Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT
J. TURÓCZI-TROSTLER

TOMUS II

1959

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT
J. TURÓCZI-TROSTLER

Az *Acta Litteraria*, a Magyar Tudományos Akadémia idegennyelvű irodalomtörténeti folyóirata tudományos értekezéseket közöl a magyar és az európai irodalomtörténet tárgyköréből s ennek keretében a magyar és az európai irodalmak kapcsolatairól (középkor, humanizmus, felvilágosodás stb.) a magyar írók és költők világirodalmi helyéről és jelentőségéről, beszámol kutatásaink eredményeiről, könyvismertetéseket közöl.

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

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

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

Acta Litteraria, revue en langues étrangères (en français, allemand, anglais, russe ou italien) de l'Académie Hongroise des Sciences, publie des études scientifiques sur des sujets concernant l'histoire de la littérature hongroise et européenne, leurs rapports au cours des siècles (moyen âge, humanisme, siècle des lumières, etc.), sur la place occupée par les écrivains et poètes hongrois dans la littérature mondiale. La revue rend compte des recherches des historiens littéraires hongrois et passe en revue les publications récentes.

Les *Acta Litteraria* sont publiés en volumes de 400 à 500 pages par an.

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

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

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

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT

J. TURÓCZI-TROSTLER

TOMUS II

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST
1959

Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung

Von
JÓZSEF TURÓCZI-TROSTLER (Budapest)

Einleitung

Wir kennen keine europäische Literatur, die sich von den Anfängen bis zum heutigen Tag isoliert, gegen jedweden Einfluß verschlossen, entwickelt hätte. Denn nur in unablässigem Zusammenwirken mit den anderen Literaturen vermochte und vermag jede einzelne ihre geschichtliche Sendung im Leben unseres Kontinents zu erfüllen. Doch die unabdingbare Voraussetzung solchen Zusammenwirkens, das stets den Charakter einer dialektischen Auseinandersetzung trägt, ist und bleibt, daß die eine Literatur nicht bloß geschichtlich, sondern auch ideologisch im Verhältnis der Gleichzeitigkeit zu den anderen steht. Das gilt im allgemeinen für die Literaturen jener Nationen, die aus dem Feudalismus in den Kapitalismus, aus dem Mittelalter in die Neuzeit rechtzeitig, ohne Verspätung hinüberwuchsen, der Vormundschaft der Theologie ledig, dem Siegeszug der mündig gewordenen Vernunft folgend, den Weg vom Humanismus zur Aufklärung und zur Französischen Revolution ohne größere Hemmungen, beinahe gleichzeitig zurücklegten. Die Schöpfungen ihrer Dichter widerspiegeln nicht nur die Wandlungen des europäischen Weltbildes, die sie übrigens selbst vorbereiten helfen, sondern greifen auch stets mit umgestaltender, oft revolutionierender Kraft in das Bewußtsein des europäischen Menschen ein. Indem diese Dichter aus den Bedürfnissen, Nöten, Krisen und Klassenkämpfen ihres Zeitalters und ihrer Völker heraus eine für alle Zeiten gültige Terminologie, Typen und Symbole schufen, die niemals wieder aus unserem Gedächtnis schwinden, vermögen sie auch noch heute unsere ideologischen und ästhetischen Bedürfnisse zu befriedigen. Sie taten und tun das stets in Übereinstimmung mit den fortschrittlichen, humanistischen Tendenzen des ungeteilten Europa und zwar ohne Schädigung und Verdunkelung ihrer nationalen Besonderheiten, behauptete und behauptet doch jede Literatur gerade unter Wahrung dieser Besonderheiten ihren Platz in der Gemeinschaft der europäischen Literaturen, die wir seit Goethe Weltliteratur nennen.

Die größte Leistung des ungarischen Volkes ist seine Geschichte. Sie beanspruchte seine besten Schaffenskräfte, indem sie zugleich immer wieder neue Kräfte freisetzte. Das begann nach dem verhältnismäßig späten Eintritt des ungarischen Volkes in den europäischen Raum, mit dem Christianisierungs-

und Feudalisierungsprozeß, der allmählich sämtliche Bereiche des wirtschaftlichen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens erfaßte und in der Liquidierung der Gentilordnung, der Organisierung der neuen Kirche und in dem Ausbau des national-mittelalterlichen Königtums seinen vorläufigen Abschluß fand. Man gewahrt hier eine neue Kultur und Literatur im Zustand ihrer Geburt. Sollte diese Literatur zeitmäßige Bedürfnisse befriedigen, so konnte sie ihrem ideologischen Gehalt nach nur klerikal bedingt, im strengsten Sinne Gebrauchsliteratur, d. h. Mittel zum theologischen Zwecke, Dienst an Christentum und Dogma sein. Sie betrat früh den Weg der Übersetzung und nationalen Aneignung lyrischer und epischer Äußerungsformen christlicher Andacht und Erbauung, die auf eine Vergangenheit von vielen Jahrhunderten zurückblickten.

Es ist erstaunlich, was alles übersetzt wurde: Hymnen, Lieder, Lauden, Sequenzen, Psalmen, Schöpfungen unbekannter und bekannter Verfasser wie Hrabanus Maurus, Prudentius, Ambrosius, Sedulius, Venantius Fortunatus, Denkmäler der »ecclesia sonans« und »orans«, Predigten, Traktate, Beichten, Sündenregister, Ordensregeln, Jenseitsvisionen, Memento mori, Mystik. Hier zum ersten Male ist man Zeuge einer Auseinandersetzung zwischen zwei Kulturwelten, der europäischen und der ungarischen, zwischen zwei Sprachgesinnungen, der vulgärlateinischen, auf der noch immer etwas vom Abglanz der klassischen Muttersprache lag, und der ungarischen, einer unverbrauchten Sprechsprache, die bisher noch niemals schriftlich fixiert wurde, und jetzt zum ersten Male sich als Schriftsprache bewährte und behauptete. Es war die erste Form jenes Übersetzungs ungarisch, dessen späteren Varianten wir in den Umbruchszeiten der ungarischen Literaturentwicklung immer wieder begegnen werden.

Eine andere Art von Auseinandersetzung fand statt zwischen den lateingeschriebenen Chroniken, deren Hauptbedeutung darin besteht, daß sie viel verlorenes oder verlorengeglaubtes altes Sagengut neugeformt für die Gegenwart und Zukunft gerettet haben, und der mittelalterlichen Historiographie. Das führte zu einer Kompromißform: die Geschichtsanschauung der ungarischen Chroniken wurde dem Geschichtsbild des Mittelalters eingebaut.

Es fiel bisher noch immer auf, daß es in Ungarn keine Entsprechung für höfische Dichtung, überhaupt für weltliche Lyrik und Epik gab, das umso mehr, als der Feudalisierungsprozeß, der Aufstieg des Königreichs Ungarn unter den Herrschern aus dem Geschlecht der Árpáden und der Dynastie Anjou und unter Matthias Corvinus ungehemmt vor sich gingen, und damit der Geltungsbereich des Weltlich-höfischen nicht mehr auf den königlichen Hof und seinen Umkreis beschränkt blieb. Jedoch war gerade dieser Hof und sein Adel am wenigsten an einem weltlichen Dichten in nationaler Sprache interessiert. So konnte die Literatur ihren mittelalterlichen Charakter trotz aller Zugeständnisse an Geschichte und trotz ihrer späten Aufgeschlossenheit gegenüber

einer humanistisch gelockerten Religiosität und Neumystik, gegenüber hussitischen Anregungen, noch lange nach der Ablaufszeit des Mittelalters wahren und ihre Entwicklungsmöglichkeiten erst am Vorabend der Reformation voll zur Entfaltung bringen.

Da die Literatur des ungarischen Mittelalters als ein Auftakt zur späteren Entwicklung gelten kann, sollen hier einige ihrer Wesenszüge, die in die Zukunft weisen, hervorgehoben werden. Sie zeigt zum ersten Male, wie religiöse Dichtung zur volksnahen Gemeinschaftsdichtung und zum Ausdruck nationaler Eigenart werden kann und trotz kirchlicher Zensur und Verbote einer zur unterliterarischen Existenz verurteilten Volksdichtung Einlaß zu gewähren vermag. Schließlich das Wesentlichste: Die Behauptung, als sei ungarische Geistesart von Grund aus gegenphilosophisch gerichtet, wurde schon hier widerlegt. Wahr ist vielmehr, daß Ungarn von der Scholastik des Mittelalters an über Stoa, Cartesianismus, französische, deutsche, englische Aufklärung, klassischen deutschen Idealismus bis zum gemeineuropäischen Positivismus an allen Phasen, am ganzen Ablauf europäischer Gedankenwelt und Denkarbeit teilgenommen hat, und zwar nicht einfach als interessierter Zuschauer aus der Fremde. Jedoch büßte alles Irrationale, Hintergründige, indem es die Grenze überschritt, das Gefährliche seines Wesens ein. So ist es bezeichnend, daß von den Hauptformen der Mystik die spekulativ-metaphysische kaum, die ekstatisch-visionäre nur unter Einbuße wesentlicher Elemente (Katharina von Siena) rezipiert, daß es in erster Reihe die affektive, praktisch-asketische Mystik des Bernhard von Clairvaux (er ist mit zwölf Werken vertreten), die Christus- und Passionsmystik franziskanischer oder sonstiger Herkunft war, der Einlaß gewährt wurde.

Während das ungarische Volk in seinen Abwehrkämpfen gegen den Türken Wunder an Heldentaten verrichtete und sich als »Schirm und Bollwerk der Christenheit« vor der Weltöffentlichkeit legitimierte, leistete es zu gleicher Zeit den ersten Beitrag zur europäischen Kultur. Es war die vom König Matthias Corvinus inspirierte und nach ihm benannte humanistische Bewegung. Durchdrungen vom Eigenwert und von der Würde der Persönlichkeit, erfüllt von der berauschenden Fiktion der »Fama«, von der Begierde, seinen Namen über Zeit- und Raumgebundenheit hinaus verewigt zu sehen, verkörperte der König selbst in ungarischer Form die Staatsidee der Renaissance. Er führte im Innern die Politik der Zentralisation durch, ging auf Weltmacht aus, mit dem Kaisertum als höchstes Ziel, mit dem Einzug in das gedemütigte Wien als letzte Etappe. Da war der königliche Hof zu Buda (Ofen) mit seinen Äußerlichkeiten, Festen, Jagden, Gelagen, seiner Freude an Pracht und Schaugepränge, seinen Gesprächen und Disputationen über Theologie, Staatsräson, Platonismus. Dann die vom König gestiftete Bibliothek mit ihrem Bestand von mehr als fünfhundert Bänden. Dies alles erweckt den Anschein, als sei das Zentrum der Bewegung für einige Zeit nach Ungarn verlegt worden. Tatsächlich

bestand die geschichtliche Bedeutung des Corvinianischen Humanismus nach innen, wie nach außen, vor allem in der Tatsache seiner Existenz, darin, daß eine Bewegung dieser Art in Ungarn überhaupt möglich war. Das Gleiche gilt für Janus Pannonius, den repräsentativsten Vertreter der Bewegung, den ersten und für lange Zeit letzten ungarischen Dichter, der Weltruhm erlangte, ein erstaunliches Formtalent, kraft dessen er von der Nachahmung antiker Metren beinahe schon zu ihrer schöpferischen Neubelebung kam, allerdings in lateinischer Sprache. Das war die Grenze, die weder Janus Pannonius noch seine unbedeutenderen Gesinnungsgenossen — zumeist Dilettanten italienische Herkunft — überschritten. Indem sie in ihrem Humanistendünkel die Kluft zwischen »gebildet« und »ungebildet«, zwischen »gelehrt« und »ungelehrt« in erschreckender Weise aufrissen, distanzierten sie sich vom Volk und von allem Volkstümlichen. So unterließen sie den für alle modernen Literaturen so lebenswichtigen Schritt vom Lateinischen zum Nationalsprachigen. Der Dichter Janus Pannonius wurde in ganz Europa gefeiert, immer wieder herausgegeben, in Schulen und Gelehrtenkreisen gelesen, — Erasmus rühmte von ihm, er habe durch seine Dichtung so viel Lob verdient, daß ihm Italien aus eigenem Antrieb die Palme gereicht habe, — auf die ungarische Dichtung hat er keinen wesentlichen Einfluß genommen. Jedoch wurde er im Laufe der Jahrhunderte zusammen mit dem König und der Corvina als Zeuge aufgerufen, sooft es galt, die Legende vom Kulturbarbarismus des ungarischen Volkes zu widerlegen. Aber auch die Bewegung selbst lebte fort im Gedächtnis der Nachwelt als erste Wegweiserin zur Nachfolge der Antike und wirkte sich praktisch aus als Vorschule der ungarischen Redekunst und einer neuen, humanistisch-klassizistisch orientierten Geschichtsschreibung.

Mit dem Tode des Königs fand die erste Phase der humanistischen Bewegung ein jähes Ende. Was ihr folgte, kann nur bedingt als ihre zweite Phase oder ihre Fortsetzung bezeichnet werden. Wiederum ein höfischer Humanismus, diesmal statt mit italienischen, jetzt mit böhmischen und deutschen Zaungästen, ohne einen humanistisch gesinnten König, der sie von oben zusammenhielte und auf ein politisch-kulturelles Programm verpflichtete. Dagegen stand die Anteilnahme ihrer Träger an der nationalen Geschichte und ihre Bereitschaft, auch Ungarisches in sich aufzunehmen, — allerdings im Dienste eines Königtums, das seinem Untergang entgegenging. Alles: die Anarchie des Feudalismus, der Verfall der Landwirtschaft und der Städte, die Unterbrechung der Verbindungen mit dem Ausland, der Aufstand der ausgebeuteten Bauernschaft im Jahre 1514, seine Unterdrückung und die gesetzlich verewigte Leibeigenschaft, die Niederlage der Adelsarmee in der Schlacht bei Mohács (1526), der Tod des Königs schufen eine geschichtliche Situation, die zur unabwendbaren Katastrophe führen mußte.

Der letzte europäische Lichtstrahl, der in dieses infernalische Dunkel fiel, war Erasmus von Rotterdam. Alles, was in der Zeit der ungarischen Schicksals-

wende humanistisch hieß, fand sich bald in der Andacht zu ihm. Es entstand eine Erasmus-Verehrung, die einem religiösen Kulte glich. Sie galt weniger dem absoluten Humanisten, dem ersten Weltbürger Europas ohne dogmatische Vorbehalte, seinem überkonfessionellen Intellekt, seinem Universalismus, als seiner vollendeten Latinität, in der er wie in einer Festung wohnte. Ungarn hatte durch ihn teil an der gemeineuropäischen Wende zum neuen Rationalismus, an der kritischen Einstellung zur biblischen und kirchlichen Tradition, an der radikalen Abkehr von scholastischer Spekulation und veräußerlichtem Zeremonialwesen. Sein literarisches Werk wurde rezipiert, insofern es ins Praktisch-Lehrhafte umzusetzen war. Sein künstlerisch vollendetes »Lob der Torheit« mit seiner Kritik an der feudalen Gesellschaft fand dagegen keinen Übersetzer. Der große Ironiker mußte sich die Metamorphose gefallen lassen, als Erzieher zur beengten bürgerlichen Gesinnung mißbraucht zu werden. Seine besten Schüler betätigten sich als Bibelübersetzer und Geschichtsschreiber, also auf Gebieten, die Erasmus ferne lagen. Und doch gehörte auch er durch sie mit zu den formenden Kräften der ungarischen Vorreformation.

Die Eroberung der Haupstadt Buda (Ofen) durch die Türken bedeutete die Grablegung des alten Ständestaates und den Beginn eines Zweifrontenkampfes gegen die beiden Erbfeinde: den Türken und Habsburg, die das ungarische Volk mit der Vernichtung seiner irdischen Existenz bedrohten. Der Kampf währte hundertfünfzig Jahre lang und verwandelte das Land in einen einzigen Kriegsschauplatz. Zur Aufteilung des Landes in eine von Österreich kontrollierte, von den Türken besetzte und eine ungarische Zone kam die Kirchenspaltung, mit ihren nichtendenwollenden, wüsten Auseinandersetzungen zwischen Protestanten und Katholiken.

Daß das ungarische Volk, am Rande des Abgrunds stehend, dies alles überstanden hat und überwinden konnte, bestätigt unsere These: seine größte Leistung ist seine Geschichte. Die Beanspruchung seiner besten Schaffenskräfte für kriegerische Zwecke ging diesmal schon beinahe bis zur Erschöpfung aller Quellen. Dabei wurde aber auch ein erstaunlicher Kräfteüberschuß frei, — der diesmal dem geistigen Leben, der Literatur der Reformationszeit, dieser schöpferischen Begegnung von europäischen Einflüssen und zeitgemäßen ungarischen Bedürfnissen zugute kam. Hatte der »klassische« Humanismus den Grund zu einer neuen Kultursolidarität der europäischen Völker gelegt, ohne die Einheit der universellen christlichen Solidarität anzutasten, zerstörte die Reformation diese Einheit, indem sie die protestantischen Völker Europas unter dem Aspekt der Solidarität eines bereinigten Christentums zusammenfaßte. Politischer bedingt als anderswo, hatte sie in Ungarn Aufgaben zu bewältigen, die über das ursprüngliche ideologische Programm der Reformation hinausgingen und kaum in Einklang zu bringen waren mit ihrer innerweltlichen Askese. Indem sie sich der ungarischen Sprache bediente, ungarisch sprach, schrieb,

predigte, diskutierte, holte sie alles nach, was der Humanismus unterlassen hatte, vollzog sie — allerdings theologisch verhüllt — den längst fälligen Schritt vom Lateinischen zum Nationalsprachigen, fand sie den Weg zu allen Klassen und Schichten des Volkes, und führte den Prozeß ihrer Christianisierung von innen zu Ende.

Was die ungarische Literatur der Reformationszeit anbelangt, so müssen wir hier zwischen einer offiziellen Gebrauchsliteratur und einer inoffiziellen, weltlichen, die die Funktion einer Renaissanceliteratur zu besorgen hatte, unterscheiden. Während die erste alles mit Bann belegte, was weltliche Schönheit und profane Liebe hieß, kannte Aufnahmebereitschaft und Aufnahmefähigkeit der zweiten keine Grenzen. Sie öffnete sich bereitwilligst mittelalterlichem, ungarischem Sagengut und leitete die nationale Aneignung der Antike in die Wege. Ungarische Erzählkunst, dramatischer Dialog, Lyrik als Persönlichkeitsausdruck, überhaupt das Dichten in ungarischer Sprache im Werke Bálint Balassis bestanden jetzt ihre erste siegreichge Probe.

Man könnte somit die erste Epoche der Reformationszeit mit einigem Recht ungarische Sonderrenaissance nennen. Sie dauerte indessen nicht länger, als die Epoche selbst.

Der Zweifrontenkampf, die Anarchie des Feudalismus, die »verewigte« Leibeigenschaft zeitigten Folgen, die ans Untragbare grenzten. Der Glaubenseifer der feindlichen Konfessionen steigerte sich zum Glaubensfanatismus, was sich auch ihren Auseinandersetzungen mitteilte. Fand der Katholizismus in Wien und dessen Weltmacht seinen Rückhalt, so stützte sich der Kalvinismus, zu dem sich die ungarische Bevölkerung in ihrer Mehrzahl bekannte, auf das selbständige Fürstentum Siebenbürgen. Damit wurden auch ihre Beziehungen zur außerungarischen Welt bestimmt. Beider ideologisches Quellgebiet lag in Europa. Doch war es in einem Fall das Europa der Gegenreformation, Süddeutschland, Spanien, Italien, im zweiten das Europa des Kalvinismus, Holland, England und die Schweiz. So öffnete sich der Katholizismus den Formen barocker Andacht und »Seelenlust«, Allegorese und Symbolik, romanischer Mystik und Neuscholastik, während der Kalvinus bei seinem strengen Biblizismus beharrte oder in einen noch strengeren Puritanismus hineinwuchs. Beide standen im Strome des neuen europäischen Senecakults. Beide verschlossen sich folgerichtig gegen weltliche Dichtung. Die besten und fortschrittlichsten Kalvinisten indessen konnten für sich den Ruhm beanspruchen, der Philosophie eines Descartes, dem Enzyklopedismus eines Comenius und den Ideen der europäischen Friedensbewegung Einlaß geschaffen zu haben.

