sup> F. X. Jiřík, der in den Pester und Ofner Vorstellungen des *Don Juan* die Rolle des Masetto spielte, stellte auch den Papageno in der *Zauberflöte* dar. In der *Hochzeit des Figaro* trat er im März 1799 als Gärtner Antonio zusammen mit seiner Tochter Theresia (als Barbarina) auf. Zuvor hatte Jiřík 1795 die Rolle des Basilio gesungen.<sup>69</sup> Es ist noch hinzuzufügen, daß *Die Hochzeit des Figaro (Der närrische Tag oder Die Hochzeit des Figaro)* im deutschen Theater von Pest am 28. September 1795 und *Die Zauberflöte* am 14. Februar 1793 in Pest sowie am 17. Februar 1793 in Ofen Premiere hatte.<sup>70</sup>

F. X. Jiřík übersetzte auch das Libretto zu einer weiteren Mozart-Oper, die in Prag (am 6. September 1791) Premiere hatte, und zwar zur Oper *Die Großmut des Titus*. Es handelte sich um ein Libretto von Mazolla, *La clemenza di Tito*, das nach dem Urtext von Pietro Metastasio zur gleichnamigen Oper von Antonio Caldara aus dem Jahre 1734 entstand. Die Anregung zur Aufführung von Mozarts Oper *Die Großmut des Titus* in der ungarischen Metropole gab vor allem die Wiener Vorstellung im Kärntnertheater am 29. Dezember 1794 und die nachfolgenden Inszenierungen in Österreich und Deutschland in den Jahren 1795–1796 (Graz, Hamburg, Berlin, Dresden). Mozarts Oper wurde in Ofen am 22. Dezember 1797 als Benefizvorstellung des Kappelmeisters Matouš Alois Cibulka erstaufgeführt und danach wurde sie bis zum 30. August 1801 noch fünfundzwanzigmal gespielt.<sup>71</sup>

Im Jahre 1799 wurden an den deutschen Theatern in Ofen und Pest zwei Opern gespielt, deren italienische Libretti von F. X. Jiřík ins Deutsche übersetzt wurden. Bereits am 1. Januar 1799 wurde im deutschen Theater von Pest die komische Oper *Vater Adam und seine Familie oder Die rohe Natur* des Neapler Kappelmeisters Pitichio mit dem Libretto da Pontes am Hofe aufgeführt; den italienischen Urtext hatte Jiřík ins Deutsche übersetzt. Es handelte sich um eine Oper aus dem sublimer Milieu eines Fürstenhofes, das durch den Einzug des Gebirglers Adam mit der rauhen Realität der Gebirgswelt konfrontiert wird. Die Handlung spielt in einem Waldschlößchen in der Nähe eines Bergdorfes, aus dem die Familie Adams stammt. Adam wurde von dem beliebten Sänger und Schauspieler Josef Blum verkörpert. Die Rollen der beiden Adeligen spielten Cibulka und Jiřík, Adams Sohn Jöckel wurde von dem Tschechen Vavřík gesungen.<sup>72</sup>

Einen eigenen deutschen Text schuf Jiřík als Libretto (und zwar in Prosa und in Versen) zu der tragikomischen Oper *Camilla* des aus Parma stammenden Ferdinand Paer. Es war das berühmteste Werk dieses Komponisten und hatte in demselben Jahr wie in Pest auch in Wien am Hoftheater Premiere (23. Februar 1799). Es wurde hier bis zum 27. November 1800 dreißigmal gespielt. Von der Pester Premiere am 4. November 1799 ist kein Zettel erhalten, lediglich von der Pester Vorstellung am 19. Dezember 1799; damals wurde die Titelrolle der Camilla, der Gattin des Fürsten Hubertus, von Madame Fournier gesungen, deren Sohn Adolf stellte Fräulein Jiříková dar, den Grafen Loredan spielte Matouš Alois Cibulka und den Gärtner Genuar sang Vavřík.<sup>73</sup>

Chronologisch folgt nach Jiříks Übersetzung der italienischen Libretti zu Mozarts Opern *Don Juan* und *Die Großmut des Titus* seine Übersetzung von Botturinis Libretto zur Oper *I fratelli rivali* des Mannheimers Peter Winter (Wiener Premiere im Burtgtheater am 16. November 1795),<sup>74</sup> die von Matouš Alois Cibulka zusammen mit Anton Jandl unter dem Titel *I*

*fratelli rivali* oder *Die Brüder als Nebenbuhler* auf der Bühne des deutschen Theaters in Ofen zum ersten Mal am 11. Mai 1800 gespielt wurde (einen Tag später, am 12. Mai 1800, wurde sie im Pester Theater aufgeführt).<sup>75</sup> Hier hielt sie sich bis zum 9. Dezember 1804 im Programm (sie wurde insgesamt einundzwanzigmal gespielt).<sup>76</sup> Dieses Werk führt die Tendenz des Vordringens der neuen deutschen Oper in bürgerliches Milieu fort. Das Schema der älteren italienischen und französischen Opern wird allerdings beibehalten: zwei Liebespaare versuchen einen unfreundlichen oder geizigen Herrn, Vater oder Vormund zu überlisten.<sup>77</sup>

Ein bedeutenderes Werk Jiříks war offensichtlich auch die Übersetzung des italienischen Libretti *La confusione della simiglianza ossia I due gobbi* von Cosimo Mazzini zu dem gleichnamigen Singspiel des portugiesischen Komponisten Marcos Antonio Portugal aus dem Jahre 1793, das am Wiener Burgtheater am 28. Juni 1794 Premiere hatte (und ein Jahr früher in Florenz).<sup>78</sup> Auf die Bühne des deutschen Theaters in Pest gelangte es am 25. März 1801 unter dem Titel *Die beiden Höcker* oder *Die Verwirrung durch Ähnlichkeit* und es wurde dort insgesamt dreimal aufgeführt.<sup>79</sup> Jiříks Übersetzung ist leider weder handschriftlich noch gedruckt erhalten. Von der Pester Premiere am 24. März 1801 zeugt ein Theaterzettel. Die Rolle des Pandolfs von Thymian fiel Blum zu, seine Tochter Rosanna sang Madame Moravec, Rosannas Liebhaber, den dänischen Offizier Siegmar von Mackenfield, und Albert von Sternburg stellten Cibulka und Uhink dar. Die ehemalige geliebte Siegmars, Konstancia Brillanti, wurde von Madame Fournier und deren Kammerfrau Rosetta von Madame Blum verkörpert.<sup>80</sup>

Jiříks Gelegenheitsstück war die komische Oper mit dem Titel *Hungarns Gastfreiheit* – ein Einakter verbunden mit Ballett. Der Mangel an Angaben läßt uns im Zweifel, ob Jiřík nur den Text zu dieser Oper geschrieben hat und ob er, ähnlich wie im *Fest der Musen* aus dem Jahre 1794, die Musik verschiedener Komponisten kompilierte oder ob er selbst ausnahmsweise auch Urheber der Vertonung war. Diese Oper sollte an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole zwischen dem 1. und 31. Januar 1802 dreimal gespielt werden. Der Theateralmanach vom Jahre 1802 führt genau an, daß dieses Ballett zum ersten Mal am 1. Januar 1802 am deutschen Theater in Pest und an weiteren zwei Tagen (am 3. und 31. Januar 1802) in Ofen gespielt wurde.<sup>81</sup> Die Autorenschaft Jiříks bestätigen die Theaterzettel, aus denen hervorgeht, daß es sich um ein heroisch-komisches nationales Ballett handelte, in dem die Hauptrollen – der Burgherr Lázsló Gyemes (Gyemesch) und dessen Frau Adelhaid – von František Xaver Jiřík und Fräulein Constancia Landerer verkörpert wurden. Den Kumanenfürsten Cutten spielte Bogner, dessen Geliebte Barinka Fräulein Nirpel. Die dominanten Kinderballettrollen des Istók und der Erzsika tanzten die kleine Müller und die kleine Landerer, deren nationaler Pas de deux auf dem

Theaterzettel zur Premiere in Ofen am 1. Januar 1802 als Spitzenkreation des Ballett gerühmt wurde. Die Kulissen waren das Werk des Theatermalers Peschke.<sup>82</sup>

Ein bisher völlig unbekanntes Werk von Jiřík ist seine Übersetzung des italienischen Libretti von Carl Prosper de Franceschi zu Antonio Salieris Oper *Julius Caesar, Zerstörer des Raubnestes Farmakusa*, die ein weniger bekanntes Ereignis aus Caesars Kriegszügen festhält. Es steht in Verbindung mit dem Plan der Römer, die Piraten im östlichen Mittelmeer zu vernichten, von denen die Schifffahrt der Römer bedroht war. Salieris Oper wurde am deutschen Theater in Pest zweimal gespielt (am 26. Oktober und am 29. November 1803),<sup>83</sup> wobei von der zweiten Vorstellung ein Theaterzettel erhalten ist, von dem wir über die Art der Oper (es handelte sich um eine heroisch-komische Oper) und auch über deren Besetzung unterrichtet werden: M. A. Cibulka sang die Titelrolle des Caesar, seinen Diener Tullus F. X. Jiřík und die Geliebte des Tullus Madame Müllner<sup>84</sup>, die in den Jahren 1797–1806 und 1809–1811 an den deutschen Theatern in Pest und Ofen tätig war.<sup>85</sup>

Im Jahre 1805 übersetzte F. X. Jiřík zuerst den Text zu Peter Winters Kantate *Timotheos oder Die Wirkungen der Musik* ins Deutsche. Den Inhalt der Kantate bildet die Siegesfeier Alexanders von Makedonien anlässlich seines Triumphes über den persischen König Dareios im 4. Jahrhundert v. Chr., deren Beschreibung hier zu Unrecht dem griechischen Dichter und Musiker Timotheos zugeschrieben wird, der bereits um das Jahr 360 v. Chr. gestorben war, also fast dreißig Jahre vor den ruhmreichen Siegen Alexanders über Dareios in den Jahren 333 und 331 v. Chr. Timotheos feierte in seinem Werk den Sieg der Griechen über die Perser bei Salamina, zu dem es schon im Jahre 480 v. Chr. gekommen war. Im Text der Kantate kann man sich nur schwer orientieren. Auf einem der Theaterzettel vom 23. Dezember 1806 sind den einzelnen Partien keine konkreten Personen zugeordnet, nur Timotheos ist genauer bestimmt; die Partien sind nur durch die einzelnen Stimmen bezeichnet: 1. und 2. Sopran, Alt, Tenor, Baß.<sup>86</sup> Im gedruckten Libretto von 1805 finden wir nicht einmal diesen Hinweis, dafür sind die einzelnen Partien aber als Rezitativ, Arie oder Chor bezeichnet. Es kann also nicht rekonstruiert werden, wer die einzelnen Partien gesungen hat.<sup>87</sup> Dagegen wissen wir vom Theaterplakat der Pester Vorstellung des *Timotheos* vom 31. März 1806, wer welche Stimmen gesungen hat (1. Sopran: Fräulein Menner, 2. Sopran: Fräulein Jiřík, Alt: Klara Zöllner, Baß: Josef Blum). Beim Tenorpart fehlt der Name des Sängers, es wird aber angeführt, daß den italienischen Text der Kantate Jiřík ins Deutsche übersetzt hat.<sup>88</sup> Timotheos wurde an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole vom 7. April bis zum 21. Mai 1809 (insgesamt neunmal) gespielt und gelangte am 31. März 1822 noch einmal auf die Pester Bühne.<sup>89</sup> Während



der Ofner Premiere von *Timotheos* am 7. April 1805 fand in der Pause das Violinkonzert der Kinder Franz und Joseph Böhm statt,<sup>90</sup> von denen der letztgenannte, der Violinist Joseph Böhm (1795–1876), später ein bekannter Violinpädagoge wurde, der zunächst in Pest und dann in Wien wirkte.<sup>91</sup> Zu seinen Schülern gehörte der bekannte ungarische Violinist Ede Reményi, der auch bei Jan Neruda Bewunderung hervorgerufen hat.<sup>92</sup>

An die Tradition der Fastnachtspiele knüpft das Oratorium *Die Leiden Jesu* des italienischen Komponisten Ferdinand Paer an. Dieser wurde im Libretto noch als Wiener Hofkappelmeister angeführt, obwohl er seit 1806, als das Oratorium entstand, an verschiedenen Orten Europas im Dienste Napoleons stand und 1807 dessen Hofkappelmeister wurde. Den italienischen Text des Oratoriums hat F. X. Jiřík ins Deutsche übersetzt und 1807 bei M. Trattner in Pest veröffentlicht.<sup>93</sup> Es handelte sich um die neutestamentliche Geschichte der Grablegung Christi. Außer Maria Magdalena und des Apostels Johannes treten hier ein geheimer Jünger Jesu auf, der Pharisäer Nikodemus, der den Körper Christi nach dessen Tode in duftende Stoffe einhüllte, und ein anderer geheimer Jünger Jesu, der Pharisäer Josef von Arimathia, der sich von Pilatus den Körper Christi erbat und ihn ins Grab legte.<sup>94</sup> *Die Leiden Jesu* wurden an den deutschen Theatern in Ofen und Pest zweimal zu Ostern gespielt, und zwar am 22. und 23. März 1807.<sup>95</sup> Als Maria Magdalena trat die Sängerin Anna Menner auf, die Solistin der Wiener kaiserlichen Oper. Sie kam 1807 als neues Ensemblemitglied nach Pest und heiratete wohl in demselben Jahr den Pester Theaterunternehmer, Komponisten und Kappelmeister Matouš Alois Cibulka. Den Apostel Johann sang Huber, Nikodemus wurde von Kistler und Josef von Arimathia von Blum verkörpert. Vor dem Oratorium erklang noch eine Symphonie von Beethoven und Kostproben aus Mozarts Werken.<sup>96</sup>

F. X. Jiřík war auch der Autor des Textes zum komischen Singspiel *Musikalische Texte aus dem Chinesischen Zauberhut*, das von Franz Roser (1779–1830) vertont wurde. Roser war ein Tenor österreichischer Herkunft, der an den deutschen Theatern in Ofen und Pest in den Jahren 1805–1807 wirkte und in den Jahren 1808–1810 Mitglied des Schloßensembles des ungarischen Adligen János Végh in Veréb war. Es handelt sich hierbei um einen verhältnismäßig kurzen zwölfseitigen Text, der in Veréb zur Feier des Namenstages des Ignaz von Végh am 30. Juli 1807 vorgetragen wurde. Einleitend werden die Personen und deren Darsteller angeführt. Den Grafen Edelkron stellte der Schloßherr Johann Edler von Végh dar, den Verwalter Molch Joseph Meinert, den Pächter Albert Biedermuth Franz Roser, dessen Sohn Fritz Ignaz Edler von Végh, den Schulmeister Zebedeus Grille F. X. Jiřík, den Gastwirt Michel Spunt Carl von Pichler und Stephele Joseph Vigyázó. Die Angehörigen des ungarischen und deutschen Adels sangen hier gemeinsam mit deutschen, tschechischen und ungarischen professio-

nellen Künstlern, wie es damals manchmal Sitte war. Die Handlung des Einakters dreht sich um die Schulden des Pächters Bidermuth bei dem Verwalter Molch, wobei die Hauptrolle hier Fritz spielt, den der Jubilar darstellt. Dieser erwirkt mit Hilfe Grilles, daß Molch seinem Vater die Schulden erläßt. So schließt die kurze szenische Geschichte mit Ovationen des Chores für Ignaz Véggh, der seinen Namenstag feiert.<sup>97</sup>

Eine weitere ganz eigenständige Arbeit Jiříks war die Tragödie *Achilles und Polyxena* in fünf Akten, die niemals auf die Bühne gelangte. Sie krankte an außergewöhnlicher Länge, der Ungelenkigkeit der Handlung und einem Übermaß an langwierigen, nicht funktionierenden Dialogen. Erzählt wird die Liebe des Griechen Achilles zu Polyxena, Tochter des trojanischen Königs Priamus, eine Liebe, die zur Zeit der trojanischen Kriege nicht glücklich enden kann. Deshalb nimmt sich der unglückliche Achilles nach dem nicht durch ihn verschuldeten Tod des Bruders von Polyxena, Troilos, – den die Griechen umgebracht haben – selbst das Leben.<sup>98</sup> Es scheint, daß für Jiříks Tragödie das „dramma eroico per musica“ von Ferdinand Paer mit dem Text von Giovanni de Gamera als Vorbild diente. Dieses Stück hatte am 6. Juni 1801 seine Premiere am Wiener Burgtheater und wurde bis März 1804 neunundfünfzigmal gespielt.<sup>99</sup> Auf der Bühne des deutschen Theaters in Pest wurde es im August 1812 nur dreimal in der deutschen Übersetzung von Vogel gespielt,<sup>100</sup> obwohl Jiřík zu der Zeit an den deutschen Theatern in Ofen und Pest tätig war und Gamas italienische Vorlage ins Deutsche sicher selbst übersetzen konnte. Sein Ruhm als Übersetzer von italienischen Libretti ins Deutsche war offensichtlich gesunken, und daß er vier Jahre zuvor eine eigene Tragödie über Achilles und Polyxena geschrieben hatte, war offensichtlich in Vergessenheit geraten. Schon vorher wurde Paers Singspiel *Achilles* 1803 im Prager Ständetheater aufgeführt (das von Dominik Guardasoni geleitet wurde) und außerordentlich günstig aufgenommen.<sup>101</sup>

Am 24. Oktober 1808 hatte am deutschen Theater in Ofen die Oper *Adelasia und Aleramo* des deutschen Komponisten Simon Mayr (1763–1845) Premiere, die F. X. Jiřík aus dem italienischen Libretto von Luigi Romanelli ins Deutsche übersetzt hatte. J. S. Mayr stammte aus Bayern, aber den größten Teil seines Lebens wirkte er in Italien, wo auch das italienische Libretto seiner Oper (*Adelaisa e Aleramo*, Milano 1806)<sup>102</sup> erschiene. Die Besetzung dieser Oper an den deutschen Theatern in Ofen und Pest war hervorragend. Theofania, die Gattin des deutschen Kaisers Otto II., wurde von Madame Müllner dargestellt und auch die anderen Titelrollen von Frauen gestaltet. Frau Nanette Cibulka sang Adelasia, die Tochter von Theofania, und Fräulein Elise Exner deren geheimen Gatten Aleramo.<sup>103</sup> *Adelaisa und Aleramo* war bereits die zweite Oper von Mayr auf den Bühnen der deutschen Theater in Ofen und Pest, wo sie seit dem Oktober 1808 bis zum August 1810 fünfmal gespielt wurde. Die erste

gust 1810 fünfmal gespielt wurde. Die erste heroische Oper, die am deutschen Theater in Ofen am 12. Oktober 1807 Premiere hatte und bis zum Januar 1808 sechs Vorstellungen erreichte, war die Oper *Ginevra von Schottland*<sup>104</sup> (das italienische Original *Ginevra di Scozia* erschien 1801 in Terst).<sup>105</sup> Der Übersetzer des italienischen Libretti von Rossini ins Deutsche wird hier nicht genannt.

F. X. Jiřík schrieb den Urtext des Libretti zur großen biblischen Oper *Israels Wanderung durch die Wüste* des tschechischen Komponisten und Kappelmeisters an den deutschen Theatern in Ofen und Pest, Vinzenz Ferrerius Tuček. Diese Oper hatte am deutschen Theater in Pest am 22. Dezember 1810 und am 23. Dezember desselben Jahres in Ofen Premiere. Beide Vorstellungen wurden vor Weihnachten als Wohlfahrtsvorstellungen zugunsten des örtlichen Armenhauses veranstaltet. Die Oper über die alttestamentliche Geschichte von der Wanderung der Israeliten durch die Wüste und von deren siegreichem Kampf gegen die Moabiter feiert vor allem die Gottesfürchtigkeit und Standhaftigkeit Moses' an der Spitze der Israeliten. In der musikalischen Begleitung spielen die melodramatischen Chöre eine dominante Rolle, die die Ernsthaftigkeit des Inhalts der Oper betonen. Der Text der Oper ist auch hier ziemlich langatmig, aber dennoch in der Handlung spannender als Jiříks frühere, völlig ausdruckslose Tragödie *Achilles und Polyxena*.<sup>106</sup> *Israels Wanderung durch die Wüste* erreichte die Zahl von zehn Vorstellungen und stand von Dezember 1810 bis April 1811 auf dem Programm.<sup>107</sup> Die Titelrolle des Moses spielte Franz Xaver Rünner, der auf der Szene der deutschen Theater in Ofen und Pest in den Jahren 1805–1814 (in den letzten Jahren auch als Operninspizient) tätig war, seine Frau Zephora sang Madame Hölzel, seine Tochter Miriam Madame Cibulka und für Jiřík blieb die kleinere Rolle des Phelet, des Gegners von Moses, übrig, die jedoch eine Reihe von wirkungsvollen Monologen enthielt.<sup>108</sup> Jiřík und Tuček widmeten ihr Werk ihrem Direktor, dem Komponisten Matouš Alois Cibulka, und allen ihren Freunden und Gönnern.<sup>109</sup>

Das letzte bekannte Werk von F. X. Jiřík und zugleich die letzte Spur von Jiříks Wirken in der ungarischen Metropole ist sein historisch-militärisches Schauspiel *Die Entführung des Prinz-Eugenius-Thores oder Temeswars Befreyung*, herausgegeben in Ofen 1813. Mit diesem anscheinend „österreichischen“ Thema wählte Jiřík wiederum einen dem Herzen aller Ungarn nahestehenden Stoff und betonte darin die Verdienste des Prinzen Eugen von Savoyen bei der Befreiung Ungarns von den Türken. Diese Verdienste wurden in Ungarn unter anderem auch dadurch gewürdigt, daß man dem Prinzen Eugen von Savoyen eines der schönsten Denkmäler direkt vor der Ofner Burg widmete. Zur Befreiung von Temeswar kam es im Oktober 1716, und dieses Ereignis gehört zu den ruhmvollsten Kapiteln der militärischen Kunst des Prinzen Eugen von Savoyen. Die Ak-

tualität des von Jiřík gewählten militärischen Themas war auch durch die gerade stattfindenden napoleonischen Kriege gegeben. Eugen von Savoyen spielt allerdings in diesem „historisch-militärischen“ Stück nur eine Nebenrolle. Die Hauptfigur ist die österreichische Gefangene der Türken, Augusta, Tochter eines Grafen, die Omar, der Sohn des türkischen Befehlshabers in Temeswar, Mehmet Aga, liebt. Dieser wird aber dauernd von Augusta abgewiesen, denn unter den Gefangenen ist auch ihr Verlobter Dorile, den Augusta für ihren Bruder ausgibt. Inzwischen gelangt Omar in österreichische Gefangenschaft, und die Österreicher wollen ihn gegen Augusta austauschen. Omar entflieht, um diesem Plan zuvorzukommen, er wird allerdings erneut gefangengenommen und dabei auch verwundet. Unterdessen hat Mehmet Aga in dem von den Türken besetzten Temeswar den Verlobten seinen Schutz angeboten und seinem Sohn die nicht erwiderte Liebe ausgedrückt. Alles wird schließlich mit der Eroberung Temeswars durch den Prinzen Eugen von Savoyen geregelt, der auch die beiden bedrohten Verlobten, Dorile und Augusta, befreit. Das Stück selbst offenbart allerdings alle Anzeichen von Jiříks schwacher dramatischer Kunst: die Weitschweifigkeit des Textes, den geringen Einfallsreichtum der Handlung, langatmige und nicht funktionierende Dialoge usw. Es gelangte, wie Jiříks Tragödie *Achilles und Polyxena*, nie auf die Bühne. Die Ausdruckskraft der einzelnen Figuren leidet unter einer ungenügenden Charakteristik ihres Innenlebens. Jiříks Helden sind eher ideelle Träger bestimmter vorkonstruierter Eigenschaften als wirklich lebendige Typen. Man kann allerdings nicht die aufklärerische Konzeption von Jiříks Werk bestreiten, die durch seine Behauptung gegeben ist, „daß Gott Christen, Mosleme sowie auch Juden erschaffen hat“.<sup>110</sup>

Das Schauspiel blieb im handschriftlichen Text für den Souffleur erhalten, mit Eingriffen des Zensors (der Zensor hatte z.B. die lobenden Worte über Thököly, den Gegner des Kaisers, aber auch das allzu submissive Lob gegenüber dem kaiserlichen Hof gestrichen). Die Handschrift enthält auch Erklärungen von türkischen Wörtern, die im Text des Stückes vorkommen.<sup>111</sup>

Einen wesentlichen Teil von Jiříks literarischem und dramatischem Werk waren Übersetzungen italienischer Libretti ins Deutsche. Er brachte dadurch nicht nur die Werke von Haydn, Mozart und Salieri auf die Bühne der deutschen Theater in Ofen und Pest, sondern auch die weiterer zeitgenössischer deutscher Komponisten wie Johann Panneck, Joseph Weigl, Peter Winter, Johann Simon Mayr u.a. Er übersetzte auch die Libretti zu italienischen Opern von Pietro Guglielmi, Giovanni Paisiello u.a. sowie zu einer Oper des Begründers des portugiesischen Singspiels, Marcos Antonio Portugal. Es sind auch die originalen Arbeiten Jiříks nicht zu vergessen, von denen insbesondere das Schauspiel *Stephan, der erste König der Hungarn*

den Weg zu den Herzen seiner neuen Landsleute fand. Durch diese reiche Tätigkeit hat sich Jiřík mit der Bereicherung des Repertoires der deutschen Theater in der ungarischen Metropole um die verschiedensten Genres (heroische Oper, Opera buffa, heroisch-komische Oper, komisches Singspiel u.a.) verdient gemacht. Für seine Übersetzungen sowie für sein Originalwerk war im großen und ganzen ein durchschnittliches literarisches Niveau bezeichnend, sie verrieten jedoch auch eine gewisse Routine und Sinn für die Theatersprache. Über Jiříks Fähigkeiten in Bezug auf seine Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen hat sich im Juli 1798 ein Rezensent der Preßburger *Allgemeinen deutschen Theaterzeitung* sehr positiv geäußert. Im Zusammenhang mit Jiříks Übersetzung des italienischen Librettos zu Mozarts Oper *Die Großmutter des Titus* hob er in seiner Rezension hervor, daß es Jiřík – obwohl nicht Übersetzer von Beruf – verstehe, unabhängig vom Original Ausdrücke zu finden, unter denen das Hörvermögen nicht leidet, und daß seine Übersetzungen stets eine Umarbeitung des Originals bedeuten, was für die angeführten Opern von Vorteil sei.<sup>112</sup>

Trotz aller Universalität war Jiřík nicht nur ein kosmopolitischer Epigone, worauf man aus der Wahl seiner Themen und dem vermittelnden Charakter seiner literarisch-dramatischen Tätigkeit schließen könnte. Er versuchte auch, sich mehr oder weniger selbständig am deutschsprachigen dramatischen Schaffen zu beteiligen. In seinem Werk überwogen das demokratische Empfinden, der aufklärerische Widerwille gegen Vorurteile und Voreingenommenheit gegenüber anderen Rassen, der Glaube an die Macht des Intellekts des Volkes, der auch über die Kraft des Geldes und des Standes den Sieg davonträgt. Diese ideellen Werte wurden allerdings nicht von einer entsprechenden künstlerischen Kraft unterstützt. Seine eigenen Werke hatten viele dramaturgische Schwächen: schleppende Handlungen, langatmige und nicht funktionierende Dialoge usw.

Im Opernensemble der deutschen Theater in Ofen und Pest hat sich F. X. Jiřík vor allem als Sänger von Baritonrollen behauptet. Er wurde vorrangig als Darsteller von Soldaten, Volksfiguren und komischen Rollen engagiert. Er trat vor allem in komischen Singspielen sowie in Opern verschiedenster Art auf, und zwar in Rollen von mittelmäßiger Bedeutung. Im Schauspiel wurde er nur ausnahmsweise als Aushilfe in fast immer episodischen Rollen eingesetzt.

Eine dominante Rolle spielte Jiřík nur in den bereits sporadisch aufgeführten Harlekiniaden und Kasperliaden, die den älteren Typ des Wiener Volkstheaters darstellten.<sup>113</sup> Die Hauptrolle des Harlekin spielte F. X. Jiřík z.B. in der Pantomime *Harlekin, der gekrönte König auf der Insel Liliputi* von Georg Schüller dar. Diese Pantomime stand jedoch in Pest und Ofen nur viermal auf dem Programm, und zwar im Februar und März 1794.<sup>114</sup> Eine Paraderolle Jiříks war auch die Figur des Kaspar Vita in der komi-

schen Oper *Der Fagottist* des mährischen Deutschen Wenzel Müller mit dem Text von Joachim Perinet aus dem Jahre 1791. Diese Oper wurde auch unter dem Titel *Kasper der Fagottist oder Die Zauberzither* aufgeführt. Sie spielt im Phantasieland Eldorado, wo Kasperl als Diener seinem Herrn Armidor die Nachstellungen des Zauberers Bosphor zu überwinden hilft. Um die Figur des Kasperls begann sich im Theater in Wien-Leopoldstadt, wo diese Oper am 8. Juni 1791 erstaufgeführt wurde,<sup>115</sup> die Form des romantisch-komischen Volksmärchens mit Gesängen zu entwickeln, das bald das ganze deutsche Theater beherrschte und auch bei uns von markantem Einfluß war.<sup>116</sup> Unter dem Titel *Die Zauberzither oder Der Fagottist* wurde die komische Oper von Müller am 29. November 1792 von Direktor Mihula im Ständetheater in Prag aufgeführt.<sup>117</sup> Auf der Bühne des Vaterländischen Theaters wurde sie 1793 unter Vasbach in Majobers Übersetzung auch auf tschechisch unter dem Titel *Čarodějná citera nebo fagotista (Die Zauberzither und der Fagottist)* gespielt.<sup>118</sup> Majobers tschechische Version von Perinets und Müllers Zauberoper *Die Zauberzither oder der Fagottist* wurde in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts sogar im Vorland des Riesengebirges, in Vysoké nad Jizerou (Hochstadt an der Iser), gespielt.<sup>119</sup> Eine gute Gelegenheit zu einer erfolgreichen Kasperl-Kreation erhielt F. X. Jiřík auch mit der Figur des Kaspara Larifari im 1. Teil von Henslers romantisch-komischem Volksmärchen *Das Donauweibchen* mit der Musik des mährischen Deutschen Ferdinand Kauer, das an den deutschen Theatern in Ofen und in Pest allein zwischen 1799 und 1811 siebenunddreißigmal gespielt wurde.<sup>120</sup> Von den weiteren Kasperl-Kreationen Jiříks sind sein Waffenknecht in Henslers Volksmärchen *Die Teufelsmühle am Wienerberg* erwähnenswert, wo er in den Jahren 1804–1805 die Rolle des Schauspielers Augenstein (Premiere in Pest am 18. November 1800) übernommen hatte, ferner die Rolle des Waffenknechts in Henslers *Waldweibchen* mit der Musik Kauer (Premiere am deutschen Theater in Ofen am 20. April 1801) und die Rolle des Dieners in Steinsbergs *Hans Klachel* mit der Musikbegleitung von Tuček (deutsches Theater in Pest am 11. März 1811).<sup>121</sup>

Nach dem Wiener Erfolg von Anton Hasenhut in der alten Burleske *Thaddädl, der dreißigjährige ABC-Schütz* von Kurz-Bernardon aus dem Jahre 1766, die am 22. Mai 1799 eine erneute Premiere am Wiener Theater in Leopoldstadt erlebte und dort bis 1814 gespielt wurde, wurde sie am 13. März 1800 zum ersten Mal auch am deutschen Theater in Pest aufgeführt. Die Hauptrolle des Thaddädl wurde dort mit F. X. Jiřík besetzt. Die komische Rolle, in der er ähnlich wie Hasenhut das Publikum damit zum Lachen brachte, wie er lesen und schreiben lernte, entsprach voll seinem schauspielerischen Naturell. Sein Lachen war von heilender Wirkung im Hinblick auf das belastende Problem des damaligen Analphabetentums.<sup>122</sup> Am deutschen Theater in Pest wurde aber auch eine weitere Thaddädliade ge-

spielt, und zwar die komische Oper *Die Wanderschaft, oder Thaddädl in der Fremd* von Georg Meister, die von den deutschen Theatern in der ungarischen Metropole nach deren Premiere am Wiener Theater Leopoldstadt (am 17. November 1802) übernommen wurde. In Pest fand die Premiere am 17. September 1804 statt.

Thaddädl tritt hier als Schusterlehrling auf, der zufälligerweise in adelige Kreise gerät. An diese komische Oper knüpfte in einer Vorstellung Phillip Hasenhuts Pantomime an, mit der Musik von Singor, in der Jiřík die Rolle des Harlekins verkörperte. Kolombina stellte eine Angehörige der alten tschechischen Schauspielerfamilie Zöllner, Josefa Zöllner, dar.<sup>123</sup>

Wie oben bereits erwähnt, hatte F. X. Jiřík zu Beginn seines Wirkens an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole das Publikum durch seine Umsetzung der Rolle des Haremverwalters Bistroma in Salieris Oper *Axur, König von Ormus* sehr eingenommen. Eine weitere Rolle aus seiner anfänglichen Tätigkeit an den deutschen Theatern von Pest und Ofen war die des Jägers Silvius in der heroisch-komischen Oper *Der Baum der Diana* von Vinzenz Martini. Die Oper geht von einem antiken Sujet aus und wurde in den Jahren 1789–1805 siebenundsiebzigmal gespielt.<sup>124</sup> Das Singspiel, im italienischen Original *L'Arbore di Diana*, war im Wiener Burgtheater vom 1. Oktober 1787 bis zum 3. März 1791 siebenundsechzigmal auf dem Programm.<sup>125</sup> Eine anspruchsvolle Charakterrolle war auch die bereits erwähnte Rolle des Juden Härtschel in der *Christlichen Judenbraut*, die von Johann Panneck, der an den deutschen Theatern in Ofen und Pest in den Jahren 1789, 1791–1793 und 1795–1796 wirkte, auf den Text von Jiřík komponiert wurde.<sup>126</sup>

Von den weiteren gelungenen Rollen Jiříks sind die seinem Naturell nahestehenden Rollen komischer Knappen und Diener anzuführen: z.B. die Rolle des Waffenknechts Martin Rosenstängel in Gleichs romantisch-komischem Volksmärchen *Die vier Heymonskinder* mit der Musik Tučeks, das am 22. Oktober 1810 zum ersten Mal am deutschen Theater in Ofen gespielt wurde und bis zum 28. März 1811<sup>127</sup> im Programm blieb. Die Premiere dieses komischen Volksmärchens hatte am Wiener Theater in Leopoldstadt am 4. Februar 1809 stattgefunden.<sup>128</sup> Eine ähnliche Rolle, die Figur des alten Waffenknechts Scherasmin, verkörperte Jiřík in der heroisch-komischen Oper *Oberon, der König der Elfen*<sup>129</sup> von Pavel Vranický, die an den deutschen Theatern in Ofen und in Pest seit dem 25. November 1790 bis zum 10. Juni 1798 aufgeführt wurde, und zwar insgesamt neunundzwanzigmal.<sup>130</sup>

Eine der bedeutendsten Rollen Jiříks an den deutschen Theatern in Ofen und in Pest war die Hauptrolle in der komischen Oper *Hans Dachel* von V. F. Tuček auf den Text Steinsbergs, die auch unter dem Titel *Hans Klachel* aufgeführt wurde. Jiřík trat bei der Premiere dieser Oper in Pest am

16. Dezember 1802 auf.<sup>131</sup> Die Oper hielt sich an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole bis zum Jahre 1846 und erreichte fast fünfzig Reprisen.<sup>132</sup> Die ursprüngliche deutsche Ausgabe des *Hans Klachel* erschien schon 1797, und zwar höchstwahrscheinlich in Leipzig.<sup>133</sup> Es folgte die Wiener Ausgabe des *Hans Dachel* aus dem Jahre 1799, die offensichtlich als Vorlage für die Pester Premiere im Jahre 1802 diente.<sup>134</sup> Sie erschien wahrscheinlich zur Zeit der Premiere von *Hans Dachel* am Wiener Theater Leopoldstadt am 15. Januar 1799, wo dieses Stück bis zum Jahre 1812 neunundzwanzigmal gespielt wurde.<sup>135</sup> Eine weitere, direkt an Tuček gebundene, Ausgabe stammt aus dem Jahre 1809.<sup>136</sup> V. F. Tuček komponierte die Musik auch zu Thams tschechischer Bühnenbearbeitung des *Hans Klachel – Honza Kolohnát z Přelouče* (*Hans Klachel aus Přelouč/Przelautsch*), und zwar schon im Jahre 1795;<sup>137</sup> sie wurde im Dezember desselben Jahres im Vaterländischen Theater in Prag aufgeführt.<sup>138</sup> Es wäre interessant festzustellen, worin sich die Pester Aufführung von der in Prag unterschied, denn wenn sie auch im deutschen Theater gespielt wurde, mußte unbedingt das heimische Pester Publikum in Betracht gezogen werden, das neben Deutschen auch aus ungarischen Aristokraten und Stadtbürgern bestand; ihnen mußten die Probleme offensichtlich anders nahegebracht werden als in Prag und Wien. Wenn zum Beispiel in Thams tschechischer Bühnenbearbeitung des *Hans Klachel aus Přelouč/Przelautsch* Steinbergs Verspottung der bäuerlichen Dummheit in ein gutmütiges Verständnis für den derben und naiven Bauern verwandelt wurde (denn eben diese Landleute vermehrten nach dem Erlaß der Josephinischen Edikte ausgiebig auch die tschechische Bevölkerung in Prag) und auch die nationalen Sticheleien entschärft wurden<sup>139</sup>, mußte sich die deutsche Inszenierung von Pest gedanklich in eine anderer Richtung wenden und andere Aspekte der Aufführung betonen. Die interessante ungarische Fassung des Steinsberg-Textes, die von den Schauspielern der deutschen Bühnen in Ofen und Pest 1812 übernommen wurde, wimmelt von antideutschen Angriffen. Vielsagend ist auch der Umstand, daß der Hauptheld in der gleichnamigen ungarischen Bühnenbearbeitung von *Viszkots Jankó* ein slowakischer Bauernjunge aus Liptov, ist, was für die ungarischen Verhältnisse bezeichnend ist.<sup>140</sup>

Vinzenz Ferrerius Tuček, der die Musik zu der tschechischen, deutschen und auch ungarischen Version von Steinsbergs *Hans Klachel* komponierte, wirkte am deutschen Theater in Ofen und in Pest als Kappelmeister seit 1802 bis zu seinem Tode im Jahre 1821, mit Ausnahme der Jahre 1808–1810, als er als Kappelmeister im Theater Wien-Leopoldstadt engagiert war. Er schuf in der ungarischen Metropole eine Reihe von Opern und Singspielen, von denen außer *Hans Klachel* die heroische Oper *Lanassa* zu den bekanntesten gehörte; sie hatte am 13. Dezember 1805 am deutschen Theater in Pest Premiere.<sup>141</sup> F. X. Jiřík trat auch in weiteren Opern und



Singspielen von Tuček auf. Außer dem bereits erwähnten Phelet in *Israels Wanderung durch die Wüste* im Jahre 1812 verdient auch die Rolle des Järgergehilfen Steffen in Tučeks großer romantischer Oper *Ripheus, der Berggeist im Riesengebirge unter dem Namen Rübezahl* (aus dem Jahre 1802) Erwähnung.<sup>142</sup>

Neben seiner engen Zusammenarbeit mit Tuček ist auch Jiříks Wirken in den Opern von Haydn und Mozart bemerkenswert. In Haydns *Armida* schuf er noch am Anfang seiner Tätigkeit in der ungarischen Metropole die Figur des Ritters Hubald, des Freundes von Ritter Reinald, des Geliebten Armidas.<sup>143</sup> Er trat in den Mozart-Opern auf, zu denen er die italienischen Libretti übersetzt hatte (*Don Juan*, wo er die Rolle Masettos spielte, und *Die Großmut des Titus*, wo er die episodische Rolle eines Soldatenführers spielte), außerdem sang er in der *Hochzeit des Figaro* die Rolle des Don Basilio<sup>144</sup> und später die Rolle des Gärtners Antonio.<sup>145</sup> Jiříks bedeutendste Mozartrolle, die er während seines ganzen Aufenthaltes in der ungarischen Metropole sang, war die des Papageno in der *Zauberflöte*.<sup>146</sup> Allein zwischen dem 3. März 1793 und dem 31. Januar 1812 wurde die *Zauberflöte* an den deutschen Theatern in Pest und Ofen hundertvierzigmal gespielt.<sup>147</sup>

F. X. Jiřík sang auch in den Opern Cherubinis. In der Oper *Die Tage der Gefahr oder Der Wasserträger in Paris* sang er die bedeutende Rolle Antonios, des Sohnes des Wasserträgers, der dem „Freunde des Volkes“ Armand, dem Gegner Mazzarins, zur Freiheit verhilft (Premiere am deutschen Theater in Pest am 28. Februar 1803); in der Oper *Lodoiska* (Premiere daselbst am 18. April 1803) sang er laut Theaterzettel am deutschen Theater in Ofen am 29. Juli 1810 den Narko, den Diener des Grafen Floresci.<sup>148</sup> Beide Opern feierten an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole einen außergewöhnlichen Erfolg. *Der Wasserträger* stand in den Jahren 1803–1832 hundertneunmal auf dem Programm und *Lodoiska* in den Jahren 1803–1837 hundertviermal.<sup>149</sup>

Ein weiterer Operschöpfer, in dessen Opern Jiřík oft auftrat, war Karl Ditters von Dittersdorf, ein gebürtiger Wiener, der in Ungarn in den Jahren 1764–1769 in Groß-Varadin bei Bischof Patačić wirkte, und zwar zusammen mit tschechischen Künstlern, dem Violinist Václav Pichl, dem Hornisten Josef Oliva und dem Bassisten Ungericht.<sup>150</sup> An den deutschen Theatern der ungarischen Metropole wurde Jiřík in der bekannten Oper *Der Doktor und der Apotheker* von Ditterdorf mit der Rolle des Hauptmanns Sturmwald betraut.<sup>151</sup> Auch in der Oper *Der Ehrliche Ungar oder Das rote Käppchen* spielte er einen Soldaten, und zwar den Leutnant Felsenberg, den Geliebten der Pflөгetochter des Husarenleutnants ungarischer Herkunft, Emerich Oroszlány. Diesen stellte in der Titelrolle bis zu seinem Weggang

an das Wiener Burgtheater im Jahre 1796 der beliebte Tenor Karl Weinmiller dar.<sup>152</sup>

In Pest und in Ofen hat sich – wahrscheinlich wegen ihres ungarischen Sujets – mehr die zweite Oper durchgesetzt, die an den dortigen deutschen Theatern in den Jahren 1791–1807 insgesamt dreiundfünfzig Aufführungen erreichte.<sup>153</sup> Eine weitere komische Oper von Dittersdorf, in der F. X. Jiřík zur Geltung kam, war *Hieronymus Knicker* auf den Text von Vulpius, in der Jiřík Ferdinand, den Neffen und Ziehsohn des reichen Geizhalses Hieronymus Knicker, darstellte.<sup>154</sup> *Hieronymus Knicker* stand an den deutschen Theatern in Ofen und Pest seit der Pester Premiere am 19. Oktober 1790 bis zur Darniere am 17. Dezember 1801 neunzehnmal auf dem Programm.<sup>155</sup>

In den Operninszenierungen der Theater von Pest und Ofen stellte Jiřík oft auch Landleute dar. Noch mit fünfundvierzig Jahren spielte er z.B. die Rolle des jungen ländlichen Liebhabers Hans in der „Bauern-Oper“ *Die Bauernliebe* mit Henslers Text und Kauers Musik, die am deutschen Theater in Pest am 25. Juli 1805 Premiere hatte.<sup>156</sup> Diese Oper wurde an den deutschen Theatern in Ofen und Pest vom 25. Juli 1805 bis zum 31. Oktober desselben Jahres noch fünfmal gespielt.<sup>157</sup> Im ländlichen Milieu spielt auch Schenks komische Oper *Der Dorfbarbier* auf den Text von Weidmann. Hier spielte Jiřík im Jahre 1804 den Barbiergesellen Adam.<sup>158</sup> Das gleichnamige ursprüngliche Lustspiel von Weidmann wurde auf der Bühne von Pest und Ofen in den Jahren 1786–1796 nur viermal gespielt. 1796 wurde es zum Sujet für die komische Oper des Wiener Komponisten und Lehrers von Beethoven, Johann Schenk. Seine Oper hatte am 7. November 1796 am Burgtheater Premiere und erreichte bis 1810 die respektable Anzahl von hundertsiebenundsechzig Vorstellungen.<sup>159</sup>

Auch auf den deutschen Bühnen von Ofen und Pest war diese Oper sehr erfolgreich und erreichte in den Jahren 1799–1845 hundertunddrei Vorstellungen; sie gehörte damit zu den beliebtesten Opern dieser Theater.<sup>160</sup> Aus dem ländlichen Milieu schöpft auch die komische Oper *Das listige Bauernmädchen oder Die verwechselten Bräute* von Paisiello nach dem italienischen Original *La contadina di spirito* (Premiere am Burgtheater in Wien am 6. April 1785), die am 21. Februar 1791 auf die Bühne des deutschen Theaters in Pest gelangte.<sup>161</sup> Jiřík spielte hier Hans, eine der Hauptrollen – den Sohn Tulipans und Geliebten des Bauernmädchens Hannchen.<sup>162</sup> Diese Oper wurde an den deutschen Theatern in Ofen und Pest seit der Premiere am 21. Februar 1791 bis zur Darniere am 17. April 1800 insgesamt siebzehnmal gespielt.<sup>163</sup> Es ist auch die komische Oper *Die unruhige Nachbarschaft* von Wenzel Müller mit dem Libretto von Hensler (ursprünglich Huber) zu erwähnen, die am deutschen Theater in Pest am 17. Oktober 1803 Premiere hatte und hier im Laufe von acht Jahren bis zum 30.