Das geschah auch diesmal unter Ausschluß alles Weltlichen. Alte Volksbücher wurden zwar noch immer gedruckt, aber, mit einer Ausnahme, kein einziges Liebesgedicht. (Zu Hunderten liegen noch heute Liebesgedichte unveröffentlicht in den Archiven.) In weltlichen Kategorien denken, Romane lesen, weltliche Kunst genießen, war und blieb ein Privileg der Adelsklasse. So war es

kein Zufall, daß gerade ein Mitglied dieser Klasse, der Graf Miklós Zrínyi, Staatsmann, Redner, Verfasser politischer und militärischer Schriften und eines Heldengedichts in seiner Person das ungeteilte Europa vertrat, indessen kalvinistischerseits der beste Ertrag die Übersetzung des Hugenottenpsalters, katholischerseits eine umfangreiche sprachgewaltige Apologie der Konfession, das Werk des Kardinals P. Pázmány gelten können.

Das ist alles, was auf das XVIII. Jahrhundert vererbt wurde.

Der Türkenherrschaft ledig, unterlag Ungarn in seinem letzten Freiheitskampf vor 1849 gegen Österreich. Zum Halbkolonialland Österreichs abgesunken, jeder Entwicklungsmöglichkeit beraubt, an jeder Bewegungsfreiheit gehemmt, büßte es den letzten Rest seiner Eigenstaatlichkeit ein. Das Lateinische übte noch immer unbeschränkt seine Funktion aus, Sprache der Schule und Wissenschaft, des offiziellen Lebens und der Gerichtsbarkeit zu sein. Wohl gab es auch ein nationalsprachiges Schrifttum, das aber alle Zeichen des Archaisch-überholten an sich trug. Man erschöpfte sich noch immer in der Übersetzung oder Nachahmung mystischer und pietischer Texte, in der Aneignung barocker Formen und Stoffe, verfaßte Schuldramen, Kirchenlieder, Predigten, trieb Bibelexegese. Die Protestanten unterschieden sich von den Katholiken mehr nur durch Themenwahl und größere Volksnähe. Doch theologisch belastet, wie sie alle waren, verschlossen sie sich noch immer gegen alles Weltliche, gegen jede Anregung, die im entferntesten an europäische Aufklärung gemahnte. Das mußte notwendigerweise zu einer Verengerung des Blickfeldes, zu einer Schrumpfung, beinahe zum völligen Stillstand des gesamten weltlich kulturellen Lebens führen, gerade in jenen Jahren, da das europäische Bürgertum aus dem Zustand »selbstverschuldeter Unmündigkeit« hinausstrebte, und die ungarische Nation, nachdem sie ihre kriegerischen Tugenden in den verflossenen Jahrhunderten immer wieder unter Beweis gestellt hatte, sich endlich auch geistig-schöpferisch vor dem neuen Europa legitimieren sollte. So war es kein Zufall, daß gerade jetzt die alte Frage, worin der ungarische Beitrag zur geistigen Kultur Europas bestanden habe, wieder einmal zur Diskussion gestellt wurde. Sie wurde am schärfsten von dem deutschen Literarhistoriker Jak. Friedr. Reimann schon am Anfang des Jahrhunderts formuliert: Wer könne ihm de Scriptis et Scriptoribus Hungaricis eine Nachricht geben? heißt es in seinem »Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam insgemein . . .« (1708). Er wisse niemand, der es könnte: »Ich glaube auch nicht, daß jemals einer von dieser Materia was geschrieben habe, oder auch was sonderliches habe schreiben können, denn die Ungarn haben jederzeit ein solches naturell gehabt, daß sie mehr auf ein gewandtes Pferd und einen blanken Sebel, als auf ein curieuses Buch gehalten. Und ungeachtet es in dem Ausgang des Seculi XV. das Ansehen gewann, als wenn die freyen Künste daselbst zu einer höhern Ehren-Stuffe hätten sollen erhaben werden . . . so dauerte doch dieser aufgegangene Glücks-Stern nicht lange . . .«

Die Leidenschaftlichkeit, mit der man sich ungarischerseits zur Diskussion äußerte, die bio-bibliographischen Bestandesaufnahmen, mit denen man die beharrliche Legende vom Kulturbarbarismus des ungarischen Volkes zu widerlegen suchte, ließen deutlich erkennen, daß auch in Ungarn Kräfte und Tendenzen in Erscheinung traten, die bereits über die theologisch und feudal beengte Welt hinausdrängten.

Es zeigte sich wieder einmal, daß die Entwicklung zwar zu hemmen, aber nicht dauernd aufzuhalten war. In dem Maße, wie das ganze wirtschaftliche und gesellschaftliche Gefüge in Bewegung kam, die Säkularisierung des theologisch-biblizistischen Weltbildes im Denken und Fühlen der Menschen, in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit sich auszuwirken begann, geriet auch Ungarn, wenn auch verspätet, jedoch nicht völlig unvorbereitet in das Einflußbereich der europäischen Aufklärung. Es war die bedeutendste und schöpferischste Wende in der Geschichte der ungarischen Ideologie seit Humanismus und Reformation, zugleich Beginn eines Emanzipationskampfes kulturell-geistigen Charakters, der in der Folge in einen politischen Unabhängigkeitskampf umschlagen sollte. So wurde die Aufklärung aus dem Anliegen einer dünnen intellektuellen Hoch- und Höchstschicht bildungshungriger Auslandfahrer, die durch eine ständige Konfrontierung ungarischer Enge und kulturellen Stillstandes mit der erstaunlichen Wandlung des europäischen Weltbildes erschüttert, heimkehrten, zu einer nationalen Angelegenheit von epochaler Bedeutung. Literarische Eigenbrödlerei und Einzelgängertum mußten aufhören, ungarische und europäische Perspektive wieder in Einklang miteinander gebracht werden. Ein neuer Typus des Schriftstellers kam auf, der sich vor der weitesten Öffentlichkeit zu bewähren hatte. Er hatte an der Umerziehung des ungarischen Volkes im Sinne der Aufklärung mitzuwirken, Kultur zu schaffen und teilzunehmen an der Ausgestaltung einer neuen Literatur aus nationalem Geist und auf europäischem Niveau. Dabei galt es, überlebte archaische Formen des Dramas und der Erzählkunst durch moderne zu ersetzen, das neue Ideengut französischen, englischen, deutschen Ursprungs, wie es zumeist aus sekundären Quellen, Büchern, Zeitschriften, auf alten und neuen Einflußbahnen hereinströmte, dem ungarischen Leser in seiner Mutterspache zugänglich zu machen. Das heißt: zu hundert und aberhundert neuen Begriffen mußten ungarische Sprachäquivalente, für Philosophie, Historiographie, Seelenkunde neue Terminologien geschaffen werden. Wenn man bedenkt, was alles übersetzt wurde, daß jede Übersetzung, sei es von geübter, sei es von ungeübter Hand, als nationale Leistung, jedes neue Wort als ein Sieg des Fortschritts gefeiert wurde, da begreift man erst, wieso Sprachneuerung und Sprachpflege zusammen mit dem Bildungsprinzip von Anfang an im Mittelpunkt des nationalen Interesses standen. Wie im Mittelalter, ging es auch diesmal von der Übersetzung weiter zur Nachahmung vorbildlicher Texte und mehr oder weniger selbständiger Schöpfung, von einem mehr oder weniger ungelenken Über-

setzungsungarisch zu einer geschmeidigen, an Abschattungen reichen Sprache, die schon anspruchsvolleren Aufgaben gewachsen war. — Jetzt erst konnte man an die Übersetzung französischer Klassiker, eines Shakespeare, eines Voltaire und Rousseau, eines Milton, eines Lessing, eines Goethe und Schiller denken. Anderseits hörte man nicht auf, auch weiter in lateinischer Sprache zu dichten und zu schreiben. Und es mutet beinahe gespensterhaft an, wenn Voltaire und der Deutsche Christian Wolff, Flugschriften der Großen Französischen Revolution, der Kantianer Krug statt ins Ungarische ins Lateinische übertragen werden, ungarische Geschichtsschreiber, Grammatiker, Ästhetiker noch am Anfang des XIX. Jahrhunderts sich des Lateinischen bedienen. Und war die europäische Aufklärung die Ideologie eines mündig gewordenen, klassenbewußten Bürgertums, so wurde umgekehrt das ungarische Bürgertum erst durch die Aufklärung sich seiner Mündigkeit bewußt.

Jedenfalls gewahren wir die Geburt einer neuen Literatur einmal als Spiegel dieser »Welt im Umbau«, dieses »Europa in Kleinem«, zum zweiten als ungarischen Widerhall dessen, was jenseits der Grenzen in der »großen Welt« geschah, in der Zeit zwischen der »Deklaration der Menschenrechte« und ihrer Verwirklichung durch die französische Revolution.

Auch in Ungarn blickte alles, was fortschrittlich, antifeudal und antiklerikal hieß, wie gebannt nach Paris. Die Revolutionsidee verschmolz auch hier in eins mit der Perspektive künftiger Freiheit und nationaler Unabhängigkeit, zugleich mit der Rückbesinnung auf frühere Freiheitsbewegungen. Eine geheime Organisation gleichgesinnter Ideologen und Literaten wagte sogar einen kühnen Vorstoß ins Revolutionär-republikanische. Ihr Programm sah die Schaffung einer demokratischen Republik nach französischem Muster, Aufhebung der Adelsvorrechte, der Leibeigenschaft und aller Frondienste vor. Allein sie besaß keine reale Basis im Volke und wurde blutig unterdrückt. Ihre führenden Mitglieder wurden hingerichtet, andere zu längeren oder kürzeren Kerkerstrafen verurteilt. Zu den letzteren gehörte auch Ferenc Kazinczy, der umfassendste und europäischste Geist der Epoche, die nach ihm benannt wird. Das wirkte abschreckend auf die meisten Schriftsteller, die sich allzukühn vorgewagt und aus ihrer radikalen Gesinnung kein Hehl gemacht hatten. Nun traten sie den Rückzug an aus dem Öffentlichen ins Private, aus dem Politischen ins Ästhetische, aus der Wirklichkeit in die Bücherwelt. Die Erstarkung der Reaktion, eine Wirtschaftskrise in Permanenz, Grenzsperre, Zensur, Ausbau eines weitverzweigten Spionagesystems taten ein übriges, um eine Situation zu schaffen, die sich je länger, desto untragbarer erwies. Doch schon mehrten sich die Zeichen einer politisch akzentuierten Widerstandsbewegung, die — nicht unbeeinflußt von den europäischen Freiheitsbewegungen — bald auf alle Bereiche des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens übergriff. Vor allem gingen die Dichter und Schriftsteller ideologisch geläutert und gestärkt aus der Krise hervor. Gestützt auf die Errungenschaften der Sprachneuerung,

um Erfahrungen reicher, hellsichtiger für alles, was diesseits und jenseits der Grenzen geschah, für die Umgestaltung der Natur durch Menschenhand, Kapitalisierung und Industrialisierung, nahmen sie ihre Tätigkeit wieder auf.

Beinahe gleichzeitig mit den europäischen Nationalliteraturen, aber unter ganz anderen Voraussetzungen, trat die ungarische Literatur um die Wende des XVIII. zum XIX. Jahrhundert in ihre romantische Epoche ein. Gleich den anderen romantischen Bewegungen nationalbedingte Spiegelung einer übergreifenden Weltkrise, wie sie der Kontinent noch niemals erlebt hatte, wurde sie entscheidend beeinflußt von ihrer Verhaltungsweise gegenüber der großen französischen Revolution, dieser erschütterndsten Äußerungsform der Krise und zugleich dem gewaltigsten Versuch, sie zu überwinden. Während jedoch die Erschütterung des gesellschaftlichen und ideologischen Sicherheitsgefühls durch die Pariser Ereignisse, die ungeheuerliche Erfahrung, daß weltliche und kirchliche Einrichtungen, an deren ewigem Bestand man niemals vorher gezweifelt hatte, über Nacht zusammenbrachen, alle Anhänger des Bestehenden mit Furcht und Schrecken erfüllten und sie zum Kampf gegen die Revolution aufriefen, löste anderseits der Siegeszug der Revolutionsidee in den aufgeklärten Schichten des Bürgertums wie in allen unterdrückten Völkern und Klassen hellen Jubel aus, indem sie vor ihnen die Perspektive künftiger Freiheit aufleuchten ließ.

Den zwei Verhaltungsweisen entsprechen zwei Formen des Romantischen: einmal eine mit gegenrevolutionärer Tendenz, wie sie in den Jahren nach der jakobinischen Wende in England und in Deutschland, während der Restaurationszeit in Frankreich, zum anderen eine revolutionäre, wie sie im Leben und Lebenswerk Byrons, Shelleys, italienischer, spanischer, russischer Revolutionsdichter in Erscheinung trat.

In Ungarn entbehrte das Geschichtsbild der neuen Dichtung jedweden reaktionären, aber auch jedweden antikapitalistischen Zuges, lag doch das Land noch diesseits der kapitalistischen Gefahrenzone. Sie kannte Kunst als Selbstzweck ebensowenig wie rückwärtsgewandtes Prophetentum oder die Sehnsucht nach einer Restauration vorrevolutionärer Zustände. Was von den gemeineuropäischen Quellgebieten der Romantik her an irrationalen, mystischen Stoffen, Elementen, reaktionären Strömungen (Nacht-, Schauer- und Ruinenromantik, Exotismus, Sentimentalismus, Orientalismus) auf alten Einflußbahnen hereinschlug, das wußte sie beharrlich abzuwehren oder derart umzugestalten, daß es alles Gefährliche und Störende einbüßte. Die Rezeption der Weltliteratur nahm einen beschleunigten Fortgang. Die Epoche der Nachahmung aber wurde abgelöst von einer Epoche neuen, selbständigen Schaffens. In solcher Atmosphäre reifte die bisher künstlerischste Gestaltung ungarischer Geschichtstragik, József Katonas Trauerspiel »Bánk bán«, kam das romantische Genie Mihály Vörösmartys zur Entfaltung. Und gerade die Dichtung Vörösmartys besorgte die geschichtliche Funktion, Spiegel und zugleich Inspi-

rationsquelle der zwei Phasen des ungarischen Vormärz zu sein. Die erste stand politisch im Zeichen István Széchenyis, der sich die Liquidierung des Feudalismus, d. h. die Umgestaltung des alten Ständestaates in einen modernen Verfassungsstaat, die Kapitalisierung und Industrialisierung Ungarns zum Ziele setzte, ohne Anwendung revolutionärer Mittel und ohne das Verhältnis Ungarns zu Österreich zu ändern. Seine Pläne scheiterten von außen an dem Widerstand Metternichs, im Inneren aber an der Opposition des reaktionären wie des liberalen Adels. Wo aber Széchenyi unterlag, dort siegte Kossuth, dessen Namen die zweite Phase trägt und der dem Gesetz der dialektischen Entwicklung gehorchend, sich von seinen romantisch-liberalen Anfängen fort- und wegentwickelte und den Weg zur demokratischen Revolution betrat.

Den gleichen Weg ging der Dichter Vörösmarty. Sein Lebenswerk war die einzige vollgültige Entsprechung zur fortschrittlichen Romantik Europas, zugleich die umfassendste qualitative Änderung, die Ungarns Dichtung vor Petőfi erfuhr. Seine Phantasie beanspruchte den bisher weitesten Spielraum. Er beherrschte alle Tonarten der Sprache, vor allem aber die pathetische, und stieß immer wieder bis zur Grenze des Unsagbaren vor. Seine Erfahrungen um die Gefährdung der Humanität durch brutale Inhumanität und Kapitalismus, sein Wissen um die Verelendung der Massen, um deren Ohnmacht gegenüber Ausbeutung und Unterdrückung, die bange Sorge um Zukunft und Schicksal seiner Nation, der Zusammenbruch des Freiheitskampfes weckten in ihm einen dunklen Geschichtspessimismus und ließen ihn apokalyptische Bilder vom Nationaltod und Weltuntergang heraufbeschwören, die an Totentänze des Barocks gemahnen. Trotz allem blieb er bis zuletzt Patriot und Humanist. Indessen die eigenwillige Terminologie seiner Gesichte und Evokationen, für die bisher kein Übersetzer außerungarische Sprachäquivalente zu finden vermochte, versperrte ihm schon vor hundert Jahren und erschwert ihm noch heute den Eintritt in die Weltliteratur.

Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung

Was Vörösmarty versagt blieb, wurde dem jüngeren Petőfi zuteil. Er überschritt rechtzeitig und ohne Schwierigkeiten die Schranken eines isolierten Sprachraumes, vollzog in erstaunlich kurzer Zeit seinen Eintritt in die Weltliteratur, erlangte Weltruhm und Weltgeltung.

Weltruhm und Weltgeltung, das heißt Leben, Unsterblichkeit durch das beispielhafte Werk. Man denkt hier vor allem an die Schöpfungen der klassischen Antike, deren Weltgeltung die Sklavenhaltergesellschaft, zu deren Überbau sie gehörten, alle geschichtlichen Katastrophen, alle Wandlungen der Weltanschauung und des Geschmacks, wenn auch nicht immer unwidersprochen, überdauert hat. Sie haben immer wieder gestaltend-umgestal-

tend eingegriffen in das Leben schöpferischer Menschen, zur Nachahmung und Nachfolge ihrer Formenwelt angeregt, besonders in Epochen wirtschaftlichen, gesellschaften und ideologischen Umbaus, z. B. in der Renaissance, an ihnen das Werk der Erziehung zur Humanität und zur weltlich gerichteten Lebensanschauung geleistet, wie in der Goethezeit. Ihre Weltgeltung und ihr Weltruhm blieb im Wesentlichen über jeden Zweifel erhaben, trotz der ständigen Konfrontierung der freischwebenden »zeitlosen Antike« mit den »realen« Ergebnissen der Altertumsforschung. Indessen vermögen uns künstlerische Gestaltungen der klassischen Ideologie dort, wo es um unsere täglichen Sorgen und Nöte, um unsere Klassenkämpfe und um die sozialistische Umgestaltung der Welt geht, keine praktische Hilfe mehr zu leisten. Hier setzt nun die geschichtliche Sendung und Funktion der modernen Klassiker, der Erben der Antike ein. Ihr Weltruhm und ihre Weltgeltung entfalteten sich und wuchsen in und mit den Jahrhunderten, daher die Schwankungen, denen sie vorerst ausgesetzt waren. Wir erinnern nur an den Wandel des Shakespeare-Bildes, und wie lange es gedauert hat, bis er sich endgültig im literarischen Bewußtsein der Völker festzusetzen vermochte. Und niemals schienen sie im Urteil der Nachwelt jenes Maß an »Vollendung«, »Vollkommenheit« und »zeitloser Dauer« erreicht zu haben, wie das »Erbe der Alten«. Dafür aber sind sie auf eine andere, stets zeitgemäße Art in unserem Bewußtsein gegenwärtig, machen produktive Kräfte in uns frei, wecken Bereitschaften in uns, — und, was das Wesentlichste, — sie nehmen Einfluß auf unsere Entscheidungen und auf unsere Zukunft.

Volkstümlichkeit kann mit Weltruhm und Weltgeltung zusammenfallen, in ihnen aufgehen, zeitlich wie räumlich begrenzt oder unbegrenzt, echt oder unecht sein, je nachdem sie die epochalen Bedürfnisse eines Volkes wirklich befriedigt oder nur Befriedigung vortäuscht. So standen, um nur einige Beispiele zu nennen, auf der einen Seite Voltaire und Rousseau mit ihrer echten epochalen Volkstümlichkeit, die das aufgeklärte Jahrhundert im Banne hielt, Schiller, der mit seinem elementaren Pathos bis zuletzt der volkstümlichste Dichter des aufstrebenden europäischen Bürgertums blieb. Auf der anderen Seite erblickt man u. a. Kotzebue, an dem alles falsch und unecht war, bis auf seine Technik, somit auch seine Volkstümlichkeit, die er sich im Wettstreit mit Schiller erwarb, indem er die Schwächen des Bürgertums der Restaurationszeit mißbrauchte und dadurch die Bühnen Europas beherrschte. Aber auch der erstaunliche Publikumserfolg des Schicksaldramas und des pseudoromantischen Schauerromans haben mit echter, schöpferischer Volkstümlichkeit ebensowenig zu tun, wie das Interesse breiter bürgerlicher Schichten der Gegenwart für Dichtungen und Romane des Irrationalen, der Weltangst und Weltflucht, hervorgerufen durch die Auflösung des ganzen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gefüges und aller moralischen Normen.

Goethe ist ein Problem für sich. Gerade in den Jahren, da sein Weltruhm und seine Weltgeltung sich schon ins Unermeßliche verlor, seine Wirkung auf

die fernsten Provinzen der gesitteten Welt übergegriffen hatte, umgab ihn in Deutschland eine Atmosphäre von Gehässigkeit, Unverständnis und Mißdeutung. Sie nötigte ihm die unmutige Voraussage, seine Werke würden niemals »popular« werden, auf. Dann kamen Jahrzehnte größter Goetheferne, Generationen ohne Goethe, ein offizieller Goethe-Kult, sein Lebenswerk zum »Text« herabgesunken, an dem alle gangbaren Methoden philologischer Interpretationskunst erprobt wurden. So glaubte Hofmannsthal ein Jahrhundert später, Goethes Voraussage bestätigen zu können, indem er meinte, Goethes Bedeutung für die deutsche Literatur sei zwar ungeheuer, es aber nicht so sicher sei, ob Goethe eine ähnliche oder überhaupt irgendeine Bedeutung für das gegenwärtige deutsche Volk habe. — Und schließlich Dantes »Göttliche Komödie«, der ein Weltruhm und eine Weltgeltung beschieden waren, wie kaum einem Wortkunstwerk der Weltliteratur außer und neben Goethes »Faust«. Sie wurde in alle Kultursprachen übersetzt, in manche wiederholt, ins Deutsche sogar mehr als fünfzigmal. Trotzdem war ihre Volkstümlichkeit, vielmehr ihre volle Aneignung für immer unlösbar mit der Kenntnis der italienischen Sprache verbunden. — Weltruhm, Weltgeltung und Volkstümlichkeit von Dauer gewinnen, heißt mehr als den Tendenzen einer zeitlich begrenzten Epoche entgegenkommen, zeitbedingte Bedürfnisse befriedigen. Gewiß ist und bleibt das die erste, unabdingbare Voraussetzung dafür, daß der Dichter außerhalb eines isolierten Sprachraumes überhaupt Anklang zu finden vermag. Indessen leistet er seinen gültigen Beitrag zur Weltliteratur, bereichert er ihren Bestand mit neuen Stoffen, Motiven, Typen und Symbolen vor allem als Repräsentant seines Volkes, indem er dessen Besonderheiten mit dem unvergänglichen Ideengut, dem Streben nach Verständigung und gegenseitiger Duldung der ganzen Menschheit in Einklang zu bringen vermag. Das entspräche durchaus dem Geist des Goetheschen Weltliteraturbegriffs, der zugleich unsere Problematik und die Sendung der großen humanistischen Dichtung erhellt: offenbar sei das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das allgemein Menschliche gerichtet, deutet Goethe. In jedem Besonderen, es sei nun historisch, mythologisch, fabelhaft mehr oder weniger willkürlich ersonnen, werde man durch Nationalität und Persönlichkeit hin jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten und durchscheinen sehen. Da nun auch im praktischen Lebensgange ein Gleiches obwalte und durch alles irdisch Rohe, Wilde, Grausame, Falsche, Eigennützige, Lügenhafte sich durchschlinge, überall einige Milde zu verbreiten trachte, so sei zwar nicht zu hoffen, daß ein allgemeiner Friede dadurch sich einleite, aber doch, daß der unvermeidliche Streit nach und nach läßlicher werde, der Krieg weniger grausam, der Sieg weniger übermütig. Was nun in den Dichtungen aller Nationen hierauf hindeute und hinwirke, dies sei es, was die übrigen sich anzueignen hätten. Die Besonderheiten einer jeden müsse man kennen lernen, um sie ihr zu lassen, um gerade dadurch mit ihr zu verkehren; denn die Eigenheiten einer

Nation seien wie ihre Sprache und Münzsorten, sie erleichtern ihren Verkehr, ja sie machen ihn erst vollkommen möglich.

Petőfi (1823—1849) ist der jüngste und der letzte von allen Dichtern des XIX. Jahrhunderts — den Byron, Shelley, Puschkin, Heine —, die Weltruhm, Weltgeltung und Volkstümlichkeit erlangten. Sein Eintritt in die Weltliteratur vollzog sich unter Bedingungen, wie sie nicht günstiger gedacht werden können. Schon die Bereitschaft Europas, sich einem ungarischen Dichter beinahe vorbehaltlos zu öffnen, ist erstaunenswert, aber verständlich. Am Vorabend der bürgerlich-demokratischen Revolutionen rückte das politisch, wie kulturell aktive Ungarn, das selbst einer Revolution entgegenschritt, mit einem Male ins Blickfeld der Weltöffentlichkeit. Das liberale Bürgertum erkannte in ihm seinen natürlichen Bundesgenossen. Auf dem Hambacher Fest deutscher Demokraten wurde zusammen mit anderen freiheitsliebenden Nationen auch die ungarische gefeiert. Seit der Julirevolution ging die Zahl der Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze, der Reiseberichte, Bücher über Ungarn ins Unabsehbare, betraten Maler und Abenteurer, Agenten der Großmächte, Kaufleute, Politiker, der Expansion des Kapitalismus und dem Drang nach Osten folgend, oder auf der Suche nach romantischen Erlebnissen scharenweise ungarischen Boden. Ungarn spielte in den deutschen Mitteleuropa- und Gesamtdeutschlandkonzeptionen eine entscheidende Rolle. U. a. erwog der Nationalökonom Friedrich List die »Begründung eines mächtigen germanisch-magyarischen östlichen Reiches, einerseits vom Schwarzen, anderseits vom Adriatischen Meer bespült und vom deutschen Geist beseelt«. Und es geschah jetzt zum ersten Male, daß das neuerwachte Interesse der Welt für Ungarn vom Politischen und Ökonomischen auf das Geistige übergriff.

Als in Europa alle Revolutionen und Freiheitsbewegungen zusammenbrachen, entfaltete die ungarische Revolution sich zum Freiheitskampf, zur letzten Schanze und Hoffnung der europäischen Freiheitsideen, besungen von allen fortschrittlichen Dichtern, ihnen voran von Heinrich Heine. Petőfis »Nationallied« war das erste Produkt der befreiten Presse und Vorklang der Revolution, dieser Aufruf zum Kampfe, sein Heldentod bei Segesvár, eines der letzten erschütterndsten Ereignisse des Freiheitskampfes: sie sind eins in ihrer geschichtlichen Funktion. Und wie der Freiheitskampf Ungarn nach Jahrhunderten zum ersten Male wieder »die Achtung der zivilisierten Welt verschaffte« (Marx u. Engels), moralisch vor ihr rechtfertigte, so rechtfertigte Petőfi zum ersten Male ungarische Dichtung vor ihr.

Allein solche Tatsachen erhellen nur Petőfis Weg zum Weltruhm, zeigen indessen nur, wie es für ihn möglich war, kraft der gemeinsamen Ideologie der Vorrevolutionsjahre die Kluft zu überbrücken, die zwischen der Geisteskultur des wirtschaftlich unentwickelten Ungarn und jener des kapitalistisch hochentwickelten Europa klaffte. Doch sagen sie noch nichts aus über das qualitativ Neue von Petőfis Dichtung, das die Basis seines Weltruhmes bildete. Denn

daß dieses den Ausschlag gab, bezeugt die Tatsache, daß Petőfi schon vor der Revolution, d. h. zu einem Zeitpunkte ins Deutsche übersetzt, in Deutschland und Österreich gelesen, besprochen und anerkannt wurde, als in Ungarn der Streit um seine Anerkennung noch nicht entschieden war und sein Lebenswerk noch nicht abgeschlossen vorlag. Sein »Nationallied« wurde beinahe zu gleicher Zeit in die meisten Sprachen übersetzt. Schon Bruchstücke, zumeist unzulänglich übersetzte Bruchstücke dieses Lebenswerkes genügten, um in seinen Lesern eine erste Ahnung von Petőfis neuartigem Genie aufkommen zu lassen.

Petőfi der Dichter des Volkes

Das Wunschbild vom Volksdichter, durch dessen Mund die unverfälschte Natur und das instinktiv schaffende, namenlose Volk zum Menschen sprachen, ist eine Schöpfung des aufgeklärten Bürgertums, das sich plötzlich seiner erschreckenden Volksferne bewußt ward. Die Romantik hatte bekanntlich dieses Bild in ein mystisches Dunkel gehüllt und zu reaktionären Zwecken mißbraucht, als Protest gegen Revolution, kapitalistischen und demokratischen Fortschritt überhaupt. Es war nicht zu verwirklichen. Als einziges, positives Resultat blieb die Erkenntnis: ohne Volksverbundenheit keine große und echte Dichtung, ihre Quelle aber sei die Dichtung des Volkes.

Da las man die ersten Gedichte Petőfis und hatte den Eindruck: hier sprach endlich ein Dichter, der den Begriff des Volksdichters voll zu erschöpfen schien, ohne mit dem überlieferten romantischen Wunschbild etwas gemein zu haben. Was man aber damals nur ahnen, jedoch noch nicht wissen konnte und was wir erst heute begreifen: Petőfi war und blieb bis zum heutigen Tage das einzige plebejische Genie der Weltdichtung. Er wußte sich bis zuletzt eins mit der unterdrücktesten und rechtlosesten Klasse, deren Sprache er sprach, deren Sorgen und spärliche Freuden er teilte. Da bedurfte es keines künstlichen romantischen Umweges, um zum Volk heimzufinden. Und weil Petőfi selbst aus dem Dunkel, aus den Niederungen des Lebens zum Licht strebte, möchte er auch sein Volk zu den Höhen der Menschheit emporheben.

Petőfis Volksbegriff war konkret und real, das Wolk hatte nichts »Schwankes« an sich, wie es noch ein Schiller sah. Er umfaßt die Millionen unterdrückter, arbeitender Massen, die »Produzenten der materiellen Güter«. Sein Wesen ist durch Begriffe wie Volksverbundenheit, Volksnähe, Volksmäßigkeit nicht zu erschöpfen. Auch der romantische Mythos vom geheimnisvoll schaffenden Volksgeist hat darin keinen Platz. Dem Verhältnis Petőfis zum Volk fehlte jedweder falsche illusionistische oder sentimentale Zug, er identifizierte sich mit ihm in einem Maße, wie man es nur bei einem seiner Vorbilder, dem Schotten Burns oder bei den großen russischen Epikern findet. Das Volk stand auch unausgesprochen hinter allem, was Petőfi dachte und fühlte. So

beanspruchte er für sich die Befugnis, im Namen der Millionen zu sprechen und ihre Sache zu führen. Seinen eigenen Freiheitskampf begriff er bis zuletzt als Teil des Kampfes, den er um die Emanzipation seines Volkes zu führen hatte. Er wußte um alle Nöte, um das Elend, um die politische Unmündigkeit seines Volkes, doch weit entfernt davon, diesen Zustand zu idealisieren, oder gar zu verewigen, wie es die reaktionäre Romantik tat, als Protest gegen Kapitalismus und demokratischen Fortschritt, — ging sein Anliegen vielmehr dahin, dem Volk zum Recht auf Licht, Freiheit und auf ein menschenwürdiges Dasein zu verhelfen. Obwohl er sich der Schwächen des Volkes bewußt war, so beugte er sich doch in Ehrfurcht vor dessen moralischer Größe und Schaffenskräften, auf die gestützt er die ganze Welt der Feudalität, der Ausbeutung und Unterdrückung, der Würdelosigkeit und Schmach aus den Angeln zu heben versuchte. Das Volk sei ihm heilig, meint er einmal, und das umso mehr, da es schwach sei, wie ein Kind . . . »Gelobt sei der Name des Volkes jetzt, und in alle Ewigkeit.« Oder: »Wer kennt die Nöte des Volkes besser als ich? Wer wäre bereit, seine Rechte mit mehr Begeisterung zu verteidigen, als ich? ist doch das Volk meine Religion, mein Gott.« Das ist mehr als Volksverbundenheit, humanistisches Mitgefühl von oben, das man für das Volk empfindet.

Dem Motiv von dem unaufhebbaren moralischen Gegensatz zwischen den Niedrig- und Hochgeborenen, zwischen Palast und Hütte, dessen Entfaltung sich von der Revolutionszeit (Chamfort) bis zu Herwegh verfolgen läßt, lieh erst Petőfi die feierlichste, symbolische Perspektive:

Palast und Hütte

Pest/1847

Warum so stolz, du ragender Palast?
Gilt dieser Stolz dem Glanze deines Herrn?
Er trägt ja nur den Diamantenschmuck,
Weil er bedeckt des Herzens Blöße gern.
Doch reiß herunter ihm das Flitterwerk,
Mit dem ihn die Lakaien überdeckt,
Und du erkennst des Schöpfers Werk nicht mehr:
So jämmerlich ist, was darunter steckt.

Woher hat denn dein Herr die vielen Schätze,
Die ihn aus nichts gemacht zum großen Mann?
Er holt sie, wo der Habicht seinen Raub,
Den Vogel, dessen Blut er trinken kann.
Und, während sich's der Habicht gütlich tut,
Schluchzt im verwaisten, laubverborgnen Nest
Des Nachbarstrauchs die junge Vogelbrut,
Daß sich die Mutter noch nicht blicken läßt.

Prahl du nur mit den Schätzen, du Palast,
Um die dein Herr die anderen bestahl!
Prahl immerzu, dein Schimmer währt nicht lang,
Denn längst ist voll schon eurer Tage Zahl.
O, wäre mir, so wünsch' ich es, nur bald
Der Anblick deines Untergangs vergönnt,
Damit ich deines Herrn zermalmt Gebein
Im wüsten Schutte noch erblicken könnt'! . .

Und du, du nahe, kleine Hütte, du,
Bescheidner Schlichtheit rührend schönes Bild!
Warum verkrochst du dich so hinterm Laub?
Vielleicht damit es deine Not verhüllt?
O, nimm mich auf, du dunkle Stube du!
Nicht schöne Kleider such ich auf der Welt,
Nur schöne Herzen: Und die findet man
Am leuchtendsten im engen, dunklen Zelt.

Du heilge Schwelle, über die ich trat,
O, heilig soll die Strohdachhütte sein.
Die Großen werden hier geboren: Gott,
Er sendet die Erlöser hier hinein.
Aus Hütten kommen alle, die dem Heil
Der Erdenwelt ihr Leben froh geweiht.
Und dennoch, dennoch sieht das arme Volk
Nichts als Verachtung, nichts als Not und Leid.

Ihr guten, armen Menschen, seid getrost,
Auch euch erblüht noch eine schönre Zeit;
Wenn auch das Gestern und das Heute nicht,
Doch euch gehört der Zukunft Ewigkeit.
Ich beuge unter diesem heilgen Dach
In stummer Ehrfurcht Haupt und Knie zugleich:
Hebt eure Hände, kommt und segnet mich!
Die Hände heb' auch ich und segne euch.

(Josef Steinbach)

Und kein Dichter der Zeit außer Petőfi hätte — den adligen Ahnendünkel verhöhnend — die Welt mit einem Bekenntnis überraschen können, wie das folgende:

An den Grafen Alexander Telcki

Müd' wirst du, wenn du überblickst
All deiner Ahnen lange Reih';
Ich weiß nicht einmal zu bestimmen,
Bloß dies, wer mein Großvater sei.
Du kamst zur Welt im Lustersaale

Auf weicher samt'ner Ruhestatt,
Ich kam zur Welt auf grobem Strohsack
Bei einem Lämpchen, trüb und matt.
Dich führen in gezierter Kutsche
Vier bis fünf prächt'ge Pferde aus,
Ich kann nur auf des Schusters Rappen
Spazieren gehen außer Haus.
Im Überfluß besitzt du alles,
Was Aug' und Mund begehrt für sich,
Ich hab' nur heute was zum essen,
Vielleicht schon morgen hung're ich.
Kurzum: ein Herr du, ich ein Bettler
Und doch sei dessen stolz bewußt,
Daß du, mein Graf und Namensvetter,
Hier lagst einmal an meiner Brust.
Denn hei! an wenig große Herren,
Glaub' mir, trat dieses Glück heran,
Daß ich als Freunde sie umarme
So wie ich es mit dir getan.
Und warum tat ich's? Weil . . . doch lassen
Wir's, daß ich dein Verdienst erwähn' :
Genügt schon dies zu deinem Lobe,
Daß du in meinem Buch kannst steh'n.

(L. Landgraf)

So empfand der Plebejer Petőfi auch den Einrichtungen und Überlieferungen kirchlicher und weltlicher Feudalität gegenüber nichts, was im entferntesten an Pietät gemahnte. Es war jedoch nicht die Vergangenheit an sich, die er verleugnete, sondern nur der romantische »Aberglaube« an diese, ihre falschen Illusionen, die »schlechte«, in Saint-Simonistischem Sinne »entartete« Vergangenheit, mit einem Worte alles, was Petőfis Emanzipationskampf hätte hindern können. Beschwor er Gespenster der Geschichte, so tat er es, um mit ihnen aufzuräumen, nicht aber, um »ihnen Namen, Schlachtparole« zu entlehnen und in »dieser altehrwürdigen Verkleidung«, mit dieser »erborgten« Sprache eine neue »Weltgeschichtsszene« aufzuführen. Er ließ Vergangenheit nur gelten als heroische Vergangenheit, als Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit und der Revolutionen, als Vorgeschichte der Gegenwart und Wegbereiterin der Zukunft. War er es doch, der erstmalig den Geschichtspessimismus und Geschichtsfatalismus, die auf der ungarischen Dichtung lasteten, entmachtet hat. So hat er sich auch aus bekannten Freiheitshelden der Weltgeschichte einen legitimen Stammbaum zurechtgelegt:

Unsterblich ist die Seele wohl,
Doch geht sie nicht ins Jenseits ein,
Sie bleibt nur auf der Erde hier,
Da lebt und wandert sie umher.
Ich war, wenn ich mich recht entsinn,

Im alten Rom ein Cassius,
War Wilhelm Tell im Schweizerland,
In Frankreich Camille Desmoulins . . .
So werd' ich hier auch etwa sein.

(L. Landgraf)

Das ist eine Historisierung der uralten Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele und der Seelenwanderung. Bei Petőfi sind beides — Unsterblichkeit und Seelenwanderung — ganz persönlich bezogen, materiell und haben nichts zu tun mit Jenseitsspekulationen irrationaler Theologen und Dichter. Sie sollen vielmehr seine Ahnenwahl legitimieren, die auf der Vererbung und Verleiblichung des Freiheitsprinzips von Jahrhundert zu Jahrhundert beruht. Man vergleiche damit etwa die »pseudo-hérédité« eines Flaubert, die nicht der Ironie entbehrt: »Mon individu actuel est le résultat de mes individualités disparues. J'ai été bâtelier sur le Nil, leno à Rome du temps des guerres puniques, puis rhéteur grec dans Suburre, où j'étais dévoré de punaises. Je suis mort, pendant la croisade, pour avoir mangé trop de raisin sur la plage de Syrie. J'ai été pirat, moine, saltimbanque et cocher. Peut-être empereur d'Orient aussi.« (L. Paschal, Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie. Paris, 1910. p. 110.) Am nächsten kam hier Petőfi der Auffassung Goethes: Was habe man nicht alles über Unsterblichkeit philosophiert! und wie weit sei man gekommen! Er (Goethe) zweifle nicht an unserer Fortdauer, denn die Natur könne der Entelechie nicht entbehren; aber man sei nicht auf gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, müsse man auch eine sein. (Zu Eckermann, 1. Dezember, 1829.)

Petőfi unterscheidet einmal auf unmißverständliche Weise zwischen dem alten Vaterlande, dessen Zeit abgelaufen, und dem neuen, das auf den Trümmern des Alten geschaffen werden müsse. (»An die Nationalversammlung.«)

Das Land, das unsre Ahnen einst erwarben
Mit ihrem Schweiß und ihres Herzens Blut,
Dies Land besteht nicht mehr; sein Name nur
Irrt unter uns umher wie ein Gespenst,
Das nachts zurückgekehrt vom Todesacker . . .
Dies Land besteht nicht mehr, denn seine Mauern
Zernagte der Vergangenheit Gewürm,
Der neue Sturm blies fort des Daches Schutz,
Die Menschen hausen unter freiem Himmel,
Den Vögeln und den wilden Tieren gleich.
Was unsre Ahnen schon vor tausend Jahren
Vollbracht, das müsset ihr nun wiederholen
Mit aller Kraft und keine Opfer scheuend,
Geht ihr auch unter bis zum letzten Mann,
Ein Vaterland, das müßt auch ihr euch schaffen!