Oktober 1811 46 Reprisen erreichte. Jiřík sang darin den Taddäus, den Sohn des Tischlers Simon, der vom ersten Solisten der Pester und Ofner Oper, Josef Blum, dargestellt wurde.<sup>164</sup>

F. X. Jiřík trat oft auch in Singspielen auf. Zu den populärsten gehörte das Singspiel *Die Schwestern von Prag* des mährischen Deutschen Wenzel Müller auf das Libretto von Joachim Perinet, das an den deutschen Theatern in der ungarischen Metropole in den Jahren 1794–1849 die Rekordzahl von hundertneunundzwanzig Vorstellungen erreichte.<sup>165</sup> Jiřík stellte hier zunächst den Ritter Chemise (1798) und später den Baron Pappendeckel (1810) dar. Diese Rolle sang er auch zu der Zeit, als das Singspiel vorübergehend *Zwei Schwestern von Prag* betitelt wurde, z.B. im Jahre 1806.<sup>166</sup> Der Pester Premiere der *Schwester von Prag* (deutsches Theater in Pest am 9. Oktober 1794) ging nur ein halbes Jahr früher die Premiere am Wiener Theater in Leopoldstadt (am 11. März 1794) voraus. Das Stück wurde dort in den Jahren 1794–1854 hundertachtunddreißigmal gespielt.<sup>167</sup> Manche Couplets aus diesem Singspiel sind sogar volkstümlich geworden (z.B. *Was ist des Lebens höchste Lust?*) und auf das Lied *Ich bin der Schneider Kakadu* schrieb kein Geringerer als Ludwig van Beethoven seine Variationen für das Klavier-Trio G-Dur, op. 121.<sup>168</sup> Während des Wirkens von Guardasoni im Ständetheater in Prag wurden *Die zwei Schwestern von Prag* auch tschechisch gespielt, und zwar am 23. Juni 1805.<sup>169</sup> Die ungarische nationale Gesellschaft spielte dieses Singspiel in Pest unter dem Titel *A prágai nénikék* am 17. Februar 1808, wobei die Rolle des Schneidergesellen Habakuk von Ádám Láng gespielt wurde.<sup>170</sup> Aus dieser Rolle erwuchs in den ungarischen Inszenierungen der *Schwester von Prag* allmählich die Zentralfigur. Später wurde deshalb Müllers und Perinets Singspiel in Ungarn unter dem Titel *A prágai két néne, vagy a Pestre vándorolt szabólegény* (*Zwei Schwestern von Prag oder der Schneidergeselle auf der Wanderung nach Pest*) aufgeführt und die Handlung des Singspiels von Wien nach Pest verlagert.<sup>171</sup>

Eher episodisch war Jiříks Auftreten im Schauspiel, wo er seinerseits wohl nur dem Schauspielensemble aushelfen wollte. Er spielte z.B. die Rolle des Pairs in der Tragödie *Anna Boleý, Königin von England* von Joseph Korompay, ferner einen Offizier des Königs in Schillers Tragödie *Die Jungfrau von Orleans* usw.<sup>172</sup> Korompays *Anna Boleý* wurde in Ofen und in Pest vom Mai bis Juni 1794 nur fünfmal gespielt, wohingegen sich Schillers *Jungfrau von Orleans* vom 26. September 1803 bis zum 17. Dezember 1847 im Programm hielt und insgesamt einundfünfzigmal aufgeführt wurde.<sup>173</sup> Von den Schauspielerkreationen Jiříks war vor allem seine Rolle des Theaterdirektors Tuttifax in Giesekes Lustspiel *Der travestiierte Hamlet* mit Tučeks Musik, einer Parodie auf Shakespeares *Hamlet*, von größerer Bedeutung.<sup>174</sup> Dieses Lustspiel wurde allein in Jiříks Ära zwischen 1795 und

1811 an den Pester und Ofner deutschen Bühnen dreißigmal gespielt.<sup>175</sup> Kleinere Rollen hatte Jiřík manchmal auch in Shakespeares Dramen. Von kleinerer Bedeutung war die Figur des schottischen Adligen Lenox in *Macbeth* (deutsches Theater in Ofen am 28. April 1794, gespielt in der Bearbeitung von Bürger mit der Musik des Ofener Kapellmeisters J. G. Mederitsch), bedeutender war sein Hofnarr Trinkulo im *Sturm* (deutsches Theater in Ofen am 5. Juli 1802), gespielt in der Bühnenbearbeitung von Hensler mit der Musik von W. Müller.<sup>176</sup> Es wäre auch Jiříks Rolle des Hofmarschalls von Kalb in Schillers *Kabale und Liebe* im Jahre 1795 zu erwähnen.<sup>177</sup>

František Xaver Jiřík gehörte zu den populärsten Mitgliedern des Ensembles an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole. Mitglied des hiesigen Opernensembles wurde er im Jahre 1789 unter dem Operndirektor Hubert Kumpf, der in diesem Amt im Jahre 1792 von Karl Weinmiller abgelöst wurde. Als zweiter Operndirektor wirkte dann neben Weinmiller bis zum Jahre 1792 eben F. X. Jiřík,<sup>178</sup> der seit 1793 als Operninspizient (bis zum Jahre 1798 und dann wieder in den Jahren 1800–1808 und 1810–1812) tätig war und schließlich 1799 auch Opernregisseur wurde. Zum letzten Mal wird er als Ensemblemitglied 1813 im Pester und Ofner Theateralmanach erwähnt.<sup>179</sup> Wie verdienstvoll die Tätigkeit Jiříks an den deutschen Theatern in Ofen und in Pest war, spiegelt auch die Gehaltsordnung vom 4. September 1797 wider. Nach dieser erhielten nur fünf Ensemblemitglieder (die Damen Teller, Le Febre, Müller und Huber sowie Herr Haas) jährlich 936 Gulden (18 Gulden wöchentlich), und gleich nach ihnen folgte F. X. Jiřík mit dem Jahresgehalt von 884 Gulden (17 Gulden wöchentlich).<sup>180</sup> Zuvor hatten sich einige Ensemblemitglieder im Juni 1797 bei der ungarischen Statthalterei über Direktor Busch beschwert, weil er ihnen die Hälfte des vereinbarten Wochenlohnes vorenthalte.<sup>181</sup> Obwohl die Statthalterei den Beschwerden der Künstler entgegenkam, scheint es, daß sie mit ihnen nicht ganz zufrieden war. Der Statthalter Graf Esterházy selbst forderte den Theaterreferenten der ungarischen Statthalterei, Rat Doleviczényi, in einem Brief vom 28. Dezember 1799 zu einem energischen Eingreifen gegen jene Künstler auf, die die Disziplin nicht einhalten und nicht ordnungsgemäß zu den Proben erscheinen (von den Akteuren der Beschwerde vom Juni 1797 betraf das den Kapellmeister Cibulka und die Schauspielerin Müller). Insbesondere nimmt Esterházy den weiteren Beschwerdeführer F. X. Jiřík aufs Korn, der das Publikum in der komischen Oper *Das lustige Beylager* von Wenzel Müller durch seine Narreteien empört haben sollte.<sup>182</sup> Diese Oper gehörte in den Jahren 1799–1827 zu den beliebtesten Stücken des Repertoires der deutschen Bühnen in Pest und in Ofen und wurde hier insgesamt dreiundneunzigmal gespielt.<sup>183</sup> Nicht mehr als ein Jahr später allerdings, als Direktor Busch in finanzielle Schwierigkeiten geriet und eine

neue Leitung für die deutschen Theater in Pest und Ofen gesucht werden mußte, wurde diese Position nichtsdestotrotz mit Zustimmung der Statthalterei vom 29. September 1800 von zwei bürgerlichen Unternehmern eingenommen, die schon früher mit den deutschen Theatern der ungarischen Metropole eng verbunden waren: von Kapellmeister Matouš Alois Cibulka und dem Schauspielregisseur Anton Jandl, mit denen Jiřík immer eng zusammengearbeitet hatte und gut ausgekommen war. Diese Maßnahme erfolgte jedoch erst, nachdem niemand auf die Anzeigen in den österreichischen Zeitungen reagierte, in denen die ungarische Statthalterei die Leitung des Pester und Ofner deutschen Theaters ausgeschrieben hatte.<sup>184</sup>

Und so kann man Jiříks Wirken an den deutschen Theatern der ungarischen Metropole als sehr erfolgreich bezeichnen. Weniger gelungen war wohl seine Ehe, über die wir nichts Näheres wissen. In den Verzeichnissen der Ensemblemitglieder der deutschen Theater in Pest und in Ofen wird keine Frau Jiřík genannt. Trotzdem ist uns bekannt, daß ihr Name 1794 auf zwei Theaterzetteln vorkommt. Madame Girzik (Jiřík) trat zunächst in der Rolle der Muse Thalia in Jiříks Singspiel *Fest der Musen* auf, wie es durch den Theaterzettel der Ofner Premiere vom 1. Januar 1794 belegt ist.<sup>185</sup> Den zweiten Beleg liefert das Auftreten von Frau Jiřík in Weidmanns Lustspiel *Der Dorfbarbier*, wo sie am deutschen Theater in Ofen am 21. Januar 1794 die Rolle der Frau Margarethe, einer Schmiedeswitwe, gespielt hatte.<sup>186</sup> Über das weitere Schicksal von Frau Jiřík nach 1794 wissen wir nichts. Offensichtlich hat sie ihrem Mann eine Tochter, Theresia Jiřík, hinterlassen, die an den deutschen Theatern in Pest und Ofen nach Zeugnis der entsprechenden Theatralmanache in den Jahren 1797–1800 in Kinderrollen und in den Jahren 1805–1807 als Fräulein Jiřík auftrat.<sup>187</sup> Es gibt aber auch schon früher einige Angaben über das Wirken von Fräulein Jiřík an den deutschen Theatern in Ofen und Pest. Nach den Theaterzetteln zur Pester Vorstellung von Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* am deutschen Theater in Pest vom 25. März 1799 stellte Fräulein Jiřík die Barbarina, die Tochter des Gärtners Antonio, dar, den Jiřík selbst sang.<sup>188</sup> In der Oper *Camilla* von Ferdinand Paer trat sie am 19. Dezember 1799 als Camillas Sohn Adolfo auf.<sup>189</sup> Nach dem dritten Zettel von der Premiere der Tuček-Oper *Ripheus, der Berggeist des Riesengebirges unter dem Namen Rubezahl*, die am deutschen Theater in Ofen am 31. Mai 1802 stattfand, spielte Fräulein Jiřík die episodische Rolle der bediensteten Fee Fremunda.<sup>190</sup> Theresia Jiřík trat in den Opern der deutschen Theater von Ofen und Pest nachweislich in den Jahren 1799–1807 auf. Sie besetzte im Repertoire meistens nur kleinere Rollen, zum Beispiel die des Blumenmädchens Amaranthe in dem Stück *Die Insel der Liebe*, einer komischen Oper von Martini mit dem Text von Stegmeyer, Karoline in Hennebergs komischer Oper *Die Wiener Zeitung*, eine Hofdame in Bertons heroisch-komischer Oper *Aline, Königin von Golkonda* (mit dem deutschen Text von Treitschke) oder das Katherl im komischen Singspiel

Text von Treitschke) oder das Katherl im komischen Singspiel *Thaddädl, der dreißigjährige ABC-Schütz* mit dem Text von Hensler. Durch das Zusammentreffen der Umstände sang sie eher aushilfsweise bedeutende Partien in Mozarts Opern, so die Julia in *Così fan tutte* (Pest, am 5. Juni 1805), Donna Anna im *Don Juan* (Pest, am 14. Juli 1805), die Königin der Nacht in der *Zauberflöte* (Ofen, am 1. Mai 1807) und auch den Erzengel Gabriel in Haydns Oratorium *Die Schöpfung* am 25. Dezember 1805 in Pest.<sup>191</sup> Das weitere Schicksal von Theresia Jiřík ist nicht bekannt. Das Rätsel von Mutter und Tochter Jiřík muß die weitere Forschung klären. Auch über Jiříks eigenes Privatleben in Ofen und Pest wissen wir nichts Näheres. Nach 1813 verlieren sich alle seine Spuren. Es scheint, daß sein Fortgehen aus Pest mit dem Weggang von Matouš Alois Cibulka aus der Leitung der deutschen Theater von Pest und Ofen Ende 1811 zusammenhängt. Cibulka ging nach Temeswar, wo er die Leitung des dortigen deutschen Theaters gerade in dem Jahr übernahm, als Jiřík aus Ofen und Pest fortging, das heißt im Jahre 1813. Cibulka mietete sich in Temeswar ein Kaffehaus, eine Gaststätte und einen Tanzsaal. Seine Unternehmungen gingen jedoch nach einiger Zeit Bankrott, und er mußte der Stadt Temeswar all sein Habe hinterlassen, um die Schulden in Höhe von 700 Gulden begleichen zu können. Im Hinblick darauf, daß Jiřík schon früher in Temeswar gastiert hatte, sowie in Bezug auf seine freundschaftlichen Beziehungen zu Cibulka kann angenommen werden, daß er sich nach seinem Fortgang aus der ungarischen Metropole gerade nach Temeswar aufgemacht hat. Sichere Belege dafür stehen uns allerdings nicht zur Verfügung.<sup>192</sup>

Zum Abschluß unserer Studie kann festgehalten werden, daß die Lebensansichten und Positionen von František Xaver Jiřík zum Teil durchaus österreichischer waren, zum Teil aber von einem universell europäischen Geist auf deutlich aufklärerischer Basis zeugten. Darüber hinaus fand er den Weg zum heimischen ungarischen Element. Dieser geistige Reichtum hat in ihm den Verlust der tschechischen nationalen Identität ausgeglichen. Gerade dieser Verlust verweist auf den bedeutenden Wandel in unserer Geschichte. Während die großen tschechischen Emigranten des 17. Jahrhunderts (Pavel Skála von Zhoř und Jan Amos Komenský) Tschechen blieben, entfremdeten sich die bedeutenden tschechischen Emigranten des 18. Jahrhunderts (z.B. Karel Václav Stamic und Josef Mysliveček) im universalistischen Zeitalter der Vernunft ihrer Heimat bereits wesentlich mehr. Das Schicksal der weniger bekannten, zu denen auch František Xaver Jiřík gehörte, war völlige Entfremdung. Für die tschechische Heimat waren sie für immer verloren. Man muß sich aber bewußt sein, daß diese Menschen eine fruchtbare Spur in den Kulturen anderer hinterlassen haben. Im Falle Jiříks waren es das deutsche Theater in Ungarn und die Ungarn im Allgemeinen, die Jiřík dankbar in Erinnerung halten sollten.<sup>193</sup>

## Anmerkungen

- 1 *Slovník hudební kultury* [Lexikon der Musikkultur], Praha 1997, S. 551–552, reflektiert diesen Unterschied nicht.
- 2 Zusammenfassend zur Geschichte des mitteleuropäischen Theaters vgl. vor allem H. KINDERMANN: *Theatergeschichte Europas. Band 5. Von der Aufklärung zur Romantik* (2. Teil), Salzburg 1962. Zu einigen oben angeführten Teilproblemen vgl. weiter O. ROMMEL: *Das parodische Zauberspiel*, Leipzig 1937; ders.: *Die romantisch-komischen Original-Zauberspiele*, Leipzig 1939; ders.: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952; ders.: *Die romantisch-komischen Volksmärchen*, Darmstadt 1964; H. KINDERMANN: *Die Commedia dell'arte*, Cambridge 1963; M. DIETRICH: *Jupiter in Wien. Götter und Helden der Antike im Altwiener Volkstheater*, Graz-Wien-Köln 1967; F. FUHRICH: *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert*, Wien 1968; O. MIGHTNER: *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tode des Kaisers Leopold II. (1792)*, Wien 1970; O. SCHINDLER: *Theatergeschichte von Baden bei Wien im 18. Jahrhundert 1–2*, Wien 1971; E. J. MAY: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975; M. von ALTH: *Burgtheater 1776–1976, 1–2*, Wien-Heidelberg 1979; F. HADAMOWSKY: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Wien 1988; J. VONDRÁČEK: *Dějiny českého divadla* [Geschichte des tschechischen Theaters]. *Doba obrozená* [Die Wiedergeburt] 1771–1824, Praha 1956; J. KNAP: *Zöllnerové* [Die Zöllners]. *Dějiny divadelního rodu* [Geschichte der Schauspielerfamilie], Praha 1958; *Dějiny českého divadla* [Geschichte des tschechischen Theaters] 2. *Národní obrození* [Die nationale Wiedergeburt], Praha 1969; *Videařské lidové divadlo od Hanswurst-Stranitzkého k Nestroyovi* [Das Altwiener Volkstheater von Hanswurst-Stranitzky zu Nestroy], Praha 1990; *Divadlo v Kotcích* [Das Kotzentheater] 1739–1783, Praha 1992; M. HORÁNYI: *Das Esterházyische Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1959 (auch englisch und ungarisch gedruckt); G. STAUD : *Magyar kastélyszínházak* [Die ungarischen Schloßtheater] 1–3, Budapest 1963–1964; ders.: *Adelstheater in Ungarn*, Wien 1977; *Magyar színháztörténet* [Geschichte des ungarischen Theaters] 1790–1873, Budapest 1990
- 3 Siehe R. PRAŽÁK: *Čeští umělci v Uhrách na přelomu 18. a 19. století* [Tschechische Künstler in Ungarn cc Wende des 18. und des 19. Jahrhunderts], *Slovanský přehled* 55, Praha 1969, N. 5, S. 344–351; ders.: *Čeští divadelní umělci na německém divadle v Budíně a v Pešti na přelomu 18. a 19. století* [Tschechische Bühnenkünstler in dem deutschen Theater in Ofen und Pest um die Wende des 18. und des 19. Jahrhunderts], *Otázky divadla a filmu* 1, Brno 1970, S. 63–78; ders.: *K působení českých hudebních a divadelních umělců v Uhrách na přelomu 18. a 19. století* [Zum Wirken der tschechischen Musiker und Bühnenkünstler in Ungarn um die Wende des 18. und des 19. Jahrhunderts], *Otázky dějin střední a východní Evropy* 2, Brno 1975, S. 75–94; ders.: *Cseh színészek és zenészek Pest–Budán a 18–19. század fordulóján* [Tschechische Bühnenkünstler und Musiker in Ofen und Pest um die Wende des 18. und des 19. Jahrhunderts], *Színháztudományi Szemle* 28, Budapest 1991, S. 13–19
- 4 Siehe J. KÁDÁR: *A budai és pesti német színészet története 1812-ig játékszíni és drámai-rodalmi szempontból* [Geschichte des Ofner und Pester Theaters aus der szenischen und dramatischen Sicht], Budapest 1914, S. 12–13
- 5 Darüber spricht der Gothaer Theaterkalender für das Jahr 1781 sowie zahlreiche Literatur. Über Karl Wahrs Wirken in Pest schreibt sehr detailliert W. BINAL: *Deutschsprachiges Theater in Budapest. Von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Wien 1972, S. 30–36
- 6 Zur Geschichte des deutschen Theaters in Ofen und Pest vgl. vor allem J. KÁDÁR: I. c. (Anm. 4); ders.: *A pesti és budai német színészet története* [Geschichte des deutschen Theaters in Pest und Ofen] 1812–1847, Budapest 1923; J. KÁDÁR-PUKÁNSZKYNÉ: *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. Erster Band. Von den Anfängen bis 1812*,

- München 1933; W. BINAL: l. c. (Anm. 5); H. BELITSKA-SCHOLTZ – O. SOMORJAI: *Das Kreuzer Theater in Pest 1794–1804. Eine Dokumentation zu Bühnengeschichte der Kasperlfigur in Budapest*, Wien-Köln-Graz 1988. Erwähnt werden muß auch die Bibliographie der in Ungarn erschienenen Theaterkalender aus dem 18. und 19. Jahrhundert, zusammengestellt von Elemér HANKISS und Elisabeth BERCZELLI: *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája. XVIII.–XIX. század*. Összeállította Elemér Hankiss és Berczelli Károlyné. Budapest 1961, und den zweibändigen normativen Titelkatalog und die Dokumentation von H. BELITSKA-SCHOLTZ – O. SOMORJAI: *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850* (weiterhin DTPO), Band 1–2, Budapest, s.a. (1996) erwähnen. Vgl. dazu auch *Színházi hírek* [Theatralische Nachrichten] 1780–1803, Budapest 1982; und K. CZIBULA: *A pest-budai német sajtó színháztörténeti híradásai 1781–1790 között* [Theatralisches Nachrichtenwesen der Pester und Ofner deutschen Presse im Zeitraum 1781–1790], *Magyar Könyvszemle* 111, Budapest 1995, H. 1, S. 25–37
- 7 Vgl. J. KNAP: l. c. (Anm. 2)
  - 8 Siehe Vivat Pest. Dedication zum Neuen Jahr 1794, verfaßt von Friedrich Zöllner, Mitglied der hiesigen Schauspieler Gesellschaft. Gesprochen von Klara Zöllner, seiner Tochter. Theaterzettel in der Theatersammlung der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest (weiterhin TSNBSZ)
  - 9 Zur Mozarts Beliebtheit in Ungarn vgl. z.B. SZABOLCSI – D. BARTHA (Red.): *W. A. Mozart emlékére* [Zu Mozarts Gedächtnis], Budapest 1957; E. MAJOR: *Mozart és Magyarország* [Mozart und Ungarn]. *Fejezetek a magyar zene történetéből* [Kapitel aus der Geschichte der ungarischen Musik], Budapest 1967, S. 9–57; E. SEBESTYÉN: *Mozart és Magyarország* [Mozart und Ungarn], Budapest 1991
  - 10 Zum Lebensgeschichte von Cibulka vgl. *Československý hudební slovník osob a institucí* [Das tschechoslowakische Musiklexikon der Persönlichkeiten und Institutionen] 1, Praha 1963. S. 165, und *Zenei lexikon* [Musiklexikon] 1, Budapest 1965, S. 422. In den beiden Lexika wird das falsche Todesdatum Cibulkas mit 1845 angeführt. Die richtige Angabe über Cibulkas Tod (5. Oktober 1846 in Tata) führt K. BARDOS an: *A tatai Esterházyak zenéje* [Die Musik bei Esterházy Adelsfamilie in Tata] 1772–1846, Budapest 1978, S. 59. Zu Cibulkas Tätigkeit in Pest siehe auch R. PRAŽÁK: l. c. (Anm. 3), Brno 1970, S. 68–71. Cibulka lebte am Ende seines Lebens in Tata als Schwager von Bernat Menner, der ab 1806 bis zu seinem Tode am 17. April 1846 als Direktor des Esterházyischen Orchesters in Tata tätig war.
  - 11 Vgl. *Namensfeyer Seiner Königl. Höheit, des Erzherzogs Joseph's Palatin von Ungarn. Veranstatet bei Seiner Excell. dem Tavernicus, Graphen Joseph v. Brunswick zu Ofen, den 18. März 1804. Die Poesie von Rösler. Die Musik zum Choralgesang von Zibulka* [!]. Gedruckt mit Königlichen Universitätschriften. 1804
  - 12 Vgl. O. B. KELÉNYI: *Gazdaságtörténeti adatok a pesti német színház építéséhez* [Wirtschaftshistorische Materialien zum Bau des Pester deutschen Theaters] 1808–1812, Budapest 1934, S. 3–5
  - 13 Zur Geschichte des deutschen Theaters in Ofen und Pest siehe die Publikationen, die in Anmerkung 6 genannt werden. Zur ungarischen Dramatik und Thematik auf dieser Bühne siehe z.B. *Magyar színháztörténet* [Geschichte des ungarischen Theaters] 1790–1873, Budapest 1990. Vgl. auch D. RÓZSA: *Magyar tárgyú német darabok a hazai német színpadokon* [Deutsche Stücke mit ungarischen Sujets auf den deutschsprachigen Bühnen Ungarns], *Budapesti Szemle*, Jg. 57, Budapest 1934, Bd. 566, S. 215–231. Wichtig ist auch die Edition von L. TARNÓI: *Die täuschende Copie von dem Gewirre des Lebens. Deutschsprachige Dramen in Ofen und Pest um 1800*, Budapest 1999. Die meisten Angaben zu dieser Thematik führt W. BINAL an: l. c. (Anm. 5), S. 51–130
  - 14 Die Angaben zur Tätigkeit F. X. Jifíks in den Jahren 1789–1813 in Ungarn beinhalten außer der in der Anmerkung 6 erwähnten Publikationen insbesondere J. SZINNYEI: *Magyar írók élete és munkái* [Das Leben und die Werke der ungarischen Schriftsteller] 3, Budapest 1894, S. 1222–1223; B. PUKÁNSZKY: *A magyarországi német irodalom*



- története a legrégebb időktől 1848-ig [Geschichte der ungarländischen deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis 1848], Budapest 1926, S. 443–444. Vgl. dazu auch *Hochgräflich Erdödischer Theateralmanach auf das Jahr 1787* (weiterhin ETA 1787), Leipzig und Berlin s.a. und *Ofner und Pester Theateraschenbücher* (weiterhin OPTT) von den Jahren 1789–1813 in den Theatersammlungen der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest. Die einzige Monographie über Jiřík, die handschriftliche Dissertation von I. FONFÉDER: *Girzik X. Ferenc pesti német színész és drámaíró élete és működése* [Leben und Wirksamkeit des Pester deutschen Schauspielers und Dramatikers Franz X. Girzik], Budapest 1919, ist heute verschollen. Siehe auch R. PRAŽÁK: l. c. (Anm. 3), *Slovanský přehled* 55, Praha 1969, H. 5, S. 346–348
- 15 Vgl. *Taschenbuch der Prager Schaubühne auf das Jahr 1778*. Prag 1778. Siehe B. BRODSKÁ: *Balet v Kotcích* [Das Ballett im Kotzentheater]. *Divadlo v Kotcích* [Das Kotzentheater] 1739–1783, Praha 1992, S. 418
  - 16 Siehe ETA 1787 (Anm. 14), S. 29
  - 17 Siehe DTPO (Anm. 6) 2, S. 748
  - 18 Vgl. ETA 1787 (Anm. 14), S. 29–31, 49
  - 19 Siehe OPTT (Anm. 14) 1789 in Ofen und Pest.
  - 20 Vgl. R. PRAŽÁK: l. c. (Anm. 3), *Slovanský přehled* 55, Praha 1969, H. 5, S. 347
  - 21 Siehe A. HEPPNER: *A pozsonyi német színészet története a XVIII. században* [Die Geschichte des deutschen Preßburger Theaters], Bratislava 1910, S. 57
  - 22 Siehe *Armida oder der Heerzug nach Jerusalem. Nach dem Italienischen des Torquato Tasso und auf die Musik des berühmten Tonkünstlers Joseph Hayden, für die hochgräflich Unwerthische deutsche Operngesellschaft bearbeitet von Xavier Girzik, Mitglied dieser Operngesellschaft. Aufgeführt in den königl. städtischen Theatern zu Ofen und Pest 1791*
  - 23 Vgl. *Dictionnaire chronologique de l'opéra*, Paris 1979, S. 109. Siehe auch G. SARTI-SABINO: Haydn's Armida and the arrival of opera seria et Esterháza. *The Haydn Yearbook*, vol. XV, 1984, Bristol 1985, S. 181–198
  - 24 Siehe den Theaterzettel der Bühnendarstellung dieser Oper in Ofen vom 3. Dezember 1794, TSNBSZ (Anm. 8) in Budapest.
  - 25 Vgl. *Axur, König von Ormus. Eine heroische Oper in fünf Aufzügen, nach dem Italienischen des Herrn Abbé da Ponte übersetzt und für das gräflich Erdödysche Operntheater eingerichtet von Herrn Girzick. Zum Druck befördert vom Herrn Joh. Nep. Schüller. Die Musik ist vom Herrn Salieri*. Preßburg 1788. Theaterbibliothek der Széchényi-Nationalbibliothek (weiterhin TBNBSZ) in Budapest, Sign. IM 132
  - 26 Siehe *Axur, König von Ormus. Ein Singspiel in vier Aufzügen. Nach dem Tarare des Beaumarchais von D. Schmieder*. Graz 1799. Abteilung der Schloßbibliotheken im Nationalmuseum in Prag (weiterhin ASB), Sign. Radení 1540. Schmiders Adaptation benutzt den Text von Beaumarchais als Grundlage und ließ die italienische Adaptation da Pontes unbeachtet, die der deutschen Übersetzung Jiříks als Ausgangspunkt diente.
  - 27 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 167
  - 28 Siehe *Theatralisches Liederbuch oder Sammlung der beliebten Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten usw. aus Deutschlands vorzüglichsten Opern. Allen Theaterfreunden gewidmet*. Pesth 1810. Im Verlag des Joseph Leyer, S. 88–89
  - 29 Vgl. Arien aus der Oper *Die Weinlese, oder Die Dame incognito. Eine komische Oper in 2 Aufzügen, nach dem Italienischen des Herrn Abt Peter Selini frey bearbeitet von Franz Xaver Girzick. Die Musik ist von dem neapolitanischen Kapellmeister Hr. Joseph Gazzaniga. Aufgeführt auf beyden k. st. Theatern zu Ofen und Pest unter Bergopzooms Unternehmung, im Jahre 1789*, Pest; s.a. Franz Augustin Patzko. 22 Seiten.
  - 30 Siehe OPTT (Anm. 14) 1789, S. 13, 16, in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
  - 31 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 901
  - 32 Siehe OPTT (Anm. 14) 1789 in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
  - 33 Vgl. ETA 1787 (Anm. 14), S. 29–45, in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.

- 34 Daß die Erstaufführung des Singspiels *Die christliche Judenbraut* im deutschen Theater in Ofen am 18. September 1789 und nicht am 18. Oktober 1789 stattfand, wie DTPO (Anm. 6) 1, S. 237 sagt, wissen wir aus der OPTT (Anm. 14) 1789, S. 18, in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Den Text des Stückes haben wir in ASB (Anm. 26) in Prag, Sign. Radenín 1472, *entdeckt*.
- 35 *Siehe Die christliche Judenbraut*, Wien 1796, 103 Seiten
- 36 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 233
- 37 Siehe den Theaterzettel der Ofner Erstaufführung, die am 7. November 1810 stattfand [TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest].
- 38 Vgl. O. TEUBER: *Geschichte des Prager Theaters* 2, Prag 1885, S. 292; weiter auch J. VONDRÁČEK: l. c. (Anm. 2), S. 193
- 39 Siehe T. VOLEK: Repertoire pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793–1794 [Das Repertoire der Prager Spenglers Schauspielergesellschaft in der Spielzeit 1793–1794], *Miscellanea musicologica* 14, Praha 1960, S. 11, 12, 15
- 40 Siehe den Theaterzettel der Erstaufführung im deutschen Theater in Ofen am 26. Juli 1795, Theatersammlung der Universitätsbibliothek (weiterhin TSUB) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 41 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 233
- 42 Siehe ETA 1787 (Anm. 14), S. 56, 57, 59, in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 43 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 709. Das italienische Libretto ist im Jahre 1782 in Ödenburg erschienen. Vgl. G. HAYDN: *Orlando paladino*. Oedenburg 1782, 64 Seiten
- 44 Siehe F. HADAMOWSKY: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1996. Verzeichnis der aufgeführten Stücke, mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan. Teil 1, 1776–1810*, Wien 1966 (weiterhin HADAMOWSKY WHT 1), S. 94
- 45 Ebenda, S. 96
- 46 Siehe OPTT (Anm. 14) 1791, S. 12, TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 47 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 124–125
- 48 Siehe den Theaterzettel dieser Vorstellung in der TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 49 Vgl. *Dictionnaire chronologique de l'opéra*, Paris 1979, S. 120
- 50 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 86
- 51 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1791, S. 16, in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 52 Siehe DTPO (Anm. 6) 2, S. 624–625
- 53 Vgl. den Theaterzettel der genannten Aufführung, TSUB (Anm. 40), Sign. 6 d 2 r. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 54 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 97
- 55 Vgl. den Theaterzettel dieser Vorstellung in der TSUB (Anm. 40), Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 56 Siehe OPTT (Anm. 14) 1791, S. 24, und weiter auch DTPO (Anm. 6) 2, S. 633
- 57 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1792, S. 25, 26. Weiter siehe auch DTPO (Anm. 6) 2, S. 790–791
- 58 Siehe *Stephan der erste König der Hungarn. Ein Schauspiel in sechs Aufzügen von Xavier Girzick, Mitglied der hochgräflich Unwerthischen Operngesellschaft in Ofen und Pest*. Pest, bei Johann Michael Landerer, Edlen in Fuskut, s.l. 1792 in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 1544. Das Theaterstück von F. X. Girzick *Stephan der erste König der Hungarn* gab L. TARNÓI heraus: *Die täuschende Copie von dem Gewirre des Lebens. Deutschsprachige Dramen in Ofen und Pest um 1800*, Budapest 1999, S. 115–147
- 59 Vgl. dazu den Verfasser der letzten Standardmonographie über den heiligen Stephan Gy. GYÓRFFY: *István király és műve* [König Stephan und seine Tätigkeit], Budapest 1977, S. 63, 88, 93 usw.
- 60 Siehe A. BONFINI: *A magyar történelem tizedei* [Die Dekaden der ungarischen Geschichte], Budapest 1995, S. 239–240. Es handelt sich um die Übersetzung von Bonfinis lateinischem Original *Rerum Ungaricarum Decades*.

- 61 Siehe J. PINTÉR: *A magyar irodalom története Bessenyei György fellépésétől Kazinczy Ferenc haláláig* [Geschichte der ungarischen Literatur vom Auftreten György Besenyeis bis zum Tod Ferenc Kazinczys] 1772–1831, 2. Teil, Budapest 1913, S. 186. Pintér erwähnt eine weitere Ausgabe von Jifíks Werk im Jahre 1803, das sich aber in den ungarischen Bibliotheken nicht befindet.
- 62 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1794, S. 5, 9. Weiter siehe den Theaterzettel der Ofner Erstaufführung des *Festes der Musen* vom 1. Januar 1794, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 63 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 100
- 64 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1795, S. 20
- 65 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 83
- 66 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 356 und den Theaterzettel der Ofner Aufführung vom 20. September 1795, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 67 Das Datum der Ofner Erstaufführung des *Don Juan* führt K. ISOZ an: *Buda és Pest zenei művelődése 1686–1783, 1. kötet, A 18-ik század* [Die Musikkultur in Ofen und Pest 1686–1873, 1. Band, 18. Jahrhundert], Budapest 1926, S. 216–217. Weiter siehe auch DTPO (Anm. 6) 1, S. 256, 237. Zu den weiteren Versionen des *Don Juan* siehe R. ANGERMÜLLER: *Mozart Operas*, New York 1970, S. 165–167
- 68 Siehe K. ISOZ: l. c. (Anm. 67) 1, S. 267. DTPO (Anm. 6) 1, S. 401; er führt an, daß die Erstaufführung dieser Oper in der ungarischen Hauptstadt erst am 11. Juni 1798 stattgefunden hat. Die Richtigkeit seiner Datierung der Ofner Erstaufführung (am 17. September 1797) bekräftigt jedoch OPTT (Anm. 14) 1797
- 69 Vgl. z.B. den Theaterzettel der *Hochzeit des Figaro*, die Aufführung in Ofen am 17. Oktober 1795, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299, und weiter die Theaterzettel der *Hochzeit des Figaro* (Pest, am 25. März 1799), der *Zauberflöte* (Pest, am 20. Januar 1801) und des *Don Juan* (Ofen, am 3. August 1810), alles TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 70 Siehe K. ISOZ: l. c. (Anm. 67) S. 217, 213. Vgl. auch E. MAJOR: *Fejezetek a magyar zene történetéből* [Kapitel aus der Geschichte der ungarischen Musik], Budapest 1967, S. 29, 31
- 71 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 401. Zur Caldaras Oper mit dem Text von Metastasio und zu den Aufführungen der Mozart-Oper *Die Großmut des Titus* in Wien und anderswo in Österreich und Deutschland vgl. R. ANGERMÜLLER: l. c. (Anm. 67), S. 261, 270
- 72 Siehe den Theaterzettel der Erstaufführung in Pest vom 1. Januar 1799, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 73 Siehe den Theaterzettel der Pester Vorstellung vom 15. Dezember 1799, ebenda
- 74 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 45–46
- 75 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1800, S. 13
- 76 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 222
- 77 Vgl. den Theaterzettel der Vorstellung dieser Oper in Pest vom 28. Juni 1801, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 78 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 23
- 79 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 181
- 80 Siehe TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 81 Siehe OPTT (Anm. 14) 1802, S. 11, 13
- 82 Vgl. die Theaterzettel des königlichen städtischen Theaters in Ofen vom 1. und 31. Januar 1802, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Ursprünglich TSUB (Anm. 40), Sign. 6 d 2 r 299. Siehe dazu auch B. PUKÁNSZKY: l. c. (Anm. 14), S. 444
- 83 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1803, S. 29, 31. Die einzige Erwähnung dieser Oper ohne Angabe des Verfassers findet sich bei J. KÁDÁR: *A budai és pesti német színészet története 1812-ig* (Anm. 4), S. 113

- 84 Siehe den Theaterzettel der Pester Vorstellung vom 29. November 1803, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 85 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 1188
- 86 Siehe den Theaterzettel der Pester Vorstellungen vom 31. März 1806 und vom 22. Dezember 1806, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 87 Vgl. *Timotheus, oder Die Wirkungen der Musik. Eine Cantate von Herrn Winter, kurfürstl. Pfalzbayerischen Hofkapellmeister. Aus dem Italienischen übersetzt von Xavier Girzik, Mitglied der Operngesellschaft des königl. städt. Theaters in Ofen und Pest*, s.l. 1805, 16 Seiten
- 88 Siehe TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 89 Siehe DTPO (Anm. 6) 2, S. 816
- 90 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1805, S. 17
- 91 Siehe B. SZABOLCSI – A. TÓTH: *Zenei lexikon* [Musiklexikon] 1, Budapest 1965, S. 285
- 92 Vgl. das Feuilleton von Jan NERUDA in *Národní listy* vom 8. Juli 1865 über Reményis Tournee in den böhmischen Ländern. *Dilo Jana Nerudy* 13, Praha 1929, S. 119
- 93 *Das Leiden Jesu. Ein großes Oratorium aus dem Italienischen nach der Musik des Herrn Ferdinand Paer, k. k. Hofkapellmeister in Wien, frey ins Deutsche übersetzt von Xavier Girzik, Mitglied der Operngesellschaft des königl. städt. Theaters in Ofen und Pest, Pest, gedruckt bey Matthias Trattner, 1807, 15 Seiten. Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest, Sign. Mus. LII 2815*
- 94 Vgl. das Evangelium des heil. Johann, Grablegung Christi, Neues Testament. *Písmo svaté Starého i Nového zákona* [Das heilige Schrift des Alten und Neues Testaments], Praha 1985, S. 111
- 95 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 543
- 96 In der ungarischen theaterwissenschaftlichen Literatur wird die Behauptung von J. KÁDÁR: *A pesti és budai német színpéztörténete 1812-ig* (Anm. 4), S. 84, wiederholt, Fräulein Menner Cibulka habe schon 1806 geheiratet, obwohl sie noch 1807 nachweislich den Familiennamen Menner benutzt hat und obwohl ihre Hochzeit mit Cibulka offensichtlich erst in diesem Jahr stattgefunden hat. Zur Besetzung der Rollen im Oratorium *Die Leiden Jesu* vgl. den Theaterzettel der Vorstellung im königlichen städtischen Theater in Pest vom 23. März 1807, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Ursprünglich TSub (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299
- 97 Siehe *Musik-Texte aus dem Chinesischen Wunderhut, einem komischen Singspiel in 1 Aufzug von Xavier Girzik. Die Musik ist von Franz Roser. Pest 1807, TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 9583*. Vgl. auch J. SZINNYEI: l. c. (Anm. 14) 3, Budapest 1894, S. 1222, der die genaue Bezeichnung eines anderweitig nicht bekannten Jiřik-Werks folgendermaßen anführt: „Musik-Texte aus dem chinesischen Wunderhut, einem komischen Singspiele in 1 Aufzuge. Die Musik ist von Franz Roser. Ausgeführt in Vöreb, am Vorabende des Namensfestes des...Herrn Edlen Ignác von Végh. Den 30 July 1807. Pest s.a.“ Zu Rosers Lebensgeschichte vgl. B. SZABOLCSI – A. TÓTH: *Zenei lexikon* [Musiklexikon] 3, Budapest 1965, S. 252
- 98 *Achilles und Polyxena. Eine Tragödie in fünf Acten in elegischen Versart, von Xavier Girzik, Schauspieler und Sänger. Pest, gedruckt bei Matthias Trattner, 1808. TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 1264*
- 99 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 2
- 100 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 120
- 101 Siehe *Achilles. Ein ernsthaftes Singspiel in zwei Aufzügen. Aufgeführt im Theater der böhmischen Stände. Unter der Leitung des Theaterunternehmers Dominik Guardasoni. Prag im Jahre 1803. Die Poesie ist vom Herrn Tenente de Gamerra, Dichter des Hoftheaters in Wien. Die Musik ist vom Herrn Ferdinand Pär, Kapellmeister des königl. Hofes von Parma, Prag, gedruckt bei Franz Gerzabek, 1803, 131 Seiten. Siehe ASB (Anm. 26) in Prag, Sign. Radeníň 320. Über die Prager Erstaufführung von Achilles vgl. auch O. TEUBER: *Geschichte des Prager Theaters* 2, Prag 1885, S. 349–350*

- 102 Siehe BROCKHAUS – RIEMANN: *Zenei lexikon* [Musiklexikon] 2, Budapest 1984 (die ungarische Ausgabe), S. 504
- 103 Siehe den Theaterzettel zur Vorstellung der Oper *Adelasia und Aleramo* im deutschen Theater in Ofen vom 24. August 1810, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 104 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 122, 382
- 105 Siehe BROCKHAUS – RIEMANN: l. c. (Anm. 102), S. 504
- 106 Vgl. *Israels Wanderung durch die Wüste. Eine biblische Oper in 3 Aufzügen, verfertigt für die Theater in Ofen und Pest von Xavier Giržik, Sänger und Schauspieler dasebst. Die Musik ist von Vinzentius Tuczek, Compositeur und Kapellmeister bey eben deutschen Theatern. Pesth, gedruckt mit Trattnerischen Schriften, 1811, 79 Seiten, TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 53*
- 107 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 461. OPTT (Anm. 14) 1812 erwähnt nur neun Vorstellungen (er führt die Aufführung dieser Oper vom 21. Januar 1811 nicht an).
- 108 Siehe den Theaterzettel der Premiere der biblischen Oper *Israels Wanderung durch die Wüste* (Pest, den 22. Dezember 1812), TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Zum Rünners Wirken in den deutschen Theatern in Ofen und Pest siehe DTPO (Anm. 6) 2, S. 1196
- 109 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1812
- 110 Das Schauspiel F. X. Jifíks *Die Entführung des Prinz-Eugenius-Thores oder Temeswars Befreyung*, Ofen 1813, wird in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 640 aufbewahrt.
- 111 Dieses Manuskript vom Jahre 1813 wurde ursprünglich im Hauptstädtischen Archiv Budapest aufbewahrt, heute befindet es sich in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 640. Das ursprüngliche Manuskript aus dem Hauptstädtischen Archiv Budapest wurde von D. RÓZSA zusammen mit anderen ungarisch thematisierten Theaterstücken auf deutscher Bühne in Ofen und Pest analysiert: l. c. (Anm. 13), S. 215–231 (über Jifíks Schauspiele siehe S. 215–220)
- 112 Im Zusammenhang mit der Aufführung der Mozart-Oper *Die Großmutter des Titus* auf der deutschen Bühne in Ofen am 11. Juni 1798 schreibt man dort: „Man muß Hrn. Girzik zum Ruhme nachsagen, daß wie es der Zettel meldete, er die Uebersetzung nicht nach Art der Uebersetzer von Profession ausarbeitete – er wahlte ungebunden an das Original Ausdrücke, die das Ohr nicht beleidigen, und zeigte wirklich das Talent eines geschickten Mannes. Man darf diese Uebersetzung mehr eine Umarbeitung nennen, die wirklich den Vorzug vor so manchen Opern verdient, die nicht selten, aus dem italienischen übersetzt, eine Prosa zum Durchgehen erhielt.“ Siehe *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Preßburg 1798, N. 78 (Juli 1798), S. 96
- 113 Vgl. dazu in unserer wissenschaftlichen Literatur die entsprechenden Partien des Werkes *Videňské lidové divadlo od Hanswursta-Stranitzkého k Nestroyovi*, l. c. (Anm. 2). Unter den österreichischen und deutschen Forschern siehe z.B. O. ROMMEL: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952; E. J. MAY: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975; F. HADAMOWSKY: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Wien 1988 usw.
- 114 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 416, und den Theaterzettel der Premiere dieser Pantomime vom 21. Februar 1794 in Ofen, TSNBSZ (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 115 Siehe F. HADAMOWSKY: *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien. 3. Band. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860*, Wien 1934 (weiterhin HADAMOWSKY Leopoldstadt), S. 133. Den *Fagottisten* spielte man in dem Theater in der Leopoldstadt bis zum 7. November 1819.
- 116 Vgl. *Videňské lidové divadlo od Hanwursta-Stranitzkého k Nestroyovi* (Anm. 2), S. 88–89; über das Stück *Kaspar der Fagottist*, ebenda S. 84–89
- 117 Siehe O. TEUBER: l. c. (Anm. 98) 2, S. 305
- 118 Vgl. *Dějiny českého divadla 2. Národní obrození* (Anm. 2), S. 72

- 119 Siehe L. SOCHOROVÁ: *Sousedské divadlo doby národního obrození* [Das Nachbartheater der tschechischen nationalen Wiedergeburt], Praha 1987, S. 21.
- 120 Vgl. z.B. den Theaterzettel der Aufführung im deutschen Theater in Pest vom 28. September 1801, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Weiter siehe auch DTPO (Anm. 6) 1, S. 257–258
- 121 Siehe TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 122 Vgl. z.B. die Theaterzettel der Premiere auf der deutschen Bühne in Pest, und zwar am 13. März 1800, und der Vorstellungen vom 8. Juli 1802 und vom 19. Februar 1805, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Zu der erneuerten Premiere des *Thaddädl* im Theater in der Leopoldstadt in Wien am 22. Mai 1799 und dessen weiteren dortigen Vorstellungen vgl. HADAMOWSKY Leopoldstadt (Anm. 115), S. 261. Zum Hasenhuts Wirken in der Leopoldstadt vgl. auch *Videňské lidové divadlo od Hanswurstá-Stranitzkého k Nestroyovi* (Anm. 2), S. 93 und A. MANTLER: *Hanswurst und das Zaubertheater. Von Stranitzky zu Raimund*. Wien 1990, S. 16–17
- 123 Siehe HADAMOWSKY Leopoldstadt (Anm. 115), S. 281 sowie den Zettel der Pester Premiere vom 17. August 1804, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Ursprünglich TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299
- 124 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 175 und den Theaterzettel der Vorstellung im deutschen Theater in Ofen vom 5. Oktober 1794, TSUB (Anm. 40), Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Vgl. auch die deutsche Ausgabe der Oper *Der Baum der Diana. Eine heroisch-komische Oper in zwei Aufzügen. Die Musik ist vom Herr Vincent Martini. Für das k. k. Hoftheater*. Wien 1802, 74 Seiten, ASB (Anm. 26) in Prag, Sign. Radeníň 1094
- 125 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 10
- 126 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 1191
- 127 Siehe *Die vier Heymonskinder. Ein komisches Volksmärchen mit Gesang in vier Aufzügen. Bearbeitet von Alois Gleich. Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Tuczek. Aufgeführt auf dem k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt*. Wien 1803, 92 Seiten, TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 216. Vgl. auch den Theaterzettel der Ofner Premiere des Stückes *Die vier Heymonskinder* vom 22. Oktober 1810, ebenda. Siehe auch DTPO (Anm. 6) 2, S. 877
- 128 Vgl. HADAMOWSKY Leopoldstadt (Anm. 115), S. 169
- 129 Siehe *Oberon, König der Pygmäer. Eine romantisch-komische Oper nach Wielands Oberon für die Bühne bearbeitet von Johann Georg Carl Giesecke, Schauspieler. Die Musik ist vom Herrn Paul Wrantzky, Musik-Orchester Director der k. k. Hoftheater*. S. 1. [Wien], s.a. [1790], TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest, Sign. IM 533. Siehe den Theaterzettel der Vorstellung im deutschen Theater in Ofen vom 23. März 1794, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 235) in Budapest.
- 130 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 646–647
- 131 Siehe den Theaterzettel der Pester Premiere von *Hanns Dachel, der Bräutigam von Eipelthau* vom 12. Dezember 1806, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 132 Siehe J. KÁDÁR: I. c., (Anm. 4), S. 111; dies.: I. c., Budapest 1923 (Anm. 6), S. 141. Vgl. auch DTPO (Anm. 6) 1, S. 414
- 133 Siehe K. F. GUOLFINGER VON STEINBERG: *Hanns Klachel oder Das Rendezvous in der neuen Alee. Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen. Die Musik ist vom Herrn Tuczek*. S. 1. 1797
- 134 Siehe *Hanns Dachel. Ein komisches Singspiel vom Ritter von Steinsberg. Musik V. Tuczek. Leopoldstädter Theater*. Wien 1799
- 135 Vgl. HADAMOWSKY Leopoldstadt (Anm. 115), S. 158
- 136 Siehe *Hans Klachel oder Das Rendezvous in der neuen Alee. Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen. Die Musik ist vom Herrn Tuczek*. S. 1. 1805. Angeführt von Č. ZÍBRT: *Honza Kolohnát z Přelouče. Český lid 25*, Praha 1925, S. 203

- 137 Vgl. J. VONDRÁČEK: I. c. (Anm. 2), S. 258; M. KAČER: *Václav Thom*. Praha 1965, S. 83; *Dějiny českého divadla 2* (Anm. 2), S. 78–79. Siehe auch Č. ZÍBRT: I. c. (Anm. 136), S. 201–217
- 138 Ebenda
- 139 Ebenda
- 140 Vgl. *Viszkots Jankó vagy A lipstovay vő legény. Énekes vig játék 7 fel vonásban. For-ditotta Láng Ádám Szindalíró*. Das Manuskript wird in der TBNBSZ (Anm. 25) in Bu-dapest aufbewahrt. Die ungarische Adaptation von *Hans Klachel* wurde am 18. April 1812 in Pest aufgeführt, und die Titelrolle verkörperte der Verfasser der ungarischen Version, Ádám Láng, selbst. Siehe den Theaterzettel dieser Aufführung, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Vgl. auch J. BAYER: *Magyar színlap 1812-ből [Der ungarische Theaterzettel vom Jahre 1812]*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 4, Budapest 1894, S. 485–486. Daraus geht hervor, daß Tuček die Musik zu Langs ungarischer Adaptation des *Viszkots Jankó* aus dem Jahre 1812 komponierte.
- 141 Zu Tuček's Wirken im deutschen Theater in Ofen und Pest vgl. R. PRAŽÁK: I. c., *Otázky divadla a filmu 1*, Brno 1970 (Anm. 3), S. 71–76.
- 142 Vgl. die Theaterzettel der Premieren der beiden Tuček-Stücke: *Israels Wanderung durch die Wüste* (deutsches Theater in Pest am 22. Dezember 1812) und *Ripheus, der Berggeist im Riesengebirge unter dem Namen Rubezahl* (deutsches Theater in Ofen am 31. Mai 1802), beide TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest
- 143 Vgl. z.B. den Theaterzettel der Ofner Vorstellung von Haydn's *Armida* vom 3. Dezember 1794, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 144 Siehe den Theaterzettel der Ofner Aufführung der *Hochzeit des Figaro* am 14. Oktober 1795, ebenda
- 145 Vgl. den Theaterzettel der Pester Aufführung dieser Oper vom 25. März 1799, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 146 Siehe die Theaterzettel der Vorstellungen der *Zauberflöte* in Pest am 20. Januar 1801 und am 25. Juni 1810, ebenda
- 147 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 925–926
- 148 Siehe die erwähnten Theaterzettel, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 149 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 803 und 1, S. 562
- 150 Siehe G. STAUD: *Magyar kastélyszínházak [Die ungarischen Schloßtheater]* 2, Buda-pest 1963, S. 35–90
- 151 Vgl. den Theaterzettel der Erstaufführung dieser Oper am deutschen Theater in Ofen am 5. Februar 1794, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Ursprüng-lich in der TSUB (Anm. 40), Sign. 6 d 2 r 299
- 152 Siehe den Theaterzettel der Vorstellung dieser Oper an demselben Theater vom 2. Mai 1794, ebenda
- 153 Vgl. DTPO (Anm. 6) 2, S. 717
- 154 Siehe z.B. den Theaterzettel der Aufführung am deutschen Theater in Pest vom 20. De-zember 1795, TSUB (Anm. 40), Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 155 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 439, wo man fälschlicherweise die Vorstellung vom 17. De-zember 1802 als *Derniere* anführt, die nach dem Zeugnis des Theatralmanachs aus die-sem Jahr nicht aufgeführt worden ist. Die richtige Angabe führt OPTT (Anm. 14) 1801 an.
- 156 Siehe den Theaterzettel der Erstaufführung dieser Oper am deutschen Theater in Pest vom 25. Juni 1805, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 157 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 175
- 158 Siehe den Theaterzettel der Vorstellung dieser Oper in Pest vom 9. September 1804, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 159 Vgl. HADAMOWSKY WHT I (Anm. 44), S. 30

- 160 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 261
- 161 Siehe HADAMOWSKY WHT 1 (Anm. 44), S. 23. Vgl. auch OPTT (Anm. 14) 1791, S. 13. Damals wurde es unter dem Namen *Das listige Bauermädchen oder Der geadelte Bauer* aufgeführt.
- 162 Siehe den Theaterzettel der Aufführung dieser Oper in Pest vom 23. Januar 1794, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 163 Vgl. DTPO (Anm. 6) 1, S. 560–561
- 164 Siehe den Theaterzettel der Pester Premiere vom 17. Oktober 1803, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Vgl. auch DTPO (Anm. 6) 2, S. 843
- 165 Siehe ebenda 2, S. 755–756
- 166 Vgl. die Theaterzettel der Aufführungen des Singspiels *Die Schwestern von Prag* (deutsches Theater in Pest am 16. Januar 1798 und in Ofen am 28. September 1810), beide Zettel TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest. Weiter siehe den Zettel der Vorstellung *Zwei Schwestern von Prag*, deutsches Theater in Pest am 1. Juni 1806, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 167 Siehe HADAMOWSKY Leopoldstadt (Anm. 115), S. 249
- 168 Siehe *Československý hudební slovník osob a institucí* (Anm. 10) 2, S. 129
- 169 Siehe J. VONDRÁČEK: l. c. (Anm. 2), S. 306
- 170 Vgl. den Theaterzettel, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 171 Siehe *Magyar színháztörténet 1790–1873* (Anm. 2), S. 349
- 172 Vgl. die Theaterzettel zum Trauerspiel *Anna Boley, Königin von England* des Joseph Korompay (Premiere am deutschen Theater in Pest am 3. Mai 1794), ursprünglich in der TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299, und zu Schillers Tragödie *Die Jungfrau von Orleans* (Erstaufführung in dem deutschen Theater in Pest am 26. September 1803), beide TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 173 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 150 und 480
- 174 Siehe den Theaterzettel der Vorstellung am deutschen Theater in Ofen vom 22. Juli 1795, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 175 Die Premiere des Giesecks Stückes *Der travestierte Hamlet* mit Tučeks Musik wurde im deutschen Theater in Ofen am 29. Juni 1795 aufgeführt. Siehe OPTT (Anm. 14) 1795, S. 24. Vgl. auch DTPO (Anm. 6) 2, S. 826
- 176 Die diesbezüglichen Theaterzettel publiziert J. KÁDÁR: *Shakespeare drámái a magyarországi német színpadokon* [Shakespeares Dramen auf den deutschsprachigen Bühnen Ungarns]. *Magyar Shakespeare-tár* [Ungarisches Shakespeare-Archiv] 9, Budapest 1916, S. 97–100, 104–105
- 177 Siehe den Theaterzettel dieses Schauspieles am deutschen Theater in Ofen vom 30. Dezember 1795, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 178 Vgl. OPTT (Anm. 14) 1790 und 1791
- 179 Siehe OPTT (Anm. 14) 1793 und OPTT (Anm. 14) 1813 und die weiteren Theateralmanache der deutschen Bühnen in Ofen und Pest, diesen Angaben folgt DTPO (Anm. 6) 2, S. 1167 an.
- 180 Vgl. J. KÁDÁR: l. c., Budapest 1914 (Anm. 4) S. 61–62
- 181 Siehe ebenda, S. 66
- 182 Vgl. ebenda, S. 63
- 183 Siehe DTPO (Anm. 6) 1, S. 571–572
- 184 Vgl. W. B i n a l: l. c. (Anm. 6), S. 71
- 185 Siehe den Theaterzettel der Ofner Premiere des Jiřík-Singspiels, TSUB (Anm. 40) in Budapest, Sign. 6 d 2 r 299. Heute TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.



- 186 Vgl. den Theaterzettel der Vorstellung dieses Lustspiels an den deutschen Theater in Ofen vom 21. Januar 1794, ebenda
- 187 Siehe DTPO (Anm. 6) 2, S. 1167
- 188 Vgl. den Theaterzettel dieser Vorstellung, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 189 Siehe den Theaterzettel der Aufführung am deutschen Theater in Pest vom 19. Dezember 1799, TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 25) in Budapest.
- 190 Siehe den Theaterzettel der Premiere dieser Tuček-Oper am deutschen Theater in Ofen vom 31. Mai 1802, ebenda
- 191 Vgl. die Theaterzettel der Vorstellungen *Die Insel der Liebe* (am 5. Oktober 1800 in Ofen), *Die Wiener Zeitung* (am 24. März 1801 in Ofen), *Aline, Königin von Golkonda* (am 29. Oktober 1804 in Pest), *Thaddädl, der dreißigjährige ABC-Schütz* (am 19. Februar 1805 in Pest), alles TSNBSZ (Anm. 8) in der TBNBSZ (Anm. 235) in Budapest. Weiter siehe die Theaterzettel der genannten Mozart- und Haydn-Aufführungen am deutschen Theater in Ofen und Pest, ebenda
- 192 Vgl. M. FEKETE: *A temesvári színészet története* [Geschichte des Theaterwesens in Temeswar], Temesvár 1911, S. 28–30.
- 193 Den ersten Schritt dazu hat L. TARNÓI unternommen, als er in seiner Edition (Anm. 13) Jiříks Drama *Stephan der erste König der Hungarn* herausgab.



GÁBOR KERÉKES (BUDAPEST)

## Oberst Földes – aber auch Frau Szatmary

### Die Darstellung des Ungarischen in Joseph Roths Roman „Die Kapuzinergruft“

Joseph Roth galíciai származású osztrák író magyarságképe meglehetősen negatív volt. A *Die Kapuzinergruft* című regényében ennek megfelelően a magyar származású szereplőket nagyrészt negatív figuraként ábrázolja, sőt „Jolanth Szatmary” professzornőt a pokol küldöttéeként festi le.

#### Einleitung

Joseph Roth gehört zu den Erzählern des zwanzigsten Jahrhunderts, deren Lebenswerk sowohl hinsichtlich des Umfangs als auch der Komplexität bei dem unstillen Leben, das sie führten, erstaunlich ist: Roth hatte keinen festen Wohnsitz, sondern lebte nicht selten extravagant, aber auch ungebunden in Hotels und Pensionen, ohne über eine eigene Bibliothek zu verfügen (MÜLLER-FUNK 1989:15, 40f.). Er war, wie Claudio Magris es so poetisch-schonungslos formuliert, „eine ruhelose, umherirrende Seele, ein Nomadenschriftsteller und Trinker, dessen Zuhause die Hotelzimmer ganz Europas und das Heimweh nach der fernen wolhynischen Heimat waren” (MAGRIS 1988:258).

Im Zusammenhang mit seinem Lebenswerk hat man – da einige Namen, Orte und Figuren in den verschiedenen Werken Roths mehrmals anzutreffen sind – unter anderem auch den Begriff einer „Comédie humaine” benutzt, der „sich einem von selbst aufdrängt” (BRONSEN 1974:577f.). Die *Comédie humaine* ist Balzacs großangelegtes, aus über hundert Werken bestehendes Panorama Frankreichs, in dem in den verschiedenen Werken dieselben Personen auftreten. Deshalb sprach Victor Hugo im Jahre 1850 bei seiner Grabrede für den verstorbenen Romancier auch davon, daß sich alle Bücher dieses Schriftstellers zu einem einzigen Buch zusammenschließen (BRONSEN 1974:578).

Was Joseph Roths Ansichten über Ungarn anging, so kann man hierzu – wie wir das auch anhand der Ungarndarstellung im Roman *Die Kapuzinergruft* (im weiteren KA) noch genauer werden sehen können – sehr konkrete Angaben machen.

## Joseph Roth und die Ungarn

Golubtschik, der Russe und Ich-Erzähler der Binnenhandlung in Roths Roman *Beichte eines Mörders* (im weiteren BE), sagt über seine erste Begegnung mit einem Ungarn:

*Ich hatte noch nie einen Ungarn gesehen, wohl aber mir eine genaue Vorstellung von ihnen gemacht nach all dem, was ich aus der Geschichte von ihnen wußte. Ich kann nicht sagen, daß es geeignet war, in mir irgendeinen Respekt vor diesem Volk zu wecken, das meiner Meinung nach noch weniger europäisch war als wir. Es waren Tataren, die sich nach Europa hineingestohlen hatten und dort sitzengeblieben waren. Sie waren Untertanen des Kaisers von Österreich, der sie so wenig schätzte, daß er uns Russen zu Hilfe gerufen hatte, als sie einst rebellierten (BE 33).*

Selbstverständlich kann man nur in den seltensten Fällen zwischen Ich-Erzählern und den Verfassern der Werke, denen wir in diesen Ich-Erzählern begegnen, eine absolute Gleichsetzung vornehmen, doch in diesem Fall, in der Frage, wie ihm die Ungarn erschienen, war Joseph Roth sicherlich mit seiner Schöpfung Golubtschik einer Meinung.

Joseph Roth, der „Mythomane“, war bei all seiner Inkonsequenz, ungeachtet aller emotionalen und politischen Schwankungen, in seinen Anschauungen über Ungarn konsequent geblieben: er mochte weder das Land noch die Leute (KEREKES 1990).

Im Jahre 1919 klagte er angesichts der prohabsburgischen Stimmung im westlichen Teil Ungarns: „Westungarn ist einer der gefährlichsten Herde des Monarchismus“ (ROTH 1919). Dreizehn Jahre später war der inzwischen in seinen politischen Anschauungen gewandelte Roth erneut mit Ungarn unzufrieden, wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen: Es gehörte für ihn zu den Zerstörern der Monarchie, er verachtete es, und dies ist auch ganz deutlich und – als Ungar muß man sagen: leider – sehr eindrucksvoll im 19. Kapitel seines Romans *Radetzkymarsch* gestaltet, in dem er seinen Emotionen freien Lauf läßt.

In Roths Werken bis 1930 kommt Ungarn sehr selten vor, und man könnte ohne weiteres darüber hinweglesen, wenn nur nicht immer eine auffallend negative Konnotation mitschwingen würde. Nach 1930 nimmt in den Werken die Rolle der Ungarn und des Ungarischen deutlich zu. Zu dieser Gruppe von Werken gehört auch der Roman *Die Kapuzinergruft*.

### Die Kapuzinergruft – das neutrale Ungarische

Der Roman *Die Kapuzinergruft* erschien im Jahre 1938. Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist auch schon „unglücklich“ genannt worden, was

sich nicht nur auf die häufig diskutierten künstlerischen Probleme des Werkes bezieht; dieser Unglücksstern überschattete im existentiellen Bereich des Autors noch vieles mehr, da Roth „dem Gemeinschaft Verlag ein Manuskript von 350 Seiten in Aussicht gestellt hatte, zu dessen Verdruss schließlich eines von 173 Seiten“ lieferte (BRONSEN 1974:510).

Das Ungarische kommt im Werk in verschiedenen Kontexten vor, von denen die entscheidenden jedoch eindeutig negativer Art sind.

Als neutraler Kontext wären zunächst die ungarischen Namen zu nennen, die im Denken und im Umkreis des Ich-Erzählers vorkommen: Die Familie Szechenyi wird genannt als eine, die die Mode in Wien mitbestimmte (KA:24), in der Garnison in Zlotogrod, die Franz Ferdinand von Trotta im Laufe der Handlung besucht, treffen wir auf einen – für den Gang der Handlung vollkommen indifferenten – Oberst Földes (KA:40), und im Bekanntenkreis Trottas finden wir – ebenfalls nicht weiter kommentiert – die Namen Szechenyi und Halasz (KA:129, 131, 151). Dies alles ist im Grunde nichts anderes als der natürliche Niederschlag dessen, daß in der österreichisch-ungarischen Monarchie unter den verschiedenen zusammenlebenden Völkern auch die Ungarn zu finden waren.

Auf ähnlicher Grundlage basiert auch die Nennung Ungarns bzw. ungarischer Städtenamen im Roman, bei der das Ungarische einen Hauch von positivem Beiklang erlebt, als nämlich Trotta sich seine Gedanken über die Monarchie macht. Auf seiner Reise sinniert er über den ähnlichen Charakter der verschiedenen Städte der Monarchie:

*Desgleichen hatte ich schon in Agram, Olmütz, in Brünn, in Kecskemet, in Szombathely, in Ödenburg, in Sternberg, in Müglitz gesehen. [...] ... all dies war Heimat, stärker als nur ein Vaterland, weit und bunt, dennoch vertraut und Heimat: die kaiser- und königliche Monarchie. (KA:42)*

Bevor wir uns nun den ausführlichen Thematisierungen des Ungarischen im Roman zuwenden, sollten wir zuvor noch einige grundsätzliche Worte zur Schreibung der ungarischen Namen bei Roth sagen. Bei dieser Frage fällt auf, daß Roth – wenn man von den Akzentsetzungen absehen will – bis auf die für Ungarn seltsame Schreibung des Namens „Keczkemet“ an einer Stelle im Text korrekt vorgeht.

Folgende ungarische Namen kommen im Roman *Die Kapuzinergruft* vor – hier gleich ein Vergleich mit der korrekten ungarischen Orthographie:

ROTH:	UNGARISCH:
Kovacs	Kovács
Kecskemet	Kecskemét
Szombathely	Szombathely
Földes	Földes
Jolanth	Jolán
Szatmary	Szatmáry
Keczkemet	Kecskemét
Szekely	Székely
Lakatos	Lakatos
Halaszy	Halászy
Szechenyi	Széchenyi
Esterházy	Esterházy
Budapest	Budapest
Halasz	Halász

Zur Schreibung der ungarischen Namen in *Die Kapuzinergruft* muß man unbedingt erwähnen, daß die Schreibung für „Rothsche Verhältnisse“, d.h. verglichen mit der Schreibung der ungarischen Namen in den anderen Werken Roths, überdurchschnittlich korrekt ist, denn insgesamt kommen in seinem Lebenswerk rund 30 ungarische Namen vor, und nur dreizehn Personennamen sind davon der ungarischen Rechtschreibung gemäß geschrieben, nämlich die auch in Österreich bekannten Namen Esterházy, Molnár, Fetics, Wessely, Rákóczi und Horthy, der von Béla Kun sowie die relativ unkomplizierten Nagy, Földes, Lakatos und Farkas sowie der Vorname Ilona. Darüber hinaus ist die Schreibung von Szombathely, Budapest sowie die des „Csárdás“ – wenn auch mit dem im Ungarischen unüblichen großen Anfangsbuchstaben – ebenfalls vollkommen korrekt. Wenn wir in den anderen Fällen von den Akzenten absehen, dann bleiben immer noch neun Namen übrig, die für einen Nichtungarn ungarisch klingen mögen, doch in dieser Form im Ungarischen überhaupt nicht existieren. Von diesem letzteren Fall liegt im zur Frage stehenden Roman nur ein einziger Fall, nämlich der bereits erwähnte Name Kecskemet, vor.

Daß Roth mit dem Ungarischen tatsächlich nicht viel im Sinn hatte, unterstreicht weiterhin auch einer seiner Ausbrüche in seinem Brief an Stefan Zweig vom 20. Juli 1934. Nachdem der englische Verleger Victor Gollancz erfahren hatte, daß die englischen Rechte für den *Antichrist* (Im weiteren AN), die ihm Roth angeboten hatte, bereits vergeben waren, und Gollancz deshalb auf Distanz zu Roth gegangen war, schrieb Roth u.a.: „Und täuscht mich, nebenbei gesagt, nicht mein durch russische Abkunft und österreichische Herkunft gebildetes Ohr – so ist ein Herr namens Gol-

lancz Jude aus Budapest, Kecskemét oder Preßburg. [...] Ich habe die Empfindung, daß Herr Gollancz ein Ungar ist. Es ist nicht das ‚cz‘ in seinem Namen. Es ist der Ton seiner Briefe“ (ROTH 1970:364). Nun, Roths „durch russische Abkunft und österreichische Herkunft gebildetes Ohr“ täuschte ihn sehr wohl. Gollancz wurde in London geboren (ROTH 1970: 594).

Zusammenfassend muß zu dieser Frage gesagt werden: Roths Schreibung der ungarischen Namen ist nicht immer korrekt, d.h. nicht immer der ungarischen Rechtschreibung entsprechend, doch war dies Roth offensichtlich nicht bewußt; er kennzeichnet die jeweiligen Figuren und Orte, die er als ungarische aufgefaßt wissen wollte, in jedem Fall unmißverständlich als Ungarn.

Eine in vielen Werken Roths wiederkehrende Figur ist die des Grafen Chojnicki, der eigene Züge von Roth trägt. Damit kommt dieser Figur des Chojnicki in den Rothschen Werken auch immer wieder besondere Bedeutung zu, und gerade er ist es, der die Vorbehalte gegenüber den Ungarn in einem Gespräch in diesem Roman ausspricht. Er sagt:

*Die Ungarn [...] unterdrücken nicht weniger als folgende Völker: Slowaken, Rumänen, Kroaten, Serben, Ruthenen, Bosniaken, Schwaben aus der Bacska und Siebenbürger Sachsen. (KA:17)*

Besonders schwer wiegt hier der Umstand, daß eine gewichtige Figur der Rothschen „Comédie humaine“ dieses Verdikt ausspricht, das im Laufe des Werkes auch nicht zurückgenommen wird, denn als der Erzähler später laut darüber nachdenkt, wer zu den treuesten Untertanen und den Ernährern der Monarchie gehört, so nennt er zwar – in Gesellschaft anderer Völkerschaften der peripheren Gebiete der Monarchie – die Zigeuner der Pußta, aber nicht die Ungarn:

*Die Zigeuner der Pußta, die subkarpatischen Huzulen, die jüdischen Fiaker von Galizien, meine eigenen Verwandten, die slowenischen Maronibrater von Sipolje, die schwäbischen Tabakpflanzer aus der Bacska, die Pferdezüchter der Steppe, die osmanischen Sibersna, jene von Bosnien und Herzegowina, die Pferdehändler aus der Hanakei in Mähren, die Weber aus dem Erzgebirge, die Müller und Korallenhändler aus Podolien: sie alle waren die großmütigen Nährer Österreichs; je ärmer, desto großmütiger. (KA:67)*

## **Die Kapuzinergruft – das herzlose Ungarische**

Eine wichtige Rolle im Roman spielt die Familie Kovacs, „junger Militäradel ungarischer Nationalität“ (KA:17), denn in die neunzehnjährige Elisabeth Kovacs verliebt sich der Ich-Erzähler, der aus Angst vor dem Spott seiner Kameraden über sein in der damaligen Zeit in dieser Runde als si-

cherlich sentimental geltendes Gefühl zunächst gegen diese Liebe kämpft – und „nicht so sehr deshalb, weil ich mich gefährdet glaubte“ (KA:18), heißt es schon bei der ersten Erwähnung dieser Liebe. Worte, die sehr schwer wiegen.

Die Familie Kovacs wird in negativer Analogie zu den einfachen Verwandten und Bekannten der Familie des Ich-Erzählers charakterisiert. Über Vater Kovacs erfahren wir:

*Der Vater meiner geliebten Elisabeth war in jener Zeit ein wohlbekannter, man kann wohl sagen berühmter Hutmacher. Er war aus einem gewöhnlichen ‚Kaiserlichen Rat‘ ein nicht ungewöhnlicher ungarischer Baron geworden. (KA:60)*

Kovacs zeigt in seiner Haltung zum Vaterland, zur Monarchie, deren Untergang wir im Laufe des Romans erleben, keine patriotischen Gefühle wie die einfachen Untertanen der Monarchie, sondern ist ausschließlich auf seinen eigenen Vorteil bedacht. Als Franz Ferdinand von Trotta kurz vor seinem Ausrücken an die Front bei ihm ankommt, um um die Hand von Elisabeth anzuhalten, war Kovacs

*gerade von einem für ihn heiter verlaufenen Besuch im Kriegsministerium zurückgekehrt. Er hatte den Auftrag auf eine halbe Million Soldatenkappen bekommen. Auf diese Weise, so sagte er mir, könne er, der alternde hilflose Mann, immerhin noch dem Vaterlande dienen. [...] Er war groß, kräftig und schwerfällig. (KA:61)*

Über das Einrücken Trottas spricht Kovacs „mit einer geradezu belustigten Stimme“, um dann noch zu bemerken: „Ich glaube annehmen zu können, daß meine Tochter Sie vermissen wird“ (KA:61). Das Zeremoniell der Brautwerbung wird von Kovacs, der im Gegensatz zu den gefühlswarmen Menschen der Ostgebiete kalten und unbeteiligten Wesens ist, für Trotta verdorben.

*‚Junger Freund [...] ich weiß, Sie wollen um ihre Hand anhalten. Ich weiß, daß Elisabeth nicht nein sagen wird. Also nehmen Sie vorläufig die meine und betrachten Sie sich als meinen Sohn!‘ Damit streckte er mir seine große, weiche und viel zu weiße Hand entgegen. Ich nahm sie und hatte die Empfindung, eine Art von trostlosem Teig anzurühren. Es war eine Hand ohne Druck und ohne Wärme. Sie strafte sein Wort vom ‚Sohn‘ Lügen, sie widerrief es sogar. Elisabeth kam, und der Hutmacher ersparte mir alle Worte: ‚Herr Trotta geht in den Krieg‘ – sagte mein Schwiegervater – so, als hätte er sagen wollen: er fährt zur Erholung an die Riviera – ‚und er möchte dich vorher heiraten.‘*

*Er sprach in dem gleichen Tonfall, in dem er eine Stunde vorher im Kriegsministerium mit dem Uniformreferenten über die Kappen gesprochen haben mochte. (KA:61f.)*



Kovacs' Auftreten ist bestimmt durch alle Charakteristika der Neureichen und so nicht dem des alten Adels gemäß, er ist „mit Handschuhen eher bewaffnet als ausgestattet“, und besonders interessiert zeigt er sich an Dingen, die protzend seinen Reichtum zum Ausdruck bringen können, wie etwa Autos (KA:75ff.).

Bei der Trauung des Paares wird offensichtlich, daß Kovacs „sentimental, wie die meisten Heereslieferanten“ (KA:73) war, und „munter und sorglos [...] hundert überflüssige Redensarten in der Kehle“ hatte, die „schnell wie Gerüche [verwehten]“ (KA:78).

Als Trotta nach vielen Schwierigkeiten und langer Zeit aus dem Krieg zurückkehrt und den „gesund und munter“ auftretenden Kovacs wieder trifft, gebärdet sich dieser, als hätte er selbst Trotta heimgebracht (KA:113). Kovacs nennt Trotta prophetisch einen „Teufelsbub“, er will sich nun bei seiner Tochter Elisabeth nicht mehr für ihn engagieren, setzt ihm zugleich herzlos seine schlechte finanzielle Lage auseinander und schneidet zugleich mit den „paar Eisen im Feuer“ auf, die er noch besitze (KA:116f.). Da diese „Eisen“ – wie wir sehen werden – mit dem Teufel zu tun haben, ist es folgerichtig, daß Kovacs schließlich falsch spekuliert und von der Bühne der Handlung verschwindet.

Elisabeth Kovacs erscheint in Trottas Augen zunächst als „schön, weich und zärtlich“ (KA:19). Seine Mutter ist von ihr als Schwiegertochter nicht gerade begeistert: „Ich mag Elisabeth nicht leiden.“ (KA:59) Als Figur ist Elisabeth bis zur Hochzeitsreise vollkommen passiv dargestellt, doch da erweist sie sich als ebenso herzlos wie ihr Vater, und die bereits zuvor gemachte Bemerkung von Trottas Mutter – „Heirate und werde glücklich, wenn es dir die Umstände erlauben“ (KA:59) – gewinnt an Gewicht. Rein motivisch gibt es hierfür eine weitere Andeutung noch vor der Trauung, denn Trottas Mutter schenkt Elisabeth einen violetten, großen, sechskantigen Amethyst, „gehalten von einer zartgeflochtenen goldenen Kette, mit der verglichen der Stein allzu wichtig erschien, gewalttätig fast“ (KA:75). Elisabeth hat ein Kreuz um den Hals, als dies geschieht, und wir können lesen:

*Ich hängte, ohne ein Wort, die Kette um den Hals Elisabeths. Der Stein hing über dem Kreuz. [...] Elisabeth legte das Kreuz ab. Der Amethyst schimmerte in einem gewaltsamen Violett auf dem silbergrauen Kleid. Er erinnerte an gefrorenes Blut auf gefrorenen Grund. (KA:76)*

Auf der Hochzeitsreise muß Trotta schon zu Beginn mit Schrecken erkennen, daß „auf einmal Elisabeth zwar noch nicht verändert, aber bereits auf dem Weg zu irgendeiner Veränderung“ war und einige der Gesten Elisabeths „sichtbarlich vom Vater ererbt, ferne und verfeinerte Echos der väterlichen Bewegungen“ und beinahe beleidigend waren (KA:79). Ohne ihre Langeweile zu verbergen bringt Elisabeth die Zugfahrt hinter sich, um dann

in Baden mit dem alten Diener der Trottas, mit Jacques betont unhöflich umzugehen. Als Jacques nach dem Gespräch mit Trotta infolge eines Schlaganfalls plötzlich im Sterben liegt und Trotta diese erschütternde Nachricht Elisabeth mitteilt, zeigt sie keine menschliche Regung: „Sie ließ die ausgebreiteten Arme fallen und antwortete nur: ‚Er ist alt!‘“ (KA:83) Trotta bleibt in der Nacht am Bett von Jacques, der „gerade in dem Augenblick“ zu sterben beginnt, in dem er „entschlossen war, wiederum zu Elisabeth hinaufzugehen“ (KA:85). Trotta bleibt bei Jacques und sieht seine Frau erst nach dem Krieg wieder, da sie ihn in Baden allein läßt:

*Der Nachtportier brachte mir einen Brief. ‚Von der Gnädigen!‘ – sagte er. Das Kuvert war nur halb zugeklebt, es öffnete sich gleichsam von selbst. Ich las nur eine Zeile: ‚Adieu! Ich geh nach Haus. Elisabeth.‘ (KA:85)*

Durch all dies erweist sich Elisabeth als eine Tochter, die ihrem Vater in jeder Hinsicht entspricht.

### **Die Kapuzinergruft – das teuflische Ungarische**

Im weiteren Verlauf des Romans bekommt eine Ungarin, nämlich Frau Jolanth Szatmary, eine wesentliche Rolle, und sie ist dann auch von großer Wirkung auf Elisabeth. Bevor Trotta sie trifft, hört er von seiner Mutter über Elisabeth, daß diese „eine Kunstgewerblerin“ geworden sei, was besonders verwerflich sei, denn wo soll das hinführen, „wenn man anfängt aus wertlosem Zeug etwas zu machen, was wie wertvoll aussieht“? (KA:108f.) Dieser Einfluß geht auf Frau Szatmary zurück, die laut Elisabeth „eine berühmte Frau“ (KA:113) ist, zu der aber Trotta keinen Zugang findet und deren Gespräche mit Elisabeth und deren Vater er nicht verstehen kann (KA:114). Jolanth Szatmary, die von ihren Bewunderern „Frau Professor“ genannt wird, die aber – wie es sich schließlich herausstellt – „keine von den Wiener oder Budapester Akademien jemals besucht“ (KA:139) hat, entzweit Elisabeth und Trotta, führt Elisabeth zu Vorträgen „über freiwillige Sterilisierung“ (KA:120) aus – ein Indiz, wie sie Elisabeth ein Attribut ihrer Weiblichkeit und somit ihrer Menschlichkeit überhaupt zu nehmen versucht.

Dabei wird Jolanth Szatmary im Roman zunächst durch Trottas Mutter mit einem gewissen Lakatos in Zusammenhang gebracht – einer ungarischen Figur, die in anderen Werken Roths eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Einmal geschieht dies dadurch, daß Trottas Mutter, die sich den Namen Szatmary nicht merken kann und deshalb irrtümlicherweise ähnlich klingende andere Namen gebraucht, bei einer Gelegenheit „nach einiger Überlegung“ (KA:127), also nicht spontan, den Namen Lakatos für

Szatmary gebraucht, und ein anderes Mal, indem sie – ein Hinweis auf Roths Erzählung *Leviathan* (im weiteren LE) – sagt, Szatmary müsse sich damit begnügen, „neue Korallen aus Tannenzapfen herzustellen“ (KA:128).

Wie auch bei anderen Figuren Roths, die in mehreren seiner Werke wiederkehren, gibt es Unstimmigkeiten in der Beschreibung der Figur des Ungarn Jenö Lakatos. In *Triumph der Schönheit* (im weiteren TR) ist er ein Rechtsanwalt aus Budapest, im *Leviathan* betätigt er sich als Korallenhändler und in *Beichte eines Mörders* ist er Hopfenkommissionär aus der „Rakocziutca 31“ in Budapest. Auch das Äußere dieser Figur variiert etwas, und wenn schließlich Dr. Skowronnek in der Erzählung *Triumph der Schönheit* feststellt, „Lakatos aus Budapest ist ein Typus, keine Persönlichkeit“ (TR:211), so kann man dies durchaus gelten lassen. Skowronnek soll auf die Frau seines Freundes achtgeben, was ihm gänzlich mißlingt. Er ahnt dies bereits, als er Lakatos das erste Mal aus dem Hotelzimmer der Frau herauskommend trifft.

Für Nissen Piczenik, den Korallenhändler, ist in der Erzählung *Leviathan* das Auftreten von Jenö Lakatos ebenfalls folgenschwer. Lakatos' äußeres Erscheinungsbild ist elegant, und er wird zur Konkurrenz für den alten Korallenhändler, der mit ganzer Seele an seinen Korallen hängt, denn Lakatos bietet billigere und schönere Korallen an, die allerdings aus Zelluloid sind. Nissen Piczenik geht zu Lakatos und „sah, daß er etwas hinkte“ (LE:275). Lakatos bietet Piczenik die Zusammenarbeit in Form des gemeinsamen Verkaufs falscher Korallen an.

*Auf diese Weise versuchte der Teufel den Korallenhändler Nissen Piczenik zum erstenmal. Der Teufel hieß Jenö Lakatos aus Budapest, und er führte die falschen Korallen im russischen Lande ein, die Korallen aus Zelluloid, die so bläulich brennen, wenn man sie anzündet, wie das Heckenfeuer, das ringsum die Hölle umsäumt. (LE:276)*

Gershon Shaked hat in seiner Analyse des *Leviathan* darauf hingewiesen, daß sich in dieser Erzählung eine der Bedeutungsebenen auf die Frage nach echter und falscher Kunst bezieht (SHAKED 1990:287). So ist auch die Wahl des Namens Lakatos für die falsche Korallen, d.h. falsche Kunst verbreitende Figur kein Zufall, sondern eine direkte Anspielung Roths auf den ungarischen Schriftsteller László Lakatos (1882–1944), der zu Beginn des 2. Weltkriegs nach Paris emigrierte und 1944 in Nizza starb. Ironie des Schicksals: gerade dieser Lakatos hat in Ungarn als einer der ersten auf „echte Korallen“, auf Kafkas Werke, aufmerksam gemacht ...

Ein drittes Mal begegnet der Leser der Gestalt des Lakatos in *Beichte eines Mörders*, wieder ist er eine ganz deutliche Personifikation des Teufels, erneut geradezu geckenhaft gekleidet, Parfümduft um sich verbreitend, und selbstverständlich zieht er das linke Bein nach, wie es sich für einen

„Abgesandten der Hölle“ gehört (BE 35). Lakatos facht die Unzufriedenheit der Hauptfigur Golubtschik an und ist maßgeblich daran beteiligt, daß sie bei der zaristischen Geheimpolizei, der Ochrana, für die auch Lakatos Spitzeldienste versieht, als Mitarbeiter landet. Auch später tritt Lakatos immer wieder als Bedrohung für Golubtschik auf und greift in dessen Schicksal ein, doch ist es letztlich Golubtschik, dem alle Entscheidungen in die Hände gelegt sind. Weder er noch Nissen Piczenik oder die der Obhut Dr. Skowronneks anvertraute Dame hätten Lakatos' Künsten erliegen müssen, erliegen können, wenn sie nicht selbst eine Neigung dazu gehabt hätten. So ist z.B. Lakatos nicht in der Lage, auf den Erzähler-Schriftsteller in *Beichte eines Mörders* Einfluß zu nehmen (BE 173f.) und es sind, wenn wir die Gleichsetzung Lakatos = Teufel akzeptieren, auch nicht alle Mädchen, die im Budapester Freudenhaus der Jenny (!) Lakatos gearbeitet haben, untergegangen, wofür die Frau Matzner in *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (im weiteren GE) das beredete Beispiel ist (GE:71).

Die Erwähnung des Namen Lakatos im Kontext der Frau Szatmary ist insofern vielsagend, als es sich hierbei um einen deutlichen Querverweis innerhalb des Rothschen Lebenswerkes handelt. Nach dieser Interpretationsmöglichkeit stehen Lakatos in den erwähnten Werken und Szatmary in *Die Kapuzinergruft* für das Dämonische, das Glück Zerstörende, die Versuchung. Und tatsächlich gibt es deutliche Parallelen zwischen den beiden Figuren, denn Jolanth Szatmary hat ebenso wie Lakatos mit der Herstellung unechter Gegenstände zu tun. Das Kunstgewerbe – also nicht die Kunst – und der Film sind die Gebiete, auf denen sie sich betätigt (wenn auch nicht sehr erfolgreich), und beide Bereiche waren Joseph Roth verhaßt. Man denke nur daran, wie oft Roth gegen den Film gewettert hat und im *Antichrist* aus Hollywood die deutsche Form „Hölle-Wut“, den Ort, wo die Hölle wütet, bildete (AN III 423).

Insofern ist allerdings Jolanth Szatmary, die schließlich auch für Trotta als „eine Art Höllenweib“ (KA:149) erscheint, erfolgreicher als ihr männlicher ungarischer „Mitteufel“ Lakatos, da es ihr schließlich gelingt, Trottas Frau Elisabeth in die Hölle, nämlich nach Hollywood zu locken (KA:164f.). Dies gelingt ihr jedoch erst, als sie Elisabeths Schwanken überwinden kann, denn diese schwankt, so wie Golubtschik und Nissen Piczenik gegenüber den Versuchungen durch Lakatos geschwankt haben.

Warum hat Jolanth Szatmary Erfolg? Liegt es an Roths Pessimismus in dieser Zeit oder liegt es daran, daß hier das Opfer ebenso eine Frau ist wie in *Triumph der Schönheit* und in beiden Fällen auch eine sexuelle Komponente ins Spiel kommt? Bekanntlich war Roth hinsichtlich des weiblichen Geschlechts ja sehr desillusioniert. „Mißtrauen wurde bei ihm zu einem Hauptcharakteristikum, die eigene Unzulänglichkeit äußerte sich in Form pathologischer Eifersucht, die Frau wurde ihm zum Triebobjekt

und zur Inkarnation der Selbstsucht, an der der Mann zugrundegeht“ (BRONSEN 1974:271). Vielleicht wird auch die Erinnerung an jene ungarisch-jüdische Psychiaterin, an Frau Dr. Szabo, die Roth 1930 zusammen mit seiner Frau Friedl in Perchtoldsdorf einquartieren ließ und über die er später an Stefan Zweig schrieb, hierbei eine Rolle gespielt haben: „Sie hatte etwas Höllisches in Blick und Gebärde. Es schien mir, sie sei eine Hexe und aus dem Material gemacht, aus dem der Wahnsinn selbst besteht“ (ROTH 1970:177).

## Fazit

Auch im Roman *Die Kapuzinergruft* treffen wir auf Roths wohlbekannte Vorbehalte gegenüber Ungarn, nach denen die Ungarn kein positives Gefühl für die gemeinsame übernationale Heimat, die Monarchie, besitzen und zugleich die Unterdrücker mehrerer anderer Völker in ebendieser Monarchie sind. Roths Antipathie gegenüber den Ungarn veranlaßte ihn, Ungarn und ungarische Figuren in seinen Werken, so auch in *Die Kapuzinergruft*, in negativen Zusammenhängen zu gestalten. Sie sind – suggeriert uns Roth – sowohl im privaten wie auch im gesellschaftlichen Bereich mitschuldig an den eintretenden Katastrophen.

## Literatur

- BRONSEN, David (1974): *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln  
KEREKES, Gábor (1990): Der Teufel hieß Jenő Lakatos aus Budapest. In: *Literatur und Kritik*, 243/244 April/Mai 1990, S.157–169  
MAGRIS, Claudio (1988): *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg  
MÜLLER-FUNK, Wolfgang (1989): *Joseph Roth*. München  
ROTH, Joseph (1919): Die Wahrheit über Westungarn. In: ‚*Der Neue Tag*‘, 26.8.1919  
ROTH, Joseph (1970): *Briefe 1911–1939*. Köln und Berlin  
ROTH, Joseph (1974): *Beichte eines Mörders erzählt in einer Nacht*. Frankfurt am Main  
ROTH, Joseph (1975–76): Der Antichrist. In: *Werke*. Köln  
ROTH, Joseph (1979): Leviathan. In: *Der Leviathan. Erzählungen, Erzählfragmente, kleine Prosa*. Berlin und Weimar  
ROTH, Joseph (1979): Triumph der Schönheit. In: *Der Leviathan. Erzählungen, Erzählfragmente, kleine Prosa*. Berlin und Weimar  
ROTH, Joseph (1981): *Die Geschichte von der 1002. Nacht*. Köln  
ROTH, Joseph (1984): *Die Kapuzinergruft*. Berlin  
SHAKED, Gershon (1990): Kulturangst und die Sehnsucht nach dem Tode. In: KESSLER, Michael; HACKERT, Fritz (Hrsg.): *Joseph Roth*. Tübingen



## Musikalische Elemente bei Arnold Zweig und Béla Balázs

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

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

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

### 1 Musik als Kunstzitat

Ein Mann sitzt am Klavier und spielt eine Schumann-Melodie, woraufhin eine Frauenstimme den Refrain wiederholt. Aus dieser musikalischen Begegnung entflammt eine Leidenschaft zwischen dem jungen Musiker und der nie gesehenen geheimnisvollen Frau, eine Liebe, die, ohne je wirklich in Erfüllung zu gehen, allein von der Kraft der Musik lebt und die Liebenden bis zum Tode begleitet. So die romantisch-sentimentale Fabel der Novelle *Embermese* von Béla Balázs, geschrieben 1907, zum ersten Mal veröffentlicht in *Nyugat* im Jahre 1909.<sup>1</sup>

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

---

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

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

Das häufige Erscheinen von Kunstzitat in literarischen Werken der Jahrhundertwende – wie Heide Eilert dieses Phänomen in ihrer Studie<sup>3</sup> darstellt – ist das Ergebnis einer Verabsolutierung der Kunst, die mit den lebensphilosophischen Tendenzen der Zeit zusammenhängt. Der Philosoph Georg Simmel, zu dessen Privatkolleg „Kunstphilosophie“ auch der junge Balázs zugelassen wurde<sup>4</sup>, betrachtete das Kunstwerk metaphorisch als Welle im Lebensstrom, als Wellenhöhe des Gesamtlebens (EILERT 1991:342). Aus dem zentralen Begriff der Epoche, des *Lebens* und seiner pathetischen Auffassung erklärt sich gerade die Überbewertung der Kunst. Der Widerspruch zwischen dem natürlichen Leben und der ‚gemachten‘, artifiziellen Sphäre der Kunst ist nur scheinbar: denn den Verkündern des Lebenspathos, so schreibt Wolfdietrich Rasch in seiner Studie über die deutsche Literatur der Jahrhundertwende, kommt es „nicht eigentlich auf das Leben selbst an, sondern auf das gesteigerte Bewußtsein des Lebens. Gerade das unbefangene, unreflektierte, naive Leben gilt nicht mehr als wirkliches Leben“ (RASCH 1981:33). Damit erfaßt Rasch den Zwiespalt der Epoche, in der Kunst „nur die Gebärde, das Zeichen des unmittelbaren Lebens“ (RASCH 1981:33) repräsentiert.

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

## 2 Musik in der Balázs-Novelle

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

---

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

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

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

der Novelle mit den ästhetischen Behauptungen des Autors eng zusammenhängt, sollen die wichtigsten Gedanken der erwähnten Werke in die Analyse eingebaut werden.

Den Ausgangspunkt der Studie *Halálesztétika* bildet der Gedanke, daß Kunst in der Transzendenz verankert ist und das Gefühl der Transzendenz durch das Lebenserlebnis wahrgenommen werden kann.<sup>9</sup> Kunst ist also das Gefühl der Transzendenz des Lebens. Aber die Bedingung für diese Transzendenz, für das Bewußtsein des Lebens, ist der Tod, die Grenze des Lebens, woraus folgt, daß der Tod letztendlich die Bedingung für die Kunst darstellt. Der Tod ist die Form des Lebens, also wird alles, was eine Form annimmt, getötet. Jede Kunst ist eine Art Mord: Der Künstler macht sich vom Kunstwerk frei, dem er eine endgültige Form verliehen hat. Jeder Akt des Formens, alles Endgültige trägt den Tod in sich.<sup>10</sup> Dieser ästhetische Grundsatz spiegelt sich auch in der Handlungsführung der Novelle wider. Der Geltungs- und Erfüllungsbereich der Liebesbeziehung ist einzig und allein die Musik, das gemeinsame Musizieren. Die Frau verschwindet immer wieder, der junge Künstler bekommt sie nie zu Gesicht, die Vorstellung von der Frau nimmt nie feste Konturen an, wird nie in Form gegossen.