Ein neues Vaterland, das schöner ist
Und dauernder, als es das alte war,
Ein neues Vaterland, wo nicht die Türme
Der Sonderrechte, nicht die finstren Höhlen
Für Fledermausverstecke sind zu schauen,
Ein Vaterland, wo in den letzten Winkel
Die Sonne eindringt und die frische Luft,
Daß jedermann klar seh' und wohl sich fühle.
Ich sage nicht, daß ihr vom alten Hause
Beiseite schleudern sollt jedweden Stein,
Seht an vielmehr ein jedes Stück, das ihr
Zum Grundbau braucht, und was euch morsch erscheint,
Das werft beiseite ohne Federlesen,
Ruft's auch manch heilige Erinn'rung wach;
Denn weh dem Hause, ist sein Grundbau schwach,
Vergeudet wären dann all eure Mühen,
In einem Augenblick stürzt ein der Bau!
Ein schlechter Wirt, der stets von neuem baut,
Heut oder morgen geht es doch zugrunde.

(L. Landgraf)

Das Verhältnis des Menschen Petőfi zum ungarischen Volk fand seine Entsprechung im Verhältnis des Dichters zur Volksdichtung, vor allem zum Volkslied. Ebenso wenig wie dort bedurfte es hier einer Rückbesinnung auf die »Urquelle«, auf den Umweg über gedruckte Bücher, über Herder oder die Romantik, war er sich doch ihrer ständigen Gegenwart bewußt. Bei solcher Quellenunmittelbarkeit ist es nicht zu verwundern, daß er sich so rasch von der einfachen Nachahmung des Volkslieds, von der künstlerischen, ästhetischen, sentimentalen Volkslied-Manier seiner ungarischen Vorgänger und außerungarischen Vorbilder weg- und zur schöpferischen Nachfolge des unverfälschten Volksliedes fortzuentwickeln vermochte. Waser sich von den Sprach- und Stil- und Formelementen der Volksdichtung angeeignet hatte, das alles diente ihm als Mittel zum letzten Zweck, einer Erneuerung der »hohen« Dichtung aus dem Geiste des Volkes, der ein Geist der Schlichtheit, der Aufrichtigkeit und des Realismus ist, und zwar auf höchster künstlerischer Stufe. Von Petőfi gilt, was der wesensverwandte Lenau einmal gesagt hatte: es sei das Kennzeichen eines echten Poeten, wenn er Mythen und Legenden erfindet, die so tiefsinnig, so naiv oder gewaltig sind, als habe sie das Volk — dieser größte aller Poeten — gemacht. — Diese erneuerte Dichtung sollte einmal das Volk trösten, seine Leiden lindern, zum anderen ihm den Weg in die Literatur bahnen, es zum politischen Bewußtsein und zu revolutionärer Tat erziehen. Es war der Weg, den Petőfi selbst gehen sollte. Das war jedenfalls der reinste und größte Sieg des Volksmäßigen in der Literatur. Er versetzte Petőfi in die Lage, alles Künstliche, Rhetorische in der Dichtung seiner Zeit zu überwinden; Im Sinne dieser Sendung bekannte er:

Den nur nenn ich Dichter, der vom Herzensgrunde
Läßt sein Manna auf des Volkes Lippen fließen.
Armes Volk! Nur Wolken sieht es in der Runde,
Blauen Himmel kann nur selten es genießen.

Kann nichts andres ihm die Not und Sorgen lindern,
Trösten wir's mit unsren Liedern ohne Säumen,
Jedes unsrer Lieder soll sein Leid vermindern,
Daß auf hartem Lager süß er möge träumen! . . .

Zu gleicher Zeit umriß Petőfi die Leitsätze einer neuen politisch fundierten Poetik, wie sie der europäische Vormärz nicht kannte: »Man mag sagen, was man will, die Volksdichtung ist die wahre Dichtung. Setzen wir alles daran, sie zur herrschenden zu machen. Herrscht das Volk in der Dichtung, so ist es nahe daran, auch in der Politik zu herrschen, und das ist die Hauptaufgabe des Jahrhunderts diese zu erkämpfen, ist Ziel eines jeden edlen Herzens, das nicht mitanzusehen vermag, wie Millionen ein Märtyrerdasein führen, damit einige Tausend faulenzen und genießen können. In den Himmel mit dem Volk, zum Teufel mit der Aristokratie!« Und als die konservative Kritik, die den Einbruch des »plebejischen Elements« in die Literatur als einen gefährlichen Vorstoß in Politisch-radikale erkannte, gegen Petőfi den Vorwurf des Pöbelhaften erhob, und daß er sich gegen Form, Sprache, überhaupt gegen die Anstandsregeln der »hohen« Dichtung vergehe, erteilte Petőfi ihr eine entrüstete Abfuhr: Was das Gemeine in seinen Gedichten betreffe, dagegen lege er feierliche Verwahrung ein. Er sei so kühn, vor dem Richterstuhle seines Gewissens zu erklären: er kenne keinen Menschen, der edler dächte und fühlte, als er, er habe geschrieben und schreibe immer, wie er denke und fühle. »Deshalb schmerzte mich diese Beschuldigung, denn sie vor allem empfand ich als ungerechtfertigt. Wenn ich im Hinblick auf einzelne Ausdrücke und den Stoff mich freier gehen lasse als andere, kommt das daher, weil meiner Ansicht nach die Dichtkunst kein hoch-herrschaftlicher Salon ist, den man geputzt, in blitzblanken Stiefeln betritt, sondern ein Dom, in den man auch in Bundschuhen, ja sogar barfuß eintreten darf.«

Womöglich noch schärfer wird einerseits jedwede feindselige, unbefugte Kritik an seiner Dichtung abgewehrt, anderseits das Bekenntnis zur Demokratie der Dichtung formuliert:

Die Dichtkunst

(1847)

O heil'ge Dichtkunst, wie bist du erniedrigt,
Wie treten doch die Tölpel deine Würde
Gerade jetzt mit Füßen in den Staub,
Wo sie sich mühn, dich auf den Thron zu heben!
Die ungesalbten Priester deines Tempels

Verkünden laut, du seist ein Herrensaal,
Ein Saal voll Pracht und zauberhaften Blendwerks,
Ein Saal, in welchen man, wie's schicklich ist,
Nur mit lackierten Schuhen treten dürfe.
O schweigt, Betrüger! Scheinpropheten, schweigt!
Von euren Reden ist kein Wörtchen wahr.
Es ist die Dichtkunst kein Vergnügungssaal,
Wohin die elegante Welt, das Unkraut
Der menschlichen Gesellschaft, schwätzen geht.
Die Dichtkunst ist viel mehr: Sie ist ein Haus,
Das allen, allen Menschen offen steht,
Jedwedem, der den Wunsch hat, dort zu beten.
Sie ist ein heil'ger Dom, in den man selbst
In Bauernschuhn, ja barfuß treten darf.

(H. Melas)

Hier wären Begriffe wie romantisches oder kunstmäßiges Volkslied jedenfalls fehl am Platze. Petőfi stand unter seinen dichtenden Zeitgenossen auch damit allein, daß er nicht von der Politik zum Volk und zur Volksdichtung herab-, sondern umgekehrt von unten auf, vom Volk zur Politik hinaufstieg.

Petőfi hatte für seine Funktion als Volksdichter im Grunde genommen nur zwei außerungarische Vorbilder, Burns und Béranger. Burns, von bäuerischer Herkunft, war zu tiefst verwurzelt in der lebenden Volksliedtradition seiner schottischen Heimat, deren Melodien und Texte er seinen Liedern zugrunde legte. Aufgeschlossen für die Ideen der französischen Revolution, ging er kaum über die Vorstellungswelt des Landvolks hinaus. Es war und blieb bis zuletzt sein eigentliches Publikum. Hier endete seine ideologisch-künstlerische Vorbildlichkeit für Petőfi. Anders der Franzose Béranger mit seiner erstaunlichen Popularität, die das liberale Europa der Restaurationszeit und des Vormärz bezauberte, einen Goethe, einen Chamisso, einen Heine, einen Belinski, einen Petőfi und einen Herwegh zu begeistern vermochte. Und gerade dieser einstige Widerhall und die Überschätzung Bérangers, nicht aber seine Ablehnung und geringe Einschätzung durch Literarhistoriker und Kritiker der Nachrevolutionsjahre und des XX. Jahrhunderts kamen für Petőfi und kommen für uns in Betracht. Kein Geringerer als Goethe — jedenfalls ein unverdächtiger Zeuge und Zeitgenosse — hat die persönlichen, ideologischen und gesellschaftsgeschichtlichen Wurzeln von Bérangers Popularität aufgedeckt. Seitdem er ihn gelesen, konnte er nicht mehr von ihm loskommen. Er begegnete ihm mit einem bei Goethe ungewöhnlichen Enthusiasmus. Er wurde nicht müde, Bérangers Talent zu rühmen. Bei ihm finde sich der Gehalt einer bedeutenden Persönlichkeit. Er sei eine durchaus glücklich begabte Natur, fest in sich selber begründet, rein aus sich selber entwickelt, und durchaus mit sich selber in Harmonie. Er habe nie gefragt: was sei an der

Zeit? was wirke? was gefalle? und was machen die anderen? damit er es ihnen nachmache. Er habe immer nur aus dem Kern seiner eigenen Natur herausgewirkt, ohne sich zu bekümmern, was das Publikum oder was diese oder jene Partei erwarte. Er habe freilich in verschiedenen bedenklichen Epochen nach den Stimmungen und Bedürfnissen des Volkes hingehorcht, allein das habe ihn nur in sich selber befestigt, indem es ihm sagte, daß sein eigenes Innere mit dem des Volkes in Harmonie gestanden habe, aber es hätte ihn nie dazu verleitet, etwas anderes auszusprechen, als was bereits in seinem eigenen Herzen lebte.

Man weiß, wie Goethe über politische Dichtung dachte. Um so mehr muß es überraschen, daß er mit den politischen Gedichten Bérangers eine Ausnahme machte, wenn auch nicht ohne alles Bedenken. Er sei im ganzen kein Freund von sogenannten politischen Gedichten, bemerkte er zu Eckermann; allein solche, wie Béranger sie gemacht, lasse er gelten. Es sei bei ihm nichts aus der Luft gegriffen, nichts von bloß imaginierten oder imaginären Interessen, er schieße nie ins Blaue hinein, vielmehr habe er stets die entschiedensten, und zwar immer bedeutende Gegenstände. Seine liebende Bewunderung Napoleons und das Zurückdenken an die großen Waffentaten, die unter ihm geschehen, und zwar zu einer Zeit, wo diese Erinnerung den etwas gedrückten Franzosen ein Trost gewesen sei; dann sein Haß gegen die Herrschaft der Pfaffen und gegen die Verfinsterung, die mit den Jesuiten wieder einzubrechen drohe: das seien denn doch Dinge, denen man wohl seine völlige Billigung nicht versagen könne. Und wie meisterhaft sei bei ihm die jedesmalige Behandlung! . . . Und dann wenn alles reif sei, welcher Witz, Geist, Ironie und Persiflage, und welche Herzlichkeit, Naivität, und Grazie würden nicht von ihm bei jedem Schritt entfaltet! Seine Lieder hätten jahraus jahrein Millionen froher Menschen gemacht; sie seien durchaus mundgerecht für die arbeitende Klasse, während sie sich über das Niveau des Gewöhnlichen derart erhöben, daß das Volk im Umgange mit diesen anmutigen Geistern gewohnt und genötigt werde, selbst edler und besser zu denken... Übrigens hätte Béranger, meinte Goethe, schon drei Jahre zuvor, in seinen politischen Gedichten sich als Wohltäter seiner Nation erwiesen. Nach der Invasion der Alliierten hätten die Franzosen in ihm das Organ ihrer gedrückten Gefühle gefunden. Er habe sie aufgerichtet durch vielfache Erinnerungen an den Ruhm der Waffen unter dem Kaiser, dessen Andenken noch in jeder Hütte lebendig und dessen große Eigenschaften der Dichter liebe, ohne jedoch eine Fortsetzung seiner despotischen Herrschaft zu wünschen . . . Goethe sah und feierte in Béranger den Typus des Volkssängers, wie er den fortschrittlichsten Zeitgenossen erschien. Das war umso verwunderlicher, als Goethe gerade um diese Zeit (1827—1830) sich je länger je mehr von allem, was Volksdichtung heißt, distanzierte. Bekannte er doch schon 1828 zu Eckermann, es sei »in der altdeutschen düstern Zeit ebensowenig für uns zu holen, als wir aus den serbischen Liedern und

ähnlichen barbarischen Volkspoesien gewonnen haben«. Man lese es und interessiere sich wohl eine Zeitlang dafür, aber bloß um es abzutun und sodann hinter sich liegen zu lassen. Es sei eine Zeit gewesen, bemerkte er 1830 zu Kanzler Müller, als die Übersetzung der serbischen Gedichte zuerst hervorgetreten sei. Jetzt liege ihm das ferne, er mag nichts mehr davon wissen . . . Wenn er daher Béranger als eine »große Volksstimme« nannte, so besagt das nicht, Béranger dichte Lieder wie das Volk, sondern bloß, daß er den Gefühlen der Volksmassen seine Stimme leihe. In den Augen Petőfis galt er dagegen als der Volksdichter an sich, der mit dem Volk aber auch mit dem lieben Gott auf du und du stehe, die Geschichte und die Dichtung »demokratisiere« (Belinski). Er erlebte an und durch Béranger die Erbschaft der Revolution, und alles, nach dem er sich zeit seines Lebens vergeblich sehnen sollte, die große Welt, Frankreich und Paris. Und während Goethe durch Béranger an Horaz und Hafis erinnert wurde, nannte ihn Petőfi den neuen Erlöser der Welt, den größten Apostel der Freiheit: »Der Kanonendonner der Julirevolution war der Widerhall von Bérangers Liedern. Jedermann soll voller Erfurcht seinen heiligen Namen nennen. Er ist der erste Dichter der Welt.« Diese maßlose Überschätzung Bérangers, die auf seiner Popularität gründete, ließ zunächst keinen Zweifel aufkommen an seiner dichterischen und revolutionären Sendung. Wie konnte man auch ahnen, daß es derselbe Béranger war, der nach 1848 meinte, es sei besser von der Revolution zu träumen, als Revolution zu machen. So erwies sich auch Bérangers Nachfolge für Petőfi keinesfalls als Irrweg, schien er doch der einzige zu sein, der ihn in seiner religiösen Andacht zum Volk, gehörte er doch nächst Heine zu den wenigen, die ihn in seinem Haß der Feudalität und in seiner Respektlosigkeit gegenüber der Kirche bestärkten, nicht zu sprechen von dem Zauber, den die Sangbarkeit von Bérangers Chansons auf ihn ausübten.

Petőfis Originalität und Optimismus

Nicht weniger überraschend als der Volksdichter Petőfi wirkte auf das unruhige Europa, das zwischen Furcht und Erwartung der Revolution entgegenging, der biologische und weltanschauliche Optimismus Petőfis. Man erfaßt Wesen und Sinn dieses Optimismus erst, wenn man an die Untergangsstimmung des greisen Goethe und des alten Hegel, an die Verbissenheit und Revolutionsangst eines Grillparzer, an die Schwermut Lenaus, an Büchners Vereinsamung in der Schweiz, an die Irrwege der Jungdeutschen denkt, die auf der Suche nach festen Orientierungspunkten schließlich alle Orientierung verloren, an Laube, der bekennen mußte, man kämpfe nur um den Weg zum Ziel, kenne aber das Ziel selbst nicht. Wie beruhigend mußte dagegen angesichts der größten ideologischen Verwirrung, der permanenten Weltanschauungs-

krise der Bourgeoisie das ideologische Sicherheitsgefühl Petőfis wirken, das ihn immer den einzig richtigen Weg, der not tat, für jede Situation, für jedes Thema die ihnen gemäße Form finden ließ. Andererseits hatte Petőfis unerschütterlicher Optimismus nichts gemein mit dem Eudämonismus des aufgeklärten Jahrhunderts, der beglückenden Illusion von der besten Welt, am wenigsten mit der unproblematischen Selbstgenügsamkeit des kleinbürgerlichen Biedermeier, mit der man diesen Optimismus immer wieder verglich, ja geradezu identifizierte. Im Gegenteil, er mußte sich von Anfang an in unablässigem Kampf gegen Armut, Elend, Enttäuschungen, Zweifel und Verzweiflung, pessimistische Anwandlungen behaupten, bevor er zur unveräußerlichen Grundlage von Petőfis Weltanschauung werden konnte. Doch gab es keine noch so abgrundtiefe Situation, aus der Petőfi nicht immer wieder heimzufinden vermochte, keine Tatsache, keinen Feind, die ihn zum Rückzug oder Kapitulation hätten zwingen können. Und kein zeitgenössischer Dichter außer ihm, hat das Glück des befreienden Augenblicks, das Erlebnis des Heimfindens in gleichem Maße zu genießen und künstlerisch zu gestalten vermocht, wie der Jüngling und der Mann Petőfi.

Und es war der gleiche Optimismus, der Petőfis Verhältnis zur gefährlichsten Zeitkrankheit, Zerrissenheit, nach seinem berühmtesten Träger, Byronismus genannt, bestimmt hat. Es handelte sich hier nicht um eine Krise der Persönlichkeit, vielmehr um eine Äußerungsform jener Krise in Permanenz, wie sie seit der ersten französischen Revolution allmächlich zur Erschütterung des gewohnten gesellschaftlichen und politischen Sicherheitsgefühls geführt hat. Auch Petőfi wurde zeitweilig von ihr angekränkelt, nicht aus literarischer Mode, sondern weil er alle Widersprüche, alle ideologischen Krankheiten seines Jahrhunderts, vor allem die »Zerrissenheit« in ihrer extremen Form an eigenem Leibe erfuhr.

Wir sehen heute klarer denn je: die Größe eines Dichters erschöpft sich nicht einfach darin, daß er die Problematik seiner Zeit, die eigene »Zerrissenheit« aufzeigt, wie es auch Petőfi tat im Monolog des »Wahnsinnigen«, in einem »Wolken« betitelten Zyklus illusionsloser Kurzgedichte, in seinem genialen Zerrissenheitsroman »Der Strick der Henkers« oder im Zerrissenheitsdrama »Tiger u. Hyäne«. Er muß vielmehr den einzig gangbaren Weg, der aus der mit Widersprüchen belasteten Situation, mit dem Weg aber auch das nächste Ziel aufdecken, den Mut und Bereitschaft zur Überwindung neuer, noch bevorstehender Widersprüche oder Gefahren aufbringen können. Schon mit der Überschrift »Wolken« war der vorübergehende Charakter von Petőfis verdüsterter Stimmung in einer Epoche seines Lebens unmißverständlich gekennzeichnet. So war er sich auch, wie kaum einer seiner außerungarischen Zeitgenossen — Heine nicht ausgenommen — durchaus klar über die geschichtlichen und zeitpsychologischen Ursachen der Zerrissenheit. Daß er voller Zerrissenheit sei, heißt es im »Vorwort« zu den »Gesammelten Gedich-

ten« (1847), das sei leider wahr. Doch das sei kein Wunder. Ihm habe Gott nicht das Los beschieden, in einem friedlichen Hain bei Nachtigallenschlag, Laubgeflüster und Bachgemurmel sein Lied anzustimmen von stillem Glück oder stillem Schmerz. Er habe sein Leben auf dem Schlachtfeld verbracht, auf dem Schlachtfeld der Leiden und Leidenschaften. Inmitten der Leichen vergangener schöner Tage, umgeben vom Todesröcheln ermordeter Hoffnungen, von Hohngelächter unerfüllter Wünsche und Hexengekreisch der Enttäuschungen singe seine Muse halb wahnsinnig ihre Lieder, gleich der verwunschenen Königstochter, die auf einer Insel des Märchenozeans von wilden Tieren und Ungeheuern bewacht wird . . . Und dann sei diese Zerrissenheit nicht einmal seine Schuld, sondern die des Jahrhunderts. Jede Nation, jede Familie, ja, jeder einzelne Mensch sei mit sich selbst zerfallen. Die Menschheit sei seit dem Mittelalter gewaltig gewachsen, und trage noch immer das mittelalterliche Gewand, das hie und da geflickt, das weiter gemacht worden sei. Doch sie wünsche sich ein anderes Kleid, denn es sei ihr noch immer zu eng, es beklemme ihre Brust, daß sie kaum zu atmen vermag, auch schäme sie sich, daß sie, obwohl der Kindheit entwachsen — immer noch ein Kinderkleid tragen müsse. So lebe die Menschheit zwischen Scham und Bedrängnis: Von außen erscheine sie ruhig, nur ein wenig zu blaß, doch in ihrem Inneren tobe es umso heftiger, wie ein Vulkan, der kurz vor dem Ausbruch stehe. »So ist das Jahrhundert, und wie sollte ich anders sein? Ich, der treue Sohn meines Jahrhunderts!«

In der Tat, Petőfi ging als treuer Sohn des Jahrhunderts seinen Weg, nach dem er angetreten, zu Ende. Das Auffallende an dieser Selbstzergliederung und Diagnose der Zeit aber ist einmal Petőfis Einsicht in die Dialektik der Geschichte, zum anderen, wie übereinstimmend Petőfi und Heine das Wesen der Zerrissenheit beurteilt haben. Das geht bis ins Terminologische. Auch Heine mußte es sich gefallen lassen, daß ihm das »Lied von byronscher Zerrissenheit in allen Weisen vorgepfiffen und vorgezwitschert worden«. In den »Bädern von Lucca« setzt er sich mit dieser Legende auseinander: »Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzweigerissen ist. Denn da das Herz der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.« Wer von seinem Herzen rühme, es sei ganz geblieben, der gestehe nur, daß er ein prosaisches, weitabgelegenes Winkelherz habe. Durch das seinige sei aber der große Weltenriß gegangen, und eben deshalb wisse er, die großen Götter hätten ihn vor vielen anderen hochbegnadigt und des Dichtermärtyrertums für würdig befunden: »Einst war die Welt ganz, im Altertum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gab es doch noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut und dem Hohne dann nicht entgeht.«

Indem Heine hier zwischen den Ganzheitsdichtern und den Zerrissenen unterscheidet, die eine Ganzheit vortäuschen, rührte er an ein empfindliches Problem der Dichtungsgeschichte des XIX. Jahrhunderts und ließ seinen eigenen wie Petőfis künstlerischen Auftrag in neuem Licht erscheinen. Und es war ganz dem Sinne dieses Auftrags und der Idee der Ganzheit gemäß, wenn Petőfi vom Persönlichsten und Privatesten ausging und seinen Kampf gegen Pessimismus, Illusionsschwund und Zerrissenheit auf Bereiche des Gesellschaftlichen, Geschichtlichen und Politischen ausdehnte. Seine Liebeslyrik, seine politischen Gedichte und Landschaftsbilder muten uns an, als wären sie Varianten eines einzigen weltumfassenden Textes.