*Embermese [Ein Musikermärchen]* spielt in der Traumwelt des Lebens, um Balázs' in der Romantik wurzelnde Aussage zu evozieren. Die Traumhaftigkeit trägt transzendenten Charakter, sie birgt aber zugleich heillose Einsamkeit in sich. Gergely Angyalosi schreibt über Balázs' Werk:

*[...] az ember mindenképpen szerencsétlen: ha az álmokat választja, végleg lemond a más lelkekhez fűződő valóságos kapcsolatokról, ha viszont ez utóbbiakat, akkor élete a prózaiság homokjába fullad. Balázs meséinek és misztériumjátékainak hősei általában ezek között az alternatívák között vergődnek, néha tudatára ébredve a megoldás teljes képtelenségének. [...] Így az objektívált álom, a műalkotás sem jelentheti a lélek magányának feloldását. A másikkal való egyesülés itt hihetetlenül intenzív ugyan, de érvényessége csak pillanatokra szól. (ANGYALOSI 1986:9)*

Die erzählte Geschichte zeigt die zeitweilige Erfüllung der Sehnsucht nach dem anderen. Die Erzählstruktur hebt auch das von Angyalosi formulierte

---

9 „A művészet metafizikai ösztön megnyilatkozása és transzcendens jelentőségű. [...] Nézetek körül a világban, ott helyt, ahol vagytok és csodálkozzatok el rajta. *Tudtok* csodálkozni rajta, mint egy titokzatos álmon, hirtelen vízió? Végig tapogattátok már saját magatokat, megdöbrent meglepetéssel, mondván: „Ni-ni! Ember vagyok, élek.” Ez a transzcendencia érzése.” (Vgl. BALÁZS, Béla (1974): *Halálesztétika*. In: Ders.: *Halálos fiatalság*. Budapest: Magyar Helikon, 289–290).

10 „Ha a halál az, ami a formát adja, akkor megölök mindent, amit formálok. Minden saját arckép, ha költöm, ha festem, ha zenélem, parciális öngyilkosság. Befejeződik és leválik a formában, mindenki tudja, hogy a művész megszabadul attól, aminek formát adott.” (BALÁZS 1974:310).

Paradoxon hervor: Die Begegnungen mit der Frau sind ausführlich, szenenhaft geschildert, um ihre Intensität und Wichtigkeit im Leben des Protagonisten hervorzuheben, während die viel längere Zeitspanne der Einsamkeit zwischen den Begegnungen der starken Raffung der Erzählinstanz ausgesetzt ist.

Der künstlerische Raum ist ein Garten, in dem seltene, wunderschöne Blumen blühen. Dessen Gärtner, ein alter, wunderlicher Mann, meidet die Menschen, nur die Blumen verehrt er. In diesen paradiesartigen Garten zieht der junge Mann ein, „ein schlanker, bleicher, junger Musiker“ (BALÁZS 1921:68).

Bei Balázs gibt es Menschentypen, die die objektive Welt auf eine transzendente Weise – wie Phantasie oder Traum – wahrnehmen; für sie stehen das Kind und der primitive Mensch. Auch die Kunst hält der Autor für kindlich und primitiv.<sup>11</sup> Der Stellenwert des Künstlers, der neben diesen Eigenschaften auch dazu fähig ist, die Welt reflexiv wahrzunehmen, zeigt sich in der erzählten Geschichte darin, daß der Alte den jungen Musiker als die wertvollste und schönste Blume im Garten ansieht.<sup>12</sup> Der Garten, eine Art *locus amoenus*, gilt als Topos für die Ur-Einheit des Individuums und des Universums. Außerhalb des Gartens ist das Leben, nach dem sich der Junge, das nach Selbständigkeit trachtende Individuum, sehnt.<sup>13</sup> Angyalosi formuliert:

*[...] a modern léleknek egyik alapérzése, hogy ,házája másvalahol van' – ez a hely azonban nem meghatározható, és ez Balázsnál is a boldogtalanság forrása. [...] A vallásavesztett modernség életérzése természetes módon a bizonytalanság, meghatározatlan célú elvágódás. (ANGYALOSI 1986:25)*

---

11 Vgl. ANGYALOSI 1986:22.

12 „Sein Gesicht ist weiß wie die florentinische Lilie dort im dritten Beet, sein schwarzes Haar fließt in weichen Strähnen herab wie der feine Blütenflaum, der im Kelche mancher besonderen Art entspringt. Es ist wahr: er geht und bewegt sich [...] wie eine langstielige Blume meines Gartens, wenn sie im leisen Wind sich neigt.

Und wenn er Musik machte, dachte der Alte: das ist der Duft.“ (BALÁZS 1921:68) Es ist nicht schwer, an diesem Zitat die Übernahme des Monismus-Gedanken der Jahrhundertwende zu erkennen, mit Nietzsches Worten „eine mystische Einheitsempfindung“, die das transzendente Lebensgefühl ermöglicht. (Siehe RASCH 1981:36–38)

13 Offensichtlich ist auch – als ‚Vorläufer‘ des Gesamtbildes der Jahrhundertwende – der Einfluß der romantischen Ästhetik und Philosophie auf die fiktionale Welt der Novelle. Balázs schreibt in seiner *Halálesztétika* über die Romantiker: „A német romantikusok panteisták, monisták voltak és szerintük az „én”, az öntudat már maga kettészakadás, el-lentmondás az ősmindenegyben. [...] a principium individuacionisszal mégis dualizmus jött létre, diszharmonia az ősmindenegyben és az én szembe fordul az egésszel, önállóságra törekedvén, szembe fordul hát saját magával. Ez a divina tragoedia“ (BALÁZS 1974:314).

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

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

Der folgende Textausschnitt soll diese besondere Funktion der Musik illustrieren:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3 Musikalische Zitate in Zweigs Novelle „Die Sonatine”

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

---

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

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

19 Vgl. MIHÁLY 1997:53.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

Daraus resultiert, daß die Funktion der Musik bei Zweig – zwar nicht in den letzten Konsequenzen, jedoch in ihrer ersten Erscheinung – eine andere Funktion besitzt als bei Balázs. Obwohl Zweigs Hang zu Nietzsche offensichtlich ist und er seine ästhetischen Grundsätze, u.a. den, „musikalisch zu schreiben“, an den kultur- und sprachkritischen Schriften Nietzsches orientiert<sup>23</sup>, finden wir bei ihm gerade die – vielleicht wichtigste – Erkenntnis nicht, die auch die Semantik des *Embermese [Ein Musikermärchen]* zum Teil determiniert: die „Skepsis gegenüber dem Wort, dem Begriff als Träger der Wahrheit“ (NAUMANN 1989:28). Denn Zweig ist doch nicht der dionysischen Seele ergeben, deren symbolische Analogie die Musik sei. Er versucht genau das, was Nietzsche für unmöglich hält: eine Bildlichkeit der Sprache, die letztendlich dennoch „auf die Kraft des Begriffs und der begrifflichen Erkenntnis baut“ (NAUMANN 1989:31). Zweig bekennt sich zwar zu den zerstörerischen Abgründen der menschlichen Seele, wie es bei dem männlichen Protagonisten Walter der Fall ist. Er zeigt aber gerade den Weg zur Überwindung dieser Abgründe durch Selbsterkenntnis, durch das „Sich-Ausdrücken und Aussprechen“. Und damit schwindet die Negativität des Dionysischen, denn: „Die Sprach- und auch Bildkünste bieten der dionysischen Seele den größten Widerstand, indem sie der apollinischen Sphäre am engsten benachbart sind. Dionysus kann hier erst einziehen, wenn die Grenzen zerbrechen und die Ordnungen aufgehoben werden [...]“ (MATTENKLOTT 1988:750). Selbst die Auswahl der Musikstücke zeigt das Beharren auf strengen Form- und Ordnungsprinzipien: die klassisch-romantischen Sonaten Beethovens und Schuberts sind nicht mit der ekstatischen Qualität von Wagners Musik als Inbegriff des dionysischen Prinzips

---

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

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

## Literaturverzeichnis

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

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

### Sándor Márai zum 100. Geburtstag

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

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

---

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

Kosztolányis Sprachauffassung war, sondern auch die größten epischen Leistungen des Anfangs des 20. Jahrhunderts, also die Epik von Gyula Krúdy und Dezső Kosztolányi, umgestaltet hat. Daher ist es auch kein Wunder, daß – vielleicht mit Ausnahme von Géza Ottlik, in dessen Werken die durch Kosztolányi und Márai gekennzeichnete Tradition noch aufzufinden ist – „die neuere ungarische Literatur kaum auf die gemeinsamen Fragestellungen kommen kann, durch die diese bürgerliche Tradition angesprochen werden kann.“<sup>2</sup> Es zeugt von unserer schwierigen Lage, wenn selbst der in der ungarischen Literatur bestens bewanderte Fachmann z.B. von der Frage in Verlegenheit gebracht wird, bei welchem zeitgenössischen Schriftsteller Krúdys Einfluß am besten zu erkennen sei. Und die Tatsache, daß auf diese Frage zumindest mir keine befriedigende Antwort vorliegt, kann damit in Verbindung gebracht werden, daß die Literaturgeschichte nach 1948 die neoklassische-epische Stimme, die hauptsächlich durch Márai vertreten war, völlig zum Schweigen gebracht hat. Für diese Stimme war der Zwiespalt charakteristisch, der sich daraus ergab, daß sie einerseits der klassischen Modernität angehörte, diese jedoch andererseits auch übertraf. Dieser Zwiespalt kann am besten an der andersartigen Auffassung der Persönlichkeit verdeutlicht werden.

Márai, dessen schriftstellerisches Wirken praktisch ab Ende der zwanziger Jahre begann, gab bereits ganz andere Antworten auf die sich um die Jahrhundertwende entfaltende Krise der Persönlichkeit als jene, die der mit den Namen von Stefan George oder gar Hugo von Hofmannsthal gekennzeichneten, ästhetischen Moderne dienten, die mit der Zusammenfassung der Sphären von Kunst und Leben an die künstlerische, also sprachliche Neubildung des in die Krise geratenen Subjektes glaubten und das Subjekt selbst als ästhetisch legitimierte Erscheinung auffaßten. In diesem Sinne – obwohl für Márai das von der Avantgarde verkündete Programm der Ichlosigkeit unvorstellbar war – unterscheidet sich seine Auffassung der Persönlichkeit eindeutig von der Babits' oder Kosztolányis: Márai hielt die Auffassung des Individuums der Jahrhundertwende für überholt. In seinen Werken ist das Individuum nämlich kein abstraktes, ästhetisches Seiendes, sondern situiert sich als eine sozial gebundene und bestimmte Entität. Das Wesen der Persönlichkeit in diesem Sinn wird nicht mehr durch eine abstrakte Ästhetisierung oder psychologische Position bestimmt, sondern durch eine gesellschaftlich bestimmte kulturschaffende Funktion<sup>3</sup> definiert. In seiner Auffassung ist das Wesen der Geschichte nicht mehr ein abstrak-

---

2 Ebd., S. 212

3 Dazu noch: KULCSÁR-SZABÓ Ernő: Az egyéniség foglalatata (Márai személyiség-felfogásának szerkezetéhez). In: *Beszédmód és horizont*, S. 203–210

tes, metaphysisches Prinzip, sondern die Kultur, die kulturschaffende menschliche Tätigkeit. Diesbezüglich formuliert Kulcsár-Szabó wie folgt: „[...] es stimmt zwar, daß Nietzsche, der die Persönlichkeit von den Fesseln der positivistischen Determinierungen befreite, zutiefst auf Márais Menschenbild wirkte, doch in diesem Menschenbild dominiert nicht die metaphysisch isolierte, weltlose, restlos auf sich selbst reflektierende Ich-Konzeption, sondern die der Persönlichkeit, die die Synthese von Leben und Arbeit im Schaffen erreicht.“<sup>4</sup> Diese Überlegungen können in mehrerlei Hinsicht lehrreich sein. *Einerseits* wird klar, daß in diesem sozial bestimmten, mit einer kulturschaffenden Funktion ausgestatteten und im Vergleich zur Moderne der Jahrhundertwende relativ konservativen kartesianischen Individuumbegriff die kulturphilosophischen und gesellschaftsmorphologischen Komponenten notwendigerweise Übergewicht gewinnen.<sup>5</sup> Gerade diese gesellschaftlich bestimmte Auffassung der Persönlichkeit gab den Anlaß zu Interpretationen, die während der fragmentierten Rezeption von Márai die Bedeutung seiner Werke ausschließlich auf die Vertretung einer einzigen Schicht, nämlich die des Bürgertums, beschränken. *Andererseits* wird sehr gut deutlich, daß Márai – gerade aufgrund seines Individuum- und Kulturbegriffes – auf der Auffassung vom Sein als etwas Einheitlichem bestand, und insofern ist seine Persönlichkeitsauffassung ohne die organische Zugehörigkeit zu dieser einheitlichen Weltordnung undenkbar.<sup>6</sup> Daher kann mit großer Wahrscheinlichkeit behauptet werden – und dies möchte ich weitgehend betonen –, daß die zur Jahrhundertwende europaweit eintretende Erschütterung des Glaubens an die einheitliche Weltordnung in Márais Gedankenwelt und Poetik keinerlei Wirkung zeigte. Und nur wenn wir uns diese Schlußfolgerungen vor Augen halten, wird uns Márais kulturkritische Einstellung und Poetik zugänglich.

Es ist vielleicht allgemein bekannt, daß Márai die größten Errungenschaften der Kultur dem jeweiligen Bürgertum zugeschrieben hat. Für ihn war das souveräne und gesellschaftlich bestimmte Individuum Träger der europäischen Kultur und des Denkens. Doch in seiner Monographie macht Mihály Szegedy-Maszák mit Recht darauf aufmerksam, daß dies keinesfalls die Abwertung oder Ignoranz anderer gesellschaftlicher Schichten bedeutet. Die Entwicklung zur Massengesellschaft (und hier kann der Einfluß von Ortega y Gasset eindeutig nachvollzogen werden) setzte Márai mit dem

---

4 KULCSÁR-SZABÓ Ernő: Klasszikus modernség – karteziánus értéktávtatban, S. 217

5 Ebd., S. 215ff.

6 Vgl. dazu ebd., S. 218. Zur Frage der Persönlichkeitsauffassung von Márai siehe noch: SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Márai Sándor* (Eine Monografie). Budapest: Akadémiai, 1991, S. 102ff.; MEKIS D. János: „...mintha egy vers-sorban úsznék, vagy egy frázisban”. *Fikció és ön-írás Márai Sándor művészetében*. (Manuskript, 2000)

Zerfall des europäischen Kulturerbes gleich, da die bürgerliche Schicht nicht mehr in der Lage sei, genau die Funktion zu erfüllen, die ihr Wesen ist oder war. Diese Funktion ist die des Bewahrens. Diesbezüglich möchte ich auf zwei, für Márais Werk charakteristische, Spannungen hindeuten. *Erstens* würde ich den Widerspruch erwähnen, daß sich Márai einerseits offensichtlich mit den Fragen der Bedrohtheit des Individuums befaßte, und dies bedeutete in seinem Fall – wie schon erwähnt – zugleich die Bedrohtheit der europäischen Kultur, ebenfalls eines seiner zentralen Themen. Andererseits kann behauptet werden, daß seine einheitliche Weltanschauung nicht nur nicht zersplittert, sondern daß *er seine bürgerliche Wertordnung und seine eigene Souveränität gerade angesichts dieser Erfahrung des Zerfalls schafft*.<sup>7</sup> Der an die Einheit der Persönlichkeit und an das Bildungs-subjekt glaubende Márai hielt das Individuum – seinem kartesischen Rationalismus entsprechend – für fähig, in der Welt eine Ordnung zu finden und sie aufrechtzuhalten. Diese Auffassung bewahrt ihn – entgegen Oswald Spenglers großem Einfluß – davor, daß sein Krisenbewußtsein zum Katastrophenbewußtsein verfällt.<sup>8</sup> *Zweitens*: obwohl Márai die Trennbarkeit von Leben und Kunst bezweifelte, ist in seinen Werken die Spannung zwischen Bürger und Künstler sehr gut zu erkennen. Zwar schreibt er in seinen *Bekanntnissen eines Bürgers* [Egy polgár vallomása], daß Leben und Arbeit eine Synthese sei, und doch ist das Verhältnis dieser beiden Seinsweisen nirgendwo – mit Ausnahme von Thomas Mann – so problematisch wie bei ihm. Schon in den *Bekanntnissen eines Bürgers* können wir den Gegensatz spüren: während der Bürger hüten und bewahren will, ist der Künstler dem Schaffen zugetan<sup>9</sup>. In dieser Frage formuliert Szegedy-Maszák (nach Márai) folgendermaßen: „[...] der Bürger kann nur dann zum Künstler werden, wenn er sich selbst verleugnet.“<sup>10</sup> Es ist bezeichnend, daß Márai Krúdy und Kosztolányi für Schöpfer hielt, während er sich selbst zu den Hütern zählte.<sup>11</sup>

Diese Auffassung der Individualität läßt auch die poetische Strukturiertheit seiner Epik nicht unberührt. Márai weist nicht nur in Bezug auf die sprachliche Ironie, den grotesken Humor und seine Skepsis gegenüber der Übersetzbarkeit Verwandtschaft mit Kosztolányi<sup>12</sup> auf, sondern auch in dem Sinn, daß die Erfahrung der Krise der Persönlichkeit bei keinem der beiden

7 KULCSÁR-SZABÓ Ernő: Klasszikus modernség – karteziánus értéktávtalban, S. 218

8 Vgl. ebd., S. 219f.

9 Vgl. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Márai Sándor*, S. 31

10 Ebd., S. 32

11 Ebd., S. 21

12 Dazu detaillierter: ebd., S. 35–45 und MEKIS D. János: „...*müntha egy vers-sorban úsznék, vagy egy frázisban*“

eine wesentliche Veränderung der prosaischen Sprache, der poetischen-rhetorischen Strukturiertheit herbeiführte.<sup>13</sup> Die Erschütterung des Glaubens an eine zentrale Weltordnung ließ in diesem Sinne Márais Vertrauen in die Sprache unberührt, sie beschränkte sich vielmehr auf das Bedienen eines starken kulturkritischen Registers. Daher ist in seiner Epik die sprachkritische Wende, die in den westeuropäischen Literaturen vollzogen wurde, nicht aufzufinden. Entsprechend der Auffassung der sich selbst frei erschaffenden Persönlichkeit steht er in einer solchen Tradition der Auffassung von Sprache, nach der der Autor als Persönlichkeit die sprachliche Welt des Kunstwerkes problemlos formen und schöpfen kann. Was bedeutet, daß der Autor die Sprache benutzt, ohne sich seiner eigenen sprachlichen Vorausgesetztheit bewußt zu werden. In der Strukturierung seiner *Romane* ist z.B. die Auffassung der Sprachlichkeit, die in seinem *Tagebuch* von 1943 dargestellt ist, überhaupt nicht aufzufinden. Im *Tagebuch* steht: „Ich bin nicht ich, wenn ich schreibe: ich werd’ auch von dem geschaffen, was ich schreibe, nicht nur das Werk durch mich.“ Diese Auffassung fehlt in der Praxis völlig. Márais Erzählformen entstehen durch eine auf die Möglichkeit der problemlosen Mitteilung gegründete Sprachbenutzung, ohne daß sie über ihre eigene Strukturiertheit und deren Folgen (wie Mehrdeutigkeit, Ununterscheidbarkeit zwischen wort-wörtlichen und figurativen Bedeutungen, bedeutungsmodifizierende Wirkung der Allusionen auf andere literarische Texte) referieren würden. In diesem Sinne wird sichtbar, daß sich der Erzähler außerhalb der sprachlichen Dimension der *Romane* als *eine Figur* mit fester Wertvorstellung situiert, *die* trotz ihrer offensichtlich sprachlichen Konstituiertheit (da der Erzähler eines Romans logischerweise nur sprachlich konstituiert sein kann) *der modifizierenden und verunsichernden Kraft der Sprache nicht ausgesetzt ist.*<sup>14</sup> Bei Márai kommen solche subtilen erzähltechnischen Lösungen, wie sie im Roman *San Gennaros Blut* [San Gennaro vére] zu finden sind, wo wir die Figur des Helden nur durch Erzählungen dritter – und es muß betont werden, daß eine Erzählung immer eine fiktionale Leistung ist – zusammensetzen können, nur sehr vereinzelt vor. Oder nehmen wir ein anderes Beispiel. Sein aus sprachlicher Sicht vielleicht interessantester Roman *Sindbad kehrt heim* [Szindbád hazamegy]

---

13 KULCSÁR-SZABÓ Ernő: Az egyéniség foglalatja, S. 203

14 Zur Márais Poetik detaillierter: KULCSÁR-SZABÓ Ernő: Klasszikus modernség – karteziánus értéktávtalban; FRIED István: „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba”. *Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1998; SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Márai Sándor*; TOLCSVAI-NAGY Gábor: A személyiséget állító tökéletes nyelv eszménye. In: KABDEBÓ Lóránt; KULCSÁR-SZABÓ Ernő (Hrsg.): *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*. Pécs: Universitätsverlag, 1993, S. 181–195; weiterführende Literatur bei MEKIS D. János: „...mintha egy vers-sorban úsznék, vagy egy frázisban”.

ist eine Neulesung der Novellen von Gyula Krúdy. Dies ist deshalb interessant, weil man in der Geschichte des sich mit dem Untergang des alten Ungarn konfrontierenden Helden quasi nicht entscheiden kann, ob dieses alte Ungarn tatsächlich existiert hat oder ob nur Krúdy's Novellen (das heißt offensichtlich literarische Texte) die Referenz für Márais Texte (und Sindbads Trauer) bilden. Diese fruchtbare Ununterschiedenheit ist meiner Meinung nach ein seltener Moment in Márais Epik.

Wenn wir über seine Poetik sprechen, muß die autobiographische und bekenntnisvolle Redeweise in Betracht gezogen werden. Schon in seinem ersten, 1918 mit dem Titel *Memoire* erschienenen, Gedichtband nennt sich das lyrische Ich Sándor Márai. Hiermit „bekennt er sich offen zur autobiographischen und unmittelbar bekenntnisvollen Redeweise“.<sup>15</sup> Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit sagen, daß kein anderer Autor in der ungarischen Literatur existiert, in dessen Werken die Frage der Autobiographie so stark anwesend ist und dessen Werke vom Publikum so intensiv und kontinuierlich vom Standpunkt der Strategie der Autobiographie gelesen werden. In seiner Monografie betont Szegedy-Maszák die ansonsten von der Literaturtheorie behandelte Frage, daß „die grammatischen Strukturen und der Begriff der Fiktion uns nicht bei der Beantwortung der Frage hilft, warum der eine Text als Autobiographie, der andere als Roman gelesen wird.“<sup>16</sup> In Márais Fall könnte von uns die Frage gestellt werden, ob er sich nicht gerade aufgrund seiner Persönlichkeitsauffassung der autobiographischen Redeweise und des bekenntnisvollen Tones bedient. Diese Auffassung macht es möglich, daß sich die Position des erzählenden Subjektes definitiv von den anderen Positionen der sprachlichen Welt des Romans abgrenzt und damit die Möglichkeit schafft, daß die Werke vom Standpunkt der fixierten Identität dieser außertextuellen Gestalt als deren Bekenntnis, deren Autobiographie gelesen werden können. Meiner Meinung nach ist der bekenntnisvolle Ton und die autobiographische Redeweise keine grammatische oder stilistische Frage, sondern vielmehr eine Frage des Lesens. Denn wenn wir etwas als Autobiographie lesen, bedienen wir uns einer Spiegelstruktur, was die Substitution des *Autors* als reelle Person durch den *Erzähler* des Romans, oder, was das gleiche ist: die Substitution des *Erzählers* durch den *Leser* ermöglicht.<sup>17</sup> Das habe ich gemeint, als ich sagte, daß die Grammatik nichts bringt: praktisch alle in der Ich-Form geschriebenen Romane können als Autobiographie gelesen werden, wenn der Leser die oben erwähnte Substitution durchführt. Die Autobiographie ist weniger dazu be-

---

15 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Márai Sándor*, S. 47

16 Ebd., S. 63

17 Vgl. Paul DE MAN: Autobiographie als Maskenspiel. In: Christoph MENKE (Hrsg.): *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, S. 131–146



stimmt, zuverlässige Kenntnisse über deren Autor, als viel eher über *die unüberbrückbare Kluft* zwischen der Welt der Tatsachen (Lebenswelt) und der sprachlichen Welt der Texte, *zwischen Kenntnis und Bekenntnis* zu vermitteln. Insoweit trifft zu, was Szegedy-Maszák darüber sagt, daß man beim Lesen von Márais Werken also viel weniger zwischen Fiktion und Autobiographie, sondern „eher zwischen den verschiedenen Arten der Fiktion unterscheiden muß.“<sup>18</sup> Dieser Dualismus, diese Unentschiedenheit wurde zum zentralen Element in Márais Lebenswerk, der fortwährend zu den unterschiedlichen Formen der Autobiographie zurückkehrte, wobei er den Unterschied zwischen Roman und Autobiographie verwarf. Der Roman *Bekenntnisse eines Bürgers* spielt deshalb eine zentrale Rolle in Márais Werk, weil in ihm (wie in den gelungensten Romanen *Urteilspruch in Canudos* [Ítélet Canudosban] und dem erwähnten Sindbad-Roman) das Grundprinzip von Márais Zeitauffassung, daß also die Kontinuität der Zeit immer unerwartet und plötzlich unterbrochen wird, sehr konsequent vorkommt, und nicht, weil er uns der Gestalt seines Autors näher bringt (was er auch nicht tut). Gerade diese *Plötzlichkeit*, die unerwarteten *Unterbrechungen* und die *daraus folgende temporale Diskontinuität* sind die sprachlich charakteristischen Elemente der autobiographischen Schriften von Márai. Márai hielt gerade die Anorganizität der die zeitliche-kulturelle Kontinuität unterbrechenden Veränderung für den antipathischsten Moment der Ziviliation des 20. Jahrhunderts.<sup>19</sup>

Es muß wahrscheinlich nicht extra bewiesen werden, daß die als Autobiographie gelesenen Bücher von Márai einen bekenntnisvollen Ton haben und daß das Bekenntnis Márais wahres Genre ist. Auf diesem Gebiet müssen wir ihn für den bedeutendsten ungarischen Autor des 20. Jahrhunderts halten. Dieser bekenntnisvolle Ton setzt aber eine stark monologische Sprache voraus.<sup>20</sup> Das kann der Grund dafür sein, daß in den Werken von Márai nur selten solche verschiedenen Positionen, Sprachen, Wertordnungen gebildet werden, die einander mit gleicher Gültigkeit gegenüberstehen und zwischen denen die wahre Spannung der Dialogizität spürbar wird,<sup>21</sup> wie z.B. im Roman *Urteilspruch in Canudos*, wo eine wesentliche Dialogizität zwischen den Wertordnungen bewahrt wird und aufzufinden ist. Als jemanden, der die ungarische Sprache als Muttersprache spricht, halte ich z.B. die deutschen Rezensionen im Internet über die *Glut* für mehr als schmeichelhaft. Sie betonen die Genauigkeit des sprachlichen Ausdrucks oder die suggestive Kraft von Henriks Monolog und apostrophieren den

---

18 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Márai Sándor*, S. 63

19 Ebd., S. 74

20 Zu dieser Frage: ebd., S. 90ff.

21 Ebd., S. 90

Roman als Meisterwerk. Zwar kenne ich die deutsche Übersetzung nur oberflächlich, hinsichtlich des ungarischen Originals muß jedoch erwähnt werden, daß das erste Drittel der *Glut* [A gyertyák csonkig égnek] – hinsichtlich der sprachlichen Verdichtung, der ökonomischen Sprachverwendung und der durch die temporalen Diskontinuitäten geschaffenen Spannungen – zwar das Niveau der *Bekenntnisse eines Bürgers* erreicht, der Rest aber oft maniriert, nichtssagend wirkt und der Text auch von der Theatralität bedroht wird, die in den meisten Márai-Romanen zu beobachten ist. Im Ganzen wird auch die Monologizität, die außer Henriks Perspektive keine andere Position zur Geltung kommen läßt, funktionslos (im Gegensatz zu solchen ausgezeichneten Romanen, wie der schon erwähnte *Urteilspruch in Canudos*, oder *San Gennaros Blut*).

Márai schreibt in seinem Tagebuch: „Was wird aus alledem, was wir schreiben und denken, in den Händen von Übersetzern, in den Köpfen der anderen? Was für ein unheimliches Mißverständnis die Wörter doch sind, mit denen sich der Mensch an den anderen wendet.“ In diesen Sätzen kommt nicht nur der von Kosztolányi ererbte Zweifel an der Übersetzbarkeit in eine Fremdsprache zum Ausdruck. Die Muttersprache wird gleichzeitig als verbindende und trennende Gabe aufgefaßt. Wobei im Bezug auf Márai unbedingt erwähnt werden muß, daß für ihn Heimat und Muttersprache identisch waren. Er suchte das Wesen nationaler Eigenart „in der inneren Struktur der Sprache“<sup>22</sup> und hielt nur den für einen Ungarn, der die ungarische Sprache als seine Muttersprache beherrscht. In seinem Tagebuch beschreibt er, was die Literatur sei: „In der eigenen Sprache für die Menschheit zu schreiben. [...] Das ist die Literatur.“ Nur auf diese Weise werden Márais Sätze über die Heimat wirklich verständlich, denen keinesfalls irgendeine ideologisch-patriotische Intention zugeschrieben werden darf. Der in der Sprache aufgefundene und der Menschheit zu vermittelnde Gedanke der Nation ist viel mehr eine Analogie der aus unterschiedlichen Sprachen, Nationen bestehenden europäischen Kulturgemeinschaft. Dies läßt uns behaupten, daß Márai, der bis zu seinem Lebensabend ungarisch geschrieben hat und der für Jahrzehnte aus der ungarischen Literatur verbannt wurde (und in dessen Fall es wahrscheinlich noch länger dauern wird, bis wir seine Bedeutung wirklich erkennen), zwar einsam und ohne ein Zuhause gestorben ist, aber nicht als heimatlos betrachtet werden kann.

---

22 Ebd., S. 33

## Sándor Márai und die Deutschen

Márait, az európai magyar polgári író, aki egyaránt otthonos volt Franciaországban, Olaszországban és a Közel-Keleten, s mint emigráns, évtizedekig élt az Egyesült Államokban, a legszorosabb szálak mégis talán a németiséghez fűzték, legalábbis fiatalkorában és pályája első szakaszában. Ennek fő oka az volt, hogy Márai felvidéki szász családból származott, apját még Grosschmidnek hívták. A tanulmány röviden rekonstruálja Márai családjának múltját, magyarországi asszimilációjának menetét, illetve Márai emlékezéseinek tükrében felidézti kassai környezetének, neveltetésének a német kultúrához fűződő mozzanatait. Ezután nyomom követi a fiatal Márainak az 1920-as évek elején Németországban töltött és mintegy a geothei „vándorévek” mintáját követő éveit, különös tekintettel a tekintélyes liberális lapnál, a „Frankfurter Zeitung”-nál végzett újságírói munkájára, valamint berlini tartózkodására, amelynek az „Egy polgár vallomásai”-ban olvasható elbeszélése a németek számára is tartalmaz dokumentumértékű részleteket (pl. a Georg Kaiserrel való találkozása). Vizsgálja továbbá a dolgozat Márainak a Thomas Mannhoz fűződő viszonyát, amelyet a magyar szakirodalom hajlamos a polgári családregény-formának mint mintaképnek az átvételére egyszerűsíteni, holott ez a viszony mind poétikai, mind szellemtörténeti szempontból összetettebb. Ebből a perspektívából közelít végül a tanulmány *A sértődöttek. A hang* és a *Jelvény és jelentés* című, II. világháború alatti és utáni, erősen esszéikus Márai-regényekhez, és azt vizsgálja bennük, hogyan dolgozta fel Márai és próbálta a németiség-képére vonatkoztatva értelmezni a Hitler-jelenséget.

Im Mittelpunkt des Romans von Sándor Márai: *Sértődöttek. A hang* [Die Beleidigten. Die Stimme], der 1947 erschien, aber nach den Tagebucheinträgen des Autors schon 1943 fertig war, steht ein „europäischer Schriftsteller“, der um 1930 in Paris lebt. Der offensichtlich autobiographisch inspirierte Protagonist Péter Garren ist in seinem Pariser Hotel gerade dabei, sich zu einer literarischen Soiree zu begeben, als er im Rundfunk zum ersten Mal „die Stimme” vernimmt. Es handelt sich um die Stimme jenes Staatsmannes, der seine Klagen und Schmerzen damals wütend und aufgebracht, in einer Art Trance, immer wieder in die weite Welt hinaus schrie. Obwohl er nicht bei seinem Namen genannt wird, wie überhaupt vieles in diesem Roman in der Schwebe einer eigenartigen Stilisierung gehalten wird, wissen wir genau, wem diese Stimme gehört. Während der gekränkte Mann seinen tobenden Anhängern zubrüllt, schläft das junge Paar mit seinem Kind schon friedlich in der gegenüberliegenden Wohnung, nachdem sie sich, wie fast jeden Abend, vor den Augen der Hotelbewohner geliebt haben. Péter Garren sitzt in der Badewanne, und nachdem die Stimme verstummt ist, denkt er daran, „daß ich heute abend endlich offen mit Roger über Thomas Mann sprechen will. [...] Ich merkte schon seit

längerer Zeit, daß Roger nicht genau versteht, was Mann will, neben allen Zeichen der Anerkennung und der Ehre fühlte ich eine gewisse Zurückhaltung in seiner Stimme, als wir über Mann sprachen. [...] Natürlich erkannte er das Genie und die große Begabung von Mann an, sprach von seiner Schreibkunst mit großer Begeisterung. Aber die Zurückhaltung, mit der er über das Phänomen Mann, über den Deutschen Mann sprach, beunruhigte mich schon seit langem. [...] Der Argwohn, den Roger gegen ihn hegte, galt nicht dem Schriftsteller, sondern dem Deutschen. Und das schmerzte mich genau so, wie wenn in der Familie ein Familienmitglied von einem Neffen glaubte, daß er kein ehrlicher Mann sei. [...] Dieses grobe Mißverständnis, diese böse, ungerechte und unausgesprochene Beschuldigung, dieser Verdacht, unter dem das Deutschtum in Europa stand, das alles regte mich auf. Ich hatte das Gefühl, daß man über die Deutschen nicht die Wahrheit sagte, daß man sie fortwährend beschuldigte, als ob alle Deutschen und das ganze großartige Deutschtum, mit den chemischen Werken und gotischen Domen, mit den Theatern und wunderbaren Fleißsystemen eine riesengroße Falschmünzerei wären; das steckte hinter dem Schweigen, mit dem Roger und viele andere der Antwort auswichen, wenn es um das Deutschtum und die hervorragendsten Schöpfungen der Deutschen ging. Diese Beschuldigung, so dachte ich, sei die Schande der Familie, denn ich hatte das vage Gefühl, daß alle der Familie angehörten, auch die Polen und die Bulgaren, alle, die auf dem europäischen Kontinent geboren sind, haben von Goethe und Pasteur gehört, alle, die das wunderbar einmalige und tausendjährige, sich ewig wiederholende Gefühl erlebt haben, was es in etwa heißt, Europäer zu sein.”<sup>1</sup>

Péter Garren, der europäische Schriftsteller und Ich-Erzähler des Romans, begründet in seinem Monolog nicht näher, warum die gerechte Beurteilung der Deutschen ihm so am Herzen liegt. Wir Leser können aber mutmaßen, was Márai darüber hinaus, daß er Zeitgenosse des dritten Reiches und der deutschen Tragödie war, noch persönlich dazu bewegen hatte, sich in diesem und dem darauffolgenden Roman und überhaupt in seinem ganzen Leben und Schaffen mit Fragen des Deutschtums und mit seinem eigenen Verhältnis zu den Deutschen auseinanderzusetzen. Sándor Márai (1900–1989), der im langen italienischen und amerikanischen Exil (1948–1989) seine ungarische Muttersprache als die wahre, unantastbare Heimat erkannte, hätte eigentlich auch deutscher Schriftsteller werden können. Er stammte aus einer Familie von deutschen Siedlern, lebte im entscheidenden Alter lange Jahre in Deutschland und schrieb damals sogar für Zeitungen in

---

1 MÁRAI Sándor: *Az idegenek – Sértődöttek. A hang.* Budapest, 1996, S. 219–221. (Die deutsche Übersetzung der Zitate ist von mir – M. Gy.)

deutsch. Er hieß ursprünglich Grosschmid, sein Vater starb noch als Géza Grosschmid, als sein Sohn schon unter dem Namen Márai publizierte.

Die Grosschmids waren sächsische Schmiede und Münzpräger, die im Dienste des sächsischen Kurfürsten standen, bevor sie im 17. Jahrhundert nach Ungarn einwanderten – diese Zeitangabe, die in Márais autobiographischen Roman *Die Bekenntnisse eines Bürgers* zu lesen ist,<sup>2</sup> erscheint etwas fragwürdig, da die Verhältnisse in Ungarn im 17. Jahrhundert, auch außerhalb der türkisch besetzten zentralen Gebieten, in Oberungarn und in Siebenbürgen, wo deutsche Siedler schon seit dem 12. Jahrhundert in geschlossenen Gruppen lebten, viel härter und stürmischer waren, als daß Einwanderer davon hätten angezogen werden können. Zu einer neueren großen Welle der deutschen Ansiedlung kam es erst im 18. Jahrhundert, als die Habsburger eben jene Gebiete mit deutschen Einwanderern bevölkerten, die nach der Türkenherrschaft völlig verwüstet und ausgestorben waren. Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Grosschmids Sachsen doch schon in den ruhelosen und ungewissen Zeiten des vorigen Jahrhunderts verließen, da es dort zu diesen Zeiten auch nicht viel friedlicher war, als in Ungarn – die bewegte und märchenhaft abenteuerliche Geschichte eines geborenen Schlesiens aus Breslau über sein Herumirren in Ungarn in den Jahren 1648–1660, die im *Ungarischen und Dacianischen Simplicissimus* von Daniel Speer erzählt wird, dokumentiert einen ähnlichen Fall.

Márais Ahnen väterlicherseits waren Habsburg-treue Beamten, und Kaiser Leopold II. (1790–1792) belohnte den „Berggrafen Christoph“ für dessen Dienste mit dem Adelstitel. Diese Titelverleihung fiel mit den Anfängen der ungarischen nationalen Bewegung, vor allem mit der blutigen Vergeltung der Martinovics-Verschwörung, zusammen und läßt die Grosschmids aus ungarisch-nationaler Sicht im ungünstigen Licht erscheinen. Die Familie wurde in Wien bis zur Revolution von 1848 mit Gnade behandelt und galt bei Hof als zuverlässig. Ein Grosschmid wurde sogar vom Kaiser empfangen. Erst zur Zeit des Freiheitskampfes von 1848/49 bekehrte sich die Familie zum ungarischen Glauben, und von da an waren einige ihrer Mitglieder nach der Erzählung des Nachfahren sowohl gefühlsmäßig als auch im äußerlichen Verhalten manische Ungarn. Márai bemerkt in seinen Erinnerungen, daß dieser heftige und aufrichtige Patriotismus der Familien fremder Herkunft ein eigentümliches Phänomen war, das von den alten ungarischen Adelsfamilien mit Wohlwollen aufgenommen wurde. Sie hießen die Assimilierten im Schmelztiegel Groß-Ungarns zumeist will-

---

2 MÁRAI Sándor: *Egy polgár vallomásai I–II.* Budapest, 1990. Deutsch: *Bekenntnisse eines Bürgers I–II.* Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Berlin: Oberbaumverlag, 1996

kommen und begegneten ihren ererbten, fremden Tugenden mit Anerkennung.

So eine Tugend war die bürgerliche Tradition der „Sachsen“ (szászok), wie die Deutschen in Oberungarn und Siebenbürgen allgemein hießen. Márai spricht von einem geradezu besessenen „Pflichtgefühl“ (auch im Ungarischen deutsch benannt), das zwar seinem Grundcharakter fremd gewesen sei, aber sein Erbgut doch wesentlich geprägt habe. Márai wurde in der oberungarischen Stadt Kaschau (Kassa, heute: Košice) geboren, wo seine Vorfahren schon seit langem lebten und zum städtischen Patriziat gehörten. Der Vater war Rechtsanwalt und wurde später, nachdem Kaschau mit Oberungarn der neu gegründeten Tschechoslowakei angegliedert wurde, Senator im Prager Parlament. Als erfolgreicher Vertreter einer Generation, die einen allgemeinen gesellschaftlichen und kulturellen Aufstieg in Ungarn vor dem ersten Weltkrieg vollendete, war er eine Autorität für Familie und Umgebung. Er konnte sich bald ein eigenes bequemes Bürgerhaus im historischen Kern Kaschaus leisten. „In Kaschau und in ganz Oberungarn lebten wir unbewußt – oder vielleicht nicht ganz unbewußt – ein wenig auf deutsche Weise. Deutsch habe ich schon als Kind fließend und, wie ich glaube, einigermaßen richtig gesprochen“, schrieb der Sohn später in seinen Erinnerungen.<sup>3</sup>

Der Aufstieg und die Lebensform der Patrizierfamilie deutscher Prägung bzw. ihr Verfall nach dem Niedergang der Monarchie und der tschechoslowakischen Besetzung der Stadt erinnerten den Literatensohn mit Recht an Thomas Manns Familienroman *Die Buddenbrooks*. Kaschau als eine der ältesten und bedeutendsten deutsch geprägten Bürgerstädte im historischen Ungarn verkörperte für ihn eine geistige Lebensform, wie sie Lübeck für Thomas Mann darstellte. Später verfaßte Márai einen Zyklus von Romanen, der vom Schicksal seiner Familie und der Stadt inspiriert wurde,<sup>4</sup> und obzwar sich diese Romane aus poetisch-narratologischer Sicht grundlegend von Manns Familienroman unterscheiden, werden die Parallelen mit Thomas Mann bei Márai anhand der literarischen Bearbeitung seiner Bürgerlichkeit immer wieder hervorgehoben. Daß Thomas Mann als Deutscher und Europäer für Márai tatsächlich besonders viel bedeutete, geht aus der zitierten Passage aus den *Beleidigten* eindeutig hervor. Auch auf die Parallele, daß die beiden bürgerlichen Schriftsteller gleich ins Exil gehen mußten, obzwar der eine von dem einen, der andere von dem ande-

---

3 *Bekenntnisse eines Bürgers*, Band II., S. 12

4 MÁRAI Sándor: *A Garrenek műve* [Das Werk der Garren's], Toronto, 1988 (darin vor allem die beiden Bände von *Féltékenyek* [Die Eifersüchtigen], die 1937 zuerst in Budapest erschienen)

rem der beiden totalitären Systeme dazu gezwungen wurde, könnte hier hingewiesen werden.

Nach dem Zusammenbruch der alten Welt, dem der junge, 19 Jahre alte Márai vorerst, noch fern von seinem späteren ausgereiften Denken, mit rebellischen, linksorientierten journalistischen Versuchen begegnete, ging er bald nach Deutschland und blieb etwa vier Jahre da. Er lebte und studierte zuerst in Leipzig, in der sächsischen Großstadt, in dem Land, aus dem seine Ahnen stammten. Deutschland kam ihm bekannt vor. „Von dem Augenblick an, als ich den Fuß auf deutschen Boden setzte, hatte ich das sonderbare Sicherheitsgefühl, viel Schlimmes könne mir hier nicht zustoßen; die Menschen sind die gleichen wie anderswo, hoffnungslos fremd in ihren Leidenschaften und Obsessionen, in ihrem Geschmack und Temperament, doch darüber hinweg besteht irgendeine klimatische Übereinstimmung zwischen der verlassenen Heimstatt und dem großen, geheimnisvollen Deutschtum – oh, gewiß keine Übereinstimmung im »Blut« oder in der »Rasse« oder im modischen Sinn ähnlicher Losungen, sondern eine geheimnisvollere und einfachere Verwandtschaft.“<sup>5</sup>

Der Vater überwies ihm Geld an eine Leipziger Privatbank, wo er auch Kredit bekam. „Sie wußten, so ist es nun mal, ein bürgerlicher junger Mann, der im Ausland die Universität besucht, gibt sein Monatsgeld aus und hat um den Zehnten herum keinen Kupferpfennig mehr. So erhielten die Söhne deutscher Bürgerfamilien im Ausland Kredit, und diese kleinen Gefälligkeiten festigten die Bindungen von Generationen an die Privatbank. [...] Es lag etwas Patriarchalisches und Familiäres in der Art und Weise, wie die Leipziger Privatbank in Sachen »Monatswechsel« der ausländischen Bürgersöhne verfuhr.“<sup>6</sup> Das Vertraute, das ein Ungar, geschweige ein Ungar mit deutschbürgerlichen Wurzeln, im mitteleuropäischen Leipzig damals fühlte, mag auch mit solchen Umständen zusammengehangen haben.

Zum Gefühl der Verwandtschaft trug aber auch die deutsche Sprachkenntnis bei. Zumal er Journalistik im Institut für Zeitungskunde, das unter dem Patronat der philosophischen Fakultät stand, studierte. Er schickte bald deutschsprachige Artikel an das Wochenblatt *Drache*, und der Redakteur Hans Reimann veröffentlichte sie. „Ich glaubte, ich könnte Deutsch. Ich hatte das Gefühl, jetzt könnte ich schwimmen. Ich witterte neue Möglichkeiten für mein Leben, meine Pläne. Wo und wann hatte ich Deutsch gelernt? In der Schule kaum, und das Zipser Deutsch, das ich gelegentlich bei den Großeltern gesprochen hatte, konnte sich nicht so fruchtbar meinem

---

5 Bekenntnisse II. S. 13

6 Ebenda, S. 25

Gedächtnis eingepägt haben. Ich sprach das Deutsche fließend; aber wo habe ich gelernt, es zu schreiben? Vielleicht ist diese Sprachkenntnis eine Erbschaft meiner sächsischen bäuerlichen Vorfahren, ein Andenken, ein dunkler Nachlaß, der mir jetzt unter den Sachsen auf einmal in den Schoß fiel.”<sup>7</sup> Márai hatte bald das Gefühl, daß er auch auf Deutsch Journalist und vielleicht sogar Schriftsteller werden könnte.

Der journalistische Studienversuch scheiterte allerdings früh und war überhaupt der einzige Versuch Márais, Hochschulstudien zu absolvieren. Trotzdem wurde er ein hochgebildeter Intellektueller und Literat. Seine wahre Schule in Leipzig und an den weiteren Aufenthaltsorten in Deutschland waren die Cafés, die Buchhandlungen, die Redaktionen und die Begegnungen mit Menschen. Ein Kaschauer Buchhändler, der seit Jahrzehnten mit der Firma Brockhaus in Verbindung stand, schrieb an deren Chef, ein junger Klient von ihm hielte sich in Leipzig auf, und der betagte Brockhaus empfing ihn, lud ihn nach Hause ein, erzählte viel über den einstigen ungarischen Ministerpräsidenten Tisza und schenkte ihm Bücher, die er herausgegeben hatte.

Von den neuen deutschen Autoren, die Márai in Leipzig kennenlernte, beeindruckte ihn Kafka besonders stark. Das geschah 1920, als Franz Kafka noch lebte und schrieb. „Ich fand Kafka für mich wie ein Schlafwandler den geraden Weg. In einer Buchhandlung zog ich unter tausend Büchern einfach die *Verwandlung* heraus, begann das Heftchen lesen und wußte: Das ist es.”<sup>8</sup> Er übersetzte und rezensierte 1922 Erzählungen von Kafka (*Die Verwandlung*, *Das Urteil*, *Ein Brudermord*) für die Zeitschrift seiner Heimatstadt, *Kassai Magyar Napló*. Zwar blieben diese Publikationen so gut wie unbemerkt, dennoch waren sie die ersten und lange die einzigen Spuren vom Schaffen Kafkas in ungarischer Sprache. Neben Kafka entdeckte Márai auch andere zeitgenössische deutsche Autoren, vor allem die Expressionisten: Georg Trakl, Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, Franz Werfel, Theodor Däubler, René Schickele, Alfred Döblin, Albert Ehrenstein, Georg Trakl – er nennt sie in seinen *Bekenntnissen* alle selbst.

In einem Brief an den ungarischen Schriftsteller und Redakteur Jenő Heltai berichtete er 1920 davon, daß er in Kontakt mit Thomas Mann stände. „Hinsichtlich der speziellen ungarischen Verhältnisse wäre er jetzt bereit, die Übersetzungsrechte der *Buddenbrooks* billig zu verkaufen. Für diese Arbeit würde ich ein ganzes Jahr brauchen, es handelt sich ja um ein Buch, wo alles auf die Feinheit der Satzstrukturen ankommt, mehr als 1–2 Seiten täglich kann man davon kaum übersetzen. Wenn der Verlag

---

7 Ebenda, S. 28–29

8 Ebenda, S. 21



Athenaeum die Idee der Herausgabe eines Buches von 70 Bogen nicht ablehnt, schreiben Sie es mir bitte, und ich werde ihnen sowohl meine Propositionen als auch die von Thomas Mann mitteilen.“<sup>9</sup> Dem jungen und noch unbekanntem Márai soll es an Selbstbewußtsein und Draufgängertum nicht gefehlt haben – ob er mit Thomas Mann schon damals tatsächlich Briefe wechselte, ist meines Wissens nicht bewiesen. Die erste ungarische Übersetzung der *Buddenbrooks* erschien übrigens ein Jahr später, 1921, von einem anderen Übersetzer.

Von Leipzig ging Márai über Weimar nach Frankfurt – sozusagen die Goethe-Route variierend, wie er in seinen *Bekenntnissen* selbst bemerkt. Er spricht hier auch von seinen „Wanderjahren“ und sagt, daß er auf Goethes Spuren gereist sei, sein Instinkt habe ihn in Goethes Schatten gezogen. „Goethe wächst und schreitet mit dem Leben, das mich mit ihm verbindet. Eines seiner Bücher ist immer bei mir, zu Hause, unterwegs, auch heute.“<sup>10</sup>

In Frankfurt verbrachte Márai etwa ein Jahr und wurde bald Mitarbeiter der renommierten liberalen *Frankfurter Zeitung*. Das soll nach seiner wahrscheinlich romanhaft stilisierten Fassung noch sonderbarer abgelaufen sein als seine Etablierung in Leipzig. Er ging in die Redaktion und überreichte ein Feuilleton. „Bekanntlich wachten bei der Frankfurter Zeitung siebenköpfige Drachen über die Reinheit der deutschen Sprache. Der Bau eines Nebensatzes war hier, in dieser vielleicht einzigen echten Weltzeitung Deutschlands, fast so wichtig wie sein ideeller Gehalt. [...] Mein Feuilleton erschien am Tag darauf. Ich war nicht überrascht, irgendwie, mit dreister und kindlicher Sicherheit, fand ich es selbstverständlich.“<sup>11</sup>

Die 1865 vom Bankier Leopold Sonnemann gegründete Zeitung war „ein Meisterwerk, ein so sensibler Organismus wie der diplomatische Apparat eines kleinen Staates. Und in der Tat, seine Diplomaten saßen in New York, London und Paris, angesehene Redaktionen mit Botschaftern und Attachés, und alle Depeschen, ausländischen Rezensionen oder Londoner Modebriefe hatten ihre Folgen.“<sup>12</sup> Die Zeit der Weimarer Republik war eine Glanzperiode des Blattes. Für das Feuilleton arbeiteten Thomas Mann, Heinrich Mann, Stefan Zweig, Arnold Zweig, Gerhart Hauptmann, Alfred Döblin, Hermann Hesse, Hans Fallada, Ernst Toller, Bertolt Brecht usw. Aber auch ausländische Schriftsteller wie Gide, Joyce, Hemingway, Huxley, Ortega, Croce, Pirandello – die Besten des damaligen geistigen Eu-

---

9 Siehe in: RÓNAY László: *Márai Sándor*, Budapest, 1990, S. 19. (Die deutsche Übersetzung des Briefes ist von mir – M. Gy.)

10 *Bekenntnisse* II. S. 44

11 Ebenda, S. 49–50

12 Ebenda, S. 52

ropas. Der zwanzigjährige Sándor Márai trat in eine äußerst exklusive Gesellschaft ein.

Seit 1899 hatte das Blatt auch in Budapest einen Korrespondent, der bis in die zwanziger Jahren dieselbe Person war und regelmäßig aus Ungarn berichtete. Es gab aber auch in Frankfurt einen Literaten und Übersetzer, Stefan I. Klein, einen ungarischen Emigranten, der den Kulturteil der *Frankfurter Zeitung* mit ungarischen Mitteilungen und belletristischem Material versorgte. Márai lernte ihn kennen, und ein Bearbeiter der ungarischen Präsenz in der *Frankfurter Zeitung* behauptet, Márai soll durch die Vermittlung Kleins Mitarbeiter des Blattes geworden sein.<sup>13</sup> Die beiden ersten kleineren Schriften Márais, die im Oktober 1920 und im Januar 1921 veröffentlicht worden waren, seien in der Übersetzung Stefan I. Kleins erschienen. Das stimmt mit der Erzählung von Márai selbst nicht überein. Wenn man auch noch das Verzeichnis der publizierten Frankfurter Feuilletons von Márai untersucht, stellt sich heraus, daß er in der Anfangszeit seiner Mitarbeit an der *Frankfurter Zeitung* (vom Oktober 1920 bis Juni 1921) nur sechs Artikel publizierte und dann bis Juli 1924 noch einen einzigen weiteren (am 20. August 1923 über Madách, der in jenem Jahr hundert Jahre alt geworden wäre).<sup>14</sup> Das heißt, seine deutsche journalistische Karriere hat möglicherweise nicht ganz aus eigener Kraft und durchaus nicht so atemberaubend begonnen, wie er das in den *Bekanntnissen eines Bürgers* erzählt („In Frankfurt passierte es mir, daß man in der Stadt binnen einiger Monate meinen Namen kannte“ oder „Das Blatt schickte mich manchmal nach Darmstadt hinüber...“, als ob er ein richtiger Berichterstatte gewesen wäre). Hier muß allerdings eingefügt werden, daß dieses Buch von Márai keineswegs als authentische Autobiographie im engen Sinne des Wortes gemeint ist. Es ist vielmehr eine Anlehnung an das Vorbild der Goetheschen „Dichtung und Wahrheit“, und in einer Vorbemerkung behauptet der Autor sogar, die Figuren dieser romanhaften Biographie seien erfunden und hätten in der Wirklichkeit nie gelebt, was natürlich ebenfalls eine dichterische Erfindung und Übertreibung ist. Wenn wir uns nun wieder den historischen Tatsachen zuwenden, müssen wir doch feststellen, daß Márai später, in den Jahren 1924–31, als er nicht mehr in Deutschland, sondern teils in Paris, teils in Budapest lebte, tatsächlich ein richtiger freier Mitarbeiter der *Frankfurter Zeitung* wurde. Insgesamt publizierte er hier 41 Feuilletons, die dann im Kaschauer ungarischen Blatt meistens auch in ungarischer Fassung erschienen. „Ich arbeitete jahrelang für diese vornehme, im besten Sinn des

---

13 SALYÁMOSY, Miklós: *Ungarische Literatur in der „Frankfurter Zeitung“*. In: Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen, Berlin, 1969, S. 404

14 Ebenda S. 411–412

Wortes europäisch eingestellte Zeitung” erzählt wieder der heimgekehrte „Bürger” über diesen Abschnitt seiner Wanderjahre. „Nie betraute man mich mit langweiligen Aufgaben; später schickte ich ihnen Artikel aus dem Ausland: aus Paris, London, Jerusalem, Kairo, ich schrieb alles auf, was mir für den Atemzug eines kleinen Feuilletons lohnend schien, wahrgenommen zu werden, ich schrieb über den Tonfall eines Sonderlings, über die Gestik Caillaux’ beim Sprechen, über den Spleen einer Frau in Jericho, den Kummer eines Kellners in Marseille, die Unordnung in einem Lyoner Hotelzimmer, über Rabindranath Tagore und die Lektüre eines Abdeckers, über alles, was mir das Leben zufällig hinwarf [...] Als ich Frankfurt verlassen hatte, schickten sie mich durch einen einfachen Anruf in Paris nach London zu irgendeiner politischen Konferenz, nach Genf, weil sie »bunte« politische Bilder wollten, in italienische oder belgische Provinzstädte, wo »etwas los war«, oder auf eine mehrmonatige Orientreise, deren gesamte Kosten sie trugen ... Ich lernte, daß es nicht lohnte, der Frankfurter Zeitung eine Kostenrechnung zu schicken, niemals konnte ich so viel verlangen, wie mir die Zeitung freiwillig anwies.”<sup>15</sup>

Die Berichte über die Nahostreise wurden später in seinem Reisebuch *Istenek nyomában* [Auf den Spuren der Götter] verarbeitet, das nach verstreuten kleineren und unbedeutenden Erstlingswerken, die in Kaschau, Berlin und Wien publiziert wurden, 1927 als das erste richtige Márai-Werk in Budapest herauskam. Der bekannte Germanist József Turóczi-Trostler schrieb damals über dieses Buch: „[...] für den Augenblick bestimmt, für den Zeitungsleser geschrieben, leichtflüssig, nirgends ermüdend, aber auch nicht allzu tief, immer an vorübergehenden Flächenerscheinungen haftend”<sup>16</sup> – und das galt für die frühen feuilletonistischen Skizzen von Márai überhaupt. Er hat sich die damals so populäre Gattung, die ihm auf den Leib geschnitten war und die später Hermann Hesse in seinem *Glasperlenspiel* als das bedenkliche Wahrzeichen des sogenannten feuilletonistischen Zeitalters ausgewiesen hat, von deren europäischen Meistern, eben von den freien Mitarbeitern der *Frankfurter Zeitung*, gründlich angeeignet und in den dreißiger Jahren auch in Ungarn mit Vergnügen gepflegt.

Der nächste Ort in Deutschland, wo Márai länger weilte, war Berlin. Etwa im Herbst 1921 verließ er Frankfurt und tauchte dann für zwei Jahre im chaotischen Wirbel Berlins unter. Über diesen Berliner Aufenthalt wissen wir eigentlich nicht viel mehr, als was Márai davon in den *Bekenntnissen* erzählt. In literarischer Hinsicht ist das aber gar nicht wenig, weil die Abschnitte über die Berliner Zeit im autobiographischen Roman zu den be-

---

15 Bekenntnisse II. S. 51–52

16 Zitiert bei Salyámosy, S. 404

sten und aufschlußreichsten gehören und sogar für Deutsche, die über das turbulente Berlin der frühen zwanziger Jahre authentische Berichte lesen wollen, von Interesse sein können. Sie sollen hier nur aus zwei Aspekten kurz angeführt werden. Das Berlin der Nachkriegszeit bedeutete für Márai das Abenteuer der anarchischen Jugend. In Leipzig und in Frankfurt schien er die elterlichen und bürgerlichen Erwartungen, beruflich auf irgendeine noch so vage Weise vorwärtszukommen, zu erfüllen versucht zu haben. In Berlin befreite er sich von diesem Zwang vollkommen. „In Berlin begann für mich unmißverständlich die Jugend, der Zustand, den der Mensch später im Leben unter diesem Namen zurückverlangt. Ich erwachte jeden Tag mit der Ahnung, daß für mich etwas begonnen hatte. Es war nicht gerade ein Festtag, was in Berlin so begann und eine Weile anhielt, es war aber auch kein Alltag. Es war ein Übergangszustand, mit außergewöhnlichen Riten, mit sonderbaren Masken, mit feierlichen Wendungen. In Berlin, wo niemand in meinem Umkreis für irgend etwas Zeit hatte, hatte ich auf einmal für alles Zeit. Die Stadt befand sich in einer Phase, wo sie, bei aller Provinzialität, in guten Augenblicken und an manchen Ausdrucksflächen beinahe an eine Weltstadt erinnerte. Fremde machten sich in allen Ecken und Winkeln breit. Die Laboratorien füllten sich mit Russen und Norwegern, jedermann gründete etwas, und die Deutschen gaben Grundlagen für alle Gründungen. Sie warfen den gelangweilten Fremden das Geld hinterher. [...] Die Stadt war in der Tat ein einziges großes Experimentierfeld, auf dem der Fremde nach Gutdünken in den deutschen Fabriken, den Theatern, den Filmateliers, Zeitungen und Büros stümpfern konnte. [...] In Berlin jung zu sein war keinen Augenblick langweilig.“<sup>17</sup>

Márai beschreibt aber auch eine Begegnung, die schon seine spätere Entwicklung vorbereitete, obwohl sie damals diese Wirkung noch nicht unmittelbar ausgeübt haben mochte. Er traf Georg Kaiser, den expressionistischen Dramatiker, nachdem dieser aus dem Gefängnis entlassen worden war. Kaiser hatte die wertvollen Perserteppiche eines Freundes gestohlen und verkauft und war deswegen zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden. Die herrschende Meinung in Márais Umkreis war, Kaiser sei im Recht gewesen, weil er ein Genie sei und die geniale Begabung alles rechtfertige. Zehn Jahre später schrieb Márai, der sich inzwischen eine disziplinierte bürgerliche Literaturlauffassung zu eigen gemacht hatte: „Ich bin überzeugt, daß er ein Genie war, ein einmaliges, nie mehr wiederkehrendes menschliches Phänomen. Und er war der erste unter meinen Zeitgenossen, der mich lehrte, daß »Genie« für das Werk nicht ausreicht; die Bedingungen, die die Arbeit dem schöpferisch Tätigen vorschreibt, sind komplizierter, und die

---

17 Bekenntnisse II, S. 69–70

Bereitschaft des Genies zu dieser Arbeit ist nur eine Bedingung.”<sup>18</sup> Der zügellose Kaiser sei zur disziplinierten Arbeit nicht fähig und bereit, sein Verlangen nach Leben, nach sekundärem Handeln stärker als der Zwang zum Schreiben gewesen, und schließlich habe er seine Begabung verschwendet. Márai war von nun an bestrebt, sich selbst immer mehr zur regelmäßigen Arbeit zu zwingen, sogar um den Preis des Lebens. Thomas Mann war auch in dieser Hinsicht sein Vorbild.

Zum offenen Gespräch mit Roger über Thomas Mann kommt es auf der literarischen Soirée im Roman *Beleidigte* schließlich nicht. Die Aufmerksamkeit der Gäste lenkt ein deutscher Journalist von strammem, soldatischem Auftreten und untadeligem Benehmen auf sich, der die Verdienste des Inhabers der soeben ertönten Stimme verkündet, obzwar er damit in der Gesellschaft lebhafteste Proteste und allgemeine Ablehnung hervorruft. Ein angesehenener Schriftsteller spricht es aus: „Es hat also angefangen.“ Was angefangen hat, können wir dem Zeitpunkt und den im Roman ausgeführten Gedanken, die vor allem von Spengler und Ortega inspiriert sind, ziemlich genau entnehmen, auch wenn es in seiner wortwörtlichen Konkretheit nicht ausgesprochen wird: haben die letzten Tage der bürgerlichen Kultur und die gewaltsame und totalitäre Expansion der Massenzivilisation. Der ungenannte Hitler und der Nazismus erscheinen hier durch eine merkwürdige nachträgliche literarische Stilisierung als ihre gespenstisch namenlosen Vollstrecker.

Am nächsten Morgen sucht Péter Garren den deutschen Herrn in seinem Haus in Meudon auf, um sich zu vergewissern, daß jener in der Tat ein anständiger, gebildeter und wohlwollender Mann sei und die Befürchtungen unbegründet seien. Seine Eindrücke aber, die sich zu einem kuriosen Zerrbild summieren, bestätigen die bösen Ahnungen. Die beleidigten Deutschen fordern von Europa Revanche. *Jelvény és jelentés* [Abzeichen und Bericht], die Fortsetzung der *Beleidigten*, die als Márais letztes Werk vor seiner Emigration 1948 noch in Ungarn erschien, spielt schon in Berlin, etwa im Jahre 1934, es werden aber wieder Ereignisse mehrerer Jahre in einer stilisierten Komposition verdichtet. Péter Garren reist nach Berlin, um dort persönlicher Augenzeuge der bedrohlichen Entwicklung zu werden, und der Leser hat den Eindruck, als ob er in einem imaginären Land wäre, dessen Hauptstadt Berlin ist. Péter ist anwesend, als Hitler in Januar 1933 im Sportpalast seine berühmte Rede hält – auch das eine zeitliche Inkongruenz und wieder ohne daß der Name Hitler fiel. Dieser Abschnitt des Romans, ein Bericht von etwa 50 Seiten in Ich-Form, ist ein Höhepunkt im schriftstellerischen Schaffen von Márai, der dieser Produktion des Führers anläß-

---

18 Bekenntnisse II. S. 92

lich eines seiner wiederholten späteren Berlin-Besuche beigewohnt haben soll. Die Beschreibung ist präzise und sachlich, zugleich aber dämonisch und visionär. Sie beschwört zugleich den trivialen und erhabenen, den profanen und heiligen Aspekt der Produktion, um sowohl die Wirkung, die auf den Ich-Erzähler, als auch die, die aufs Publikum ausgeübt wird, zu versinnlichen. Durch die Vermittlung eines Eingeweihten, der kein anderer als der Bruder von Péter ist, eine unbeständige, kompensierende Figur, die schon in früheren Bänden des Zyklus aufgetaucht war, gelingt es dem Schriftsteller-Helden, den alten Berten zu besuchen, der unter Hausarrest steht. Vorbilder für Berten waren Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Der erste insofern, als ein Besuch Márais in dessen Villa, also wieder eine wahre Begebenheit, den Ausgangspunkt zu dieser Romanszene bildete. Ihre tiefere Motivation verdankte sie jedoch der Wahlverwandtschaft, die Márai zeitlebens mit Thomas Mann verband. Mit dieser Szene folgte er deutlich dem Thomas Mann'schen Vorbild, dem Roman *Lotte in Weimar*. So bekennt er in seinem Tagebuch darüber: „... wie er seinerzeit die Stafette von Goethe übernahm, um im Verhältnis des Deutschtums zur Welt das Dämonische und das Bedrohliche aufzuzeigen, so möchte ich diesen Staffellauf in den *Beleidigten* fortsetzen: wie er in Goethe hineinschlüpfte, wie er ihm, nach hundert Jahren, für einen Augenblick wieder eine wirkliche Gestalt aus Fleisch und Blut verlieh, so versuche ich ihn in einer Gestalt zu beschreiben – in Berten, in einem deutschen Schriftsteller, den die Nazis proskribierten – ihn, Mann, einen Augenblick vor der Emigration, vor dem Kataklysmus, so wie er eben Goethe fortsetzt, nicht sein Werk, sondern das Schicksal.“<sup>19</sup>

Berten, der natürlich auch Márai selber ist, sucht unter Qualen die Erklärung für die Tragödie der Deutschen. Schließlich macht er sich die Vermutungen von Freud zu eigen: „Alle Erziehung war vergebens. Der große erzieherische Versuch der christlichen Kultur war vergebens. [...] Der alte Freud hatte recht, als er sagte, wir Deutschen, und vielleicht noch einige Völker in Europa, haben uns das Christentum nur umgelegt, um den Preis innerer und äußerer Widerstände, aber als Erlebnis, als innere Lebensform, als vertikale Handlung sei das Christentum uns nicht widerfahren.“<sup>20</sup> Zu den Völkern, die vom Christentum nicht vollkommen assimiliert wurden, rechnete Márai auch die Ungarn: „[...] die Deutschen (wie auch die Ungarn) lernten das Christentum spät kennen, [...] sie wurden nicht freiwillig zu Christen, [...] in der Tat blieben sie polytheistische Heiden. »Sie

19 MÁRAI Sándor: *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946* [Was aus dem Tagebuch ausblieb 1945–1946], Budapest, 1992, S. 113 (Die Übersetzung des Zitats ist von mir – M. Gy.)

20 MÁRAI Sándor: *Jelvény és jelentés – Utóhang. Sereghajtók* [Abzeichen und Bericht – Epilog. Nachzügler]. Budapest, 1996, S. 145 (Die Übersetzung des Zitats ist von mir – M. Gy.)

wurden schlecht getauft« – wie Freud genial sagte. Das ist auf gespenstische Weise wahr. Und was sie an den Juden hassen, [...] ist eigentlich gar kein Judentum, das ist Christentum.»<sup>21</sup>

Als für Thomas Mann der deutsche Alptraum zu Ende ging und er sich dazu entschließen konnte, nach Europa zurückzukehren, fing die Verbannung für Sándor Márai gerade erst an. 1948 flüchtete er unter ähnlichen Umständen aus Ungarn, wie Thomas Mann 1933 aus Deutschland. Und je mehr er in seiner Heimat totgeschwiegen und vergessen wurde, desto mehr bekannte er sich in Amerika zu seinem Ungarntum, das er in seiner Muttersprache und in der ungarischen Literatur entdeckte. Deutschland besuchte er noch mehrmals, und auf Deutsch wurden nach den Vorkriegsübersetzungen auch weiterhin Werke von ihm veröffentlicht (so die Tagebücher von 1945–57 unter dem Titel *Geist im Exil* in Hamburg, 1964 der Band *Der Wind kommt von Westen* mit amerikanischen Reisebildern bei Langen-Müller, 1979 der Roman *Sindbad kehrt heim* beim Verlag Griff in München usw. – von der neuen Bestseller-Ausgabe der *Glut* jetzt ganz zu schweigen), aber nach Ungarn kehrte er nie mehr zurück, und von 1948 bis 1990 erschienen in Ungarn auch keine Bücher von ihm. Es kursierten im engen Kreis allein die privat eingeführten Exemplare der ungarischen Exilausgaben aus den Vereinigten Staaten. Eine Bibliographie seiner deutschsprachigen Veröffentlichungen, sowohl die der deutsch geschriebenen Feuilletons als auch die der Übersetzungen, existiert meines Wissens noch nicht, sie wäre vielleicht anhand des Nachlasses, der sich erst seit kurzem im Petöfi-Literaturmuseum Budapest befindet, zu erstellen. Der kürzliche deutsche Erfolg der *Bekenntnisse eines Bürger* und der *Glut* läßt jedenfalls nicht nur dem ungarischen Schriftsteller Gerechtigkeit widerfahren, sondern auch dem Bürger und Intellektuellen, der tief in der deutsch geprägten mitteleuropäisch-bürgerlichen Tradition wurzelte und der aus einer größeren historischen und belletristischen Perspektive gesehen neben deutschsprachige Autoren wie Thomas Mann, Hermann Broch, Joseph Roth, Heimito von Doderer, Ödön von Horváth, Hans Erich Nossack, Wolfgang Koeppen, Max Frisch usw. gestellt werden kann.

---

21 *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, S. 168 (Die Übersetzung des Zitats ist von mir – M. Gy.)





## Übersetzen und Unterstellen

Az „előfeltevés” (preszuppozíció), a „feltételezés” és a „vélelmezés” kifejezések jelentése rokonítható egymással, ugyanakkor, amint azt nyelvfilozófiai viták és elgondolások igazolják, pontos értelmezésük fontos és nem könnyű feladat. A szerző a „feltételezés” fogalmának meghatározása során arra a következtetésre jut, hogy a kölcsönös aktusként végbemenő és a nyelvközi-diszkurzív interakció alapvető elemének tekintett feltételezés gondolata alternatívát jelent a cselekvésként felfogott fordítással szemben, melynek mindenkori sikere a közös meggyőződések átfogó-elvi feltételezéséhez kapcsolódik. A kortárs nyelvfilozófiai kontextusban a „feltételezésnek” többféle értelmezése létezik, s ez a terminusok fordításával, elsősorban a „preszuppozíció” alapfogalmának le- és visszafordításában jelentkező ambivalenciákkal is összefügg; a „feltételezés” kvázi-terminológiai értelemben jelentheti a „szükségszerű előfeltételezést”, „valami lehetséges [dolog] szükség-szerűen igaznak tételezését”, jelentheti azt, hogy „valamit átmenetileg lehetségesnek tartunk”, „úgy teszünk, mintha”, illetve „valamit implicit módon igaznak feltételezünk”. A többértelműségek nagyrészt a filozófiai terminusok fordításának filozófiai visszafordításából eredő fogalmi pontatlanságokból adódnak.

Sprachphilosophen lieben es, Behauptungen darüber aufzustellen, was jede Person eigentlich immer schon notwendigerweise unterstellt haben muß, will sie argumentieren, reden, kommunizieren – und natürlich übersetzen. Bei diesen Behauptungen geht es generell darum, einen sprachphilosophischen, erkenntnistheoretischen oder ethischen Ansatz zu untermauern oder aus den Angeln zu heben, und so ist die Bandbreite der Unterstellungsbehauptungen auch im Hinblick auf das Übersetzen groß. Die präsuppositionstheoretische Diskussion ist von grundlegender Bedeutung – auch in bezug auf den Begriff der Übersetzung, der eingeordnet in den Horizont innerdiskursiver Verständigung als geradezu paradigmatisch-verengter Kommunikations-Prototyp oder als Grenzfall zwischenmenschlicher Verstehensvollzüge interpretiert werden kann. Besonderes Gewicht erhält innerhalb der fremdsprachlichen Problemkonstellation die Unterstellung eines Hintergrundes massiver Übereinstimmung – welche das „Principle of charity” der übersetzenden Person gleichsam aufzwingt, das damit nicht nur als normatives Postulat zu gelten hat, wie es Donald Davidson in seinem berühmten Begriffsschema-Aufsatz<sup>1</sup> formuliert und in der Tendenz auch Ga-

---

1 Davidson, Donald: Was ist eigentlich ein Begriffsschema? In: Davidson, Donald: Wahrheit und Interpretation. Frankfurt am Main 1990. S. 261–282 (im folgenden: Davidson. Begriffsschema)

damers hermeneutischem Übersetzungsbegriff zugrunde liegt.<sup>2</sup> Die zirkuläre Abhängigkeit von Überzeugung und Bedeutung, wie sie Davidson auf der Grundlage eines ausdrücklich nicht problematisierten Wahrheitsbegriffes Tarskischen Typus' thematisiert, ist zwar im Fall der Übersetzung im Gegensatz zum Fall der Argumentation modellhaft so zu interpretieren, daß Bedeutungen adjustiert werden, indem Überzeugungen qua Wahrheitsunterstellung als erschlossen betrachtet werden – und nicht wie in theoretischen (nicht übersetzungsorientierten) Diskurszusammenhängen als weithin unproblematische Grundlage der Abgleichung von Überzeugung fungieren. Dennoch läßt sich Übersetzung jenseits dieser idealtypischen Differenzierung gewissermaßen als sinnexplikativer Diskurs in inner-einzelsprachliche Verstehensvollzüge einbetten – im Sinne etwa der radikalen Interpretation Davidsons, die ja ausdrücklich den Anspruch erhebt, sowohl fremdsprachliche als auch muttersprachliche Interpretationsprozesse plausibel zu machen.<sup>3</sup> Ebenso gelten die von Habermas wiederholt diskutierten Diskurspräsuppositionen<sup>4</sup> auch für den als sinnexplikativen Diskurs konzipierten Übersetzungsprozeß. Unabhängig von der radikalen Eingrenzung auf die hier an erster Stelle anzuführende sprachüberschreitende Intersubjektivitätsunterstellung, aber doch auch exemplarisch auf sie bezogen, soll versucht werden, den Begriff der Unterstellung selbst etwas schärfer in den Blick zu nehmen, um eine Idee davon zu bekommen, was es bedeuten kann, wenn behauptet wird, daß wir beim Übersetzen immer schon einen Hintergrund massiver Übereinstimmung in den Überzeugungen unterstellen müssen.

## **1 Die Unterstellung eines Hintergrundes massiver Übereinstimmung**

Die Situation, in der ein Hörer ohne Wörterbuch und Grammatik versucht, den Äußerungen eines Sprechers einer ihm völlig fremden Sprachgemeinschaft Bedeutungen beizumessen, bezeichnet Joachim Schulte als die „Ur-

---

2 Vgl. insbesondere GADAMER, Hans-Georg: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990. S. 387 ff. (im folgenden: WM1)

3 Vgl. DAVIDSON, Donald: Radikale Interpretation. In: DAVIDSON, Donald: *Wahrheit und Interpretation*. Frankfurt am Main 1990. S. 183–203 (im folgenden: DAVIDSON. Radikale Interpretation)

4 Vgl. beispielsweise: HABERMAS, Jürgen: Wahrheitstheorien. In: HABERMAS, Jürgen: *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main 1995. S. 127–186

situation der neueren analytischen Sprachphilosophie"<sup>5</sup>. Sowohl bei Willard Van Orman Quine als auch bei Donald Davidson ist diese unmißverständlich durch das Problem der Übersetzung geprägte Situation Ausgangspunkt der Überlegungen zur Bedeutung. Allerdings versteht Davidson in Abgrenzung zur Quineschen Übersetzungsmanualanwendung, die den wiederholten Aufbau ersetzt, seine Theorie der radikalen Interpretation als sich in *jedem* Sprachverstehen wiederholenden Prozeß. Wesentlich für die Theorie der radikalen Interpretation ist, daß Sätzen einer fremden Sprache Wahrheitsbedingungen zuerkannt werden, je nachdem, „was wir nach unserer eigenen Auffassung für das Richtige halten.“<sup>6</sup> Vorausgesetzt wird, daß der Interpret erkennen kann, wann die Sprecher der unbekanntenen Sprache einen Satz für wahr und wann sie ihn für falsch halten. „Was dieses Vorgehen rechtfertigt, ist die Tatsache, daß Meinungsverschiedenheit ebenso wie Meinungsgleichheit nur vor einem Hintergrund massiver Übereinstimmung verständlich wird.“ Es ist leicht zu überschauen, daß Davidsons Festhalten an einem gemeinsamen Hintergrund menschlicher Kommunikation nicht nur Parallelen zu *einer* Gadammerschen Interpretation des Übersetzungsbegriffes zeigt, sondern ebenso auf Habermas' Gedanken der Einheit der Vernunft in der Vielheit ihrer Stimmen verweist, auf den Gedanken also, der die Annahme der grundsätzlichen Möglichkeit eines symmetrischen Dialoges erst bedingt.

Mit Davidsons Postulat massiver Übereinstimmung scheint allerdings nichts weiter geklärt zu sein, als daß der radikale Interpret bereits voraussetzen muß, daß ein Großteil der Überzeugungen der Sprecher der unbekanntenen Sprache den eigenen Überzeugungen entspricht.<sup>7</sup> Jede Frage nach einer Rechtfertigung des Postulates erheblicher Übereinstimmung wird als verfehlt apostrophiert; diese präreflexive Gewißheit, „worin Faktizität und Geltung auf eigentümliche Weise miteinander verschmelzen“, <sup>8</sup> wird in der aktuellen Diskussion oftmals als weder begründungsfähig noch begründungsbedürftig angesehen, das Davidsonsche „Principle of charity“ wird eben als Rationalitätsunterstellung aufgefaßt.<sup>9</sup> Auch Hans-Georg Gadamer rehabilitiert den universalistischen Aspekt der Vernunft, wenn er als tertium

---

5 SCHULTE, Joachim: Nachwort. In: DAVIDSON, Donald: *Der Mythos des Subjektiven*. Stuttgart 1993. S. 112

6 DAVIDSON. Radikale Interpretation. S. 199

7 Vgl. Rortys Darstellung der Fragen eines Skeptikers im Hinblick auf Davidsons radikale Interpretation: RORTY, Richard: Pragmatismus, Davidson und der Wahrheitsbegriff. In: PICARDI, Eva; SCHULTE, Joachim: *Die Wahrheit der Interpretation*. Frankfurt am Main 1990. S. 70 (im folgenden: RORTY. Wahrheitsbegriff)

8 TIETZ, Udo: *Sprache und Verstehen in analytischer und hermeneutischer Sicht*. Berlin 1995. S. 178 (im folgenden: TIETZ. Sprache und Verstehen.)

9 ebd. S. 170

comparationis von Verständigung und Übersetzung auf Augustinus' „verbum interus“ zurückgreift. „Darin demonstriert sich die überlegene Allgemeinheit, mit der sich die Vernunft über die Schranken jeder gegebenen Sprachverfassung erhebt. Die hermeneutische Erfahrung ist das Korrektiv, durch das sich die denkende Vernunft dem Bann des Sprachlichen entzieht, und sie ist selber sprachlich verfaßt.“<sup>10</sup> An der grundsätzlichen Möglichkeit der Verständigung zeichnet sich – kurz gesagt – die Universalität der Vernunft ab, eine Universalität, die der Einheit von Wort und Sache zuwiderlaufen muß, da sie vom Wort, von der Sprache, wie in Gadammers Rede von „Sagweise“ deutlich wird, abstrahiert. Von Augustinus ausgehend entwickelt Gadamer in „Wahrheit und Methode“ – mit den für seine eigene Fragestellung nach dem menschlichen, unvollkommenen inneren Wort notwendigen Modifikationen, sich zum Teil an Thomas von Aquin<sup>11</sup> orientierend – Überlegungen, die sich sowohl als Begründungssätze des hermeneutischen Universalitätsanspruches als auch als Rechtfertigungsklauseln der Horizontverschmelzungsthese lesen lassen: „Das innere Wort ist also gewiß nicht auf eine bestimmte Sprache bezogen, und es hat überhaupt nicht den Charakter eines Vorschwebens von Worten, die aus dem Gedächtnis hervorkommen, sondern es ist der bis zu Ende gedachte Sachverhalt.“<sup>12</sup> Diese klare Betonung der Universalität der Vernunft steht in eigentümlichem Kontrast zur starken Hervorhebung der Rolle der interpretierenden Person, deren je differentes Interpretationsvermögen sonst als überaus wesentliche, geradezu entscheidende Komponente hermeneutischen Verstehensvollzuges gedacht wird. Nach der Maßgabe (unterstellter) Vernünftigkeit müßte wohl ohne weiteres ein Besser-Verstehen, ein Richtig-Verstehen im Anders-Verstehen auszumachen sein, eine Möglichkeit, die Gadamer strikt ausschließt. Mit dem Rekurs auf den „zu Ende gedachten Sachverhalt“ wird bei Gadamer die Möglichkeit der Berufung auf eine Orientierungsgröße suggeriert, deren kriteriale Potenz die Orientierung der individuellen Auslegung zu lenken und zu beschränken scheint. Auch bei Davidson ist – analog zu Gadamer – neben seiner Hervorhebung eines Hintergrundes massiver Übereinstimmung die Tendenz zur Betonung der Rolle der interpretierenden Person innerhalb des Dialoges zu erkennen. So wird Verständigung erst ermöglicht, wenn die interpretierende Person Gemeinsamkeiten *unterstellt* bzw. die logische Struktur ihrer Sprache in die fremde *hineinprojiziert*. Ne-

---

10 WM1. S. 406

11 Gadamer bezieht sich, wenn er auf Thomas rekurriert, vor allem auf folgende Texte (Vgl. ebd. S. 426. Anm. 45): „Vgl. Comm. In Joh. Cap. 1 = ‚de differentia verbi divini et humani‘ und das aus echten Thomas-Texten kompilierte schwierige und gehaltvolle Opusculum ‚De natura verbi intellectus‘“

12 ebd. S. 426

ben der Frage danach, wie ernst das Plädoyer für die Sprachgebundenheit der Vernunft zu nehmen ist, wenn ein Sprachbegriff jenseits von Einzelsprachen vorausgesetzt wird, stellt sich die weitere Frage, inwiefern beispielsweise die o.g. Davidsonsche Explanation der radikalen Übersetzung sinnvoll ist, wenn ohnehin als tertium comparationis die universale Vernunft oder ein Hintergrund massiver Übereinstimmung in den Überzeugungen fungiert. Wenn jedes kommunikative Geschehen postuliertmaßen nur vor diesem Hintergrund möglich ist, scheint sich die interpretengebundene Rede vom Hineinprojizieren und Unterstellen des je eigenen logischen Systems sowie von der Zuschreibung gleichartiger Grundüberzeugungen zu erübrigen. Davidson konstatiert andererseits in seiner Kritik des Schema-Inhalt-Dogmas entschieden, daß Übersetzung, traditionellerweise als Vermittlung eines Inhaltes zwischen verschiedenen Schemata gedacht, funktioniert, ohne zu benötigen, was es nicht geben kann, „nämlich eine neutrale Grundlage oder ein gemeinsames Koordinatensystem“.<sup>13</sup> Der „Hintergrund massiver Übereinstimmung“ wird also unverkennbar nicht als solches bewertet. Wird hier zwischen der für jeden Kommunikationsprozeß als notwendig apostrophierten *Unterstellung* eines gemeinsamen Koordinatensystems und seiner *tatsächlichen Gegebenheit* unterschieden?

Wenn im Zuge der aktuellen philosophischen Ablehnung von Idealisierungsstrategien hinsichtlich der Explikation eines unbedingten Wahrheits- und Verstehensbegriffes nicht mehr im faktischen Sinne von objektiver Welt und am Maßstab gelingenden Verstehens gemessener Intersubjektivität die Rede sein kann, muß – so scheint es – in antirelativistischem und antiskeptizistischem Affekt der Begründungsanspruch qua Präsuppositionsargumentation eingeholt werden, und zwar so, daß Unterstellungen verschiedenster Ausprägung als notwendig und unhintergebar dargestellt werden. Wenn sich beispielsweise die zwar suggestive, aber sinnkritisch unhaltbare Konzeption einer sprachunabhängigen Wirklichkeit mit dem linguistic turn endgültig als inakzeptabel erwiesen hat – scheint hier die Devise – muß eben das, was wir faktisch diskursiv nicht einlösen können, als konstitutiv für die Möglichkeit jeglichen Kommunizierens überhaupt (also auch für das Übersetzen) unterstellt werden. Nach Habermas müssen wir daher auch Intersubjektivität sowie eine einzige von uns unabhängige objektive Welt – wenn wir miteinander reden und uns anderweitig behandeln – immer schon *unterstellen*.<sup>14</sup> Die aus vielerlei Gründen nicht zu rechtfertigende Behauptung der Existenz einer von uns unabhängigen, objektiven

---

13 DAVIDSON. Begriffsschema. S. 281

14 Vgl. HABERMAS, Jürgen: *Wahrheit und Rechtfertigung. Zu Richard Rortys pragmatischer Wende*. S. 237 ff. (im folgenden: Habermas WuR)

Welt und eines Hintergrundes massiver Übereinstimmung wird durch die (offenbar zu rechtfertigende) Behauptung der Notwendigkeit der Unterstellung der oben beschriebenen Existenz ersetzt. Nicht mehr das Bestehen eines bestimmten Sachverhaltes wird behauptet, sondern die Notwendigkeit der Unterstellung des Bestehens dieses Sachverhaltes. Der Ausdruck „intersubjektiv“ referiert, wie Habermas hier deutlich macht, nicht auf „das Ergebnis einer beobachteten Konvergenz von Gedanken oder Vorstellungen verschiedener Personen, sondern auf die vorgängige, aus der Perspektive der Beteiligten selbst *vorausgesetzte* Gemeinsamkeit eines sprachlichen Vorverständnisses oder eines lebensweltlichen Horizontes.“<sup>15</sup> Intersubjektivität wird als faktische, immer schon getätigte Unterstellung, nicht als erfahrbare Gemeinsamkeit begriffen. Ebenso verhält es sich nach Habermas' Interpretation mit der Unterstellung einer objektiven Welt: Sie wird als formale Unterstellung, „die keine bestimmten Inhalte präjudiziert“<sup>16</sup>, im Sinne eines Funktionserfordernisses des Verständigungsprozesses erfaßt. Wenngleich Habermas im Gegensatz zu Karl-Otto Apel dazu tendiert, die zur Legitimation dieser Unterstellungen erforderlichen starken transzendentalen Begründungsansprüche zugunsten vermeintlich schwächerer transzendentaler Rechtfertigungen aufgeben zu können, verdeutlicht doch die exemplarische Fülle der Verweise auf die Unhintergebarkeit bestimmter Unterstellungen im Zusammenhang seiner Rorty-Kritik, welche Evidenz dieser präsuppositionalen Argumentation nach wie vor beigemessen wird.<sup>17</sup>

## 2 Detranszendentalisierung

Qua transzendente Argumentation gerechtfertigte Unterstellungen hinsichtlich der Möglichkeit von Übersetzung sind solange obsolet, wie sich transzendente Argumente (Präsuppositionsargumente) selbst zirkulärerweise aus der aktualen Regularität eines Begriffsschemas speisen. Daher scheint zunächst wesentlich, mit dem Davidsonschen Nachweis des Schema-Inhalt-Dualismus als drittem Dogma des Empirismus, seiner radikalen Kritik der Vorstellung von Begriffsschemata, auch eben die transzendente Argumentation zu verabschieden, deren Kernstück und zentrale Voraussetzung die Vorstellung von Begriffsschemata ja eben ist. Die Idee eines einzigen, geltungsprivilegierten Schemas hat keinen Sinn – wenn es keine Al-

---

15 ebd. S. 244

16 ebd. S. 261

17 Vgl. beispielsweise: APEL, Karl-Otto: Sprache als Thema und Medium der transzendentalen Reflexion. In: APEL, Karl-Otto: *Transformation der Philosophie*. Band 2. Frankfurt am Main 1993. S. 330 ff.

ternative gibt.<sup>18</sup> Präsuppositionsargumente können nicht auf den Nachweis kategorialer Sinnbedingungen eines Schemas ausgerichtet sein. Selbst Peter F. Strawson,<sup>19</sup> der nahezu als Initiator der Diskussion um präsuppositionale Argumente angesehen werden kann, sieht in seinem Spätwerk transzendente Argumente ohne „validatorische Kraft“, spricht ihnen nur noch rein „bedingungsanalytische Zwecke“ zu. Sie „decken also bestenfalls begriffliche Verknüpfungen oder Abhängigkeiten innerhalb eines in toto nicht zu rechtfertigenden Konzeptualschemas auf.“ Sprachen sind für die Zwecke transzendentaler Rechtfertigung von Sinnbedingungen „gewissermaßen grenzenlos: Es gibt zwar einschränkende Bedingungen der Übersetzbarkeit, denen ein ‚sinnstiftender‘ Übersetzungsversuch unterliegt – Prinzipien der ‚Wohlgesonnenheit‘ (charity) oder ‚Menschlichkeit‘ (humanity) –, diese ‚Prinzipien‘ taugen aber nicht zu Grenzziehungen, wie sie ein Projekt transzendentaler Rekonstruktion und Rechtfertigung eines Sprachgebrauchs möglicher Erfahrung nötig hat.“<sup>20</sup> Alternativenlosigkeit (und das sollte der Sinn der Präsuppositionsargumentation sein) bestimmter Bedeutungsverknüpfungen kann so nicht aufgewiesen werden.

Auch die argumentative Relevanz des durch Karl-Otto Apel immer wieder in die Diskussion gebrachten Aufweises performativer Selbstwidersprüche, der nicht zuletzt auch die Bedingungen der Möglichkeit des Übersetzens aufweisen soll, ist stark umstritten. Mit der Berufung auf die Searlesche Aufweisung der performativ-propositionalen Doppelstruktur der Rede<sup>21</sup> wird versucht, die allgemein akzeptierte Zirkularität o.g. kategorial-konstruktionistischer Sinnkritik zu umgehen. Apel und Habermas rekurren dabei auf das Parallellaufen zweier kategorial unterschiedener Sprachaspekte, deren ursprüngliche Distinktion – indem sie die Zirkularität semantisch-transzendentaler Sinnkritik eben aufgrund ihrer kategorialen Differenz umgeht – die Evidenz transzendentaler Argumente stützen soll. Die Legitimation dieser Doppelstruktur, d.i. die Aufweisung begründeter prinzipieller und nicht nur gradueller Differenzierung des propositionalen sowie des performativen Sprachaspektes, ist für die Begründung einer nicht-regressiven Reflexionsmöglichkeit basal. Sowohl Habermas selbst als auch Tugendhat und Davidson gehen aber andererseits in je verschiedener Weise von der Unmöglichkeit der Aufweisung einer prinzipiell-

---

18 Ein anderer zu bearbeitender Aspekt der Problematik ist, daß das Scheitern der relativistischen Idee des Schema-Inhalt-Dualismus nicht nur die Idee der Unübersetzbarkeit von Sprachen, sondern auch die Idee ihrer *Übersetzbarkeit* betrifft.