In dem Maße, wie Petőfi sich als Mensch und Dichter, vom privaten, zerrissenen Einzelgänger zum Ganzheitsmenschen und patriotischen, schließlich zum politischen Dichter fortentwickelte, rückte er je länger, desto mehr von dem Geschichtsfatalismus und -pessimismus seiner Vorgänger und Zeitgenossen ab, zerstörte er als erster den Mythos vom unausweichlichen Nationaltod und betrachtete die Zukunft seines Volkes aus dem Blickpunkt eines bisher unbekannten Optimismus.

Zu Petőfis Optimismus gesellte sich seine Originalität. Sie hat indessen nichts gemein mit einem impressionistischen Naturalismus, ebensowenig wie mit dem Begriff des göttlichen Originalgenies, jenes zweiten Prometheus, wie er seit der Rennaissance im Bewußtsein aller Irrationalisten lebte. Nannte sich Petőfi eine wilde Blume der Natur, so hieß das mehr nur eine militante Natürlichkeit und Aufrichtigkeit, Distanzierung von jedwedem dogmatischen Regelzwang, was man aber nicht mit einem Bekenntnis zur Formlosigkeit verwechseln darf.

Er ließ niemals einen Gegensatz zwischen Natürlichkeit und künstlerischer Form gelten. Dagegen forderte er für sich unbeschränkte Bewegungsfreiheit und Freiheit ungehemmten Gefühlsausdrucks. Und nicht zufällig wird Heine in Petőfis Gedichten jene Naturlaute entdecken, die er bei Platen vermißte, und gestehen mußte, daß er selbst sie nicht besitze.

Ebensowenig wie es eine Literatur gibt, die sich isoliert und unabhängig von den anderen entwickelt hätte, wäre es undenkbar, daß ein Dichter von Weltgeltung seine Schaffenskräfte ohne jede Beeinflussung von außen je zur vollen Entfaltung zu bringen vermöchte. Es bedingt jedoch einen wesentlichen Unterschied, in welchem Verhältnis ein Dichter zu anderen Literaturen und deren repräsentativen Erscheinungen oder Schöpfungen steht, ob es ein Verhältnis rein geschichtlich-zeitlicher, oder zugleich auch ideologischer Koexistenz sei, ob es sich um schöpferische Begegnungen oder Auseinandersetzungen zwischen Dichter und Dichter handelt, um unselbständige Nachahmung oder schöpferische Nachfolge beispielhafter Vorbilder.

Es tat der Ursprünglichkeit Petőfis keinen Abbruch, daß er — ein leidenschaftlicher Leser, mit Kultur gesättigt — das reiche literarische Erbe vieler

Jahrhunderte antrat, sich zeitgenössischen Strömungen und Einflüssen öffnete, soweit sie seiner Natur, seinen Bedürfnissen entgegenkamen, seinen Entwicklungsgang förderten oder beschleunigten, sich aber gegen alles beharrlich verschlossen, was ihn seiner Natur zu entfremden schien, ihn von seinem Weg und Ziel abzulenken drohte. Es tat das zunächst mit dem unfehlbaren Instinkt des reifenden, später mit der bewußten Ökonomie des gereiften Genies. Beispielhafte europäische Dichter, Shakespeare, Schiller, Byron, Shelley, Heine, Lenau, die ihn aus der zeitlichen und geographischen Ferne oder Nähe zu schöpferischer Nachfolge anregten, hätten aus ihm niemals einen Dichter gemacht. Auch um lieben, hassen und träumen zu können, hätte er ihrer nicht bedurft, allein sie liehen ihm ihre künstlerische und ideelle Hilfe bei der Überwindung der provinziellen Enge, bei der Erweiterung seines Blickfeldes. Sie weckten Gedanken, die in ihm gestaltlos schliefen. Sie lehrten ihn in weltliterarischen und welthistorischen Kategorien denken und leisteten an ihm das Werk der Erziehung vom Dichter des ungarischen Volkes zum Weltdichter. Aber gerade an der persönlichsten Art und Weise, wie Petőfi Wesensverwandtes sich anzuverwandeln vermochte, so daß es alle Spuren eines fremden Ursprungs verlor und verjüngt und neugeformt aus seinen Händen kam, bewährte sich immer wieder seine Originalität. Er bestätigte damit die Erfahrung Goethes, das schönste Zeichen der Originalität sei, wenn man einen empfangenen Gedanken derart fruchtbar zu entwickeln wisse, daß niemand leicht, wie viel in ihm verborgen liege, gefunden hätte.

Unter allen schöpferischen Begegnungen Petőfis mit vorbildlichen Dichtern der Weltliteratur, die Epoche in seinem Leben machten, steht Shakespeare an erster Stelle. Petőfi huldigte seiner Größe und »Göttlichkeit« mit einem Sprachenthusiasmus, der den Abglanz des Shakespeareschen trägt und nur eine einzige geschichtliche Entsprechung aufzuweisen hat, die Shakespearerede des jungen Goethe. Jedenfalls ein neuer Ton, ein Ereignis in der ungarischen Wirkungsgeschichte Shakespeares:

»Shakespeare! verwandelte sich dieser Name in einen Berg, würde er höher sein als der Himalaja, verwandelte sich dieser Name in ein Meer, er würde tiefer und breiterer sein als der Atlantische Ozean, verwandelte er sich in einen Stern, er würde leuchtender sein als die Sonne . . .« Shakespeare sei an sich die Hälfte der Schöpfung, vor ihm sei die Welt unvollkommen gewesen, und als ihn Gott geschaffen, da sprach er: »Da habt ihr ihn, Menschen, und wenn ihr bisher gezweifelt habt, so zweifelt hinfort weder an meinem Dasein noch an meiner Größe.« Weder vor ihm noch nach ihm hätte es einen Vogel oder einen menschlichen Geist gegeben, der so weit geflogen wäre, wie Shakespeare. Er »beraubte die Natur ihrer ganzen Schönheit, wir sammeln und lesen nur auf, was ihm übrig zu lassen beliebte, oder was er nicht für wert hielt, da zu lassen. Es gibt keinen Affekt, keine Leidenschaft, keinen Charakter, die er nicht geschildert hätte und dazu mit einer Farbe, die niemals sich entfärbt,

ja nicht einmal verblaßt, er überkam als Erbe den Pinsel, mit dem der Weltgeist die bunte Erde, die leuchtenden Sterne und den blauen Himmel gemalt hat, und die auch nach Jahrtausenden bleiben werden, was sie vor Jahrtausenden gewesen.«

Shakespeare war für Petőfi die größte inspirative Kraft in seinem menschlichen und ideologischen Befreiungskampfe, Shakespeares Lebenswerk aber Spiegel und Kompendium der »großen« Welt. Er bot daher Petőfi zusammen mit Byron, Shelley, diesen verführerischen Vorbildern aller Dichterrebellen des Vormärz, — reichlichen Ersatz für das Meiste, was in seinem Weltbilde gefehlt hat, für seinen Mangel an Erfahrungen um das europäische Welttheater der Politik und Geschichte. Davon zeugen Petőfis kongeniale Übersetzung des »Coriolan«, die leidenschaftliche Sprache seiner großen politischen Gedichte und Aufsätze. Es erübrigt sich, zu betonen, daß es nicht dieses oder jenes Motiv, diese oder jene Situation, diese oder jene Gestalt Shakespeareschen Ursprungs, sondern lediglich Shakespeares Gesamterscheinung war, die Petőfi bis zuletzt im Banne hielt.

Etwas Ähnliches gilt, wenn auch in geringerem Maße für sein Verhältnis zu Schiller, dessen ungarische Wirkungsgeschichte beinahe gleichzeitig mit der Shakespeareschen einsetzte.

Bei Schiller wirkte alles: Persönliches, Zeitgeschichtliches und Politisches zusammen, um seinen Eintritt in die ungarische Literatur zu erleichtern. Während Goethes private Existenz für alle Fernstehenden bis zuletzt in eine Atmosphäre der Unnahbarkeit gehüllt blieb, stand der Entwicklungsgang, der ganze Lebens- und Leidensweg Schillers, vollzog sich sein heroischer Kampf mit Krankheit und Sorgen, sein Aufstieg zur Klassik sozusagen unter der Kontrolle einer interessierten, mitfühlenden Weltöffentlichkeit. Überwältigend war das ethische Pathos, das sein Verhältnis zu allen großen Problemen des Zeitalters kennzeichnete. Im Hinblick auf Ungarn: Ungarische Bildungsreisende und Studenten hatten in Jena Tag für Tag Gelegenheit, das Werk des Dichters und Historikers mit dem Menschen zu konfrontieren. Sie kehrten in die Heimat zurück, mit Erinnerungen, die man nicht so leicht vergißt. Was das Werk betrifft, kamen zunächst die Dramen und die Lyrik der Frühzeit bis zur klassischen Wende in Betracht.

Ehe noch Schiller in die Epoche seiner klassischen Vollendung eintrat, gingen schon von seinen frühen Werken Anregungen, kontinentale Nah- und Fernwirkungen aus, die überall einen erstaunlichen Widerhall weckten, wo sie selbst, rebellischen Geistes voll, zeitgemäßen Tendenzen und Bedürfnissen entgegenkamen. Und obwohl im Laufe des XIX. Jahrhunderts beinahe das ganze Lebenswerk in ungarischer Sprache vermittelt wurde, so hat doch der Eindruck, den die ersten Zuschauer und Leser von den »Räubern«, von »Fiesko«, von »Kabale und Liebe«, von »Don Carlos« und vom Pathos dieser dramatischen Manifeste gewannen, für Jahre den Aspekt bestimmt, unter dem man

das Bild auch des reifen Schiller sehen und oft verfälschen sollte. So wird es wohl auch kein Zufall gewesen sein, daß gerade jene Nationen dem jungen Schiller zujubelten, die sich zum Freiheitskampf gegen ihre Tyrannen (In Tyrannos!) und feudalen Unterdrücker rüsteten und einem neuen Freiheitsmorgen entgegensahen. Hier, jenseits des deutschen Sprachgebiets wurde Schiller zum ersten Mal als Volksdichter empfunden und begriffen. Dabei gab es freilich auch einen Schillerkult der Literaten, Künstler, Musiker, die den ganzen Schiller für sich und zugleich für ihr Volk entdeckten, oder zumindest bis zum tiefsten Kern seines Wesens der neuen Humanitätsidee vorstießen, endlich auch seiner höchsten Leistung, dem modernen politisch-historischen Drama, gerecht zu werden vermochten. Das oben Gesagte gilt vor allem für Ungarn. Schiller sprach hier von der Bühne herab zu einem Volk, das seiner nationalen Selbstständigkeit, aller Hoffnung auf die Zukunft beraubt, gedemütigt, sich selbst überlassen, von diesem Dichter vernahm, daß dem Menschen im solchen Situationen das Recht zustehe, aufzubegehren, zu protestieren gegen Willkür, Tyrannei, gegen die ganze Weltordnung, sei es um den Preis seines Untergangs, wenn nur die Idee der Freiheit und die Würde des Menschen gerettet werden. Nur darf man dabei nicht vergessen, daß die Jungenddramen Schillers noch in der Zeit vor der französischen Revolution entstanden, ihre Wirkungsgeschichte in Ungarn aber erst nach der Revolution begann. Das bedingt einen wesentlichen Unterschied im Hinblick auf den Charakter und Intensität der Wirkung. Was bei Schiller kaum über einen persönlich gerichteten Tyrannenhaß, eine vorrevolutionäre Rebellion gegen feudale Gesellschaftsordnung, Klerikalismus und scheinheilige bürgerliche Moral hinausging, das erhielt in Ungarn jedenfalls einen stärkeren politischen Akzent, wurde zur Vorschule der Revolution, einer politischen wie einer kulturellen. So fand er unverhältnismäßig schnell den Weg ins ungarische Publikum, das er zu erregen und zu fesseln vermochte, und erzog Schauspieler, Kritiker zu einer höheren literarischen Geschmacksbildung. Da die Zeit des echten Shakespeare noch nicht gekommen, da man, abgesehen von einigen wenigen Literaten und einer dünnen intellektuellen Schicht, im allgemeinen noch nicht reif für Goethe war und mit Übersetzungen oder Nachahmungen pseudohistorischer französischer Dramen, deutscher Ritter- und Raubritterstücke Vorlieb nehmen mußte, gab Zuschauern, Lesern und Dichtern Schiller als erster einen Begriff davon, was realistisches Drama heißt. So vermochte er auch den Bann Kotzebues und der Schicksalsdramatiker wie Zacharias Werner und Adolf Müllner, mit denen er sich in die Popularität teilen mußte, als erster zu brechen. (Wie stark dieser Bann war, erhellt aus der Tatsache, daß sogar István Széchenyi, der erste ungarische Politiker von europäischem Ausmaß, ihm verfiel, sogar einen Schicksalsroman zu schreiben gedachte im Geiste der Müllnerschen Dramen.)

Schiller bewies als erster allen »Nur-Theatralikern« und Virtuosen, man könne das Theater beherrschen, Dramen nicht gegen, sondern für die Bühne

schreiben, ohne die Kunst und die Idee an das Theatralische zu verraten. Zur rechten Zeit als Kommentar zu Schillers Theaterpraxis erschien schon 1810 in ungarischer Übersetzung seine Vorlesung »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet«, die er 1784 in der »Deutschen Gesellschaft« zu Mannheim gehalten hatte. Zur rechten Zeit, war doch alles, was Schiller über die nationale Sendung des Theaters zu sagen hatte, allen ungarischen Patrioten wie aus dem Herzen gesprochen. Während die »Räuber« oder »Kabale u. Liebe« unmittelbar von der Bühne herab zur breitesten Öffentlichkeit zu sprechen vermochten, setzte der »Don Carlos«, um sich ganz auswirken zu können, eine andere, feierlichere Aufnahmebereitschaft seitens der Theaterbesucher, eine neue, gepflegtere Kunst der Darstellung seitens der Schauspieler voraus.

Der »Don Carlos« Schillers, die erste moderne politische Tragödie der Weltliteratur, geboren aus dem Geiste des aufgeklärten Humanismus, der vorrevolutionären Utopien und aus der Freiheitssehnsucht eines deutschen Genies nach seiner Auseinandersetzung mit den großen Traditionen des klassischen englischen und französischen Dramas. Erst dadurch, daß Schiller den Schauplatz der Handlung aus der engen Welt eines deutschen Kleinstaats an den Hof eines großen Weltreiches verlegte, die alten Motive, Triebkräfte, Konflikte, Situationen nicht einfach in einer neuen Umwelt reproduzierte, sondern in eine feierlichere, höhere Sphäre hob, daß er die Inhaber der weltlichen und kirchlichen Macht, den König und den Großinquisitor auf die Bühne brachte, um beiden das Urteil zu sprechen, — lieh er der ganzen Handlung eine weltgeschichtliche Perspektive. Angesichts der neuen Perspektive erwies sich der Sprachnaturalismus der Frühdramen einmal als unzulänglich, zum zweiten als künstlerisch überholt. An Stelle der Prosa trat der Blankvers neuer, Schillerscher Prägung. Der tragische Untergang des Malteserritters Posa, der Schillers Protest gegen Despotismus und Beleidigung der Menschenwürde, seine flammenden Tiraden über Gedankenfreiheit, seine Fiktion von der Heraufkunft eines neuen Staates vermittelte, — das Ende des Don Carlos bedeutete nicht das Ende von Schillers Freiheitsideologie überhaupt, sondern erwies nur die Kühnheit und Irrealität des Wagnisses. War es doch gerade das Pathos, das heilige Feuer dieser Ideologie, von dem man sich außerhalb Deutschlands vor allem in Ungarn zutiefst beeindruckt fühlte. Selbst Kazinczy, von dem wir wissen, daß er trotz aller Bewunderung für Schillers Genie mit dessen Dramen in Prosa sich niemals zu befreunden vermochte, verglich den »Don Carlos« mit einem erhabenen Ölgemälde, sprach einmal sogar vom »göttlichen Don Carlos«. Er scheint auch an eine Übersetzung des Dramas gedacht zu haben, doch ließ er es bei vierundzwanzig Zeilen des ersten Aufzuges bewenden.

Wie vorauszusehen war, ging die Wirkung des »Don Carlos« im Gegensatz zu den anderen Dramen mehr in die Tiefe, als in die Breite. So war auch seine Popularität von ganz anderer Art als jene der »Räuber« oder der »Kabale

u. Liebe«. Das äußerte sich in der geringeren Zahl der Übersetzungen und Aufführungen.

Als schon die nationale Aneignung der klassisch-historischen Dramen Schillers, der »Wallenstein«-Trilogie, der »Jungfrau von Orleans«, der »Maria Stuart« in vollem Gange war und die abstrakt revolutionären Illusionen je länger je mehr der konkreten Idee einer Umgestaltung des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gefüges weichen mußten, — blieb der »Don Carlos« bis zuletzt Pathosquelle der Märzjugend, konnten selbst die größten Repräsentanten der romantischen Bewegung in Ungarn, wie Vörösmarty und Kölcsey, der Verfasser der Nationalhymne, sich kaum vom Sprachzauber und Enthusiasmus der Don Carlos-Ideologie zu lösen. Sogar József Katona, der Dichter der bisher bedeutendsten ungarischen Nationaltragödie, meinte, er müsse, indem er Schiller bewundere, die sieben Himmel in seine Arme schließen. Und es dürfte wohl kein Zufall gewesen sein, wenn der Demokrat Kossuth 1838, zu Beginn seiner politischen Laufbahn, im Kerker, gerade die Worte Posas, der eigenen Lage gemäß umgestaltend, zitierte: »Gib uns Gedankenfreyheit«. (Kossuth war übrigens ein guter Kenner Schillers, den er in den verschiedensten Epochen seines Lebens als Zeugen angerufen hat.)