19 Vgl. STRAWSON, Peter F.: *Introduction to logical theory*. New York 1952

20 NIQUET, Marcel: *Transzendente Argumente*. Frankfurt am Main 1991. S. 549

21 Vgl. SEARLE, John R.: *Sprechakte*. Frankfurt am Main 1997

funktionalen Ebenendifferenz aus.<sup>22</sup> Dann aber erliegt eine speziell pragmatisch-transzendente Sinnkritik in gleicher Weise dem Zwang zur De-transzendentalisierung wie die semantisch motivierte kategorial-konstruktionistische Argumentation. Das Bestreiten bestimmter Begriffsimplicationen und Präferieren anderer, d.h. beispielsweise das Bezweifeln dessen, daß es sinnvoll ist, den Ausdruck „übersetzen“ so zu verwenden, daß seine Bedeutung „einen Hintergrund massiver Übereinstimmung unterstellen“ impliziert – was sich möglicherweise aus der Konstatierung von sonst widersprüchlichen Implikationen zwischen anderen Begriffen ergibt –, kann also nicht mit der Berufung auf immer schon vorausgesetzte Sinnbedingungen fundiert werden.

Hinsichtlich des Übersetzens gibt es also nichts, was uns zwingt, einen Hintergrund massiver Übereinstimmung in den Überzeugungen vorauszusetzen, wenn wir „übersetzen“ nicht als Ausdruck verstehen, der eben auch „einen Hintergrund massiver Übereinstimmung voraussetzen“ impliziert. Daß wir dies der Bedeutung von Übersetzen zurechnen müssen, wird durch kein transzendentes Argument bewiesen. Mit ebenso viel oder wenig Fug oder Recht ließe sich konstatieren, daß wir, immer wenn wir einen Hintergrund massiver Übereinstimmung feststellen, unterstellen müssen, daß wir kommunizieren. Wittgenstein repetiert diese Zirkularität wie folgt: „Wenn mich ein Blinder fragte ‚Hast du zwei Hände?‘, so würde ich mich nicht durch Hinschauen davon vergewissern. Ja, ich weiß nicht, warum ich meinen Augen trauen sollte, wenn ich überhaupt dran zweifelte. Ja, warum soll ich nicht meine *Augen* damit prüfen, daß ich schaue, ob ich beide Hände sehe? *Was ist wodurch* zu prüfen?! (Wer entscheidet darüber, was feststeht?)“<sup>23</sup>

### 3 Der Begriff des Unterstellens

Die gesamte Diskussion um die transzendentalen Argumente basiert offenkundig auf einer bestimmten Auslegung des Unterstellungsbegriffes: Im zeitgenössischen philosophischen Kontext ist der Ausdruck „Unterstellung“ zunächst im Sinne von Präsupposition zu verstehen; der Ausdruck „Präsupposition“ in seiner jetzigen Funktion als Übersetzung des englischen Aus-

---

22 Entweder der propositionale Gehalt oder aber das performative Element wird als jeder Rede zugrundeliegend bzw. sinnbestimmend apostrophiert. Eine zur Legitimation des Nachweises performativer Selbstwidersprüche notwendige „ursprüngliche Unabhängigkeit“ beider Sprachaspekte läßt sich nicht aufweisen.

23 WITTGENSTEIN, Ludwig: *Über Gewißheit. Werkausgabe* Band 8. Frankfurt am Main 1997. S. 145



drucks „presupposition“, welcher seinerseits wohl als Übersetzung des Frege'schen Begriffs der selbstverständlichen Voraussetzung<sup>24</sup> aus dem Deutschen ins Englische gelangte, wo er durch Peter F. Strawson zum philosophischen Terminus avancierte.<sup>25</sup> Aufgrund dieser unscharfen Rückübersetzung einer Übersetzung – parallel zur gleichzeitigen deutschen Übernahme des ins Englische Übersetzten –, aus der sich die Konstellation ergibt, daß „Präsupposition“, „Unterstellung“ und „selbstverständliche Voraussetzung“ in etwa – und eben doch nicht – den gleichen Gebrauch haben, entsteht ein schwer überschaubares Begriffskonglomerat. Dabei scheint der von der Kollision der distinkten Verwendungsweisen des Ausgangsausdruckes („selbstverständliche Voraussetzung“) sowie der Rückübersetzung („Unterstellung“) prima facie am stärksten betroffene (deutsche) Ausdruck „Präsupposition“ zu sein. Es verwischen sich mit seiner auf diese Weise affizierten Ambivalenz etliche philosophisch relevante Spannungen, deren verdeutlichende Konstatierung eng an einer Begriffsanalyse, d.h. an einer Rekonstruktion möglicher Verwendungsweisen orientiert, basale Voraussetzung für ein Verständnis der Unterstellungsproblematik ist. Hier können allerdings die aus dem o.g. Transformationsdilemma resultierende, und durchaus substantiell wirksame Widersprüchlichkeit des Präsuppositionsbegriffes in sich selbst sowie seine Opposition zum Unterstellungsbegriff aufgrund der (durch den Voraussetzungs-begriff eingebrachten) zum Teil diametral gegenläufigen Konnotationen nur angerissen werden.<sup>26</sup>

Vorab ist dabei zu verdeutlichen, daß in beiden Fällen die Unterscheidung zwischen Nomen facti und Nomen actionis von großer Bedeu-

---

24 durch Bertrand Russell?

25 Präsuppositionen werden hier nahezu terminologisch als konstitutive Voraussetzungen sinnvoller Äußerungen verstanden. Strawson, dessen Position sich in Opposition zu Russell herausbildet, besteht darauf, daß die Existenz der bezeichneten Gegenstände zwar notwendig vorausgesetzt, d.i. präsupponiert werden muß, das so Präsupponierte aber nicht als Behauptungsbestandteil anzusehen ist und daher nicht in einem Sinn zu verstehen ist, der mit der logischen Folgerung zu korrelieren wäre.

26 Auch beim stichprobenartigen Nachschlagen wird die Semantik von „unterstellen“ recht unterschiedlich vermittelt: Im aktuellen (aus anderen Gründen umstrittenen) Duden (Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Mannheim 2000) wird die zweistellige Variante von „unterstellen“ von der dreistelligen Variante nicht explizit unterschieden, nur die dreistellige Variante wird erwähnt, wenn „man hat ihr etwas unterstellt“ als „(Falsches) über sie behauptet, (Unbewiesenes) als wahr angenommen“ wiedergegeben wird; im Duden-Bedeutungswörterbuch (Duden. Bedeutungswörterbuch. Mannheim 1985), wo beide Bedeutungen streng voneinander geschieden werden, wird „unterstellen“ in zweistelliger Variante als „etwas (vorläufig) als möglich annehmen“ umschrieben und auf die Sinnverwandtschaft zu „behaupten“ hingewiesen, in dreistelliger Variante als „unterschieben“ paraphrasiert, während in Knaurs Rechtschreibung (Knaurs Rechtschreibung. München 1992) – auch hier ist die Trennung deutlich – „unterstellen“ zweistellig schlicht „als wahr annehmen“, dreistellig als „zur Last legen, behaupten“ skizziert wird.

tung ist: Sowohl „Unterstellung“ als auch „Präsupposition“ und „Voraussetzung“ können als Ausdrücke zur Bezeichnung des unterstellten, präsupponierten bzw. vorausgesetzten Sachverhaltes (bzw. dessen, was den Nachbereich des homonymen Relationsausdrucks besetzt) verwendet werden, als Nomina facti, als auch zur Bezeichnung des Vorgangs / der Handlung / des Zustandes des In-Relation-Setzens von Sachverhalten, als Nomina actionis.<sup>27</sup> In diesem Sinne steht – nominalisiert – das Präsupponieren, das Unterstellen und Voraussetzen zur Debatte, es geht also – nicht nominalisiert – um die zwei- bzw. dreistelligen Relationsausdrücke „präsupponieren“, „unterstellen“ und „voraussetzen“. Dabei fällt sofort ins Auge, daß (während die Besetzung des Nachbereichs in allen Fällen gleichermaßen vielfältig ausfallen kann, Personen jedoch ausgeschlossen sind) eine markante Differenz in der Varianz möglicher Besetzungen des Vorbereichs der Relationsprädikate besteht. Während Präsuppositions- sowie Voraussetzungsrelation hier neben Personen auch Sachverhalte (Propositionen), Äußerungen, Behauptungen und Sätze zulassen, ist die Spannbreite bezüglich der Vorbereichsbesetzung der Unterstellungsrelation beträchtlich kleiner: Im allgemeinen unterstellen nur Personen. Dieser wesentliche Aspekt des Unterstellungsbegriffs läßt gewissermaßen die Akt-Seite, die Bezogenheit auf ein Handlungssubjekt, deutlich werden; der Begriff eignet sich daher, die logisch-epistemische Facette des Präsuppositionsbegriffs hervorzuheben: „Unterstellen“ ist ganz offensichtlich als Prädikat mit epistemischem Subjekt als Parameter anzusehen; mit seiner Hilfe wird einem epistemischen Subjekt eine epistemische Einstellung zugesprochen.<sup>28</sup> Der Ausdruck „unterstellen“ in seiner zweistelligen Variante, dadurch aber ebenso die Ausdrücke „präsupponieren“ und „voraussetzen“ können als kategoriale Pendants zu anderen epistemischen Prädikaten, letztlich zu Verben propositionaler Einstellungen wie „wissen“, „glauben“ oder „behaupten“, betrachtet werden. Solange, könnte man sagen, wie der Bezug auf den Äußerungscharakter der Sätze, also auf die entscheidende Rolle, die hier die sprechende Person spielt, dabei gewahrt bleibt, handelt es sich möglicherweise um eine relativ unproblematische, übertragene Redeweise.<sup>29</sup> Es scheint aber gleich-

---

27 Hierdurch ergibt sich die mindestens doppeldeutige Rede von „notwendig unterstellten Präsuppositionen“ oder von „präsupponierten Unterstellungen“.

28 Vgl. STELZNER, Werner: *Epistemische Logik. Zur logischen Analyse von Akzeptationsformen*. Berlin 1984, S. 91 ff.

29 Vgl. PETŐFI, Sándor János; FRANCK, Dorothea (Hrsg.): *Präsuppositionen in Philosophie und Linguistik*. Frankfurt am Main 1973 (im folgenden: FRANCK.): Franck erklärt in ihrer einführenden Zusammenfassung der Präsuppositionsdiskussion: „Soweit sich diese Voraussetzungen aus der sprachlichen Form der Aussage erschließen lassen, ist es gleichwohl eine unproblematische Abstraktion, zu der Redeweise überzugehen, eine Behauptung

zeitig im Präsuppositionsbegriff ein Moment der „eigentümlichen Unabhängigkeit des Spiels von den Spielern“<sup>30</sup> wie Ernst Tugendhat es formuliert, mitzuschwingen, das durchaus zweifelhaft werden läßt, inwieweit der oben beschriebene Gebrauch tatsächlich als harmlose Metapher zu denken ist.<sup>31</sup>

Die Interpretation von „unterstellen“ als intentionales Verb liegt auf der Hand: Charakteristisch für solche Verben ist nach Tugendhat, daß sie für eine Relation zwischen einem konkreten Gegenstand und einem Sachverhalt und nicht für eine Relation zwischen zwei Gegenständen stehen. Das grammatische Objekt kann hier wie im Falle anderer intentionaler Verben ein nominalisierter Satz der Form „daß p“ sein, der einen Sachverhalt bezeichnet und daher eben eine propositionale Bewußtseinsweise paraphrasiert. Die Unterstellung eines Sachverhaltes stellt nun nach Tugendhat eine andere Stellungnahme der sprechenden Person zum Sachverhalt dar als die Behauptung desselben Sachverhaltes.<sup>32</sup> Nach Franck haben Präsuppositionen die „semantische Modalität eines deklarativen Satzes, aber nie die illokutionäre Funktion einer expliziten Behauptung. Das bedeutet, daß der Sprecher auf die Wahrheit der Präsupposition genauso verpflichtet ist wie auf eine entsprechende Behauptung [...]“<sup>33</sup> Selbst wenn also, wie oftmals konstatiert wird, Präsuppositionen „mit der Behauptung einer Aussage nicht eigentlich mitbehauptet, sondern bloß als wahr unterstellt“<sup>34</sup> werden, bezieht sich dieses im Gegensatz zum *expressis verbis* erhobenen Wahrheitsanspruch (dem Behaupten) „*bloß* unterstellen“, obwohl eine Reduktion der alethischen Modalität, des epistemischen Status des Präsupponierten, suggeriert wird, wohl tatsächlich nur auf den Explikationsgrad. Offenbar besteht zwischen einem behaupteten und einem unterstellten Sachverhalt kein Unterschied bezüglich des Wahrheitsanspruches, der mit seiner Behauptung oder Unterstellung verbunden ist, sondern nur in bezug auf den Grad seiner Explizitheit.

---

oder ein Satz, der zu einer Behauptung benutzt wird, habe die und die Präsupposition.“  
Vgl. FRANCK, S. 21

30 TUGENDHAT, Ernst: *Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt am Main 1990. S. 275 (im folgenden: Tugendhat, *Sprachanalytische Philosophie*.)

31 Auch die dreistellige Relation, die das Prädikat „unterstellen“ ebenso bezeichnet, kann aus der Diskussion nicht ausgegrenzt werden kann, wird aber hier dennoch zunächst zurückgestellt. Gerade mit „unterstellen“ im Sinne von „zuschreiben“ verbindet sich die Konnotation der besonderen Fragwürdigkeit des unterstellten Sachverhaltes.

32 TUGENDHAT, *Sprachanalytische Philosophie*. S. 273

33 ebd.

34 RITTER, Joachim; GRÜNDER, Karlfried (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 7. Basel 1989, Sp. 1268

Andererseits läßt sich mit Tugendhat zeigen, daß das intentionale Verb „unterstellen“ im Sinne von „nicht wissen, wie es ist, aber denken, es wäre so“ eine Modifikation des, wie Tugendhat sich ausdrückt, veritativen Seins darstellt, also gewissermaßen als eine Phantasiemodifikation verwendet wird. Mit der Verwendung des Prädikates „unterstellen“ kann eine sprechende Person eine epistemisch größere Distanz zum Sachverhalt zum Ausdruck bringen als mit der Verwendung des Ausdrucks „behaupten“. Die Spannbreite der zum betreffenden Sachverhalt einnehmbaren Positionen ist groß. Die einzige Einschränkung scheint zu sein, daß es nur in einem Kontext relativer Ungewißheit sinnvoll ist, von einer Unterstellung zu sprechen, d.h. eine Person kann nach unserem Sprachgebrauch einen Sachverhalt sinnvollerweise nur dann unterstellen, wenn sie nicht weiß, daß er besteht; in einem spezifischen Sinne von Unterstellung scheint andererseits noch nicht einmal die Überzeugung, daß der unterstellte Sachverhalt überhaupt besteht, wesentlich zu sein, d.h., die Überzeugung, daß er nicht besteht, hindert sie nicht daran, sein Bestehen zu unterstellen. In diesem Sinne hat „unterstellen“ (ebenso wie „präsupponieren“ und „voraussetzen“) dieselbe Verwendungsweise wie „so tun, als ob“, wie „annehmen“ und bildet damit einen Gegenbegriff zu „wissen“. Im Sinne von „so tun, als ob“ verwendet auch Habermas den Begriff der Unterstellung, wenn er kontrafaktische, idealisierende Unterstellungen als faktisch unhintergehbare Ideen illustriert: „Es gehört zu den Argumentationsvoraussetzungen, daß wir im Vollzug der Sprechakte kontrafaktisch so tun, als sei die ideale Sprechsituation nicht bloß fiktiv, sondern wirklich – eben das nennen wir eine Unterstellung.“<sup>35</sup> Darin liegt: Es ist eine Voraussetzung der Argumentation, daß wir, obwohl wir wissen, daß der betreffende Sachverhalt keine Tatsache ist, ihn als Tatsache behandeln. Es ist nicht sonderlich originell, einen Sachverhalt, der bekanntermaßen nicht besteht, als bestehend zu behaupten, d.h. also, so zu tun, als bestünde er; es scheint aber schlechterdings unmöglich, den Sachverhalt, von dem man *weiß*, daß er keine Tatsache ist, als Tatsache *anzusehen*, d.h. davon überzeugt zu sein, daß er Tatsache ist. Dieser wider besseren Wissens als bestehend angenommene Sachverhalt kann also in keinerlei Hinsicht als Voraussetzung, womöglich gar konstitutive Voraussetzung

---

35 HABERMAS, Jürgen: Wahrheitstheorien. In: HABERMAS, Jürgen: *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main 1995, S. 181. Auch Habermas verwendet den Unterstellungsbegriff uneinheitlich: „Wenn wir sagen, daß Tatsachen existierende Sachverhalte sind, dann meinen wir nicht die Existenz von Gegenständen, sondern die Wahrheit von Propositionen, wobei wir freilich die Existenz identifizierbarer Gegenstände, denen wir Prädikate zusprechen, unterstellen.“ Tun wir hier so, als existierten identifizierbare Gegenstände, weil (nicht obwohl) wir wissen, daß sie nicht existieren?

bzw. Präsupposition oder notwendige Unterstellung bezüglich anderer Sachverhalte, die wir als Tatsachen behaupten, gelten. Der unterstellte Sachverhalt wird also erstens als der lediglich durch den Explikationsgrad von dem als bestehend behaupteten Sachverhalt unterschiedene angesehen, zweitens als im Gegensatz zum gewußten Sachverhalt als der relativ ungewissere, lediglich mögliche Sachverhalt gedeutet und drittens aber auch als der notwendigerweise wahre Sachverhalt interpretiert. Es bleibt also mißlicherweise dreifach unbestimmt, welcher epistemische Status dem Präsupponierten zuzusprechen ist.

#### 4 Fazit

Die Idee je wechselseitig vollzogener Unterstellungsakte als Kernbestand zwischensprachlich-diskursiver Interaktion bildet eine Alternative zur Vorstellung der Übersetzung als Handlung, deren jeweiliges Gelingen strikt an die übergreifend-prinzipielle Unterstellung eines Hintergrundes gemeinsamer Überzeugungen gebunden ist. Unabhängig davon also, ob – wie der Habermassche Kommunikationsbegriff suggeriert – die Basis für zwischensprachliche Verständigung die faktisch immer schon getätigte Unterstellung eines gemeinsamen Überzeugungshintergrundes ausmacht, also die Ich-Wir-Perspektive des Übersetzungsgeschehens privilegiert werden muß oder ob – wie neuerdings auch Robert Brandom in „Expressive Vernunft“<sup>36</sup> darlegt, die Ich-Du-Perspektive gegenseitiger Unterstellungen als basal für jegliche Kommunikation angesehen werden sollte, das Kernstück dieser sprachphilosophischen Übersetzungsdiskurse bildet der Begriff der Unterstellung; ausgerechnet „Unterstellung“ also, ein Ausdruck, der – auch nach der plausiblen Zurückweisung sämtlicher transzendentaler Begründungsstrategien – besonders durch seine wiederholte Übersetzung eklatante Ambivalenzen mit philosophisch substantiellen Konsequenzen aufweist, da sich eine Fülle unterschiedlicher substitutionaler Inferenzen ergibt: „unterstellen“ quasi-terminologisch als „notwendig voraussetzen“, „etwas Mögliches notwendigerweise als wahr annehmen“, „etwas vorläufig als möglich annehmen“, „so tun, als ob“, „etwas implizit als wahr behaupten“. Zumindest das Notwendigkeitspostulat hinsichtlich des unterstellten Sachverhaltes minimiert dabei den gleichermaßen angesprochenen hypothetischen Charakter so über die Maßen, daß es sich fragt, ob es tatsächlich vernünftig ist, beim Übersetzen einen Hintergrund massiver Übereinstimmung zu unter-

---

36 Vgl. BRANDOM, Robert B.: *Expressive Vernunft*. Frankfurt am Main 2000

stellen, und erst recht, ob es vernünftig ist, zu unterstellen, daß dieser beim Übersetzen unterstellt werden muß.

## Literatur

- APEL, Karl-Otto: *Transformation der Philosophie*. Band 2. Frankfurt am Main 1993
- BRANDOM, Robert B.: *Expressive Vernunft*. Frankfurt am Main 2000
- DAVIDSON, Donald: *Wahrheit und Interpretation*. Frankfurt am Main 1990; *Wahrheit und Interpretation*. Frankfurt am Main 1990; *Der Mythos des Subjektiven*. Stuttgart 1993
- GADAMER, Hans-Georg: *Gesammelte Werke Band 1. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen. 1990
- HABERMAS, Jürgen: *Wahrheit und Rechtfertigung*. Frankfurt am Main 1999; *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main 1995
- NIQUET, Marcel: *Transzendente Argumente*. Frankfurt am Main 1991
- PETÖFI, Sándor János; FRANCK, Dorothea (Hrsg.): *Präsuppositionen in Philosophie und Linguistik*. Frankfurt am Main 1973
- PICARDI, Eva; SCHULTE, Joachim (Hrsg.): *Die Wahrheit der Interpretation*. Frankfurt am Main 1990
- RORTY, Richard: *Der Spiegel der Natur*. Frankfurt am Main 1997
- SEARLE, John R.: *Sprechakte*. Frankfurt am Main 1997
- STELZNER, Werner: *Epistemische Logik. Zur logischen Analyse von Akzeptationsformen*. Berlin, 1984
- STRAWSON, Peter F.: *Skepticism and Naturalism: Some varieties*. London 1985; *Introduction to logical theory*. New York 1952
- TIETZ, Udo: *Sprache und Verstehen in analytischer und hermeneutischer Sicht*. Berlin 1995
- TUGENDHAT, Ernst: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt am Main 1990
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Über Gewißheit*. Werkausgabe Band 8. Frankfurt am Main 1997

CHRISTINE SCHLOSSER (BERLIN)

## Anthologien im Spannungsfeld nationaler Identitätsentwürfe

### Von Mailáths *Magyarischen Gedichten* bis zur Petőfi-Rezeption

Az antológia irodalomközvetítő közegként kínálja az irodalomtudományi, irodalomszociológiai, kultúrtudományi kérdések sorát, mely messze meghaladja az egyéni szerzők esztétikai recepciója során kialakuló kutatói érdeklődést. Az identitásról szóló jelenlegi párbeszéd mögött a kultúrcselekvésként létrehozott antológiák vannak, melyek „jelentési összefüggései” történelmi konstrukciót képviselnek.

A gyűjteményekben különféle műfajok eredeti és lefordított szövegei, valamint különböző korokból és kultúrákból származó példák vannak, amelyeket egy közösség számára elfogadottnak és kötelezőnek tartanak, s ezáltal fenntartják a folytonos emlékezést, és megóvják a szövegeket a feledéstől.

Toldy Ferenc *Handbuch der ungrischen Literatur* című munkája a magyar irodalom német nyelvű gyűjteményeinek legelső példája, mely kánonteremtő volt és az 1830-as 1840-es évek párbeszédének eredményeképp belőle irodalomtörténet született.

*„Wir leben in der Zeit der Anthologien. [...] und der Dichter, so weit er nicht von der Bühne herab unmittelbar zum Volk redet, ist dem Anthologen mit Haut und Haar verfallen.”<sup>1</sup>*

Das Forschungsinteresse an Anthologien als Medium der Literaturvermittlung ist nach wie vor relativ gering, obwohl sich bei näherem Hinschauen ein spannendes Reservoir an literaturwissenschaftlichen, literatursoziologischen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen offenbaren kann, Perspektiven, die rein an rezeptionsästhetischen Fragen orientierte Ansätze zu einzelnen Autoren weit überschreiten.<sup>2</sup>

Gerade vor dem Hintergrund der in den letzten zehn Jahren geführten Identitätsdebatte sind Anthologien in ihrer genuinen Eigenschaft als ‚Blütenlesen‘, also als Dokumente bestimmter Kanonisierungshandlungen, für die Untersuchung der Konstruktion von kultureller Erinnerung in der Literatur interessant.

---

1 HEBBEL 1904:76

2 Der ehemalige Sonderforschungsbereich 309 „Die literarische Übersetzung” hat speziell zur Versanthologie zwei Studienbände vorgelegt: ESSMANN/SCHÖNING 1996 und BÖDEKER/ESSMANN 1997

Im folgenden sollen am Beispiel von Textsammlungen ungarischer Versdichtung in deutscher Übersetzung aus dem 19. Jahrhunderts einige Probleme hinsichtlich historischer Erinnerung, Konstruktion nationaler Identität und Mythenbildung skizzenhaft erörtert werden, wohl wissend, daß Begriffe wie Identität und Mythos einer eingehenden Begriffsbestimmung bedürfen, die an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden kann.

## I.

Anthologien übernahmen im literarischen Leben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Rolle der dominanten Präsentationsform für Lyrik – so die These von G. Häntzschel. Aufgrund ihrer außerordentlichen Verbreitung im Literaturbetrieb des genannten Zeitraumes können sie als ausgezeichnete historische Dokumente einer spezifischen Lebenswirklichkeit jener Zeit gelten. Häntzschel konnte für den Untersuchungszeitraum von 1840 bis 1918 nachweisen, daß Lyrik vorrangig über Anthologien zu ihrem Leser gefunden hat, weitaus mehr als über lyrische Einzelveröffentlichungen der Autoren.<sup>3</sup> In seiner vielschichtigen Untersuchung gibt er zu bedenken, daß ein Großteil der Forschung zur Lyrik des 19. Jahrhunderts, einseitig den Prinzipien von Diachronie, Innovation und Elite verpflichtet, die historische Eingebundenheit damals wie heute in der literaturgeschichtlichen Narration hochgewerteter Autoren ungenügend reflektiert und mit der Konzentration auf die Höhenkammliteratur die Untersuchungszeit mit ihr nicht gerechtwerdenden Kriterien beurteilt.<sup>4</sup>

Es sind jedoch nicht nur die empirischen Ergebnisse der sozialgeschichtlich intendierten Studie von Häntzschel, die zu einer Neubewertung dieser Publikationsform berechtigen.

Vor dem Hintergrund der in den letzten Jahren verstärkt geführten Interkulturalitäts- und Identitätsdebatten gewinnen gerade Sammlungen mit übersetzter Literatur neue Perspektiven, wenn man die übersetzten Texte sowie die sie transportierende Publikationsform in den Horizont einer Übersetzung von Kulturen bzw. von kulturellen und interkulturellen Bedeutungen rückt. Anthologien stellen *sui generis* Brennpunkte unterschiedlicher kultureller Texte dar, indem sie Texte aus unterschiedlichen Epochen oder auch Kulturen präsentieren und in der jeweils zu treffenden Auswahl Prozessen von ‚Eingrenzung‘ und ‚Ausgrenzung‘ unterliegen. Die Anthologie ist daher *per se* als eine kanonschaffende Agentur zu verstehen, die eine

---

3 HÄNTZSCHEL 1997:6f.

4 Ebenda 7–8



Auswahl von einzelnen Texten oder Textstücken, von Epigrammen, Gedichten, Briefen, Prosa und seltener Dramen unter literarischen und nichtliterarischen Aspekten vornimmt. Der definitorisch recht unscharfe Anthologie-Begriff hat seinen Ursprung im Griechischen und bedeutet soviel wie ‚Blumen- und Blütenlese‘.<sup>5</sup> Die begriffliche Ausweitung für Sammelformen von schöner Literatur wurde erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts getroffen, als im Sinne eines bürgerlich-ästhetisierenden Verständnisses tradierte Dichtung in ihren „schönsten Exemplaren“ für breite Leserschichten zusammengestellt wurde.

Analog zur ‚Literaturgeschichte‘ läßt sich auch die Anthologie ‚als ein Raum kulturellen Handelns, der als ‚intermediärer Vermittler‘ zwischen literarischem (Quellen-)Text und literarischer Öffentlichkeit fungiert‘, auffassen.<sup>6</sup> Die Parallele, die literaturhistorische Darstellungen und Anthologien in der dynamischen Konstruktion einer Geschichte von „Sinnbeziehungen“ teilen, gestattet es, beide auf ein kulturpolitisches, national ausgerichtetes Sinnpotential hin zu lesen.

## II.

Obige These knüpft an die Konzeptionen von Eric J. Hobsbawm, Ernest Gellner und Benedict Anderson an, nach denen Kultur bzw. Literatur ein geeigneter Ort sei, an dem sich die Imagination einer nationalen Gemeinschaft vollziehe.<sup>7</sup> In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, daß Anthologien auch mnemotechnische Medien par excellence darstellen, in denen die für eine Gemeinschaft als gültig und verbindlich angesehenen kulturellen Texte versammelt werden, um sie der steten Erinnerung zu versichern und vor dem Vergessen zu bewahren, d.h. kanonische Texte in Zirkulation zu halten.

So ist es gerade die historische Erinnerung, die als eine Form des Vergangenheitsbezuges und als Identifikationsfeld eine herausragende Bedeutung für das Projekt der Identitätsbildung trägt. Denn eine nationale Identität konstruiert sich primär über historische Erinnerungen. Der Prozeß des Erinnerns verfährt immer rekonstruktiv; d.h. der Ausgangspunkt liegt

---

5 Vgl. ESSMANN 1992:29f.

6 SCHUMANN 1991:12

7 Heute geht man in Anlehnung an Anderson davon aus, Wir-Gruppen als „vorgestellte Gemeinschaften“ (imagined communities) zu betrachten. Eine Identität befestigt sich über kollektive Symbole und diskursive Formationen, dabei fungiert die Literatur als Medium zur Überführung spezieller Wissensbereiche ins Alltagswissen. Vgl. DÖRING 1998:71–72

stets in der Gegenwart, und dabei stellt sich – wie es Aleida Assmann beschreibt – unweigerlich eine „Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnernten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung“ ein.<sup>8</sup> Schon Nietzsche hat sich in diesem Sinne über die „historischen Menschen“ geäußert, die glauben, „daß der Sinn des Daseins im Verlaufe seines *Prozesses* immer mehr ans Licht kommen werde, sie schauen nur deshalb rückwärts, um an der Betrachtung des bisherigen Prozesses die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft heftiger begehren zu lernen; sie wissen gar nicht, wie unhistorisch sie trotz aller Historie denken und handeln, und wie auch ihre Beschäftigung mit der Geschichte nicht im Dienste der reinen Erkenntnis, sondern des Lebens steht.“<sup>9</sup> Mit der Herausbildung der modernen Nationalstaaten vollzieht sich ein Strukturwandel der Geschichtserinnerung, denn sie dient nun der kollektiven Identitätsbildung; Nietzsche hat dies als „antiquarische Art der Historie“ bezeichnet und faßt darunter die Ehrfurcht dessen, „der mit Treue und Liebe dorthin zurückblickt, woher er kommt, worin er geworden ist; [...] Die Geschichte seiner Stadt wird ihm zur Geschichte seiner selbst; [...] hier wird es sich leben lassen, denn wir sind zäh und nicht über nacht umzubrechen. So blickt er, mit diesem ‚Wir‘, über das vergängliche wunderliche Einzelleben hinweg und fühlt sich selbst als den Haus-, Geschlechts- und Stadtgeist. Mitunter grüßt er selbst über weite verdunkelnde und verwirrende Jahrhunderte hinweg die Seele seines Volkes als seine eigene Seele.“<sup>10</sup>

Nun sind Erinnerungen im kommunikativen Gedächtnis naturgemäß nur begrenzt haltbar; und Jan Assmann formuliert im weiteren: „Nur *bedeutsame* Vergangenheit wird erinnert, nur *erinnerte* Vergangenheit wird bedeutsam. Erinnerung ist ein Akt der Semiotisierung.“<sup>11</sup> Die Semiotisierung der Geschichte, d.h. in der Bezugnahme auf die Vergangenheit Elemente eines Selbstbildes sowie Anhaltspunkte für künftige Ziele auszumachen, wird als „Mythos“ bezeichnet.<sup>12</sup> Neben Metaphern, Kollektivsymbolen und narrativen Stereotypen spielen Mythen als Formen der imaginativen Darstellung von nationaler Identität eine wichtige Rolle; ihre Darstellung vollzieht sich vornehmlich in der Literatur.

---

8 ASSMANN, A. 1999:29

9 NIETZSCHE 1998:15–16

10 Ebenda 27–28

11 ASSMANN, J. 1999:77

12 Die Begriffsbestimmung des Mythos' wird als weitgehend unscharf eingeschätzt. Vgl. DÖRING 1998:75

### III.

Als sich an der Wende zum 19. Jahrhundert in den Erbländern Habsburgs Emanzipationsbestrebungen bemerkbar machten, reagierte man von Wien aus mit einer Beförderung der Geschichtserinnerung der einzelnen Völker, ganz im Sinne einer Gesamtstaatsidee. Joseph von Hormayer, Leiter des kaiserlichen Hof- und Staatsarchivs in Wien, gab unter dem Motto „Vaterlandsiebe durch Vaterlandskunde fördern!“ das *Taschenbuch für vaterländische Geschichte* (1811–1814) und das *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* (1810–1828) heraus, in denen eine Reihe von historischen Quellen und Themen auch aus der ungarischen Vergangenheit publiziert wurden, die sich als Gegenstand künftiger Poetisierung bzw. Ästhetisierung im Sinne einer „Versinnlichung abstrakten Geschichtswissens“ (A. Assmann) anboten.<sup>13</sup> In dieser Zeit schärfte sich das Bewußtsein ungarischer Literaten für die eigene nationale Sprache und Kultur; in Ungarn als Vielvölkerstaat machte deshalb das Sprachenproblem den Kern nationaler Bestrebungen aus. Mit der Spracherneuerungsbewegung (Ferenc Kazinczy, Ferenc Kölcsey und Mihály Vörösmarty) war zugleich eine Erneuerung der Literatur verbunden, die in der Folge zu einem der Medien nationaler Selbstausslegung sowie zum kollektiven Identifikationsfeld werden sollte. Das Problem der historischen Erinnerungen begegnet uns im ungarischen Kontext auf verschiedenen Ebenen. Auch die deutschsprachige Bevölkerung in Ungarn, die sich als Untertan der ungarischen Krone bekannte, nahm um 1800 Motive aus der ungarischen Geschichte in Dienst, um ihr patriotisches *hungarus*-Bewußtsein zu befestigen.<sup>14</sup> Samuel Bredeczky brachte auch für die ungarndeutsche Lyrikproduktion den ungarischen Gründungsmythos in Anschlag, als in seiner Ode an das *Vaterland* den landnehmenden Fürsten Árpád pries: „Jugendlich ungestüm stürzt Árpád an der / Spitze siegender Helden ein und breitet / Tod und Schrecken unter den Feind, der kühnere / Sieger nicht fliehet.“<sup>15</sup> Ähnliche Belege finden sich auch in den Textproduktionen anderer zeitgenössischer ungarndeutscher Dichter, die Zeugnis von vielfachen intertextuellen Verknüpfungen zwischen ungarndeutscher Poesie und poetischen Texten der ungarischen romantischen Dichterriege (u.a. Dániel Berzsenyi, Ferenc Kölcsey, Mihály Vörösmarty) ablegen.<sup>16</sup>

---

13 Vgl. T. ERDÉLYI 1998:37; 63–67

14 László Tarnói behandelt ausführlich und zeitlich differenziert die Identitätsbekenntnisse der deutschsprachigen Bevölkerung in Ungarn. Vgl. TARNÓI 1998:221–232; 308–322

15 Zit. nach TARNÓI 1998:227

16 László Tarnói führt Beispiele von Ferenc Kölcsey und Carl Anton Gruber an. Vgl. TARNÓI 1998:228–229

#### IV.

Der in Wien lebende Historiker János Mailáth, Mitarbeiter des Hormayer-Kreises, hatte sich nicht nur dem Aufspüren historistischer Daten zur ungarischen Vergangenheit (*Geschichte der Magyaren*, 1823–1831) verschrieben, sondern konnte 1825 mit der Anthologie *Magyarische Gedichte* erstmals auch einen literarhistorischen Überblick zur ungarischen Literatur und eine umfängliche Textsammlung in deutscher Übersetzung vorlegen.<sup>17</sup> In seiner „Uebersicht zur Geschichte der magyarischen Poesie“ wird anhand der Besprechung der einzelnen Autoren auffällig, daß sowohl romantische Geschmacksideale als auch Elemente des „klassizistischen“, normativen Kanons anwesend sind, wobei letztere durchaus auf die Einflußnahme Ferenc Kazinczys bei der Erstellung der Sammlung zurückzuführen sein können. An Zrínyi hob Mailáth besonders dessen „geniale Kraft, religiöses Gefühl, vaterländische Begeisterung (Herv. Ch.Sch.), freudigen Kriegesmuth“ hervor; die poetische Form fand jedoch nicht seinen Beifall: „Die Form [...] ist die vierzeilige Strophe, alle vier Zeilen reimen gleich. Es wäre zu wünschen gewesen, daß er dieser Monotonie durch die Wahl einer anderen Form ausgewichen wäre.“<sup>18</sup> Gyöngyösi, den er als „süßlich, geziert, breit, sentimentalisirend“ charakterisierte, wie auch der französische Einfluß wurden dafür verantwortlich gemacht, daß Zrínyi „mit Unrecht“ dem Vergessen anheimgefallen sei.<sup>19</sup> Am Beispiel von Károly Kisfaludy reklamierte Mailáth den besonderen Status des historischen Dramas: „Daß die magyarische Dichtkunst eine dramatische Richtung genommen hat, ist ein besonderes Glück; denn dies ist der einzige Weg, auf dem sie allgemein wirkend seyn kann; auch ist es nicht genug zu preisen, daß die Stoffe immer aus der Geschichte der Heimath gewählt werden. Nur so kann die Dramatik aus und im Herzen des Volkes erblühen, wenn es das besingt, was in jeder Brust flammt, wodurch jeder zur Großthat bewegt, getrieben, begeistert wird; die riesigen Thaten der Ahnen, ihre Aufopferung für Glaube und Ehre, und Vaterland, König und Freiheit.“<sup>20</sup> Diese Forderung führt uns auf die Spur der deutschen Frühromantik, weist sie doch eine große Affinität zu August Wilhelm Schlegels Ausführungen in seinen Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809/11) auf: „Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national [...]; es sei zugleich wahrhaft historisch aus der Tiefe der Kenntnis geschöpft und versetze uns ganz in die

---

17 Zur Entstehung der ersten ungarisch-deutschen Lyrikanthologie ausführlich bei LOSSAU 1996:124–127

18 MAILÁTH 1825: XXXIV

19 Ebenda XXXV

20 Ebenda XLVII

große Vorzeit. In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserem tiefen Schamerröten, was die Deutschen von alters waren und was sie wieder werden sollen."<sup>21</sup> In letzterem äußert sich die in die Zukunft gerichtete Seite der nationalen Erinnerung, die auch bei Mailáth anwesend ist: „Ihr alle auf! und schaut das neue Leben: Wie der Sural [...], so glänzt der magyarische Pindus [...]. Du erstandst, ein Phönix aus der Jahrhunderte Schutt und Graus, und siehst dich nun verjüngt durch tausendjährige Liebe."<sup>22</sup> Der vorgestellte Korpus macht allerdings eher den Einfluß Kazinczys und seines klassizistischen Autorenkanons deutlich.

Aus der Indienstnahme der Geschichte machte Ferenc Toldy keinen Hehl, als er seiner *Geschichte der ungarischen Nationalliteratur: von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* (1864–65) das Motto „Die Vergangenheit ist ein Element unserer Macht“ vorausschickte. Das 1828 erschienene *Handbuch der ungrischen Poesie* gilt als eine der ersten ungarischen Literaturgeschichten und dürfte dem gleichen Ziel verpflichtet gewesen sein, wenngleich Toldy dieses Buch eher dem „Lehrling, welcher bereits die grösseren Hindernisse in Erlernung der betreffenden Sprache (hier der ungrischen) überwunden hat, und zur Lecture der vorzüglichen Schriftsteller fortgehen will“, an die Hand gab.<sup>23</sup> Dennoch haben wir es nicht mehr mit einer reinen Textsammlung zu tun, sondern bereits mit einer Vorstufe des narrativen Schemas der Literaturgeschichte, denn Toldy skizzierte in der einleitenden „Geschichte der ungrischen Poesie“ auf über achtzig Druckseiten die Entwicklung der ungarischen Literatur seit „König Etele“ bis zu Vörösmarty, einem seiner Zeitgenossen und Protagonisten der ungarischen Romantik. Toldy stellte seiner literarhistorischen Darstellung den zentralen Topos des „nationalen Geistes“ an die Seite, einen Topos, der bei Toldy zum bevorzugten Bewertungskriterium vergangener literarischer Erzeugnisse avancieren sollte. Inwieweit bei ihm auch romantische Prinzipien wie Originalität, subjektive Schönheit und nationaler Charakter oder Elemente des alten deskriptiven Regelkanons Einfluß nahmen, wird umfassend bei Zoltán Kulcsár-Szabó diskutiert.<sup>24</sup>

Erst in den 1840er Jahren erschienen weitere Anthologien mit ungarischer Dichtung in deutscher Übersetzung aus der Feder des bekennenden Deutschungarn Gustav Steinacker, die jedoch den von Toldy vorgelegten Korpus im wesentlichen bestätigten.<sup>25</sup>

---

21 Zit. nach DÖRING 1998:80

22 MAILÁTH 1825: XLVIII

23 TOLDY 1828, Bd. 1., [S. 7]

24 KULCSÁR-SZABÓ 1998:173–186

25 STEINACKER 1840 und TREUMUND 1845

Mit dem Erscheinen der Sammlung *Ungarische Volkslieder* von Ágost Greguss im Jahre 1846 trug eine weitere bedeutende romantische Bestrebung Früchte, die insbesondere für die folgende Rezeption ungarischer Literatur im Ausland, namentlich in Deutschland, folgenreich sein sollte. Bereits 1826 hatte Ferenc Kölcsey in seinem Artikel *Nemzeti hagyományok* [Nationale Traditionen] die Bedeutung der Volksdichtung hervorgehoben, ohne dabei die Rolle der nationalen Vergangenheit auszuklammern: „Die nationale Tradition ist ein unermesslicher Schatz und zeigt uns Spuren in der Geschichte und ist Leitstern der nationalen Begeisterung und daher auch der Vaterlandsliebe [...]; der ursprüngliche Funke der nationalen Poesie ist in den Liedern des Volkes aufzuspüren.“<sup>26</sup> Erst in den 1840er Jahren rückte die „literarische Volkstümlichkeit“ auf die Tagesordnung des literarischen Lebens, als János Erdélyi mit seiner Eröffnungsrede vor der Kiszaludya-Gesellschaft die Sammlung ungarischer Volkslieder zu seiner vordringlichen Aufgabe erklärte.<sup>27</sup> Etwa zeitgleich mit der Greguss-Anthologie erschien seine dreibändige Sammlung *Népdalok és Mondák* [Volkslieder und Sagen]. Das Nationale, Originale und Individuelle der Volkspoesie, die seit Herder als Garant für die Ursprünglichkeit einer Literatur angesehen wurden, erreichten im weiteren Verlauf der deutschsprachigen Rezeption kanonische Züge.<sup>28</sup>

Die Anthologisten der im ersten Jahrzehnt nach 1848/49 zahlreichen erschienenen Sammlungen legen den Fokus bei der Textauswahl und in den Paratexten ausdrücklich auf die Ereignisse von 1848/49, Vörösmarty's *Szózat* [Aufruf], Kölcsey's *Hymnusz* [Hymne] und Petőfi's *Nemzeti dal* [Nationallied] bilden einen durchgängigen Textkorpus.<sup>29</sup> Die Titelgebung wie *Nationalgesänge der Magyaren* (Buchheim/Falke, 1850–51) und *Nationallieder der Magyaren* (Vasfi/Benkő, 1852) rekurriert hier eindeutig auf die gemeinschaftsbildende, ja nationstiftende Funktion der Literatur. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts trat die politische Konnotation in der Textauswahl in den Hintergrund, war aber in den Paratexten anhaltend anwesend.

Wie empirische Untersuchungen zeigten, steht Sándor Petőfi unangefochten an der Spitze der übersetzerischen Rezeption in Deutschland, sowohl was seine Aufnahme in Anthologien anbelangt, als auch im Hinblick

---

26 Zit. nach T. ERDÉLYI 1999:111

27 Unverkennbar ist hier der Einfluß von Jacob Grimm. Vgl. T. ERDÉLYI 1999:114–115

28 Vgl. SCHLOSSER 1996:313–314

29 Interessante Parallelen zeigen sich im Beitrag von István Fried, der die Mythenbildung in den Darstellungen von 1848/49 in den ostmitteleuropäischen Literaturen untersucht. Vgl. FRIED 1999:119–127

auf selbständig erschienene Personalbände.<sup>30</sup> Seine Person hat eine nationale Mythisierung in zweifacher Hinsicht erfahren: Zum einen wurden ihm bestimmte Tugenden oder hervorragende Qualitäten zugeschrieben, die ihrerseits eine kollektivbildende Funktion übernehmen, andererseits erlangten seine literarischen Texte die Qualität eines Identifikationsfeldes, die sowohl die innerliterarische Tradierung bestimmte und bestimmt, als auch für die außerliterarische Rezeption entscheidend wurde.<sup>31</sup> Zu fragen bleibt, wie Petöfi solche Indiennahme überlebt hat. Eine umfassende kritische Reflexion seiner Rezeption könnte anschaulich vorführen, wie Identitäten konstruiert und auch demontiert werden.