Hatte Petőfi — wie noch zu zeigen sein wird — kein Verhältnis zu Goethe finden können, fühlte er sich umso mehr zu Schiller hingezogen, in dem er bald den Wesensverwandten entdeckte. Beeindruckt von dem empfindsamen Idealismus des jungen Schiller, übersetzte er dessen »Jüngling am Bache«, schrieb er Gedichte, deren Themenkreis und Stimmungsgehalt an die geistige Nähe Schillers gemahnen (»Ideal und Leben«, »Träumerei«). So kam es dann zu einer ersten fruchtbaren Begegnung mit Schiller, vermittelt durch die inspirative Kraft des Lieds »An die Freude«, das bereits 1815 und 1836 ins Ungarische übersetzt, dank der Musik Beethovens, auf ihrem Triumphzug durch die Welt auch in Ungarn gewissermaßen zu »einer Art Volksgedicht« werden konnte.[1]

Der beste künstlerische Ertrag dieser Begegnung war ein von Glücksgefühl überströmtes Lied Petőfis — die »Stimmen aus Eger«, ideologisch wie rhythmisch dem Schillerschen urverwandt, zugleich ein Wendepunkt in der Geschichte der ungarischen Lyrik:

Stimmen aus Eger

Eger/1844

Unten Schnee, am Himmel Wolken . . .
Mag's in Gottes Namen schnein!
Was bekümmert's mich? Im Winter
Kann das ja nicht anders sein.

[1] Gelegentlich einer Feier zu Ehren Petőfis (1846) sangen Sárospataker Studenten das Lied »An die Freude« (Pesti Hirlap, 1907, 6. IX.).

Ich schon wüßte überhaupt nicht,
Was die Zeit,
Säh ich nicht durch's Fenster blickend,
Daß es schneit.

Mit den vielen guten Freunden
Sitz' ich hier am warmen Ort,
Und mit Egers Bergwein füllen
Sich die Becher fort und fort.
Gute Freunde, guter Wein: was
Braucht man noch!
In dem Busen wächst der Frohsinn
Riesenhoch.

Wenn mein Frohsinn Samen trüge,
Wollt' ich ihn auf's Schneefeld streun,
Und des Winters Schneefeld würde
Nur ein einz'ger Rosenhain.
Wenn mein Herz als Sonne stünd' am
Himmelszelt,
Wahrlich, seine Strahlen wärmten
Eine Welt.

Drüben ragt der Berg, wo einstens
Dobó auf ein Ruhmesblatt
Mit dem Blut der Türken seinen
Namenszug geschrieben hat.
Welch ein Mann! Eh' uns ein Zweiter
Kommt wie der,
Wälzt die Donau vieles Wasser
In das Meer.

Ach, des Ungars Tatenfrühling
Hat sich längst von ihm gewandt,
Und in der Versumpfung modert
Und verkommt sein Vaterland!
Ob hier wohl der Lenz noch einmal
Einzug hält?
Wird es wieder blühn auf diesem
Öden Feld?

Doch verlaßt mich jetzt, ihr Schatten,
Kommt mir nicht auch hierher nach!
Ach, nur selten kann ich froh sein;
Gönnt mir doch den einen Tag!
Und was kann der Dichter nützen
In der Not?
Nur die Klage steht dem Schwachen
Zu Gebot.

Drum hinweg, du Not der Heimat,
Weg mit dir von diesem Ort!
Unsern Gram, den neu erwachten,
Spüle neue Weinflut fort!
Wein, ihr Freunde! Gebt nur immer
Wein hierher!
Trinkt und füllt den Becher wieder,
Wenn er leer!

Doch . . . wie ist mir? Ein Jahrhundert
Ist mit jedem Glas entflohn,
Gegenwart ist längst gewesen,
In der Zukunft leb' ich schon.
Zukunft! O, wie schwelgt in deinem
Glück mein Geist!
Vaterland, du bist jetzt nicht wie
Einst verwaist!

(H. Melas)

Hier wie bei Schiller erlösende Macht der Freude und Freundschaft, ein Optimismus, der die beiden Dichter alle Nöte, alle Miseren ihres bisherigen Lebens vergessen, die Welt in neuem Lichte erscheinen und bejahen läßt. Zugleich treten aber auch die weltanschaulich-ideologischen Unterschiede zwischen dem Idealisten und religiösbedingten Schiller und dem weltlich gerichteten Realisten Petőfi unverkannbar zutage.

Ist die »Freude« Schillers eine himmlische, überzeitliche und überräumliche Idee, die alle irdischen Bereiche beherrscht, sich allem Lebendigen mitzuteilen vermag, somit auch dem Gedicht die Perspektive des Erhabenen und Kosmischen leiht, wächst die »Freude« des Realisten Petőfi aus einer einmaligen persönlichen und konkreten Situation heraus und gewinnt von hier aus Licht und Geltung des Typisch-menschlichen. Somit wieder eine Bestätigung von Petőfis Originalität.

Wie über Karl Moor, fuhr auch über Petőfi der »Traum der Freiheit« hin. Er berauschte sich an dem rebellischen Pathos der »Räuber« und der »Kabale und Liebe«. Am meisten aber hatten es auch ihm die feierlichen Tiraden des »Don Carlos« angetan. Schillers Ideologie der »Gedankenfreiheit« hatte jedenfalls Teil an Petőfis Erweckung zum politischen Dichter, und Schiller als menschliche und dichterische Erscheinung behielt in den Augen Petőfis noch lange den Zauber des ersten Leitsterns, selbst nachdem er, belehrt durch eigene Erfahrungen und Bücher über das Wesen der großen politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, durch erste Einsicht in die gesellschaftliche und geschichtliche Entwicklung bereits den Weg vom Rebellen zum Revolutionär, von der abstrakten, unpolitischen Gedankenfreiheit zur konkreten und politischen Weltfreiheit zurückgelegt hatte.

Am Vorabend der ungarischen Revolution (1848) wurde gleichzeitig mit den Ideen und Illusionen der Großen Französischen Revolution, mit dem Geist der Jakobiner, auch der militante Idealismus Schillers heraufbeschworen, und »Wilhelm Tell«, bei seiner Erstaufführung im Nationaltheater, einige Monate nach dem Ausbruch der Revolution, als Befreiungsdrama begrüßt. Die Umsetzung dieses Idealismus in das Revolutionäre war vor allem das Werk Petőfis. Und waren ihm auch die Sagen um Tell bekannt, so hat ihm erst das Schillersche Drama den Gedanken nahegelegt, Tell in die Reihe jener berühmten Freiheitshelden aufzunehmen, die er als »Ahnen« seiner Existenz verehrte.

Problematischer, zufälliger gestaltete sich Petőfis Verhältnis zu Goethe. Es gab in Ungarn längst einen Goethekult. Seine Anfänge sind untrennbar mit dem Namen Ferenc Kazinczys verknüpft. Goethe galt ihm als Maß aller irdischen Dinge, als sein »Idol«. Goethe stehe einzig da, bekannte er in einem deutschgeschriebenen Brief aus dem Jahr 1809. Doch beschränkte sich dieser Enthusiasmus auf einen engen Freundeskreis, auf eine kulturelle Hoch- und Höchstschicht. Die Zahl der Übersetzungen Goethescher Werke ins Ungarische wuchs von Jahr zu Jahr, deutsche und ungarische Zeitschriften berichteten über Publikationen, Neuerscheinungen des deutschen Goetheschrifttums. Doch die verhältnismäßig geringe Zahl der ungarischen »Goethereifen« stand in keinem Verhältnis dazu. Dagegen fand der Streit um Goethes Erbe und Geltung lebhaften Widerhall. Der erste Ertrag war: Bildung einer ungarischen Goethe-Opposition, deren Schmähungen, Angriffe vor allem dem Volksfeind, Fürstendiener und Dichter des »Faust« galten. Petőfi geriet mitten hinein in diese goethefeindliche Atmosphäre. So mußte es früher oder später auf seinen weltliterarischen Entdeckungsfahrten zu einer Begegnung, vielmehr zu einer Auseinandersetzung mit Goethe kommen.

Der Umfang von Petőfis Goethe-Wissen entzieht sich unserer Kenntnis. Frühe und reife Lyrik, Balladen, der »Werther«, einige Dramen, darunter »Götz« und »Iphigenie«, Fragmente aus den »Lehrjahren« waren ihm auch in ungarischer Sprache zugänglich, anderes wird er in der deutschen Ursprache gelesen haben. Größer wird der Bereich, den er beherrschte, kaum gewesen sein. »Faust I.« war vermutlich die äußerste Grenze, die sein Blick flüchtig gestreift hat. Unseres Wissens hat er Goethe ein einziges Mal zitiert: (»Nur die Lumpe sind bescheiden«.) Schwerer wiegt seine Äußerung über den Dichter und Menschen Goethe in einem Reisebrief (1847) an den Dichter Frigyes Kerényi:

»Ich hatte Goethes Faust in der Tasche. Was tun? sagte ich bei mir, fluchen oder in Ohnmacht fallen? Du weißt, mein Freund, und solltest Du es nicht wissen, so wisse es, daß ich Goethe nicht liebe, daß ich ihn nicht leiden mag, daß ich ihn verabscheue, daß er mich anekelt, wie mit Sahne angemachter Meerrettich. Der Kopf dieses Menschen war von Diamant . . . sein Herz aber von Kieselstein . . . ja, nicht einmal das, gibt doch der Kieselstein Funken.

Goethes Herz war von Lehm, von ganz gemeinem Lehm, nichts mehr als das; es war von feuchtem Lehm, da er den dummen Werther schrieb, nachher trockener, harter Lehm. Ich mag einen solchen Gesellen nicht. In meinen Augen gilt ein jeder Mensch so viel, als sein Herz wert ist . . . Ein flammendes Herz! oder das kalte Grab! . . . Goethe ist einer der größten Deutschen . . . Goethe ist ein Riese, aber eine riesenhafte Statue. Die Gegenwart bestaunt ihn wie einen Götzen, die Zukunft aber wird ihn stürzen, wie alle Götzen. Wie gleichgültig er von der Höhe seines Ruhmes auf die Menschen herabsah, so gleichgültig werden die Menschen einmal herabsehen auf die in Staub gesunkenen Trümmer seines Ruhmes. Wer andere nicht geliebt hat, den können auch andere nicht lieben, sie können ihn höchstens bewundern. Und wehe dem Menschen, den man bloß bewundern, nicht aber lieben kann. Die Liebe ist ewig wie Gott; die Bewunderung vergänglich wie die Welt.«

Das ist unverkennbar die Terminologie der deutschen Goethegegner vom Schlage eines Wolfgang Menzel und eines Börne . . . Man mag in Menzels »Deutscher Literatur« (1827) nachlesen, wie der verbildete Goethe sich in der Seele eines bornierten Bildungsphilisters spiegelt. Man findet hier alle Züge beisammen, die Haß und Neid als das Wesen Goethes begreifen: Egoismus, Selbstvergötterung, Herzlosigkeit, nationale Indifferenz, aristokratische Herzlosigkeit. Nationalistische Burschenschaft und fortschrittliches Junges Deutschland, Laien und orthodoxe Theologen begegnen sich auf der gleichen ideologischen Ebene, wenn es gilt, Goethes Namen oder Werk herabzusetzen. Dann Börne, Vorkämpfer national-übernationaler Demokratie, kein Künstler, jedoch ein gesinnungstüchtiger, radikaler Journalist voll brennender Aktualität. Der aristokratische, apolitische Goethe ist der Alptraum, das berückende Gespenst, sein Kampf gegen den Mythos von Weimar aber der heilige Krieg seines Lebens. Was bei Petőfi scheinbar unvorbereitet, unvermittelt, sozusagen in luftleerem Raum erscheint, wird hier Jahrzehntelang leitmotivartig abgewandelt und wiederholt. Börnes Aufsätze, seine Briefe aus Paris sind aus dem erregten Augenblick heraus für den zeitgemäßen Augenblick geschrieben, man spürt in ihnen noch den heißen Atem solcher historischen Augenblicke, da sie in den »Gesammelten« und den »Nachgelassenen Schriften« schon längst zu »Literatur« erstarrt sind. ». . . ich las in Goethes Alterthümern am Rhein . . . Behagt mir nicht! Seine Bilder sind kalt wie Marmor, seine Empfindung nur künstlerisch, so vornehm lächelnd, so herablassend zu den Gefühlen unserer niederen Brust! Ich habe ihn nie leiden können. In seinem Werther hat er sich ausgelebt, ausgebrannt, zum Bettler geschrieben« (1819). »Sie wissen, ich achte Goethe wenig, ich liebe ihn gar nicht . . .« (1821). »Goethe schrieb seinen Werther, ehe er an den Hof gekommen, und kann man auch nicht beweisen, woran sein Herz gestorben — denn seine Jugend hat seine Freiheit nicht überlebt, so weiß man es doch« (1827). »Bei Göttern! das ist ein Egoist, wie nicht noch einer!« (1830).

»Doch haben Goethe und Schiller das Recht, auf das Volk, dem sie angehören, so stolz herabzusehen? Sie weniger als Einer. Sie haben es nicht geliebt, sie haben es verachtet, sie haben für ihr Volk nichts getan« (1830). »... Habe Goethes West-östlichen Divan geendigt. Ich mußte ihn mit Verstand lesen; mit Herz habe ich es einmal versucht, aber es gelang mir nicht.« (1830.) »... Kein Mann von Geist könnte jetzt ein Drama dichten, er müßte denn wie Goethe zugleich kein Herz haben, aber Geist ohne Herz, das bringt das nämliche Jahrhundert nicht zweimal hervor.« (1831.) »... Und den Mann soll ich verehren? Den soll ich lieben? Eher werfe ich mich vor Fitzli-Putzli in den Staub ... Hätte Deutschland, ja hätte die ganze Welt nur zwei Dichter ... nur Kotzebue und Goethe — tausendmal lieber labte ich mich mit Kotzebues warmer Tränen-Suppe ..., als mit Goethes gefrorenem Weine ...« (1831.) »... Goethe war stolz und hochmütig, aber alle seine großen Gaben berechtigten ihn zu keinem Stolze, denn die Gaben, die allein dazu berechtigten, fehlten ihm: Mut und Seelengröße ...« (1835.) »... Goethe hat nur verstanden, was tot war, und darum tötete er jedes Leben, um es zu verstehen ... Goethe hat nur immer der Selbstsucht, der Lieblosigkeit geschmeichelt; darum lieben ihn die Lieblosen.« (1835.)

Auch Heine hat seinen Beitrag zur Goethe-Legende geleistet. Wenn er durch den Anblick antiker Göttergestalten an Goethes Dichtungen erinnert wurde und meinte, ihre Starrheit und Kälte scheide sie von »unserem jetzigen bewegt warmen Leben ab, daß sie nicht mit uns leiden und jauchzen können, daß sie keine Menschen sind, sondern unglückliche Mischlinge aus Gott und Stein« — weiß man sofort, wo das Urbild für Petőfis Gleichnis von der riesenhaften Statue zu finden ist. Während aber der Dichter Heine stets zwischen der künstlerischen Größe des Dichters Goethe und dem Weimarer »Kunstgreis« zu unterscheiden vermochte, und zum ersten Mal Goethes Ort in der Weltdichtung bestimmt hat, wurde der amusische, kleinbürgerliche Jakobiner Börne nicht müde, Goethes Größe als Scheingröße zu entlarven. So wurde er zusammen mit Menzel zum Chorführer deutscher und außerdeutscher Goethehasser. So bot er auch die Leitmotive für Petőfis Text.

Die meisten Formulierungen dieses Textes nahm Petőfi in sein Goethe-Bild auf, allein sie erhielten hier einen ganz anderen Sinn. Lag doch die Zerstörung von Goethes Größe keineswegs in seiner Absicht, andererseits kam ihm die Legende vom apolitischen, volksfremden, reaktionären, herz- und liebelosen Goethe gerade recht, um im Gegensatz dazu das in ihm selbst lebende Bild des zeitgemäßen, flammenden Dichters aufzuzeigen. Denn man darf nicht vergessen, daß Petőfi seine oft zitierte, aber kaum jemals geschichtlich richtig gedeutete Äußerung in der Zeit der größten Goethe-Ferne und der brennendsten Revolutionsnähe niederschrieb. Und gerade in dieser Situation konnte er von Goethe keine Förderung seines politischen und künstlerischen Programmes erwarten.

Um 1830 erfüllte sich das Schicksal der irrationalen europäischen Romantik und ihrer nationalbedingten Erscheinungsformen. Ihre Illusionen, ihr Mythos vom Geschichtsgott, ihr Mittelalterkult, ihr Wunderglaube, ihre gegenrevolutionären Tendenzen, dieses alles hielt auf die Dauer der täglichen Konfrontierung mit der wunderfeindlichen Gegenwart, den Wandlungen des naturwissenschaftlichen Weltbildes, der Kapitalisierung und Industrialisierung der Welt, der Umgestaltung der Natur, den Errungenschaften der Technik, die größere Wunder produzierte, als je ein Romantiker sich träumen ließ, nicht stand. Doch manche romantische Illusionen überdauerten die Grablegung der Romantik, lebten weiter im Bewußtsein ihrer Nachzügler und Epigonen.

Ungarn war und blieb um diese Zeit — d. h. noch lange über die normale Dauer hinaus — Agrarland, diesseits der kapitalistischen Gefahrenzone Europas, im Gefüge der österreichischen Monarchie. Es ragte anachronistisch in das neue Europa hinein, das bereits zwei bürgerliche Revolutionen hinter sich hatte. Und gerade diese Revolutionen weckten innere Kräfte, die schon verhältnismäßig früh die Umgestaltung des Feudalstaates Ungarn in eine Monarchie, seine Kapitalisierung und Industrialisierung und schließlich die Frage der nationalen Unabhängigkeit auf die Tagesordnung setzten. Es gehört mit zu den Widersprüchen der geschichtlichen Situation, daß es hier noch immer kein starkes, klassenbewußtes Bürgertum gab, das die Sache des Fortschritts, die Interessen der gesamten Nation hätte vertreten können, so daß diese Rolle die fortschrittlichen Vertreter der Adelsklasse besorgen mußten, und zwar unter Vorbehalten, die die weitere Entwicklung hemmen, ja sich wiederholt verhängnisvoll auswirken mußten. Ohne Illusionen keine Romantik, keine romantische Dichtung. Doch macht es einen wesentlichen Unterschied aus, ob die Illusion Inhalt oder bloß ein formendes Element dieser Dichtung ist neben den anderen.

Der junge Petőfi stand dem Bereich des romantischen Illusionismus noch viel zu nahe, um nicht von diesem berührt zu werden. Doch wurde die Romantik niemals zu einer sein Leben und seine Dichtung beherrschenden Macht.

Nur ein Dichter von der Volksnähe, dem Optimismus und dem Genie Petőfis konnte ein Märchenepos, den »Held János« schreiben, dazu in einer Zeit, da die »Entzauberung« der Welt in vollem Gange war, da man allmählich zur Einsicht kommen mußte, daß die Geschichte von Menschen, und nicht von irgendeinem mystischen Geschichtsgott gemacht wird, da Dichter und Ideologen sich durch künstlerische und politische Utopien für ihre verlorenen Illusionen und das versunkene Paradies ihrer Kindheit zu entschädigen suchten, den Rückzug antraten in die Stille des Privatlebens, in Pessimismus und Nihilismus, hat Petőfi das Märchenwunder wieder in seine Rechte eingesetzt. Wenn man bedenkt, welchen Apparat, welches Pathos die letzten »großen« Romantiker in Bewegung setzen mußten, um das irrationale Wunder gegen Kapitalismus und Naturgesetzt zu retten, ihre Ohnmacht und Niederlagen hinter

schmerzliche Ironie zu verbergen suchten; wenn man bedenkt, wie im letzten »freien Waldlied der Romantik«, in Heines »Atta Troll« alles, was romantischer Zauber ist, sich zu einer einzigen mondbeglänzten gespensterhaften Vision verdichtet hat, die nicht länger währte, als eine Nacht in den Pyrenäen; wenn wir bedenken, daß das Anliegen des romantischen Märchens dahin ging, die Aufmerksamkeit des Lesers abzulenken von der Wirklichkeit und von der quälenden Problematik der Zeit; mit einem Wort, wenn wir dieses alles bedenken, so sehen wir erst, daß das Wunder der alten Romantik die letzte schöne Offenbarung einer zum Tode verurteilten Welt war, in den Wundern und märchenhaften Abenteuern des Petőfischen Epos hingegen sich die siegreiche Landung eines aufstrebenden Volkes und seines jungen Dichters auf der Insel des ewigen Lebens, ihr siegreicher Kampf mit den Mächten der Finsternis und Rückständigkeit spiegeln. An diesem Unterschied ermißt man erst, was die Wiedereinsetzung des Wunders und seiner Sprache in ihre Rechte durch Petőfi heißt. Er schöpfte mit vollen Händen aus dem ungarischen und dem internationalen Märchenschatz, soweit ihm dieser zugänglich war.