## Zitierte Literatur

- ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck
- ASSMANN, Jan (1999): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck
- BÖDEKER, Birgit; ESSMANN, Helga (1997): *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Berlin: E. Schmidt Verlag (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 13)
- DÖRING, Sabine A. (1998): Vom *nation-building* zum Identifikationsfeld: Zur Integrationsfunktion nationaler Mythen in der Literatur. In: TURK, Horst; SCHULZE, Brigitte; SIMANOWSKI, Roberto: *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen: Wallstein-Verlag (Veröffentlichungen aus dem Sonderforschungsbereich 529 „Internationalität Nationaler Literaturen“/ B; 1) S. 63–83
- ERDÖDY-CSORBA, Csilla (Hrsg.) (1999): *Europäische Romantik und nationale Identität: Sándor Petöfi im Spiegel der 1848er Epoche*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft (Schriften des Zentrums für Europäische Integrationsforschung; Bd. 4)
- ESSMANN, Helga (1992): *Übersetzungsanthologien: eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920–1960*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang (Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik, 57)
- ESSMANN, Helga; SCHÖNING, Udo (Hrsg.) (1996): *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Berlin: E. Schmidt Verlag (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 11.)
- FRIED, István (1999): Mythos, Nostalgie und kulturelle Erinnerung in den Literaturen Ostmitteleuropas. In: ERDÖDY-CSORBA 1999, S. 119–127
- HÄNTZSCHEL, Günter (1997): *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914: Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München, 58)
- HEBBEL, Friedrich (1904): Zur Anthologien-Literatur. [1854]. In: F.H. *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner. 1. Abteilung: Werke. Bd. 12. Berlin: Behr, S. 76–83

---

30 Vgl. LOSSAU/SCHLOSSER 1994:139–140

31 Vgl. SCHLOSSER 1996:314–315

- KULCSÁR-SZABÓ, Zoltán (1998): „Irodalom/történet(i)/kánon(ok) [Literatur/geschicht[e]-(liche)/ Kanon(es)]” In: ders. *Hagyomány és kontextus* [Tradition und Kontext]. Budapest: Universitas Könyvkiadó
- LOSSAU, Norbert (1996): Die Anfänge der übersetzerischen Vermittlung ungarischer Literatur im deutschen Sprachraum. In: ESSMANN/SCHÖNING 1996, S. 122–150
- LOSSAU, Norbert/SCHLOSSER, Christine (1994): Von Balassi bis Ady: Ungarische Versdichtung in deutschen Übersetzungsanthologien (1825–1914) III. Bibliographie und Auswertung. In: GULYA, János/LOSSAU, Norbert (Hrsg.): *Anthologie und interkulturelle Rezeption*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang (Opuscula Fenno-Ugrica Gottingensia, 6). S. 91–141
- MAILÁTH, Johann (1825): *Magyarische Gedichte*. Uebersetzt von Johann Grafen Mailáth. Stuttgart, Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung
- NIETZSCHE, Friedrich (1998): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- SCHLOSSER, Christine (1996): Zwischen „Pußta-Romantik” und Moderne: Zur Rezeption ungarischer Versdichtung in deutschsprachigen multilateralen Anthologien (1848–1915). In: ESSMANN/SCHÖNING 1996, S. 311–329
- SCHUMANN, Andreas (1991): *Nation und Literaturgeschichte: Romantik-Rezeption im deutschen Kaiserreich zwischen Utopie und Apologie*. München: Iudicium-Verlag
- STEINACKER, Gustav (1840): *Pannonia: Blumenlese auf dem Felde der neuern magyarischen Lyrik*. In metrischen Übertragungen von Gustav Steinacker. Erste Abtheilung. Leipzig: Verlag von Wilhelm Einhorn
- T. ERDÉLYI, Ilona (1998): *Politikai restauráció és irodalmi újjászületés: Értékek és események a reformkor hajnalán* [Politische Restauration und literarische Wiedergeburt: Werte und Ideale zu Beginn der Reformzeit]. Budapest: Balassi Kiadó
- T. ERDÉLYI, Ilona (1999): Quellgebiet der Theorie der ungarischen literarischen Volkstümlichkeit. In: ERDÖDY-CSORBA 1999, S. 105–118
- TARNÓI, László (1998): *Parallelen, Kontakte und Kontraste: Die deutsche Lyrik um 1800 und ihre Beziehungen zur ungarischen Dichtung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts*. Budapest: ELTE Germanisztikai Intézet
- TOLDY, Franz (1828): *Handbuch der ungrischen Poesie* [...]. In Verbindung mit Julius Fejnyéry herausgegeben von Franz Toldy. 2 Bde. Pesth; Wien: In Commission bei G. Killian und K. Gerold
- TREUMUND, G. [d.i. Gustav Steinacker] (1846): *Herzensklänge. Ausgewählte Dichtungen von G. Treumund. Als Manuscript für Gleichgesinnte*. Leipzig: Druck von Oskar Leiner, 1845. 2. verb. Auflage. Leipzig: Druck von Oskar Leiner; Pesth: G. Heckenast



## Äquivalenzmöglichkeiten der deutschen und der ungarischen Werbesprache

A cikk a média – főként a televízió – által közvetített párhuzamos német és magyar reklámokat vizsgálja, elemzi azok nyelvi (lexikai, morfológiai, szintaktikai, retorikai) sajátosságait. A szerző a szemiotikai vizsgálatot sem hagyja figyelmen kívül. A példák bemutatása során különböző csoportokat hoz létre aszerint, hogy az operatív szövegtípusnál az ekvivalencia – a két nyelv közötti nyelvtani eltérések miatt – milyen szinteken valósulhat meg. – Nézete szerint az „egy-az-egyhez”-megfeleltetés éppúgy megvalósulhat, mint a speciális morfológiai és szintaktikai sajátosságok érvényesítésével (pl. ige és főnév alkalmazásának gyakorisága vagy a jelzős szerkezetek eltérő használata a német és a magyar nyelvben) megfogalmazott változat. A harmadik csoportban igen tágan értelmezi az ekvivalencia fogalmát, amennyiben az elemzést szemiotikai szintre tereli, ill. az audio-mediális szövegtípus jellegzetességeit is figyelembe veszi.

Die Übersetzungswissenschaft soll primär anwendungsorientiert sein. Sie hat das Ganze der Sprachwissenschaft zu bedenken und die Funktionen verschiedener Nachbarfächer, unter anderen auch die der Sprachsoziologie, für dieses Ganze ausdrücklich zu reflektieren.

Das soll man unbedingt vor Augen halten, wenn man sich mit den Übersetzungsmöglichkeiten von in gesellschaftlicher oder wirtschaftlicher Hinsicht bedeutenden Erscheinungen beschäftigt, so z.B. mit denen von Werbetexten. Man soll hier sowohl die parallelen bzw. unterschiedlichen Erscheinungen des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens des Ausgangssprachlichen und des Zielsprachlichen Sprachgebietes als auch die Eigentümlichkeiten der Struktur der Ausgangssprache und der Zielsprache berücksichtigen.

Die Informationen müssen nämlich in ihrem soziokulturellen Kontext wahrscheinlich sein. Den Übersetzer soll auch interessieren, welche soziokulturellen – bei der Werbesprache vor allem wirtschaftlichen – Bedingungen zu einer bestimmten Information führen. Ein erfolgreiches Übersetzen kann hier nur erfolgen, wenn klar ist, wie der Ausgangssprachliche Text formuliert ist und welche Interessen darin impliziert sind (PAEPCKE 1981).

Eben deshalb erscheint auch bei Werbetexten die Textanalyse als erster Schritt im Übersetzungsvorgang vorgegeben, wobei vor allem die Funktion des Textes erhellt werden soll. Die Übersetzungsrelevante Textanalyse geschieht auf zwei Ebenen. Dem interlingualen Umsetzungsprozeß geht eine intralinguale Analyse voraus, bei der die Regelmäßigkeiten in der Konstitution von Texten desselben Typs festgestellt werden müssen. Der Übersetzer soll dabei „die strategischen Grundsätze aufzeigen, die bei der

Gestaltung des Ausgangstextes maßgeblich gewesen sind. Diese Grundsätze muß der Übersetzer reflektieren" (THIEL 1981:367).

Während des interlingualen Übersetzungsprozesses leitet der Übersetzer aus den Normen des Sprachverhaltens in den einzelnen Sprachgemeinschaften Normen für die bei der Übersetzung anzustrebende Textäquivalenz ab. Außer der Kommunikationsabsicht des Textsenders müssen konkrete soziale Gegebenheiten der zielsprachlichen Sprachgemeinschaft und bestimmte konventionelle Merkmale der zielsprachlichen Textkonstitution berücksichtigt werden (THIEL 1981).

Die adäquate Übersetzungsmethode soll immer unter Berücksichtigung des jeweiligen Texttyps gewählt werden und sich nach der Rangfolge des zu Bewahrenden richten. Eine spezielle Funktion des Texttyps als Hauptfaktor für die Kriterien des Übersetzungsprozesses kann nicht geleugnet werden. Die verschiedenen Texttypen dulden oder fordern nämlich nicht die gleichen Methoden der Übersetzung und unterliegen demnach auch unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten. Die Übersetzung soll immer nach dem Übergewicht der einen oder anderen Funktion der Sprache erfolgen.

Bei den Übersetzungsmöglichkeiten von Werbetexten sind für K. Reiß vor allem die des appellbetonten bzw. operativen Texttyps maßgebend. Der appellbetonte Typ vermittelt den Inhalt in einer bestimmten sprachlichen Form. Bei der Übersetzung dieses Texttyps muß alles darauf abzielen, daß der zielsprachliche Text den gleichen Effekt auslöst wie der ausgangssprachliche Text. „Für den Übersetzer bedeutet dies, daß er unter Umständen stärker als bei den anderen Texttypen von Inhalt und Form des Originals abweichen kann und muß" (REISS 1981:86).

Die Gestaltung ordnet sich einem deutlich erkennbaren Ziel unter, und zwar dem der Erzielung eines außersprachlichen Effektes. Bei der Werbung ist das übergeordnete Ziel unverkennbar die Anregung der Kauflust. Beim ausgangssprachlichen und zielsprachlichen Zuhörer oder Leser soll die gleiche Reaktion provoziert werden. Als beste Kennzeichnung der für operative Texte adäquaten Übersetzungsmethode verwendet Reiß den Terminus „adaptierend" (REISS 1983:99ff.). Bei der Beantwortung der Frage, wie weit in den Text adaptierend eingegriffen werden darf, kann auf den Begriff der Äquivalenz zurückgegriffen werden. Äquivalenz bezeichnet in dieser Hinsicht eine Relation zwischen einem ausgangssprachlichen und einem zielsprachlichen Text, die in der jeweiligen Kultur auf der gleichen Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllt (REISS 1984).

Bei den über die Medien verbreiteten Werbetexten sollen auch die Kriterien, die für den sog. audio-medialen Texttyp von Reiß charakteristisch sind, berücksichtigt werden. Zum audio-medialen Texttyp gehören jene Texte, die eines außersprachlichen Mediums bedürfen, um zum Hörer

zu gelangen, und bei deren sprachlicher Gestaltung sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen dieses Mediums zu beachten sind. Die Auslösung des gleichen Effektes beim Zielsprachlichen Hörer ist hier ebenso wichtig wie beim operativen Texttyp, der Übersetzer soll aber z.B. auch an die Einheit der Sprache und der Musik denken. Melodik, Rhythmik und Akzentsetzung sind dabei für den Übersetzer maßgebend (REISS 1981).

In der folgenden Untersuchung werden aktuelle deutsche Slogans bzw. Werbespots und ihre ungarischen Äquivalente verglichen. Ich zitiere einige Beispiele, um zu veranschaulichen, wie die Äquivalenz auf verschiedenen Ebenen verwirklicht werden kann, worauf der Übersetzer achten muß. Es kann aber natürlich kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

1. Zum Teil kommt bei den sog. „übersetzten“ Werbetexten vollständige Äquivalenz auf der Ebene der Lexik und der Syntax zustande:

*Ist der neu? Nein, mit Perwoll gewaschen.  
Új? Nem, Perwollal mosva.*

Die Übersetzung des Slogans, die sich dem gleichen Werbespot anpaßt, kann als eine Eins-zu-eins-Entsprechung aufgefaßt werden. Die ungarische Übersetzung trägt die gleichen formalen Züge wie der deutsche Text. Die Wörter „neu“ und „új“ sind in den beiden Sprachen Schlüsselwörter der Werbung. Die Frage, die Negation, der Markenname im letzten Teil zeigen dieselbe Konstruktion. Sogar das Partizip „gewaschen“ wird im Ungarischen mit der ähnlichen Verbform „mosva“ wiedergegeben.

Es handelt sich hier um eine künstliche Kommunikationssituation. Die rhetorische Frage ist in der Werbesprache ein beliebtes Stilmittel (BAUMGART 1992), hier geht es sozusagen um einen „rhetorischen Dialog“, in dem Frage und Antwort eine alltägliche Situation nachahmen. Das Leitmotiv dieses Dialogs suggeriert in beiden Sprachen, daß alte Kleidungsstücke wie neu aussehen können, wenn wir dieses Waschmittel benutzen. Das umgangssprachliche Gespräch schafft Vertrauen, regt den Rezipienten zum Mitdenken und zum Kaufen an.

Man findet hier die typischen einfachen und kurzen Sätze, die die Werbung bevorzugt. Obwohl der Slogan dreigliedrig ist, ist er durch die Knappheit der einzelnen Satzglieder leicht zu merken. Die kurze Frage weckt das Interesse, durch die Negation wird die Spannung gesteigert, und die Aufmerksamkeit wird in den beiden Sprachen auf den dritten Teil gerichtet, wo sich der Markenname befindet. Auch die Einprägsamkeit erreicht dadurch einen hohen Wirkungsgrad.

*Katzen würden Whiskas kaufen.  
A macskák Whiskast vennének.*

Der eingliedrige, vollständige Satz enthält eine Behauptung ohne Begründung, die das häufigste Stilmittel der Werbetexte ist (BAUMGART 1992). Über das Produkt wird praktisch nichts gesagt, es wird gar nicht charakterisiert. Es fehlt auch die persönliche Anrede. Es wird einfach formuliert, daß die Katzen am besten wissen, was ihnen wohltut. Die Zielgruppe dieses Appells sind die Katzenbesitzer. Der Slogan bietet für sie eine „Identifikationsformel“ (MÖCKELMANN/ZANDER 1972:2), wenn sie gute Herrchen sind, würden sie für ihre Lieblingkatze Whiskas kaufen. Mit dieser knappen Aussage erreicht die Werbung, daß man nachdenkt, man wird dadurch zur selbständigen gedanklichen Ergänzung aufgefordert.

Die ungarische Übersetzung entspricht dem deutschen Text völlig. Durch den Spot wird die Aussage des Slogans betont: schöne, gesunde, „fröhliche“ Katzen fressen Whiskas.

*Red Bull verleiht Flügel.  
A Red Bull szárnyakat ad.*

Wie bei der Whiskas-Werbung handelt es sich hier um eine allgemeine Behauptung, bei der die Wirkung des Produktes auf das Allgemeinbefinden des Menschen betont wird. Man soll die idiomatische Wendung zwar im übertragenen Sinne verstehen, aber die Werbung verweist auch auf die konkrete Bedeutung, die durch die Bilder des Werbespots dargestellt wird und damit das Interesse weckt, an die Neugier der Konsumenten appelliert und vor allem an den Wunsch der Konsumenten, sich wohl zu fühlen, viel Energie zu haben.

Als eine Eins-zu-eins-Entsprechung kann auch diese Übersetzung aufgefaßt werden, und zwar deshalb, weil die idiomatische Wendung im Ungarischen die gleiche Bedeutung wie im Deutschen hat.

*Waschmaschinen leben länger mit Calgon.  
Calgonnal a mosógép is tovább él.*

Der eingliedrige, vollständige Satz ist eine Behauptung. Die Fachleute sind heute der Meinung, daß der Komparativ immer mehr zum Mittel der Werbung wird, weil er noch stärker wirken kann als der grammatische Superlativ (RÖMER 1974).

Der Begriff „leben“, auch als Substantiv, ist zu einem zentralen Begriff der Werbung avanciert. „Es ist ein Synonym für alles positiv Erfahrbare“ (BAUMGART 1992:127). Zum Beispiel: „So viele Seiten, wie das Leben“ (Zeitung), „Autos zum Leben“ (Renault), „Es lebe die Leistung“ (Grundig).

In der deutschen Version steht der Markenname am Ende, wodurch er mehr als im Ungarischen betont wird. Der Unterschied liegt im Ungarischen auch im Wort „is“. Die Einschaltung dieses Wortes ist durch die Silbenzahl begründet, aber ein wenig sinnverwirrend. (Es stellt sich nämlich die Frage, was noch außer Waschmaschinen mit Calgon länger lebt.) Dieser Slogan wird aber gesungen, die audio-medialen Faktoren müssen also auch berücksichtigt werden.

2. Keine vollständige Äquivalenz auf der syntaktischen Ebene existiert in den folgenden Beispielen:

*Fiat Bravo. Fiat Brava. Ihre Wahl. Leidenschaft ist unser Antrieb.*  
*Fiat Bravo. Fiat Brava. A választás. A szenvedély vezet minket.*

Obwohl die beiden Slogans die gleiche Struktur haben, viergliedrig sind und die Markennamen vorn stehen, findet man bei der ungarischen Übersetzung im dritten Teil statt des Possessivpronomens den bestimmten Artikel. Es fehlt dabei zwar die persönliche Anrede, er wirkt aber superlativisch, denn die dadurch erreichte Alleinstellung spielt indirekt auf Konkurrenzprodukte an, es werden alle anderen Wahlmöglichkeiten ausgeschlossen.

Im letzten Teil des Slogans können die Unterschiede, die sich aus den verschiedenen syntaktischen Gegebenheiten der deutschen und der ungarischen Sprache ergeben, am besten beobachtet werden. Das deutsche Substantiv „Antrieb“ wird nämlich mit dem ungarischen Verb „vezet“ übersetzt. Die Verwendung von Verben entspricht der Struktur der ungarischen Sprache viel mehr. Aber sowohl das Substantiv „Antrieb“ als auch das Verb „vezet“ weisen darauf hin, daß es sich hier um ein Auto handelt.

Im semantischen Sinne und unter Berücksichtigung der Kriterien der Übersetzungsmöglichkeiten des appellbetonten Texttyps betrachte ich die beiden Slogans als äquivalent, denn sie appellieren in den beiden Sprachen an die Emotionen, und zwar auf die gleiche Weise. Möckelmann und Zander sprechen von der „emotionale[n] Nebenbedeutung der Ware“ (MÖCKELMANN/ZANDER 1972:33). Früher zeigten die Werbetexte eine Tendenz zum rationalen Denken. Waren es damals noch Begriffe, wie „Vernunft“ und „Leistung“, die das Streben nach sozialer Geltung und Anerkennung artikulierten, liegt der Akzent heute mehr auf „Leben“, „Genuß“, „Leidenschaft“. Ein Rückzug ins Privat-Emotionale kennzeichnet das gegenwärtige Lebensgefühl, das eher auf „Spaß“ (auch ein Reizwort aktueller Werbung) und „Leidenschaft“ abzielt (BAUMGART 1992:127f. ).

Durch das Possessivpronomen „unser“ im Deutschen und das Personalpronomen „minket“ im Ungarischen wird eine Einheit zwischen dem Hersteller und dem Käufer betont. Auch die Markennamen suggerieren die

Idee der vollkommenen Einheit. Die sich voneinander nur wenig unterscheidenden Markennamen symbolisieren nämlich die Zusammengehörigkeit von Mann und Frau und weisen auf die Unwandelbarkeit ewiger Naturgesetze hin.

*Pampers. Für die trockensten, zufriedensten Babys.  
Nincs szárazabb és boldogabb baba, mint a Pampers baba.*

Der größte Unterschied ist hier auf syntaktischer Ebene, daß der deutsche dreiteilige, unvollständige Satz grammatische Superlativformen enthält, während die ungarische Übersetzung auf dem Komparativ mit Negation basiert, der auf diese Weise den gleichen semantischen Wert wie der Superlativ hat. Übrigens wird der Superlativ in der Werbesprache immer seltener verwendet, weil er zu schnell als verbale Hochstapelei zu durchschauen ist, zu „reklamig“ und zu „laut“ wirkt (BAUMGART 1992:221). Vor allem aber fehlt ihm die Glaubwürdigkeit.

Die Verwendung der Doppelung „baba“ in der ungarischen Version widerspricht im Grunde der intendierten Kürze von Slogans. Hier werden die Wörter wiederholt, die den Kern der Aussage bilden und die man sich einprägen soll. (Auch im Deutschen können wir natürlich Beispiele dafür finden: z.B.: „Genau richtig. Richtig lange.“ [Wrigley], „Immer wieder neu, immer wieder gut.“ [Eduscho TopShop], „Schmeckt harmonisch, stimmt harmonisch.“ [Kaffee Onko] usw.)

Die ungarische Benennung „Pampers baba“ ist in der Tat treffend, sie bietet eine Identifikationsmöglichkeit und spielt auf die Grundbedingung des Glücks an. Um das zu präsentieren, werden uns im Werbefilm süße, lächelnde, gesunde Babys gezeigt.

3. Bei den obigen Beispielen lag die Übersetzbarkeit – entweder als eine Eins-zu-eins-Entsprechung oder mit syntaktischen Unterschieden gefärbt – auf der Hand.

Im folgenden erwähne ich dagegen Beispiele, bei denen auf der Ebene des Textes scheinbar keine Äquivalenz existiert. Sie kommt erst unter Berücksichtigung der von Reiß konzipierten Kriterien, die für den operativen Texttyp maßgebend sind, zustande:

*Gillette. Für das Beste im Mann.  
Gillette. Férfiasan tökéletes.*

Beide Slogans sind zweigliedrig und enthalten je einen unvollständigen Satz mit einer einfachen, einprägsamen Aussage. Ein Mann ist vollkommen, wenn er sich mit Gillette rasiert. Der Appell an das Bedürfnis nach sexueller Bestätigung ist unverkennbar, Männlichkeit und Vollkommenheit werden – wenn auch mit unterschiedlichen lexikalischen und syntaktischen Mitteln – betont. Auf semantischer Ebene wird die Äquivalenz – meiner

Meinung nach – gerade deshalb verwirklicht, die zielsprachliche Version kann also auf diese Weise den Kriterien der Übersetzungsmöglichkeiten des operativen Texttyps im Sinne von K. Reiß entsprechen.

*Knorr. Essen mit Lust und Liebe.*

*Knorr. Mindennap új varázslat.*

Der Produktname steht am Anfang, er wird durch einen Punkt von einer Phrase getrennt. Im zweiten Teil finden wir auf der Textebene praktisch nichts Gemeinsames. Für den unvollständigen deutschen Satz ist die Häufung der Substantive charakteristisch, in der ungarischen Version bilden ein Adverb, ein Adjektiv und ein Substantiv einen Satz. Auf der semantischen Ebene ist aber in den beiden Slogans ein Trend zum Nichtrationalen erkennbar, Liebe und Lust werden in der deutschen Version mit einer lebensnotwendigen, alltäglichen Gewohnheit in Zusammenhang gebracht. Auch das Adverb „mindennap“ zielt in der ungarischen Version auf diese Alltäglichkeit ab. Das alltägliche Bedürfnis des Essens und die Tätigkeit des Kochens werden sowohl durch die deutschen Substantive als auch durch das ungarische Substantiv „varázslat“ in die Sphäre des mystischen Zaubers gehoben, zugleich aber als lebensnahes und erreichbares Ziel dargestellt.

Die unvollständigen Sätze lassen den Slogan im Unterbewußtsein des Konsumenten weiterwirken. Das Versprechen, nicht käufliche Werte durch den Erwerb von bestimmten Produkten zu erlangen, ist hier deutlich festzustellen.

Eine Art Äquivalenz kommt dabei auch in audio-medialer Hinsicht zustande. Die Texte passen nämlich nicht nur zu den Bildern des gleichen Fernsehspots, sondern auch zur fröhlichen Musik, zur Melodie, die leicht zu merken ist. Auch die Silbenzahl stimmt. Hier wurde die Einheit von Bild, Text und Musik verwirklicht. Beide Varianten der Werbung haben dieselbe Aussage und Wirkung. Obwohl die Texte grundverschieden sind, kann doch behauptet werden: es liegt Äquivalenz nach den Kriterien der Übersetzungsmöglichkeiten des operativen und des audio-medialen Texttyps vor.

*Abnehmen ist jetzt so leicht. Das schaffen Sie doch auch.*

*Ha én leadtam, Ön miért adná fel?*

Beide vollständigen Sätze sind allgemeine Behauptungen, die als rhetorische Mittel die zweitwichtigste stilistische Figur der Werbung sind (RÖMER 1974). Die unmittelbare Anrede des Konsumenten suggeriert in beiden Versionen eine persönliche Beziehung zwischen den Kommunikationspartnern, die lediglich fiktiv ist, aber der Aussage Intimität verleihen und den Einzelnen aufwerten soll.

Das Ergebnis der Verwendung des Produktes scheint schon vorhanden zu sein. Es ist die absolute Form einer unanzweifelbaren Behauptung, wo Handlungen, die eigentlich dem Ergebnis vorausgehen müßten, übersprungen werden.

Die einfachen Aussagesätze suggerieren, daß das Abnehmen eine der leichtesten Sachen der Welt ist. Man wird in den beiden Varianten ermuntert, jetzt die Möglichkeit zu nutzen. Das wird im Deutschen auch mit dem Adjektiv „leicht“ unterstützt, einem Schlüsselwort der Werbung. Im Ungarischen findet man dafür die Möglichkeit des Wortspiels in der rhetorischen Frage, das durch die zwei Verben „lead“ und „felad“ erreicht wird. So ist die ungarische Version vielleicht appelbetonter, aber die Aussage des ganzen Spots ist die gleiche.

Äquivalenz existiert auch auf der Ebene der Bilder. In den beiden Werbefilmen präsentieren berühmte Persönlichkeiten die Wirkung des Produktes. Sie heben das Niveau und gelten als Beweis. Ein früheres Photo und die jetzige Figur werden verglichen. Der bildhafte Effekt ist durch die persönliche Demonstration noch wirksamer.

## Literatur

- BAUMGART, Manuela (1992): *Die Sprache der Anzeigenwerbung*. Düsseldorf: Schwann
- MÖCKELMANN, Jochen; ZANDER, Sönke (1972): *Form und Funktion der Werbeslogans*. Göppingen: Kümmerle
- PAEPCKE, Fritz (1981): Sprach-, text- und sachgemäßes Übersetzen. In: WILSS, Wolfram (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 113–119
- REISS, Katharina (1981): Textbestimmung und Übersetzungsmethode. In: WILSS, Wolfram (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft S. 76–91
- REISS, Katharina (1983): *Texttyp und Übersetzungsmethode: der operative Text*. Heidelberg: Julius Groos
- REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer
- RÖMER, Ruth (1974): *Die Sprache der Anzeigenwerbung*. Düsseldorf: Schwann
- THIEL, Gisela (1981): Übersetzungsrelevante Textanalyse. In: WILSS, Wolfram (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 367–383



**AUS DEM ARCHIV**



EUGEN HELIMSKI (HAMBURG)

GERT SAUER (BERLIN)

## **Verzeichnis der Rara aus dem Nachlaß von Wolfgang Steinitz**

### **Uralistik, Sprachen und Völker des Nordens**

Die finnougriatischen bzw. uralistischen Bestände aus der Privatbibliothek von Wolfgang Steinitz (1905–1967) wurden nach dessen Tod der Bibliothek des ehemaligen Finnisch-Ugrischen Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin übereignet. Sie werden seitdem in dieser Bibliothek als eine weitgehend geschlossene Sammlung von schätzungsweise 1400 Büchern und 800 Sonderdrucken (Separata) aufbewahrt, ohne bisher katalogisiert zu sein (lediglich die hungarologischen Bestände wurden noch zu Steinitz' Lebzeiten in die Institutsbibliothek integriert). Die Bibliothek des früheren Finnisch-Ugrischen Instituts gehört heute zur Zweigbibliothek Fremdsprachliche Philologien der Universitätsbibliothek Berlin (Dorotheenstraße 65). Sie wird derzeit hauptsächlich von Mitarbeitern und Studenten des Seminars für Hungarologie, der Nachfolgeeinrichtung des Finnisch-Ugrischen Instituts, genutzt.

In den vergangenen Jahren haben Fachkollegen aus dem In- und Ausland wiederholt ihr Interesse an der Steinitz-Sammlung bekundet. Es gilt besonders den Publikationen zu den Sprachen der kleinen Völker Rußlands, die Steinitz in den 30er Jahren während seiner Emigration in der Sowjetunion käuflich oder als Geschenk erwerben konnte. Darunter befinden sich z.B. zahlreiche Schulbücher in den Sprachen sibirischer (auch nicht-uralischer) Völker, die in der Sowjetunion seit den 20er Jahren im Zuge der Schaffung von Schriftsprachen entstanden sind. Viele diese Bücher gelangten damals offenbar wegen ihrer geringen Auflagenzahl nur sehr beschränkt in Bibliotheken außerhalb des Landes.

Dem Interesse an der Steinitz-Sammlung soll nunmehr mit der Veröffentlichung eines Bestandsverzeichnisses Rechnung getragen werden, in dem ca. 350 seltene bzw. schwer zugängliche Bücher (Rara) aus dem Nachlaß aufgeführt sind. Bücher zum Finnischen, Estnischen und Ungarischen werden nicht berücksichtigt, da sie auch in anderen Fachbibliotheken verfügbar sein dürften.

Das vorliegende Verzeichnis wurde von Eugen Helimski erarbeitet, der 1997 an der Humboldt-Universität ein einjähriges Praktikum (mit Unterstützung der Otto-Benecke-Stiftung e.V.) absolvierte und in diesem Zusammenhang die Steinitz-Sammlung sichtete und neu ordnete. Dabei wurden die von Steinitz nach Sprachen bzw. Sprachgruppen zusammengestellt-

ten Bücher innerhalb derselben nach Sachgruppen systematisiert und mit entsprechenden provisorischen Signaturen versehen. Damit wurde eine wichtige Voraussetzung für die noch ausstehende Katalogisierung geschaffen. Diese Arbeit führte zur Zusammenstellung der Rara in dem vorliegenden Verzeichnis.

Mit dieser Veröffentlichung verbindet sich der dringende Wunsch, daß seitens der Universitätsbibliothek Berlin in absehbarer Zeit Mittel und Wege gefunden werden, um die wertvolle Steinitz-Sammlung in ihrer Gesamtheit der interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

\* \* \*

Das Verzeichnis führt die Gesamtzahl der Bücher und Separata in den einzelnen Rubriken an, aber von den Titeln nur die besonders wichtigen (Rara). Die Entscheidung, welche Bücher in die Liste aufzunehmen waren, beruht selbstverständlich teilweise auf subjektiven Gründen.

Die hier relevanten numerischen Teile der Signaturen haben die folgenden Bedeutungen:

- 0 Allgemeines
- 0.1 Bibliographien, Kataloge
- 0.3 Nachschlagewerke, Lexika
- 0.33 Landeskunde
- 1 Sprachwissenschaft
- 1.0 Allgemeines
- 1.1 Wörterbücher
- 1.2 Sprachlehre
- 1.22 Phonetik
- 1.23 Morphologie, Syntax
- 1.3 Sprachgeschichte
- 1.4 Wortforschung, Etymologie
- 1.41 Lehnbeziehungen
- 1.5 Onomastik
- 1.6 Dialekte
- 1.7 Texte
- 1.71 Sprachdenkmäler
- 1.72 Textsammlungen
- 1.73 Belletristik, Übersetzungen aus fremden Sprachen
- 1.74 Schulbücher und methodische Literatur
- 2 Literaturwissenschaft
- 2.5 Volksdichtung (Forschungen, Übersetzungen in fremde Sprachen)

- 3    Geschichtswissenschaften
- 3.1  Vorgeschichte, Archäologie
- 3.2  Ethnographie
- 3.21 Sachethnographie
- 3.22 Sitte, Brauch und Volksglaube
- 3.23 Anthropologie
- 3.4  Geschichte und Politik
- 4    Geographie
- 5    Kunst
- 6    Wirtschaft, Rechts- und Sozialwissenschaften
- 6.85 Statistik

Unter der jeweiligen Signatur sind die Bücher meistens nicht alphabetisch, sondern chronologisch und teilweise (falls sich die Signatur auf eine Sprachgruppe bezieht) auch nach Sprachen geordnet.

## U: URALISCH

U 0.1 - U 0.3 (insg. 6)

U 0.33 (insg. 3), inkl. 2 Rara:

*Castrén, M. A. Reiseerinnerungen aus den Jahren 1838–1844.* St. Petersburg 1853. xiv, 308 S., Ill.

*Castrén, M. A. Reiseberichte und Briefe aus den Jahren 1845–1849.* St. Petersburg 1856. x, 527 S., Ill.

U 1.0 (insg. 42), inkl. 8 Rara:

*Sjögren, Joh. Andreas. Gesammelte Schriften. Bd. I: Historisch-ethnographische Abhandlungen über den finnisch-russischen Norden.* St. Petersburg 1861. vi, 678 S.

*Budenz, Jos. Ugrische Sprachstudien.* Pest 1869–1870. Bd. I, 60 S.; Bd. II, 72 S.

*Егоров, В. А. (ред.). Сборник Ленинградского о-ва исследователей культуры финно-угорских народностей (ЛОИФКУН) I.* Leningrad 1929. 181 S.

Бюллетень ЛОИФКУН: Непериодическое издание Ленинградского о-ва исследователей культуры финно-угорских народностей. Leningrad 1929–1930. Вып. 1, 15 S.; вып. 2, 23 S.; вып. 3, 23 S.; вып. 4, 28 S.; вып. 5, 32 S.

U 1.1 (insg. 9), inkl. 1 Rarum:

*Budenz, József. Magyar-ugor összehasonlító szótár.* Budapest 1873–1881. xviii, 885, 99 S.

U 1.2 (insg. 10)

U 1.22 (insg. 14)

U 1.23 (insg. 20), inkl. 2 Rara:

*Budenz, József. Az ugor nyelvek összehasonlító alaktana.* Budapest 1884–1893. viii, 298 S.

*Lewy, Ernst. Zur finnisch-ugrischen Wort- und Satzverbindung.* Göttingen 1911. x, 106 S.

U 1.3 (insg. 14), inkl. 2 Rara:

*Anderson, Nicolai. Studien zur Vergleichung der indogermanischen<sup>2b</sup> und finnisch-ugrischen Sprachen* [In: *Verhandlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft zu Dorpat IX*]. Dorpat 1879. S. 49–370.

*Hevesy, Wilhelm v. Finnisch-ugrisches aus Indien.* Wien 1932. viii, 383 S.

U 1.4 (insg. 15, meistens Separata)

U 1.41 (insg. 17), inkl. 4 Rara:

*Подвысоцкий, Александр.* Словарь областного архангельского наречия. St. Petersburg 1885. 198 S.

*Веске, М. П.* Славяно-финские культурные отношения по данным языка. Kasan 1890. iv, 304, 20 S.

*Куликовский, Герман.* Словарь областного олонекского наречия. St. Petersburg 1898. vii, 151 S.

*Meckelein, Richard.* Die finnisch-ugrischen Elemente im Russischen. Berlin 1913. 73 S.

U 1.5 (insg. 25), inkl. 1 Rarum:

*Vasmer, Max. Beiträge zur historischen Völkerkunde Osteuropas. IV: Die ehemalige Ausbreitung der Lappen und Permier in Nordrussland* [Separatum aus: *Sitzungsber. d. Preuss. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. XX*]. Berlin 1936.

U 3.1 - U 3.23 (insg. 10)

U 3.4 (insg. 1), inkl. 1 Rarum:

*Egorov, B. A.* Новгородские храмы, как памятник русско-финских отношений [Angelegt zu: ЛОИФКУН. Отчет за первые два года деятельности 1.И.1925 - 1.И.1927]. Leningrad 1927. S. 11–39.

## L: LAPPISCH

L 1.0 (insg. 9, meistens Separata)

L 1.1 (insg. 9)

L 1.2 (insg. 16), inkl. 2 Rara:

*Rask, Rasmus.* **Ræsonneret Lappisk Sproglære.** København 1832. 288 S.  
*Friis, J. A.* **Lappisk Grammatik.** Christiania 1856. 232 S.

L 1.22 (insg. 27), inkl. 1 Rarum:

*Castrén, M. A.* **Vom Einflusse des Accents in der lappländischen Sprache** [= **Mémoires présentés à l'Académie Impériale des Sciences**, T. 6, 1<sup>re</sup> Livr.]. St. Petersburg 1846. 44 S.

L 1.23 - L 1.71 (insg. 36, meistens Separata)

L 1.72 (insg. 14), inkl. 1 Rarum:

*Turi, Johan.* **Muittalus samid birra: En bog om lappernes liv.** Stockholm-København 1911. xi, 266 S.

L 1.73 (insg. 23), inkl. 6 Rara:

**Adda Testament Tate Ailest Tjalogest, Same Kiälei Puoktetum [Das Neue Testament, in südlappischer Sprache].** Hernösand 1811. 688 S.

Махътвеест Пась-Евангели. Самас [Евангелие от Матфея на руссколопарском языке]. Helsinki 1878. 87 S.

*Saxkre.* Men antiij Okt'abr Revolucia robtušdædъ saamit [Что дала Октябрьская Революция трудящимся саамам]. Leningrad 1933. 15 S.

*Çarušin, E.* Jeljes poak jemnen [Животные жарких стран]. Leningrad 1935. 10 S.

*Savel'jev, L.* Koht jemne mil't vъjet [Как люди по земле ездят]. Leningrad 1934. 24 S.

*Valerstein, L. M.* Mi lij mogka industrializacija jemnest [Что такое индустриализация страны]. Murmansk 1934. 18 S.

L 1.74 (insg. 10), inkl. 8 Rara:

*Cerniakov, Sakhri.* Saam' bukvar'. Moskau - Leningrad 1933. 70 S.

Материалы по развитию языков и письменности народов Севера в Мурманском округе. Вып. 1. Murmansk 1934. 44 S.

*Popova, N. S.* Arifmetika орпувәм kniga. Vәsmus piel' [Учебник арифметики. Первый год обучения]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 64, 20 S.

*Popova, N. S.* Arifmetika орпувәм kniga. Num'p vues [Учебник арифметики. Часть вторая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 71, 32 S.

*Zul'ov, P. N.* Kniga logkәм guejka. Vәsmus piel' [Книга для чтения. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 64, 23 S.

L 2.5 - L 3.1 (insg. 11)

L 3.2 (insg. 40), inkl. 11 Rara:

*Schefferus, Joannes.* Lapponia. Frankfurt 1673. 378 S.

*Friis, J. U.* Lajla oder von Finnmarken: Nordische Schilderungen. Stuttgart 1886. 120 S.

*Харузин, Н.* Русские лопари (Очерки прошлого и современного быта). Moskau 1890. 472 S.

*Meurman, A. (Hrsg.).* Jaakko Fellmanin muistiinpanoista lapissa. Porvoo 1907. 372 S.

*Schøyen, Carl.* Skouluk-Andaras: Berichte aus Lapland. Jena 1923. 201 S.

*Золотарев, Д. А.* Лопарская экспедиция (11.1–11.5 1927-го года). Leningrad 1927. 50 S.

*Золотарев, Д. А.* Кольские лопари. Leningrad 1928. 207 S., III.

*Иванов-Дятлов, Ф. Г.* Наблюдения врача на Кольском полуострове (11 января - 11 мая 1927 г.). Leningrad 1928. 128 S.

Кольский сборник: Труды антрополого-этнографического отряда Кольской экспедиции. Leningrad 1930. 183 S.

*Чарнолуцкий, В. В.* Материалы по быту лопарей: Опыт определения кочевого состояния лопарей восточной части Кольского полуострова. Leningrad 1930. 176 S.

*Suenjel:* Kuvia kolttalappalaisten maasta. Jyväskylä - Helsinki 1936. 96 S.

L 3.21 (insg. 12 Separata)



L 3.22 (insg. 12, meistens Separata), inkl. 3 Rara:

*Quigstad, J. Lappische Opfersteine und heilige Berge in Norwegen* [= **Oslo Etnografiske Museums Skrifter**, Bind 1, Hefte 5]. Oslo 1926. S. 317–356.

*Quigstad, J. Lappische Wetterkunde* [= **Oslo Etnografiske Museums Skrifter**, Bind 1, Hefte 6]. Oslo 1934. S. 357–414.

*Manker, Ernst. Die lappische Zaubertrommel* [= **Nordiska Museet: Acta Lapponica I**]. Stockholm 1938. 25 S.

L 3.23 (insg. 5), inkl. 1 Rarum:

*Шмаков, И. Н. Материалы для антропологии русских лопарей*. St. Petersburg 1909. 72 S.

L 3.4 (insg. 4)

## **Md: MORDWINISCH**

Md 1.0 (insg. 9), inkl. 1 Rarum:

*Шахматов, А. А. Мордовский этнографический сборник*. St. Petersburg 1910. 848 S.

Md 1.1 (insg. 4), inkl. 4 Rara:

*Евсевьев, М. Е. Эрзянь-рузонь валкс* [Мордовско-русский словарь]. Moskau 1931. 226 S.

*Рябов, А. П. Рузонь-эрзянь валкс* [Русско-мордовский словарь]. Moskau 1931. 132 S.

*Рогов, М. А. Мокшень орфографической словарь*. Moskau 1935. 148 S.

*Потапкин, С. Г. (ред.). Русско-мокшанский словарь*. Moskau 1941. 336 S.

Md 1.2 (insg. 3), inkl. 2 Rara:

*Ahlqvist, August. Versuch einer Mokscha-mordwinischen Grammatik*. St. Petersburg 1861. 214 S.

*Евсевьев, М. Е. Основы мордовской грамматики: Эрзянь грамматика*. Moskau 1931. 237 S.

Md 1.22 - Md 1.41 (insg. 13)

Md 1.72 (insg. 10), inkl. 5 Rara:

*Образцы мордовской народной словесности. Выпуск I: Песни*. Kasan 1882. 232 S.

Образцы мордовской народной словесности. Выпуск II: Сказки и загадки. Kasan 1883. 312 S.

*Евсевьев, М. Е.* Образцы мордовской народной словесности. Выпуск I: Мокшанские песни. Kasan 1896. 16 S.

*Pelissier, Robert.* Mokšamordvinische Texte [= Abh. d. Preuss. Akad. d. Wiss., Jh. 1926, Phil.-hist. Kl., Nr. 3]. Berlin 1926. 28 S.

*Евсевьев, М. Е.* Мордовская свадьба. Moskau 1931. 315 S.

Md 1.73 (insg. 17), inkl. 1 Rarum:

Господань минек Иисусан Христан святой Евангеля. St. Petersburg 1821. 287 S.

Md 1.74 (insg. 15)

Md 2.5 - Md 3.2 (insg. 6)

Md 3.4 (insg. 3), inkl. 2 Rara:

*Герасимов, А. А.* К вопросу о границе между „мокшей” и „эрзей” в нач. XVII в. [Separatum aus: Бюллетень ЛОИФКУН, вып. 4]. Leningrad 1929. 11 S.

*Рыков, П. С.* Очерк по истории мордвы. Moskau 1933. 112 S.

## Ї: TSCHEREMISSISCH

Ї 1.0 (insg. 4), inkl. 1 Rarum:

*Веске, М.* Исследования о наречиях черемисского языка. I. Kasan 1889. 50 S.

Ї 1.1 (insg. 4), inkl. 2 Rara:

*Троицкий, В. П.* Черемисско-русский словарь. Kasan 1895. 87 S.

*Ўпымарий (Васильев, В. М.).* Марий мутэр. Moskau 1928. 347 S.

Ї 1.2 - Ї 1.41 (insg. 28, meistens Separata)

Ї 1.72 (insg. 15), inkl. 2 Rara:

*Аптриев, А.* Сборник черемисских песен. Kasan 1908. 30 S.

Марла мурь, туштӱ да йомак-влак. Kasan 1909. 16 S.

Ї 1.73 - Ї 3.22 (insg. 21)

## P: PERMISCH

P 0 - P 0.3 (insg. 3)

P 1.0 (insg. 10), inkl. 8 Rara:

Записки Общества Изучения Коми Края. Ust'sysol'sk 1928–1929, Syktyvkar 1929 - 1930. Вып. 1, 114 S.; вып. 2, 108 S.; вып. 3, 122 S.; вып. 4, 100 S.

*Лыткин, В. И. (ред.)*. Сборник комиссии по собиранию словаря и изучению диалектов коми языка. Вып. II. Moskau 1931. 104 S.

*Март, Н. Я.* Языковая политика яфетической теории и удмуртский язык. Moskau 1931. 128 S.

На удмуртские темы (Сборник статей). Вып. II. Moskau 1931. 144 S., III.

Удмуртский НИИ. Труды. Сборник первый. Ishevsk 1935. 56 S.

P 1.1 (insg. 13), inkl. 4 Rara:

*Wiedemann, F. J.* **Syrjänisch-Deutsches Wörterbuch nebst einem Wotjakisch-Deutschen im Anhang und einem deutschen Register.** St. Petersburg 1880. xiv, 692 S.

*Разманов, И. И.* Коми орфографија кывӧктӧд [Справочник по коми орфографии]. Syktyvkar 1930. 145 S.

*Лыткин, Г. С.* Русско-зырянский словарь. Leningrad 1931. 360 S.

*Turkin, K. I.* Komi t'erminologija slovar (d'elöväj gižäd kuz'a). Syktyvkar 1934. 93 S.

P 1.2 (insg. 8), inkl. 3 Rara:

*Wiedemann, F. J.* Grammatik der syrjänischen Sprache. St. Petersburg 1884. xii, 252 S.

*Емельянов, А. И.* Грамматика вотяцкого языка. Leningrad 1927. 160 S.

*Лыткин, В. И.* Материалы по коми грамматике (обеих наречий). Moskau 1929. 48 S.

P 1.22 (insg. 8), inkl. 1 Rarum:

*Бубрих, Д. В.* Историческая фонетика удмуртского языка. Ishevsk 1948. 110 S.

P 1.23 (insg. 19 (meistens Separata)), inkl. 1 Rarum:

*Молодцов, В. А. (Сандрӧ-Вас'ӧ)*. К грамматической классификации слов зырянского языка. Ust'sysol'sk 1928.

P 1.4 (insg. 5 Separata)

P 1.41 (insg. 8, meistens Separata), inkl. 1 Rarum:

*Wichmann, Yrjö. Zyriènes et Caréliens* [Separatum aus: *Revue des études hongroises et finno-ougriennes* II]. 1924. S. 233–243.

P 1.6 (insg. 3)

P 1.71: Altpermisch (insg. 7), inkl. 2 Rara:

*Шестаков, П. Д. Чтение древнейшей зырянской надписи времени св. Стефана Великопермского*. St. Petersburg 1871. 18 S.

*Лыткин, Г. С. Зырянский край при епископах Пермских и зырянский язык*. St. Petersburg 1889. viii, 88, iv, 232, 60, 31 S.

P 1.72 (insg. 10), inkl. 4 Rara:

*Munkácsi, Bernát. Votják népköltészeti hagyományok*. Budapest 1887. 334 S.

*Герд, Кузёбай. Удмурт кырзан'ёс*. Ishevsk 1927. 112 S.

*Петров, Н. Удмурт калык кырзан'ёс*. Ishevsk 1936. 176 S.

*Петров, Н. Удмурт калык кырзан'ёс (Кыктэти выпуск)*. Ishevsk 1936. 298 S.

P 1.73 (insg. 18), inkl. 1 Rarum:

*Лыткин, Г. С. (Übers.) Мiжан Господ'лөн Исус Крiстослөн Вежа Бурjуёр Матвеjс'ан'*. St. Petersburg 1882. 73 S.

P 1.74 (insg. 3), inkl. 3 Rara:

*Ил'л'а Вас' (Лыткин, В. И.). Ичот школалы коми грамат'ика*. Syktyvkar 1925. 51 S.

*Молодцов, В. А. (Сандрö-Вас'ö). Некоторые принципы зырянского правописания*. Ust'sysol'sk 1927. 87 S.

*Материалы к Областной научной термино-орфографической конференции*. Syktyvkar 1934. 24 S.

P 2.5 - P 3.1 (insg. 5)

P 3.2 (insg. 8), inkl. 5 Rara:

*Островский, Д. Вотяки Казанской губернии* [= *Труды О-ва естествоиспытателей при Имп. Казанском Ун-те, Т. IV, N 1*]. Kasan 1874. 47 S.

*Buch, Max. Die Wotjäken, eine ethnologische Studie* [Separatum aus: *Acta Soc. Scient. Fenn. T. XII*]. Helsingfors 1882. 185 S., III.

- Верещагин, Гр.* Вотяки Сарапульского уезда Вятской губ. St. Petersburg 1889. vii, 197 S., Ill.
- Камасинский, Яков.* Около Камы: Этнографические очерки и рассказы. Moskau 1905. 209 S.
- Findeisen, Hans.* **Zur Kenntnis von Religions- und Kulturgeschichte sowie Völkerkunde des Landes Perm in Ostrussland.** Augsburg 1955. 70 S.

P 3.22 - P 3.4 (insg. 8)

## OW: OB-UGRISCH (OSTJAKISCH UND WOGULISCH)

OW 0.33 (insg. 14), inkl. 7 Rara:

[*Юрьев, Д.* Топографическое описание Северного Урала и рек его обоих склонов. - In:] Записки Имп. Русского Геогр. О-ва. Кн. VI. St. Petersburg 1852. 502 S.

Календарь Тобольской губернии на 1891 год. Tobolsk 1891. 194 S.

*Подревский, Н.* Поездка на Северный Урал летом 1892 года. Moskau 1895. 211 S., Karte.

[*Якобий и.а.* 16 Separata aus:] Ежегодник Тобольского Губернского Музея, IV-XXI. Tobolsk 1895–1911. Insg. ca. 300 S.

*Дунин-Горкавич, А. А.* Сведения о рыболовных угодьях Тобольского Севера: По регистрации 1914 г. Tobolsk 1915. 99 S.; Продолжение 1915–1916 гг. Tobolsk 1919. 28 S.

Северный Урал: Предварительные итоги Северо-Уральской Экспедиции АН СССР и Уралплана. Leningrad 1929. 75 S., Karte.

*Эристов, А. Г.* На Тобольском фронте борьбы с религией. Tobolsk 1929. 111 S.

OW 1.0 - 1.41 (insg. 15, meistens Separata)

OW 2.5 - OW 3.1 (insg. 5)

OW 3.2 (insg. 3), inkl. 3 Rara:

*Дунин-Горкавич, А. А.* Очерк народностей Тобольского Севера [Separatum aus: Изв. Русск. Геогр. О-ва XL, вып. 1–2]. St. Petersburg 1904. S. 31–130.

*Дунин-Горкавич, А. А.* Тобольский Север. Т. III: Этнографический очерк местных инородцев. Tobolsk 1911. 140, 51 S., Ill.

*Руденко, С.* Графическое искусство остяков и вогулов; Перевес [Separata]. O.O., o.J. S. 13–40, 1–12.

OW 3.21 - OW 3.22 (insg. 9)

OW 3.4 (insg. 5), inkl. 1 Rarum:

*Бахрушин, С. В.* Остяцкие и вогульские княжества в XVI-XVII веках. Leningrad 1935. 91 S.

## O: OSTJAKISCH

O 0.33 (insg. 5), inkl. 3 Rara:

[*Губарев, К.* От Тобольска до Березова. - In:] Современник. Т. XCIV. St. Petersburg 1863. S. 353–389.

*Лопарев, X.* Самарово: Село Тобольской губернии и округа. St. Petersburg 1896. 244 S.

*Karjalainen, K. F.* Siperian-matkoilta. Porvoo 1921. 240 S.

O 1.0 (insg. 1 Separatum)

O 1.1 (insg. 16), inkl. 9 Rara:

*Дунин-Горкавич, А. А.* Русско-остяцко-самоедский практический словарь. Tobolsk 1910. 58 S.

*Русская Ю. Н.* Русско-хантыйский словарь: Приложение к „Первой книге по русскому языку”. Leningrad 1946. 40 S.

*Алачев, В. С. - Дабин, К. Н.* Русско-хантыйский словарь к книгам для чтения в III и IV классах. Leningrad 1949. 75 S.

*Хваттай-Муха, К. Ф.* Русско-хантыйский словарь к учебнику русского языка (букварь). Leningrad 1949. 38 S.

*Русская Ю. Н.* Русско-хантыйский словарь к „Книге для чтения по русскому языку в III классе”. Leningrad 1949. 64 S.

*Елескин, Ф. К.* Русско-хантыйский (шурышкарский) постатейный словарь. Leningrad 1959. 31 S.

*Немысова, Е. А.* Русско-хантыйский (казымский) постатейный словарь. Leningrad 1959. 31 S.

*Прасина, Р.* Русско-хантыйский (ваховский) постатейный словарь. Leningrad 1959. 27 S.

*Салтыков, И. А.* Русско-хантыйский (сургутский) постатейный словарь. Leningrad 1959. 27 S.

O 1.2 (insg. 5), inkl. 3 Rara:

*Castrén, M. A.* Versuch einer ostjakischen Sprachlehre. St. Petersburg 1858. xv, 126 S.

*Hunfalvy, Pál.* Az északi osztják nyelv. Budapest 1875. xii, 226 S.  
*Ahlqvist, August.* Über die Sprache der Nord-Ostjaken. Helsingfors 1880.  
vii, 195 S.

O 1.22 - O 1.4 (insg. 20)

O 1.72 (insg. 9), inkl. 4 Rara:

*Patkanov, S.* Die Irtysch-Ostjaken und ihre Volkspoesie. St. Petersburg  
1897–1890. Bd. I, viii, 168 S.; Bd. II, viii, 025, 302, 113 S., Ill., Karte.

*Zal'cberg, D. V. - Prětkova, N. F.* Mon'set n'avremeta [Сказки для ребят].  
Leningrad 1935. 28 S.

*Штейниц, В. К.* Ханты арыт [Хантыйские песни]. <Anl.: russ. Übers.>  
Leningrad 1937. 40, 22 S.

*Steinitz, Wolfgang.* Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen aus zwei  
Dialekten. I. Teil. Tartu 1939. xiii, 460 S.

O 1.73 (insg. 48), inkl. 8 Rara:

Емынг Торым-язынг непкые хандях нялымна. St. Petersburg 1880. 23  
S.

*Егоров, Иоанн.* Небэкъ ханды няурамъ эльты лунгутта па хажта  
онтльтады орынгха. Tobolsk 1897. 15 S.

*Lebedev, V.* Høj jør [Кто сильнее]. Moskau - Leningrad 1936. 19 S.

*Puškin, A. S.* Mon's'yt [Сказки]. Leningrad 1936. 28 S.

*Puškin, A. S.* Stancija vantti hæ [Станционный смотритель]. Leningrad  
1937. 28 S.

*Пушкин, А. С.* Хул' вел'ты хопа сорненг хул' [Сказка о рыбаке и  
рыбке]. Leningrad 1938. 31 S.

*Чупров, Т. И.* Хотысат тунгхыта эвылты верыт тывсыт. Nanty-Mansijsk  
1960. 14 S.

*Steinitz, W. (u.a.).* **Bibliographie der Literatur in ostjakischer Sprache  
(Fortführung der Bibliographie in der Ostj. Chresthomathie bis  
1949).** Mskr. O.J.

O 1.74 (insg. 45), inkl. 9 Rara:

*Hatanzejev, P. Je.* Hanti knjiga olyn untltija pata [Остяцкая книга для  
первоначальной учебы]. Moskau 1931. 76 S.

*Karlier, N. K.* Hant' bukvar [Букварь на хантыйском языке]. Moskau -  
Leningrad 1933. 72 S.

*Прыгкова, Н. Ф.* Материалы по остяцкому языку (хантыйскому).  
Leningrad 1933. 17 S.

- Zulev, P. N.* Ёӥӥ knifa. Оӥ pel'keĭ [Книга для чтения. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 64, 19 S.
- Ророва, N. S.* Arifmetika vәnĭtetĭ knifa. I pel'keĭ [Учебник арифметики. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 63, 23 S.
- Ророва, N. S.* Arifmetika vәnĭteti kn'iga. Kimәt pelkы [Учебник арифметики. Часть вторая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1936. 67, 39 S.

О 2.5 (insg. 9, meistens Separata), inkl. 1 Rarum:

*Патканов, С.* Тип остяцкого богатыря по остяцким былинам и героическим сказаниям. St. Petersburg 1891. 75 S.

О 3.2 (insg. 5), inkl. 3 Rara:

*Новицкий, Григорий.* Краткое описание о народе остячком. St. Petersburg 1884. 116 S.

*Старцев, Георгий.* Остяки: Социально-этнографический очерк. Leningrad 1928. 152 S.

*Шатилов, М. Б.* Ваховские остяки (Этнографические очерки). Tomsk 1931. 175 S., III.

О 3.21 (insg. 1), inkl. 1 Rarum:

*Руденко, С.* Предметы из остяцкого могильника возле Обдорска [Separatum aus: Материалы по этнографии России II]. St. Petersburg 1914. 22 S.

О 3.22 (insg. 2 Separata)

## W: WOGULISCH

W 0.33 (insg. 3), inkl. 2 Rara:

*Лепехин, И. И.* Записки путешествия академика Лепехина. Часть 3: Путешествие от Табынска до Екатеринбурга. St. Petersburg 1822. 436 S.

*Белоусов, В. И.* Опыт обследования соболиного промысла и промысловой охоты вообще в Чердынском и Верхотурском уездах Пермской губернии. Petrograd 1915. 63 S., Karte.

W 1.0 (insg. 6 Separata)

W 1.1 (insg. 8), inkl. 1 Rarum:



*Чернецов, В. Н. - Чернецова, И. Я.* Краткий мансийско-русский словарь. Moskau - Leningrad 1936. 115 S.

W 1.2 (insg. 7)

W 1.22 (insg. 5), inkl. 1 Rarum:

*Hazay, Oliver.* A vogul nyelvjárások első szótagbeli magánhangzói qualitativ szempontból. Budapest 1907. 54 S.

W 1.23 - W 1.41 (insg. 11)

W 1.72 (insg. 15), inkl. 2 Rara:

*Şernecova, I.* Man'şi mojt [Мансийские сказки]. Leningrad 1935. 48 S.

*Şernetsova, I. - Şernetsov, V.* Hurum mojt [Три сказки]. Moskau - Leningrad 1937. 31 S.

W 1.73 (insg. 9), inkl. 2 Rara:

*Şernecova, I.* Man mojtanuv [Наши сказки]. Leningrad 1934. 15 S.

*Puskin, A. S.* Stancija ruņk hum [Станционный смотритель]. Leningrad 1936. 26 S.

W 1.74 (insg. 29), inkl. 9 Rara:

Мансийский алфавит. О.О., о.Ж. (Mskr.). 3 S.

*Şernetsov, V.* П'ри л'оһһи: Man'şi haništahtьn kniga [Новый путь: Начальная мансийская учебная книга]. Leningrad 1932. 80 S., Tab.

*Popova, N. S.* Arifmetika. Oul lomt [Учебник арифметики. Часть первая]. Moskau - Leningrad 1933. 80 S.

*Popova, N. S.* Arifmetika. Kitit lomt [Учебник арифметики. Часть вторая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1935. 72, 28 S.

*Zul'ov, P. N.* Lovintan mafьs kniga. Oul lomt [Книга для чтения. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1933. 72, 27 S.

*Şernetsov, V.* Lovintane mafьs kniga. Mot lomt [Книга для чтения. Часть вторая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 96, 74 S.

W 2.5 (insg. 8), inkl. 3 Rara:

*Плотников, М. А.* Янгал-Маа: Вогульская поэма. Moskau - Leningrad 1933. 614 S.

*Авдеев, И. И.* Песни народа манси. Omsk 1936. 127 S.

*Владыкина-Бачинская, Н. М.* Музыкальный и стиховой строй мансийской народной песни. Moskau 1961. 37 S.

W 3.2 (insg. 2), inkl. 2 Rara:

*Малиев, Н.* Отчет о вогульской экспедиции. Kasan 1872. 27 S., III.  
*Корилов, Л.* Сосьвинские и ляпинские вогулы Березовского округа.  
Тюмен 1898. 24 S.

W 3.22 (insg. 3), inkl. 1 Rarum:

*Новицкий, В.* К культу медведя у вогулов р. Сосьвы (Из дневника 1913 г.). [Separatum aus: Наш край 7 (11)]. О.О., о.Ж. S. 16–20.

## **S: SAMOJEDISCH**

S 0.33 (insg. 5), inkl. 2 Rara:

*Плотников, А. Ф.* Нарымский край: Историко-статистический очерк.  
St. Petersburg 1901. 366, 17 S., Karte.

*Новосильцов, А.* Большеземельская тундра и Ледовитый океан. St.  
Petersburg 1907. 73 S., Karte.

S 1.0 (insg. 3)

S 1.1 (insg. 9), inkl. 2 Rara:

*Castrén, M. A.* **Wörterverzeichnisse aus den samojedischen Sprachen.**  
St. Petersburg 1855. xxxiv, 404 S.

*Рожин, Ан.* Русско-ненэцкий и ненэцко-русский словарь. N'arjana  
marfi 1936. 79 S.

S 1.2 (insg. 9), inkl. 2 Rara:

*Castrén, M. A.* **Grammatik der samojedischen Sprachen.** St. Petersburg  
1855. xxiv, 609 S.

*Прокофьев, Г. Н.* Селькупская (остяко-самоедская) грамматика.  
Leningrad 1955. 136 S.

S 1.22 (insg. 4), inkl. 1 Rarum:

*Ristinen, Elaine K.* Samoyed Phonemic Systems. Ann Arbor 1963. 83 S.

S 1.23 - S 1.41 (insg. 7, meistens Separata)

S 1.72 (insg. 5), inkl. 2 Rara:

*Рыг'а, А.* [Пырерка, А.]. Nenəc'afɪ wadakuɪ [Ненецкие сказки].  
Leningrad 1935. 32 S.

*Вербов, Г. Д.* Ненця хобцоко' [Ненецкие загадки]. Leningrad 1947. 32  
S.

S 1.73 (insg. 8), inkl. 7 Rara:

*Kulagin, I.* Sud ɲamgə? [Что такое суд]. Moskau - Leningrad 1932. 8 S.

*Alkor, J.* Okt'abr rewol'ucija ɲərm n'ana jilen'a tənzahafi ɲamgəm tasa? [Что дала Октябрьская революция трудящимся Севера?]. Leningrad 1933. 20 S.

*Koselew, J.* Tьm wadambada sowhoz ɲamgə [Что такое оленеводческий совхоз]. Moskau - Leningrad 1933. 16 S.

*Werbow, G.* N'arjana marfi [Красный чум]. Leningrad 1933. 15 S.

*Butkewic, W.* Tь nis'alawa [Отел оленей]. N'arjana marfi 1935. 11 S.

*Jakobson, A.* Ъərm hib'arifi [Люди Севера]. Leningrad 1935. 24 S.

*Rozьn, An.* N'arjana numgь: Пьеса на ненэцком языке. N'arjana marfi 1935. 19 S.

S 1.74 (insg. 19), inkl. 17 Rara:

*Prokofjew, G.* Jadəj wada. N'urt'ej p'el'a [Новое слово: Букварь на ненэцком языке. Первая часть]. Moskau - Leningrad 1932. 43 S.

*Prokofjew, G.* Jadəj wada. N'abimdej pel'a [Новое слово: Начальная учебная книга на ненэцком языке. Вторая часть]. Leningrad 1933. 56 S.

*Prokofjew, G.* Jadəj wada: Tolangowa toholkobc'fi [Новое слово: Букварь]. Moskau - Leningrad 1934. 75 S.

*Rorova, N. S.* Arifmetika. N'urtej pel'a [Учебник арифметики. Часть первая]. Moskau - Leningrad 1933. 92 S.

*Rorova, N. S.* Arifmetika. II pel'a [Учебник арифметики. Часть вторая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 75, 32 S.

*Прокофьев, Г. Н.* 14 уроков ненэцкого языка. Njar'jan Mar 1933. 33 S.

*Zul'ov, P. N.* Tolangowa jefiemn'a tolangobc'fi. N'urtej pel'a [Книга для чтения. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1933. 68, 26 S.

*Zul'ov, P. N.* Tolangowa jefiemn'a tolangobc'fi. N'urtej pel'a [Книга для чтения. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1935. 72, 21 S.

*Рьгерка А. Р. - Рьгерка Н. М.* Tolangowa jefiemn'a tolangobc'fi. 2 klass jefiemn'a padawь [Книга для чтения для второго класса]. Moskau - Leningrad 1934. 98 S.

*Prokofjew, G. N.* Nenəc'a wada toholkobc'fi. N'urtej pel'a [Учебник ненэцкого языка. Часть I]. Moskau - Leningrad 1935. 66 S.

*Алмазова, А. (с. а.).* Ненэцкий язык: Программно-методические материалы. Moskau - Leningrad 1936. 59 S.

*Прокофьев, Г. Н.* Самоучитель ненэцкого языка. Moskau - Leningrad 1936. 184 S.

*Prokofjewa, E.* N'arqъ wәттъ: Posukol' šöl' qumь' togy'tъpsäty' näкър  
[Красный путь: Начальная селькупская учебная книга]. Leningrad  
1932. 80 S., Tab.

*Rorova, N. S.* Arifmetikat togy'tъpsäty' näкърllaka. Posukol' peläкть  
[Учебник арифметики. Часть первая]. Moskau - Leningrad 1933. 89  
S.

S 2.5 - S 3.1 (insg. 7, meistens Separata)

S 3.2 (insg. 7), inkl. 1 Rarum:

*Иславин, В.* Самоеды в домашнем и общественном быту. St. Petersburg  
1847. 142 S., Karte.

S 3.21 (insg. 3)

S 3.22 (insg. 7), inkl. 1 Rarum:

*Ufer, Heinrich.* Religion und religiöse Sitte bei den Samojeden. Erlangen  
1930. v, 41 S.

S 3.4 (insg. 3), inkl. 1 Rarum:

*Терентьев, А. А.* Закрепощение ненцев в XVIII веке. Leningrad 1934.  
40 S.

**Juk: JUKAGIRISCH (insg. 9), inkl. 1 Rarum:**

*Jochelson, Waldemar.* Essay on the Grammar of the Yukaghir Language  
[Separatum aus: Annals N.Y. Acad. Sci. XVI, Pt. II]. New York 1905.  
S. 97-152, Karten.

**Jen: JENISSEISCH (insg. 23), inkl. 5 Rara:**

*Анучин, В. И.* Очерк шаманства у енисейских остяков. St. Petersburg  
1914. 90 S.

*Findeisen, Hans.* [Sammlung von 9 Separata].

*Findeisen, Hans.* Die Ketó: Forschungen über ein nordsibirisches Volk  
[Separatum aus: Sinica-Sonderausgabe, Ht. 1]. O.O., o.J. S. 52-68.

*Долгих, Б.* Кеты. Irkutsk - Moskau 1934. 136 S.

*Karger, N. K.* Bukvar [Букварь на кетском языке]. Moskau - Leningrad  
1934. 58 S.

**Mo: MONGOLISCH (insg. 1)**

**Tk: TÜRKISCH (insg. 25), inkl. 5 Rara:**

- Богородицкий, В. А.* Введение в татарское языкознание в связи с другими тюркскими языками. Kasan 1934. 167 S.  
[*Дульзон, А. П.* Чулымские татары и их язык. - In:] Томский гос. пед. ин-т. Уч. зап. Т. IX. Tomsk 1952. S. 76–211.  
[*Дульзон, А. П.* Диалекты татар - аборигенов Томи. - In:] Томский гос. пед. ин-т. Уч. зап. Т. XV. Tomsk 1956. S. 297–379.  
*Тумашева, Д. Г.* Көнбатыш себер татарлары теле [The Language of the West Siberian Tatar]. Kasan 1961. 239 S.  
*Ахатов, Г. Х.* Диалект западносибирских татар. Ufa 1963. 195 S.

**Tu: TUNGUSISCH (TUNGUSO-MANDSCHURISCH)**

**Tu 0.33 (insg. 3), inkl. 2 Rara:**

- Müller, Ferdinand.* **Unter Tungusen und Jakuten.** Leipzig 1882. X, 326 S., Karte.  
*Захаренко, Н. Н.* Алдан (Экономический очерк). Jakutsk 1927. 47 S.

**Tu 1.0 (insg. 8, meistens Separata)**

**Tu 1.1 (insg. 3), inkl. 1 Rarum:**

- Grube, Wilhelm.* **Goldisch-Deutsches Wörterverzeichniss.** St. Petersburg 1900. x, 149 S.

**Tu 1.2 (insg. 13), inkl. 7 Rara:**

- Руднев, Андрей.* Новые данные по живой манджурской речи и шаманству. St. Petersburg 1912. 37 S.  
*Поппе, Н. Н.* Материалы для исследования тунгусского языка: Наречие баргузинских тунгусов. Leningrad 1927. 60 S.  
*Schmidt, P.* The Language of the Oroches [Separatum aus: Acta Univ. Latv. XVII]. Riga 1928. S. 17–62.  
*Schmidt, P.* The Language of the Samagirs [Separatum aus: Acta Univ. Latv. XIX]. Riga 1928. S. 1–33.  
*Поппе, Н. Н.* Материалы по солонскому языку. Leningrad 1931. 142 S.  
*Kotwicz, Władysław.* Le dialecte tongous de Bargouzine. Wiłno 1932. 23 S.

*Петрова, Т. И.* Ульчский диалект нанайского языка. Moskau - Leningrad 1936. 156 S.

Tu 1.22 (insg. 1)

Tu 1.23 (insg. 4), inkl. 2 Rara:

*Лебедева, Е. П.* Наречия места в эвенкийском языке. Moskau - Leningrad 1936. 79 S.

*Бойцова, А. Ф.* Категория лица в эвенкийском языке. Moskau - Leningrad 1940. 191 S.

Tu 1.4 - Tu 1.41 (insg. 5 Separata)

Tu 1.71 (insg. 4)

Tu 1.72 (insg. 4), inkl. 4 Rara:

*Gabelentz, H. C. von der.* Sse-schu, Schu-king, Schi-king in Mandschuischer Übersetzung. I. Heft: Text. Leipzig 1864. 304 S.

*Wasilewic, G.* Əwədil nimŋakar [Эвенкийские сказки]. Leningrad 1934. 20 S.

*Wasilewic, G.* Sodu sordonco soldani [Эвенкийские сказки]. Leningrad 1936. 20 S.

*Василевич, Г. М.* Материалы по эвенкийскому языку и фольклору. Вып. 1. Leningrad 1936. 290 S.

Tu 1.73 (insg. 25), inkl. 1 Rarum:

*Tarabukin, Nikolaj.* Kuŋararu [Мое детство]. <Anl.: russ. Übers.> Leningrad 1936. 79, 60 S.

Tu 1.74 (insg. 45), inkl. 36 Rara:

*Алькор (Кошкин), Я. П.* Проект алфавита эвенкийского (тунгусского) языка. Leningrad 1930. 14 S.

*Wasilewic, G.* Omakta hokto: Əwədiwə turənmə tatcari ələkəsipti dukuwun [Новый путь: Эвенкийскому языку обучающая первая книга]. <Anl.: russ. Erläuterungsheft.> Leningrad 1933. 80, 18 S., Tab.

*Василевич, Г. М.* Эвенкийский язык: Программно-методические материалы. Moskau - Leningrad 1933. 35 S.

*Василевич, Г. М.* Эвенкийский язык: Программно-методические материалы. Moskau - Leningrad 1935. 48 S.

Апŋамта toran: Əwədi nonap hupkucildiwin [Новое слово: Эвенкийский начальный учебник]. Leningrad 1932. 64 S., Tab.

- Porova, N. S.* Arifmetika. Nonap hanin [Учебник арифметики. Часть первая. На эвенском языке]. Moskau - Leningrad 1933. 80 S.
- Zulew, P. N.* Таҥанмајду һуркучидиуун. Nonap hanin [Книга для чтения. Часть первая. На эвенском языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1933. 60, 24 S.
- Lewin, W. I.* Таҥанмајду һуркучидиуун. Ge hanin [Книга для чтения. Часть вторая. На эвенском языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 86, 77 S.
- Cincius, W. I.* Әwәdi torән һуркучидиуун. I hanin [Учебник эвенского языка. I часть]. <Anl.: russ. Erläuterungsheft.> Moskau - Leningrad 1934. 47, 67 S.
- Cincius, W. I.* Әwәdi torән һуркучидиуун. 2 hanin [Учебник эвенского языка. 2 часть]. <Anl.: russ. Übers. und Erläuterungsheft.> Moskau - Leningrad 1935. 92, 88, 56 S.
- Цинциус, В. И.* Эвенский язык: Программно-методические материалы. Moskau - Leningrad 1934. 16 S.
- Цинциус, В. И.* Эвенский язык: Программно-методические материалы. Moskau - Leningrad 1936. 51 S.
- Lewin, W. I.* Нуркuttәkun: Әwәdi bukwar hagdildu [Будем учиться: Эвенский букварь для взрослых]. Moskau - Leningrad 1935. 19 S.
- Левин, В. И.* Самоучитель эвенского языка. <Anl.: Schlüssel.> Moskau - Leningrad 1935. 271, 20 S.
- Аврогин, W. A. (u.a.).* Sikun pokto [Новый путь: Начальная нанайская учебная книга]. <Anl.: russ. Erläuterungsheft.> Leningrad 1932. 71, 32 S.
- Petrowa, T. I.* Hоlaori daҥsa. Зuәjә pasi [Книга для чтения. Часть вторая. На нанайском языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 92, 72 S.
- Petrowa, T. I. - Sunik, O. P.* Nanaj һәsәwәni taceoceori daҥsa. 2 pasi [Учебник нанайского языка. Часть II]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1935. 92, 103 S.
- Snejder, E. R.* Minyi on'ofi [Наша грамота: Книга по обучению грамоте на языке удэ]. Leningrad 1932. 64 S., Tab.

*Porova, N. S.* Arifmetika. Omoiti obo [Учебник арифметики. Часть первая. На языке удэ]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1933. 80, 52 S.

*Zulew, P. N.* Таңиуји книга. Omoiti obo [Книга для чтения. Часть первая. На языке удэ]. <Anl.: russ. Übers.> Leningrad 1933. 64, 23 S.

*Snejder, E. R.* Таңиуји книга. Gagda obo [Книга для чтения. Часть вторая. На языке удэ]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 60, 48 S.

*Snejder, E. R.* Udihə kəhiəwəni tatusiŋku. Omoiti obo [Учебник удэйского языка. Часть I]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1935. 60, 87 S.

Tu 2.1 - Tu 2.5 (insg. 7)

Tu 3.1 (insg. 2), inkl. 1 Rarum:

*Shirokogoroff, S. M.* Northern Tungus Migrations in the Far East (Goldi and their Ethnical Affinities) [Separatum aus: J. of the North China Branch of the Royal Asiatic Soc. LVII]. Shanghai 1926. S. 123–183, Karte.

Tu 3.2 (insg. 8), inkl. 4 Rara:

*Липская-Вальбронд, Н. А.* Материалы к этнографии гольдов. Irkutsk 1925. 18 S.

*Каргер, Н. Г.* Отчет об исследовании родового состава населения бассейна р. Гарина. О.О., о.Ж. [ca. 1929]. 24 S.

*Каргер, Н. Г., Козьминский И. И.* Гарино-Амурская экспедиция 1926 года. Leningrad 1929. 48 S., Ill.

*Васильев, В. Н.* Предварительный отчет о работах среди алданомайских и аяно-охотских тунгусов в 1926–1928 годах. Leningrad 1930. 85 S., Karte.

Tu 3.22 (insg. 5), inkl. 3 Rara:

*Shirokogoroff, S. M.* Social Organization of Northern Tungus. Shanghai 1929. XV, 427 S.

*Шуберт, А. М.* Изобразительные способности у детей эвенков (тунгусов). Leningrad 1935. 38 S., Ill.

*Анисимов, А. Ф.* Родовое общество эвенков (тунгусов). Leningrad 1936. 195 S., Karte.

Tu 3.4 (insg. 2), inkl. 1 Rarum:

*Li Chi.* Manchuria in History: A Summary. Peiping 1932. 43 S., Ill., Karte.



**Gil: GILJAKISCH (NIWCHISCH) (insg. 13), inkl. 7 Rara:**

*Krejnovic, E.* Cuzd'if [Новое слово: Начальная учебная книга].  
Leningrad 1932. 80, Tab.

*Штернберг, Л. Я.* Семья и род у народов Северо-Восточной Азии.  
Leningrad 1933. xix, 188 S.

*Krejnovic, E.* Juru-bitfæ [Книга для чтения. Часть II]. Moskau -  
Leningrad 1934. 72 S.

*Ророва, Н. С.* Arifmetika. Nufi cast' [Учебник арифметики. Часть  
вторая]. <Anl.: russ. Erläuterungsheft.> Moskau - Leningrad 1934. 80,  
34 S.

*Krejnovic, E.* Nivfi-bitfæ [Нивхская грамота: Букварь]. Moskau -  
Leningrad 1936. 85 S.

*Крейнович, Е. А.* Фонетика нивхского языка. Moskau - Leningrad 1937.  
125 S., Ill., Tab.

**Ainu: AINU (insg. 3), inkl. 1 Rarum:**

*Haas, Hans.* Die Ainu und ihre Religion. Leipzig 1925. xviii S., Ill.

**Čk: TSCHUKTSCHISCH-KAMTSCHADALISCH**

Čk 0.33 (insg. 4), inkl. 2 Rara:

*Ditmar, Karl von.* Reisen und Aufenthalt in Kamtschatka in den Jahren  
1851–1855. St. Petersburg 1890. 867 S., Karte.

*Kennan, Georg.* Zeltleben in Sibirien und Abenteuer bei den Korjaken und  
anderen Stämmen Kamtschatkas und Nordasiens. Leipzig o.J. 323 S.

Čk 1.1 (insg. 1), inkl. 1 Rarum:

*Корсаков, Г. М.* Нымыланско-русский словарь. Moskau 1939. 350 S.

Čk 1.2 (insg. 7), inkl. 1 Rarum:

*Скорик, П. Я.* Очерки по синтаксису чукотского языка: Инкорпорация.  
Leningrad 1948. 176 S.

Čk 1.3 (insg. 2 Separata)

Čk 1.72 (insg. 3), inkl. 3 Rara:

*Богораз, В. Г.* Чукчи. I: Образцы народной словесности чукоч. St.  
Petersburg 1900. xxxvi, 417 S.

*Stebnickij, S.* Саасьвенар то пыты'ьнев Ыттылу [Чувственские и  
нымыланские (корякские) сказки]. Moskau - Leningrad 1936. 32 S.  
*Беликов, Л.* Лымныт: Лыг'оравэтльэн лымн'ылтэ [Чукотские сказки].  
Magadan 1961. 119 S.

Ѕк 1.73 (insg. 16), inkl. 2 Rara:

*Kekketьn, Qeccaj.* Еуъто val'an [Эвныто батрак. На нымыланском  
(корякском) языке]. Leningrad 1936. 78 S.

*Kekketьn, Qeccaj.* Vatqь'эн кьjewcit [Последняя битва. На  
нымыланском (корякском) языке]. Leningrad 1936. 80 S.

Ѕк 1.74 (insg. 31), inkl. 25 Rara:

*Zuljov, P. N.* Kelikel kalewetgaunьв. Јанотььн тејвьн [Книга для чтения.  
Часть первая. На чукотском языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau -  
Leningrad 1933. 76, 23 S.

*Porova, N. S.* Arifmetika. Јанотььн тејвьн [Учебник арифметики. Часть  
первая. На чукотском языке]. Moskau - Leningrad 1933. 64 S.

*Porova, N. S.* Arifmetika. Љireqəulьн тејвьн [Учебник арифметики.  
Часть вторая. На чукотском языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau -  
Leningrad 1934. 71, 27 S.

*Ivanov, K. V.* Kelikel kalewetgaunьв. Љireqəulьн тејвьн [Книга для  
чтения. Часть вторая. На чукотском языке]. <Anl.: russ. Übers.>  
Moskau - Leningrad 1935. 76, 23 S.

*Wdowin, I. - Skorik, P.* Murgin kelikel [Наша книга / Книга для чтения.  
Часть вторая. На чукотском языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau -  
Leningrad 1935. 72, 46 S.

*Stebnickij, S.* Јissa-kalikal [Красная грамота: Учебная книга на  
нымыланском языке]. Leningrad 1932. 80 S., Tab.

*Zulov, P. N.* Kalikal jeјgusevькin. Vitkukin cвирьт [Книга для чтения.  
Часть первая. На нымыланском (корякском) языке]. <Anl.: russ.  
Übers.> Moskau - Leningrad 1934. 71, 23 S.

*Stebnickij, S.* Мусьн kalikal [Наша книга. Часть вторая. На  
нымыланском (корякском) языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau -  
Leningrad 1935. 96, 74 S.

*Stebnickij, S.* Tujkalikal [Новая книжка: Букварь на нымыланском  
(корякском) языке]. Moskau - Leningrad 1935. 76 S.

- Stebnickij, S.* Kalikal jeǰucevŋjkin kaleŋ sawcuvac'ajnaŋ. 1-kin svjryt [Учебник нымьланского (корякского) языка. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1935. 87, 128 S.
- Porova, N. S.* Arifmetika. 1-kin svjryt [Учебник арифметики. Часть первая. На нымьланском (корякском) языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1935. 71, 21 S.
- Kekketjŋ, Qeccaj.* Kalejŋŋjŋjon [Книга для чтения. На нымьланском (корякском) языке]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1936. 104, 68 S.
- Kopcakov, G. M.* Учебник нымьланского языка. <Anl.: Schlüssel.> Moskau - Leningrad 1936. 172, 23 S.
- Orlowa, E. (e. a.).* Ntanselqyaalkicen!: Itelmenan anselnoan kniga [Будем учиться!: Ительменская учебная книга]. Leningrad 1932. 64 S., Tab.
- Porova, N. S.* Arifmetika. Kŋjŋen ansx [Учебник арифметики. Часть первая. На ительменском языке]. Moskau - Leningrad 1933. 78 S.

Čk 2.5 (insg. 3)

Čk 3.2 (insg. 2), inkl. 1 Rarum:

*Богораз-Тан, В. Г.* Чукчи. Ч. 1. Leningrad 1934. xxx, 192 S.

Čk 3.21 (insg. 1), inkl. 1 Rarum:

*Билибин, Н.* Обмен у коряков. Leningrad 1934. 30 S.

## **EA: ESKIMO-ALEUTISCH (insg. 51), inkl. 13 Rara:**

- Thalbitzer, William.* A Phonetical Study of the Eskimo Language. Copenhagen 1904. xvii, 406 S., Karte.
- [*Hrdlička, Aleš.* Anthropological Survey in Alaska. - In:] 46th Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington 1930. S. 19–374.
- Forštejn, A. S.* Jurigjŋm uŋjrarataŋi [Сказки азиатских эскимосов]. Leningrad 1935. 24 S.
- Orlowa, E. (e. a.).* Xwaŋkuta inaput [Наша книга: Первая эскимосская книга]. Leningrad 1932. 72 S.
- Sergeeva, K. S.* Igaq atehurjahqaq [Книга для чтения. Часть 1]. <Anl.: russ. Übers. und Erläuterungsheft.> Moskau - Leningrad 1935. 95, 24, 40 S.

*Porova, N. S.* Arifmetika. Sivuleq pyrenqyleq [Учебник арифметики. Часть первая]. <Anl.: russ. Übers.> Moskau - Leningrad 1935. 68, 19 S.

*Иохельсон, В. И.* Материалы по изучению алеутского языка и фольклора. Т. I: Образцы народной словесности. Вып. 1: Тексты на уналашкинском наречии. Petrograd 1923. iv, 28 S.

*Jochelson, Waldemar.* Archaeological Investigations in the Aleutian Islands. Washington 1925. ix, 145 S.

*Jochelson, Waldemar.* History, Ethnology and Anthropology of the Aleut. Washington 1933. v, 91 S.

*Nansen, Fridtjof.* Eskimoleben. Berlin o.J. vii, 304 S.

#### **Am: AMERINDISCH (insg. 6), inkl. 1 Rarum:**

*Веняминов, Иван.* Замечания о колошенском и кадьякском языках. St. Petersburg 1846. 81 S.

#### **E: EURASIA UND ARKTIS IM ALLGEMEINEN**

E 0.3 (insg. 2)

E 0.33 (insg. 5), inkl. 3 Rara:

*Harthausen, August von.* Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Russlands. 2. Teil. Hannover 1847. vii, 584 S.

*Pälsi, Sakari.* Pohjankävijän päiväkirjasta. Helsinki 1919. 271 S.

*Pälsi, Sakari.* Arktisia kuvia. Helsinki 1920. 120 S.

E 1.0 (insg. 9), inkl. 2 Rara:

*Поппе, Н. Н.* Лингвистические проблемы Восточной Сибири. MoskauIrkutsk 1933. 54 S.

E 1.1 (insg. 1), inkl. 1 Rarum:

*Starchevsky, A. de.* La Russie polyglotte. St. Petersburg 1888. xx, 322 S.

E 1.2 (insg. 1), inkl. 1 Rarum:

*Алькор, Я. П. - Крейнович, Е. А. (ред.).* Языки и письменность народов Севера. Часть III: Языки и письменность палеоазиатских народов. Moskau - Leningrad 1934. 238, v S.

E 1.3 (insg. 2), inkl. 1 Rarum:

*Schott, Wilhelm.* Über das Altai'sche oder Finnisch-Tatarische Sprachengeschlecht. Berlin 1849. 147 S.

Е 1.4 (insg. 6, meistens Separata), inkl. 1 Rarum:

*Schott, Wilhelm.* Über einige Tiernamen. Berlin 1877. 19 S.

Е 1.72 (insg. 1)

Е 1.73 (insg. 2), inkl. 1 Rarum:

Указатель литературы, изданной на языках народов Севера в 1931–1933 г.г. Leningrad 1934. 24 S.

Е 1.74 (insg. 15), inkl. 6 Rara:

*Макарьев, С. А.* Краеведческая работа в школах для северных народностей. Moskau 1929. 58 S.

*Алькор (Кошкин), Я. П.* Письменность народов Севера. Leningrad 1931. 20 S.

Материалы 1 Всероссийской конференции по развитию языков и письменности народов Севера. Moskau - Leningrad 1932. 112 S., Tab.

*Андреева-Георг, В. Н.* Русский язык в национальной школе Крайнего Севера. Moskau - Leningrad 1934. 72 S.

*Прокофьев, Г. Н.* Родной язык в северной национальной школе. Moskau - Leningrad 1934. 36 S.

*Гур-Гуревич, В. М.* Организация досуга в северной национальной школе. Moskau - Leningrad 1935.

Е 2 - Е 3 (insg. 3)

Е 3.1 (insg. 17), inkl. 2 Rara:

[*Спицын, А. А.*] Древности Камы по раскопкам А. А. Спицына в 1898 г. Leningrad 1933. 27 S., Ill.

Басандайка: Сборник материалов и исследований по археологии Томской области. Tomsk 1947. 219 S., Karten, Ill.

Е 3.2 (insg. 16), inkl. 1 Rarum:

*Хороших, Пав.* Об изучении детских рисунков туземных племен Сибири. Irkutsk 1925. 16 S., Ill.

Е 3.21 (insg. 11 (meistens Separata)), inkl. 2 Rara:

*Hatt, Gudmund.* Arktiske skinddragter i Eurasien og Amerika. Kjøbenhavn 1914. 255 S., Ill.

*Findeisen, Hans. Die Fischerei im Leben der altsibirischen Völkerstämme.* Berlin 1929. 73 S.

Е 3.22 (insg. 22, meistens Separata), inkl. 4 Rara:

*Ксенофонов, Г. В.* Культ сумасшествия в урало-алтайском шаманизме. Irkutsk 1929. 19 S.

*Мицкевич, С. И.* Мэнэрик и эмиряченье: Формы истерии в Колымском крае. Leningrad 1929. iv, 53 S.

*Золотарев, А.* Пережитки тотемизма у народов Сибири. Leningrad 1934. 52 S.

*Зеленин, Д. К.* Культ онгонов в Сибири. Moskau - Leningrad 1936. 436 S.

Е 3.23 (insg. 3), inkl. 1 Rarum:

*Руденко, С.* Антропологическое исследование инородцев Северо-Западной Сибири. Petrograd 1914. 125 S., III.

Е 3.4 (insg. 14), inkl. 7 Rara:

*Истомин, Павел.* Покорение Сибири. St. Petersburg 1849. 146, 113 S.

*Леонов, Н. И.* Туземные советы в тайге и в тундрах. Moskau 1928. 31 S.

Седьмой расширенный пленум Комитета Севера при Президиуме ВЦИК. <Anl.: Protokoll.> Moskau 1930. 53, 31 S.

Резолюции IX расширенного пленума Комитета Севера при Президиуме ВЦИК. Moskau 1932. 32 S.

*Скачко, Ан.* Народы Крайнего Севера и реконструкция северного хозяйства. Leningrad 1934. 76 S., Karte.

Колониальная политика царизма на Камчатке и Чукотке в XVIII веке: Сборник архивных материалов. Leningrad 1935. 211 S.

Е 4.0 (insg. 7)

Е 6.0 (insg. 15), inkl. 5 Rara:

*Sarauw, Georg F. L.* Das Rentier in Europa zu den Zeiten Alexanders und Caesars. Kopenhagen 1913. 34 S.

*Салазкин, А. С. - Рихтер, В. Д. - Чарнолуцкий, В. В.* Пастбища и приемы выпаса оленей. Moskau - Leningrad 1932. 78 S.

*Кошелев, Я. И.* Оленеводство на Крайнем Севере. Moskau - Leningrad 1933. 123 S.

*Дедов, А. А. (e. a.).* Программа по изучению оленеводства. Moskau 1934. 48 S.

*Ковязин, Н. М. - Крылов, В. М. - Подэкрат, А. Г.* Очерки по промысловому хозяйству и оленеводству Крайнего Севера. Leningrad 1936. 115 S.

Е 6.85 (insg. 5), inkl. 3 Rara:

*Патканов, С.* О приросте инородческого населения Сибири [Separatum aus: Ежегодник России 1908]. St. Petersburg 1909. 58 S.

*Патканов, С.* Статистические данные, показывающие племенной состав населения Сибири, язык и роды инородцев. Том II: Тобольская, Томская и Енисейская губ. St. Petersburg 1911. viii, 432 S.

*Терлецкий, П. Е.* Население Крайнего Севера (по данным переписи 1926/27 гг.). Leningrad 1932. 64 S.

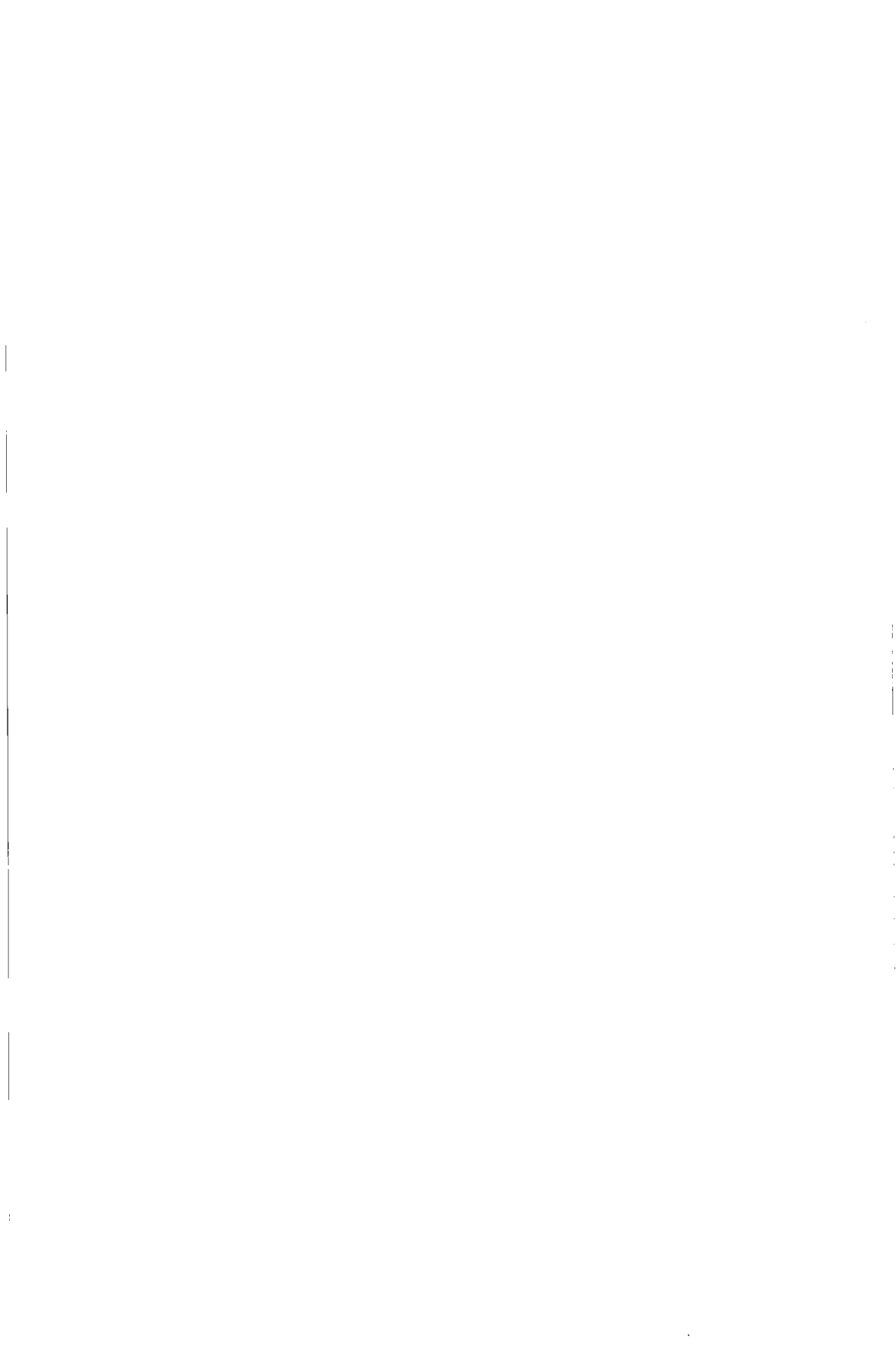
**Z: ZEITSCHRIFTEN (insg. 93 Lief.), inkl. 28 Rara:**

Сборник Музея антропологии и этнографии. VIII (1929), IX (1930).

Северная Азия. 1928, Nr. 4 (22); 1929, Nr. 1 (25), 3 (27).

Советский Север. 1930, Nr. 1, 2; 1931, Nr. 2, 6–12; 1932, Nr. 3–6; 1933, Nr. 1–3; 1934, Nr. 1; 1935, Nr. 1–4; 1939, Nr. 4.

Тайга и тундра. 1928, Nr. 1; 1930, Nr. 2; 1932, Nr. 1 (4); 1933, Nr. 2 (5).





Druck: Argumentum-Verlag, Budapest