Was vom Lyriker Petőfi zu sagen war, er dichte Lieder wie das Volk, nur auf einer höheren, höchsten Stufe künstlerischer Vollendung und Bewußtheit, das gilt auch für den Dichter des »Held János«. Er nahm die ganze Feenwelt, ihre Unholde, Gespenster, Hexen, steinfressende und helfende Riesen, die ganze Märchengeographie, den ganzen Märchenozean, die ganze Märchenhistorie in Besitz. Dabei rührt er nicht an die ursprüngliche Funktion des Märchens, Wunschtraum und zugleich Wunscherfüllung, Spiegel einer Welt zu sein, in der die Produzenten der materiellen Güter leben, ihrer Vorstellungen von Tod, Jenseits und Unsterblichkeit, ihres Verhältnisses zur Natur, aber auch Korrektur einer Wirklichkeit, in der der Arme vergeblich auf Gerechtigkeit und Wiedergutmachung hofft. Es geht hier nicht um eine »sentimentale oder ironische« Rettung des Wunders. Es wird auch nicht von oben oder von außen »hereingetragen«, sondern ist von vornherein Bestandteil menschlicher Existenz. Es steht außerhalb der Naturgesetze und stellt sich ein, sobald man seiner bedarf. »Held János« ergreift nicht die Flucht vor den ungelösten Problemen des Lebens. Er tritt einfach aus der Wirklichkeit unerfüllter, in jene der erfüllten Wünsche. Erwählte Menschen, wie Held János, sind in beiden Welten beheimatet, haben überall festen Boden unter den Füßen, ob sie in Ungarn, in Märchen-Italien oder Märchen-Frankreich weilen, gegen den Türken Attacke reiten, ihre Pferde huckepack tragen, auf dem Rücken eines Riesen den Weltozean überqueren, um schließlich im Feenreich zu landen, wo Altern und Sterben unbekannt ist, weil das Wasser des Lebens ewige Jugend spendet. Man steht hier im Banne von Shakespeares Sommernachtstraum und aller Sommernachtsträume der Weltdichtung.

Petőfis Lebensprogramm, die politische Emanzipation und moralische Erhöhung des ungarischen Volkes war zunächst um 1844 — es war das Ge-

burtsjahr seines »Held János« — auf der Grundlage der bestehenden Gesellschaftsordnung nicht zu verwirklichen, deshalb versuchte er es unter utopisch-märchenhaften Bedingungen zu verwirklichen, wo solcher Verwirklichung kein objektives Hindernis im Wege stand. Somit hat das Gedicht eine zweifache Bedeutung: eine offenbare, unpolitische, und eine verborgene, sinnbildlich politische.

Wenn János, der Findling und Hirtenknabe, von des Dichters Gnaden König im Feenreiche wird, so hat das mit Politik scheinbar nichts zu schaffen, gehört es doch zur märchenhaften Überlieferung. Dagegen ist es garnicht dem Sinn dieser Überlieferung gemäß, wenn der ehemalige Hirtenjunge die Hand der französischen Königstochter verschmäht und ein armes Bauernmädchen, eine Waise heiratet. Mit einem Male schlägt das Zeitlos-unpolitische ins Zeitmäßig-politische um. Hinter Sieg und Aufstieg des Hirtenjungen zum Königtum stehen unverkennbar Aufstieg, Emanzipation und moralische Erhöhung des ungarischen Volkes. Doch das ist noch nicht alles. Daß Petőfi so kühn war, seinem Märchenepos die Perspektive des Heldenepos zu leihen, einem Bauernjungen die Heldenrolle zu übertragen, die — von Parodien oder Travestien abgesehen — seit Jahrhunderten ausschließlich Königen, Fürsten, Rittern, den Angehörigen der herrschenden Klassen zukam, statt feierlicher Pathosformeln sich einfachster Volkssprache zu bedienen, bedeutete einen radikalen Bruch mit der überlieferten Praxis.

Nichts wäre falscher, als im Märchenepos Petőfis eine Art Salto mortale, im besten Fall eine Flucht ins Wunder, ausschließlich eine phantastisch beglükkende unpolitische Gegenwelt der trostlosen politischen Wirklichkeit zu erblikken und seinen politischen Sinn zu unterschlagen. Doch nicht minder falsch wäre es, wollte man darüber die hohen künstlerischen Qualitäten, die Symbolik des Gedichtes, den morgenfrischen Realismus vergessen, mit dem das ungarische Dorf und seine Bewohner, die ungarische Nacht, die ungarischen Räuber, die ungarische Landschaft, ein ungarischer Hexensabbat geschildert werden.

Genau ein halbes Jahrhundert liegt zwischen dem größten Märchenroman der deutschen Romantik, dem »Heinrich von Ofterdingen« des Novalis und dem Märchenepos Petőfis, eine Welt voll von Ereignissen, die Gefüge und Antlitz Europas von Grund aus verändert haben. Es ist die Wende von der irrationalen Romantik zum Realismus. Doch soll hier keine wechselseitige Erhellung der beiden Dichtungen versucht, vielmehr nur gezeigt werden, wie zwei große Dichter in geschichtlichen Situationen, da alles, was reale Macht heißt, sich ihren politischen Utopien versagt, das Wunder anrufen und den Weg des Märchens betreten, um diese Utopien zu verwirklichen. Beider Ziel heißt das Goldene Zeitalter. Während aber Novalis die Restauration des vorkapitalistischen Feudalismus, das wiederhergestellte Mittelalter, die Ausschaltung jedweden Fortschritts, aller Aufklärung und aller Revolution, die Aufhebung der Zeit als Heraufkunft seines goldenen Zeitalters, einer totalen Poetisierung, d. h. Romantisierung der

Welt preist, stiftet Petőfi ein ewiges Feenreich mit dem unverkennbaren Blick in Zukunft, Freiheit und Licht.

Novalis hat alles, was er in Goethes Wilhelm Meister — diesem »Candide gegen die Poesie«, der bloß von gewöhnlichen, menschlichen Dingen handelt und nichts als eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte sei, diesem »fatalen und albernen Buch, undichterisch im höchsten Grade« — vermißte: das Romantische und Wunderbare zum herrschenden Element seines Romans werden lassen. Dadurch wurde der »Heinrich von Ofterdingen« zu einer Enzyklopädie frühromantischer Tendenzen. In der geplanten Fortsetzung sollte die Märchenwelt ganz sichtbar, die wirkliche Welt selbst als Märchen angesehen, d. h. ihre totale Romantisierung beendet, das Sonnenreich zerstört, und dadurch aller Wechsel aufgehoben werden: »Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.«

Trotz mancher Ähnlichkeiten in der Konzeption (Ausfahrt der Helden in die Welt, Märchenmotive) bestehen zwischen dem Märchenroman des Novalis und dem Märchenepos Petőfis Unterschiede, wie sie nicht größer gedacht werden können. Ist der Ofterdingen ein Buch mit sieben Siegeln, dessen Sinngehalt erst enträtselt werden muß, ein Spiegel der größten Krise des neuzeitlichen Deutschland, liegt bei Petőfi von vornherein alles klar zu Tage. Bürdet Novalis seinem passiven Helden seine eigene Schwermut, Todesmystik, Naturphilosophie, Sorgen auf, so gibt Petőfi dem aktiven Bauernjungen seinen ganzen Optimismus, seine Volksverbundenheit, seine Wunschträume mit auf den Weg. Beide erwecken die tote Geliebte: Novalis mit der blauen Traumblume der Romantik, Petőfi mit der Rose des realen Lebens, die er vom Grabe der Geliebten gepflückt hat. Und während Held János mit Hilfe seiner Riesen im Lande der Finsternis allen Hexen den Garaus macht und später das Reich des ewigen Lichts stiftet, soll Heinrich, um ein Reich der irrealen Märchen- und Traumseligkeit zu gründen, das Sonnenreich, das Symbol der verhaßten Aufklärung zerstören. So steht man bei Novalis bis zuletzt im Banne des Todes und Traumes, indessen auf dem Märchenepos Petőfis bis zuletzt der Morgenglanz und die Schönheit der Jugend ruhen.

Es mag am Beispiel Heines aufgezeigt werden, daß die Evokationen der alten-romantischen Wunder die letzten, aber schönen Äußerungen einer untergehenden, jene Petőfis aber die ersten einer aufgehenden Welt waren. Heine war der größte Dichter des irdisch-sinnlichen Paradieses, das er nicht müde wurde, mit den berückendsten Farben zu schildern. Als er aber nach 1848 sich gezwungen sah, alles, sein eigenes Leben, die Menschheitsgeschichte aus der Perspektive fehlgeschlagener Revolutionen, zu deuten, vielmehr im pessimistischen Sinne zu »umschreiben«, da verflüchtigte sich die ganze Zauberwelt mit dem Jungbrunnen zum wesenlosen Wahnbild, nach dem man vergebens die Arme ausstreckt, wie der spanische Ritter Ponce de Leon im Romanzerogedicht »Bimini«, der statt jenes Brunnens mit dem Wasser des ewigen Vergessens vor-

liebnehmen muß. Es sei das Los aller irdischen Schönheit und alles Heldentums, daß sie ein böses Ende nehmen: das ist die Erkenntnis des Heineschen »Romanzero«.

Wir kennen nur ein einziges Werk, das im Zeitalter des Realismus positiv zum Märchenwunder stand. Es war die Verserzählung des russischen Dichters Nikolai Nekrassow »Wer lebt glücklich in Rußland?«. Gewiß, das Wunder ist nur ein einziges Leitmotiv der großartigen Konzeption, doch greift es auf eine Weise in das Leben von sieben russischen Kleinbauern ein, die es ihnen ermöglicht, auf der Suche nach dem glücklichen Menschen Rußland zu durchwandern. Das gemahnt an Petőfis dichteriche Methode. Doch darf man dabei nicht vergessen, daß Petőfi das Wirkliche wirklich, das Märchenhafte aber schildert, als ob es wirklich wäre, während Nekrassow hier keinen Unterschied macht, wodurch seine Verserzählung zu einer Enzyklopädie der russischen Gesellschaft vor und nach der Bauernbefreiung wird.

Petőfis Liebesdichtung

Da das Märchenparadies auf Erden nicht zu verwirklichen war, das himmlische Paradies sich als Fiktion erwies, war man gezwungen, sich mit der Wirklichkeit der nächsten Nähe abzufinden oder sich in ein selbsterbautes, künstliches Paradies der abstrakten Schönheit zurückzuziehen. Den ersten Weg betraten die großen Realisten, den zweiten die Dichter der Verfallskunst. Petőfi war Realist, sein Reich war von dieser Welt. Erst jetzt, nach der Heimkehr aus dem Märchenland wurden seine Kräfte frei für die Entzauberung der Welt, wie sie in ganz Europa bereits im Gange war, das heißt: für die Zerstörung all der falschen Illusionen, die das normale, gesunde Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit, zur Gesellschaft und zur außermenschlichen Natur unmöglich machten. Petőfi hat auch hier seinen Beitrag zur Weltdichtung geleistet.

Man weiß, welchen Wandel der Kapitalismus bzw. die Klasse der Kapitalisten, die Bourgeoisie, in allen öffentlichen und privaten Bezügen des menschlichen Lebens hervorgerufen hat. »Die Bourgeoisie«, heißt es im Kommunistischen Manifest, »hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört . . . Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmereien, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt . . . Die Bourgeoisie hat alle bisher ehrwürdigen und mit frommer Scheu betrachteten Tätigkeiten ihres Heiligenscheines entkleidet . . . Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen rührend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt . . .«. Doch es gehörte mit zu den Widersprüchen die-

ses ganzen, an Widersprüchen so reichen Prozesses, daß die Bourgeoisie selbst zur Schöpferin einer neuen Illusion wurde, deren Heiligenschein sie all die Jahrhunderte kaum anzutasten wagte: Es war das Wunschbild, himmlische Liebe genannt, das Ideal klassischer Frauenschönheit, das sich der allgemeinen Illusionsdämmerung, romantischer Ironie, profaner Heiligsprechung des Fleisches, der »Einsetzung des Bildes« durch den Saint-Simonismus zum Trotz noch lange Zeit zu behaupten vermochte. Man denke nur an den Schönheitskult der gesamteuropäischen Romantik oder an den Aufwand an Glanz und Enthusiasmus, mit dem Goethe die Verkörperung seiner Schönheitsidee, die griechische Helena empfing. Allein wie verräterisch war es schon an sich, daß Goethe selbst Helena eine Halbwirklichkeit nannte, und daß mit ihrer Rückkehr in den Hades der schönste Griechentraum der Weltliteratur endgültig ausgeträumt war. So erfüllte sich schließlich auch das Schicksal der letzten überirdischen Schönheit. Sie war der täglichen Konfrontierung mit der Wirklichkeit nicht mehr gewachsen, sie begann ihren Abstieg zum Irdischen, was beinah schon einem Höllensturze gleichkam. Doch gerade in den Jahren, da die makellose Schönheit beinahe schon zum Irrlicht auf Erden geworden war, da Heine sie vor »Schmach und Sünde, vor der Welt Unfläterei« nur zu retten vermochte, indem er sie im Meer ertränkte, der jüngere Baudelaire sie aus Schmutz und Bösem »herausfiltern« mußte, trat ein ganz anders geartetes Bild der Frauenschönheit seinen Siegeszug in bildender Kunst und Dichtung an, das bis zuletzt dem Irdischen verhaftet blieb.

Gab es eine Dichtung, die der Auffrischung aus Natur und »neuem Blut« bedurfte, so war es ohne Zweifel die zur Konvention erstarrte und lebensfremde, leerlaufende Liebesdichtung des ungarischen Vormärz, die der junge Petőfi als Erbe überkam und überwinden mußte. Damit begann die revolutionäre Umgestaltung der ungarischen Liebesdichtung ohne revolutionäre Äußerlichkeiten.

Auch Petőfi trug zunächst das berückende Wahnbild überirdischer Frauenschönheit in sich. Ihr Abglanz ruhte auf seinen Liebesgedichten, deren Reihe von der Überwindung der Manier, der Situations- und Maskenlyrik, von der formalen Nachahmung des Volkslieds zu dessen schöpferischer Nachfolge, von der Totenklage um die irreale erste Liebe (»Zypressenlaub vom Grabe Etelkas«), diesem letzten Ausklang europäischer Empfindsamkeit, beinahe unvermittelt in eine traumverklärte, schwärmerische Idylle umschlägt (»Perlen der Liebe«), Und dann: der »Feentraum«. Ab- und Nachgesang zu der auf der Grenzscheide von Traum und Wirklichkeit, zwischen überirdischer und irdischer Liebe schwebenden frühen Periode Petőfis. Ein Gedicht, das zu guter Letzt noch einmal diese ganze illusionäre Welt heraufbeschwört, aber noch überschattet vom schwermütigen Wissen um die allgemeine Illusionsdämmerung, — daß hier Unwiederholbares verabschiedet werden muß, — zugleich einen ersten Ausblick öffnet in das gelobte Land der irdischen Schönheit und Liebe:

Wir schieden, daß wir nie uns wiedersehn.
Es war ein düstrer, neblig trüber Abend;
Noch einmal sah mein weinend Aug zurück,
Sich einmal noch an ihrem Anblick labend;
Dann stürzt' ich fort, an Dornen und Gestrüpp
Gesicht und Hand zerfleischend, fort zur Fern;
Des Wegs nicht achtend, stürzt verwaist ich fort,
Wie ein vom Himmel ausgestoßner Stern.

Nun sind Gesicht und Hand mir wieder heil,
Gesicht und Hand, von Dornen einst verwundet.
Und auch mein Herz, ich fühle es ja längst,
Ist von der Trennung Wehen schon gesundet.
Doch spür' ich schmerzlich: Mir ist's nicht beschieden,
Daß hell und unvergessen mir erhalten bliebe
Die Seligkeit, die du mir einst beschertest,
O Feentraum, du meine erste Liebe!

(M. Farkas)

Beinahe zur gleichen Zeit, da Petőfi die neuentdeckte Wirklichkeit in Besitz nahm, trat auch die neue irdische Liebe in sein Leben, eine Liebe, die nicht mehr Sehnsucht und Verheißung blieb, sondern Glück und Erfüllung brachte.

Und nun mache man den geschichtlichen Überschlag: es war gar nicht so lange her, daß Liebesglück und Liebesleid reichste Inspirationsquelle der Weltdichtung war, daß die Liebesaffären eines Byron, eines Shelley, eines Victor Hugo oder eines Musset europäisches Tagesgespräch waren, daß Heines »Buch der Lieder« zu einem Weltereignis werden konnte. Nun wurde dieses alles je länger je mehr zur Privatsache, das im besten Fall einen kleineren oder größeren Kreis von Bekannten interessierte. In den Jahren verschärfter Klassenkämpfe, wildester ideologisch-politischer Auseinandersetzungen, da alles von Politik sang und sagte, hat man den Eindruck, als gehöre das Wort Liebe zum biedermeierischen Erbgut, sei aber im übrigen auf die Verbotsliste gesetzt, und es schien, als sei auch in Heine der Liebesdichter für immer verstummt. Jetzte konnte der jungdeutsche Ästhetiker Wienbarg erklären, ein Jüngling, der Liebeslieder dichte, sei ein Narr. Daß die deutschen Chorführer der politischen Lyrik, die Freiligrath, Herwegh, Dingelstedt in ihren Aufrufen, Protesten und Rügegedichten dem Wort und Begriff Liebe nur einen beschränkten Raum gewährten, verstand sich von selbst. Da kam Petőfi und brach das allgemeine Schweigegebot. Er setzte die Liebe wieder in ihre vollen Rechte ein, ja, er war so kühn, ihren Platz in der nächsten Nähe des feierlichsten Begriffs der Zeit, der Freiheit anzuweisen. Standen doch bei ihm Liebe und Freiheit in einem dialektischen Verhältnis zu einander. Hieß es doch in seinem politischen Glaubensbekenntnis, dem berühmten »Votum Petőfianum«:

Freiheit und Liebe,
Beides muß ich besitzen!
Für die Liebe gebe ich mein Leben hin,
Der Freiheit opfere ich mein Leben.

Nie noch war sich Petőfi seiner Verbundenheit mit Volk und Vaterland, des Weges, den er zu gehen hatte, in solchem Maße bewußt, wie jetzt, und jetzt erst lieh er seinen Liebesgedichten — ihre Reihe führt von schlichten Volksliedweisen bis hinauf zur feierlichen Liebeshymnik — den Aspekt geschichtlicher Augenblicke und Situationen. Gab es etwas, das seinen Schatten auf diese Welt fallen ließ, so waren es die Sorge um die Dauer und den Bestand dieser Fülle des Glücks und die Vorahnung der Kämpfe, die seiner und seines Volkes harrten.

Wenn die ersten außerungarischen Leser Petőfis das Staunen darüber nicht los werden konnten, wie in der Zeit kapitalistischer Profitgier, Inhumanität, körperlicher und seelischer Verelendung eine menschliche und künstlerische Erscheinung wie Petőfi noch möglich sei, so geschah das unter dem Eindruck dieser Liebesgedichte.

Man brauchte Seiten, um die Dichter, Künstler, Forscher und Literaten namhaft zu machen, die sich über die weckende und befreiende Wirkung Petőfis äußerten, ohne zu wissen, daß es nur Bruchstücke eines Lebenswerkes waren, die sie vor sich hatten. Und die wenigsten dieser Äußerungen tragen den Charakter der in solchen Fällen üblichen Höflichkeitsbezeugungen: sie sind echt und aufrichtig. Das sei in der Tat überraschend, meinte Alexander von Humboldt, plötzlich in so nächster Nähe eine solche Prachtblüte entdeckt zu haben, nach der man die ganze Welt abgelaufen und trotzdem nicht mehr viel der Lauteren gefunden habe. Eben dieser Nähe wegen würde es aber noch ziemlich viel Zeit benötigen, bis man allgemein den Schatz sehe und an ihn glaube. Der literarische Diplomat Varnhagen von Ense erklärte, nachdem er Petőfi gelesen, er habe noch nie so tief die Wahrheit von Goethes Ausruf: Jugend sei Trunkenheit, auch ohne Wein, gefühlt, als seitdem er Petőfi kenne: »O beneidenswerte göttliche Gnade, ohne irdische Schwere so edel trunken zu sein, um die graue Welt im herrlichsten Farbenprisma zu sehen.« Auch Ferdinand Freiligrath wüßte wenige Dichter in der gesamten Weltliteratur, die ihm so hoch stünden wie Petőfi (ein Bekenntnis, das auch sein Sohn bestätigen sollte). Und wenn Uhland bekannte, es würde sich — hätte er den Mut dazu — reichlich lohnen, in seinem Alter Petőfis Sprache zu erlernen, einzig um ihn im Original zu lesen, da er in der Übersetzung so bedeutend wirke, so wird es in den folgenden Jahren Übersetzer geben, die es nicht bei dem Wunsch bewenden lassen, sondern wie der Junghegelianer Theodor Opitz, der Franzose August Dozon, einige Italiener, der Engländer E. D. Butler, der Däne S. Holst-Jensen, das schwedische Brüderpaar Schöldström u. a. Petőfi zuliebe tatsächlich Ungarisch lernen. Auch die junge Bettina von Arnim, diese

rebellischste Frau Europas in romantischer Hülle, gerät in den letzten Jahren ihres Lebens in den Bann Petőfis. Wie sie einst für Goethe, die Günderode, Beethoven und für ihren Bruder Clemens geschwärmt, sich für den Tiroler Aufstand, für alle freihetsliebenden Völker und Freiheitsbewegungen begeistert hatte, so »flammt« jetzt ihr Herz auf vor Begeisterung für die heroischen »Magyaren« und Petőfi. Und Heine fand, Petőfi sei ein Dichter, dem nur Byron und Béranger zu vergleichen . . . so überraschend gesund und primitiv inmitten einer Gesellschaft voll krankhafter und Reflexionsallüren, daß er ihm in Deutschland nichts an die Seite zu setzen wüßte; er — Heine — selbst habe nur einige solche Naturlaute. (Und gerade diese Naturlaute hatte er bei Platen vermißt!)

Heute noch sind diese Gedichte von einer elementaren Frische und Wirkungskraft, die alle Zeiten überdauern.

Will man wissen, was schöpferische Nachfolge des Volkslieds heißt, so lese man die folgenden Lieder:

Stille Nacht

(1845)

Stille Nacht voll märchenhaftem Scheine;
Blauer Himmel, mond- und sternbesetzt.
Schlehenaug', du blondgelockte Kleine,
Sag, was treibst du, meine Perle, jetzt?

Mich umschimmern feenhafte Träume,
Ich bin wach und träume immerzu;
Königreiche sind es, die ich träume,
Und die Krone, süßes Lieb, bist du.

Wenn der Diebstahl auch befleckt die Seelen,
Wäre ich zu stehlen jetzt bereit,
Möchte meiner Träume Schatz bestehlen,
Machte reich die arme Wirklichkeit.

(Josef Steinbach)

Reich herab vom Wolkenhimmel

(1846)

Reich herab vom Wolkenhimmel
Tauet es, die Bäume triefen,
Winde sausen; dennoch endet
Nachtigall ihr Flöten nicht.

Spät wohl ist sie schon, die Stunde.
Schläfst du schon, geliebte Kleine?
Oder ist sie dir noch hörbar,
Jene zarte Sängerin?

Ist sie es, so horch, ich bitte,
Scharfen Ohres ihrem Liede!
Denn ihr Lied ist meine Liebe,
Und sie selber ist mein Herz.

(Friedrich Daumer)

Oder: man muß bis zu den revolutionären Anfängen der modernen europäischen Persönlichkeitslyrik, zu Goethes »Mailied« oder »Auf dem See« zurückgehen, um ähnlichen Äußerungen eines überschäumenden Optimismus und Lebensglücks zu begegnen, wie in Petőfis »Wie schön ist die Welt«. Als hätte man Worte, wie Liebe, Frühling, Freude, Natur jetzt zum ersten Male geprägt und ausgesprochen. Als hätte man alles Leid und alle Schwermut urplötzlich hinweggefegt:

Wie schön ist die Welt!
Szalonta/1847

War ich's, der dem Leben
Einst bitterlich fluchte?
Gespenstisch auf Erden
Umherirrt' und suchte?
Doch Schamröte mir jetzt
Das Antlitz entstellt! —
Wie süß ist das Leben,
Wie schön ist die Welt!

Verrauscht sind die Stürme
Der Jugend, der wilden,
Der Himmel lacht nieder
Mit Augen, den milden,
So wie auf das Kindlein
Der Mutter Blick fällt —
Wie süß ist das Leben,
Wie schön ist die Welt!

Die Sorgen des Tages
Mich langsam verließen,
Im Garten des Herzens
Die Blätter neu sprießen
Und wieder hold prangen
Die Blumen im Feld . . .
Wie süß ist das Leben,
Wie schön ist die Welt!

Das schöne Vertrauen,
Das schnöd ich verkannte,
Zur Seele aufs neue
Herzinnig sich wandte,
Es hat wie ein Freund sich
Zu mir nun gesellt . . .
Wie süß ist das Leben,
Wie schön ist die Welt!

O kommet, ihr Freunde,
Ihr guten und lieben,
Des Argwohns Gedanke
Wird nimmer mich trüben,
Des Teufels Verwandter
Mich nimmer befällt . . .
Wie süß ist das Leben,
Wie schön ist die Welt!

Wenn gar ich gedenke
Des Mädchens, des holden,
Wie morgens ein Traumbild
So schön und so golden,
Das herzlich mich liebend
Mein Dasein erhellt —
Wie süß ist das Leben,
Wie schön ist die Welt!

(L. Landgraf)

Georg Brandes bemerkte einmal, fast alle größten Dichter der Welt hätten das Heim — als Objekt der Dichtung — beiseite liegen lassen. »Shake-

speare hatte kein Heim, sein Verhältnis zu seiner Frau war kaum der Erwähnung wert. Schiller und Goethe schreiben wenig Gedichte für ihre Frauen und keine über ihr häusliches Wesen. Was Byron von solchen Verhältnissen der Welt mitzuteilen für passend gefunden hat, war nur wenig erbaulich gewesen.« Brandes ließ nur eine Ausnahme gelten: Victor Hugo. Hätte er die Julia-Gedichte Petőfis gekannt, in denen er die Geliebte und Frau besang, so hätte er ihn zu den großen und seltenen Ausnahmen der Weltlieratur gezählt. Denn die Krönung von Petőfis Liebe: seine Ehe mit Julia Szendrey, der Tochter eines gräflichen Gutsverwalters, war zugleich die erste siegreiche Etappe in seinem Klassenkampf gegen den Feudaladel, Durchbruch einer starren, gesellschaftlichen Konvention. Sie schenkte dem Unbehausten ein Heim, dem so lange Friedlosen den inneren Frieden, den er nötig hatte, um seinen Emanzipationskampf siegreich zu Ende zu führen. Ein nie geahntes Glücks- und Sicherheitsgefühl überkam ihn.

Eine Steigerung seines Optimismus, der freilich auch diesmal nicht ohne Rückfälle in den Pessimismus früherer Jahre blieb, — der Jubel, die Fülle des Neuen in Wort- und Bilderschatz, von dem die Dichtung dieser Hoch-Zeit überströmt. Was er jetzt gedichtet hat und in der Zukunft dichten sollte, alles verriet buchstäblich bis zu seinem Tod die ständige, belebende Gegenwart der geliebten Frau.

Hier wurde das dialektische Verhältnis von Liebe und Freiheit, von Schicksalswende und Lebenswende in Dichtung umgesetzt, und in dieser Atmosphäre reiften jene Gedichte, von denen wir sagten, Petőfi habe ihnen den Aspekt geschichtlicher Augenblicke und Situationen geliehen. Eines der ergreifendsten schrieb er, als die Revolution in den Freiheitskampf hinüberwuchs und auch er zu den Waffen griff:

Abschied

(1848)

Kaum ward es Tag, und, sieh, schon naht die Nacht,
Kaum angekommen, muß ich wieder fort;
Kaum, daß ich mein »Willkommen« dir gesagt,
So sucht' ich schon nach einem Abschiedswort.
Ade, du meine Seele, du mein Leib,
Gott sei mit dir, mein schönes junges Weib!

Ich war ein Dichter, jetz bin ich Soldat,
Den Säbel tauscht' ich für die Leier ein;
Bis hierher führte mich ein goldner Stern,
Jetzt schreit ich in des Nordlichts rotem Schein.
Ade, du meine Seele, du mein Leib,
Gott sei mit dir, mein schönes junges Weib!

Nicht Ruhmbegierde treibt mich weg von dir,
Der Lorbeer hat auf meiner Stirn nicht Platz;
Die strotzt ja von den Rosen meines Glücks,
Und treu behüt ich diesen heil'gen Schatz.
Ade, du meine Seele, du mein Leib,
Gott sei mit dir, mein schönes junges Weib!

Nicht Ruhmbegierde treibt mich weg von dir,
Du weißt, sie ist in mir schon lange tot;
Nein, nein! Was mich ins blut'ge Schlachtfeld ruft,
Das ist des teuern Vaterlandes Not.
Ade, du meine Seele, du mein Leib,
Gott sei mit dir, mein schönes junges Weib!

Wenn keiner stritte für das Vaterland,
Zög ich allein zu seinem Schutz das Schwert;
Und jetzt, da jeder auf den Kampfplatz eilt,
Jetzt, sollt' ich bleiben, ich? Am ruh'gen Herd?
Ade, du meine Seele, du mein Leib,
Gott sei mit dir, mein schönes, junges Weib!

Ich sage nicht: »Gedenke des, der ging,
Er kämpft für's Vaterland, er kämpft für dich«;
Ich weiß: nur ein Gedanke lebt in dir,
Und dieser einzige bin ich, bin ich.
Ade, du meine Seele, du mein Leib,
Gott sei mit dir, mein schönes junges Weib!

Doch . . . käm' ich als Verstümmelter zurück? —
Du wirst auch dann mich lieben immerdar;
Denn ich — bei Gott! — ich bring', womit ich geh',
Mein Lieben, heim, so lauter, wie es war.
Ade, du meine Seele, du mein Leib,
Gott sei mit dir, mein schönes junges Weib!

(H. Melas)

Ein zweites Gedicht schrieb er in der dunklen Stunde des Unmuts und der Verzweiflung darüber, daß der Schwung der Revolution ins Stocken geriet, und er sich einsam und verlassen glaubte:

Da steh ich schon im Sommer meines Lebens

(1848)

Da steh ich schon im Sommer meines Lebens;
Verschwunden ist der Lenz mit seiner Pracht;
Mit ihm vergingen all die bunten Blumen,
Die goldnen Träume, die er mir gebracht.
Nun schweigt das Lied der Lerche, die am Morgen

Mich weckte bei dem ersten Frührotlicht . . .
Wie dunkel wäre mir die Welt, das Leben,
Hätt' ich Geliebte, deine Liebe nicht!

Entflohen ist der ros'ge Glanz vom Himmel,
Der liederlust'ge Vogel von der Au;
Bald klagt der Westwind am verlassnen Neste,
Bald fährt der wilde Sturm durch seinen Bau.
Im dürren Walde meiner Träumereien
Das Laub nur raschelnd, nicht mehr säuselnd spricht . . .
Wie dunkel wäre mir die Welt, das Leben,
Hätt, ich, Geliebte, deine Liebe nicht!

Entschwunden ist das Gold des Morgensternes,
Das Silber, das der Morgentau gestreut;
Es fuhr darüber sonder Acht und Mitleid
Die rauhe Hand der strengen Wirklichkeit.
Die Wolken ballen sich, es lastet Schwüle
Auf den Gedanken, schwer wie Bleigewicht . . .
Wie dunkel wäre mir die Welt, das Leben,
Hätt' ich, Geliebte, deine Liebe nicht!

Durch stolze Berge, durch romant'sche Hügel
Floß herrlich sprühend mir ein Zauberbach,
Der Bach des Ruhms, an dem mit durst'gen Lippen
Ich oft in seligem Entzücken lag.
Noch rinnt die Flut; mag sie ein andrer trinken!
Mein Durst verging, ich leiste drauf Verzicht . . .
Wie dunkel wäre mir die Welt, das Leben,
Hätt' ich, Geliebte, deine Liebe nicht!

Und tret ich aus mir selbst heraus und schau ich
Als Bürger, wie es um die Heimat steht,
So seh ich eine Brut, entnervt, verkümmert,
Ein Volk dem Untergang entgegengeht.
Es zuckt mein Arm, mein Herz schreit auf. Ich weine,
Weil's an der Kraft, zu helfen, mir gebricht . . .
Wie dunkel wäre mir die Welt, das Leben,
Hätt' ich, Geliebte, deine Liebe nicht!

O, liebe mich, mein Weib, wie ich dich liebe,
So glühend, so unendlich und so ganz;
Schütt aus auf mich, was dir von Gottes Antlitz
Ins Herz geströmt an Wärme und an Glanz!
Dein Herz ist meine Welt, es ist am Tage
Mein Sonnenschein und nachts mein Sternenlicht . . .
Wie dunkel wäre mir die Welt, das Leben,
Hätt' ich, Geliebte, deine Liebe nicht!

(H. Melas)

Petőfis Landschaftsdichtung

Wir kommen zur Landschaftsdichtung Petőfis. Er war der letzte große Vertreter dieser viel umstrittenen und in mehr als einer Hinsicht problematischen Dichtgattung.

Die moderne Landschaftsdichtung ist die künstlerische Äußerungsform des modernen Naturgefühls, der modernen Naturanschauung überhaupt. Sie ist ein Produkt jenes Prozesses, den man mit Recht Humanisierung der Natur nennen kann und in dessen Verlauf der Mensch die teuflische, widergöttliche Natur des Mittelalters erlöst hat, sich nicht mehr als außerhalb der Natur stehend empfand, vielmehr in ein gesundes, normales Verhältnis zu ihr trat, und sie zu beherrschen und sich nutzbar zu machen begann. Allein die falschen Vorstellungen von der Natur, von dem Gegensatz zwischen Geist und Natur, die am schärfsten im christlichen Spiritualismus in Erscheinung traten (Engels), erwiesen sich als so beharrlich, daß das Bild der furchterregenden, grausamen, allen menschlichen Leiden gegenüber unempfindlichen Natur noch jahrhundertelang die Dichtung belastete. »Kopernikus, im Anfang der Periode, schreibt der Theologie den Absagebrief; Newton schließt sie mit dem Postulat des ersten göttlichen Anstosses« (Engels) — und fügen wir hinzu: Descartes wallfahrtete nach Loreto. Dieses alles verzögerte und behinderte die Herstellung eines vertrauten Verhältnisses zwischen Mensch und Natur und ihrer Einheit.

Dazu kam dann noch etwas anderes: Jede Entdeckung, die den Gesichtskreis des Menschen erweiterte und ihm einen tieferen Einblick in die Gesetzmäßigkeit des Naturgeschehens gewährte, entfremdete ihn zugleich je länger je mehr der »geschichtlich« gewordenen, umgestalteten Natur, und erweckte in ihm die Sehnsucht nach der ungeschichtlichen »entschwundenen« Natur, dem verlorenen Paradies, dem versunkenen Uridyll, einer illusionären goldenen Zeit. Diese Sehnsucht war älter als Rousseau und aller Rousseauismus und zugleich unerschöpfliche Quelle einer weltlichen, theologiefreien Empfindsamkeit. Es ging hier um eine Sehnsucht, die von vornherein sich selbst jede Erfüllung versagte. Hatte sie doch eine Natur zur Voraussetzung, von der es in der »Deutschen Ideologie« heißt, daß sie heutzutage, ausgenommen etwa auf einzelnen australischen Korallinseln neueren Ursprungs, nirgends mehr existiere. Der Gegensatz bestand diesmal nicht zwischen dem Menschen und der feindlichen Natur, sondern einerseits zwischen dem der Natur entfremdeten Menschen, andererseits der städtischen Zivilisation und dem neuen Kapitalismus. Die Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem nahm hier ungeahnte Dimensionen an. Man bedenke nur, welche ungeheuren Gebiete seit der Entfaltung des Kapitalismus, durch Industrialisierung und Kolonisation, durch Entdeckung neuer Welten in Amerika, Afrika, im Raume der ozeanischen Inseln, durch Regulierung von Flüssen, Entwässerung von Sümpfen, durch

Bau von Verbindungsstraßen, durch Eisenbahn und Telegraphie der außermenschlichen und außergesellschaftlichen Natur abgerungen wurden, und welche Änderungen dieses alles im Bewußtsein des Menschen, in seinem Verhältnisse zur Natur hervorrufen mußte. Was auf der einen Seite Kapitalismus und Wissenschaft an Illusionen zerstörte, dafür sollte auf der anderen Kunst und Dichtung vollen Ersatz bieten. Die Romantik vor allem hat die entgötterte Natur mystisch verklärt, mit den Schöpfungen ihrer magischen und dämonischen Phantasie bevölkert und, was sie nicht in der Natur fand, in diese hineingeheimnißt: ihre eigene Unruhe und Zerrissenheit, ihr Erlebnis des »Grenzenlosen« und »Unendlichen«, ihre absolute Einsamkeit und die Widersprüchlichkeit der neuen kapitalistischen Gesellschaft.

Liest man mit heutigen Augen diese zahllosen Landschafts-, Alpen-, See- und Einsamkeitdichtungen romantischen Ursprungs, so gewinnt man den Eindruck, als hätte sich seit Jahrhunderten in der Welt nichts geändert, als hätte der Mensch die Natur noch gar nicht in den Prozeß der Produktion einbezogen, als ginge er noch immer seinen Urbeschäftigungen nach, als wäre das Leben noch immer eine einzige Idylle oder ein einziges Jammertal. Die »moderne« Landschaftsdichtung selbst bewegte sich zwischen zwei Extremen: sie stellte entweder die vom Menschen unabhängige, erhabene, furchterregende, unempfindliche Natur dar und entwürdigte damit den Menschen, oder sah in ihr bloß den Abglanz Gottes, der Seele, der unaussprechlichen Schönheit, wodurch die Natur ihre Selbständigkeit einbüßte.

Ob es sich um den einen oder anderen Typus handelte, darin stimmten sie jedenfalls überein, daß sie die gesellschaftlich-technische Umgestaltung der Natur zunächst nicht zur Kenntnis nahmen oder jeden Eingriff in den bisherigen Zustand abzuwehren suchten. Es ist bezeichnend, daß selbst ein Goethe, der doch bis zur Erkenntnis der Dialektik der Natur vorstieß und in seiner Lyrik das gesunde Verhältnis zwischen Menschen und Natur herstellte, bis zuletzt sich zum klassisch-heroischen Ideal eines Claude Lorrain bekannte, daß Revolutionäre wie Byron und Shelley, so oft sie die Natur zum Schauplatz ihrer unbändigen Freiheitssehnsucht und Leidenschaft wählten, sich gebärdeten, als gäbe es nur eine wilde und erhabene Natur auf der Welt, und daß sie die von ihnen erlebte Natur mit den Zeichen ewiger Unwandelbarkeit und Dauer ausstatteten. Doch besteht die geschichtliche Bedeutung gerade dieser Art von Landschaftsdichtung im Hinblick auf die Erweiterung des künstlerischen Bewußtseins darin, daß sie die Schönheiten der Alpenwelt, der unbewohnten Heide, des unendlichen Ozeans entdeckt hat, Schönheiten an denen der Mensch jahrhundertelang blind und gefühllos vorüberging oder an die er nur voll Grauen zu denken vermochte.

Die Wende trat mit Rousseau ein, der vielleicht als erster in ein freundschaftliches, verstehendes Verhältnis zur Natur trat, als Partner gleichen Ranges, ohne jedweden ideologischen Vorbehalt. Dabei aber vermochte auch er

nicht auf die Illusion vom verlorenen Paradies, vom Uridyll, verzichten, dessen Spuren er in der wiedereroberten, zur Freundin gewordenen Natur gesucht hat. Das barg den Keim eines neuen Gegensatzes in sich. Nur bezog sich dieser Gegensatz jetzt nicht mehr auf das Verhältnis zwischen Mensch und feindseliger Natur, sondern auf das Verhältnis zwischen dem natürlichen Menschen und der der Natur entfremdeten städtischen Zivilisation, dem Kapitalismus. Das ist eine der Wurzeln der Empfindsamkeit des achtzehnten Jahrhunderts. Indem die französische Revolution die vom aufstrebenden Kapitalismus untergrabenen Grundlagen der feudalen ökonomischen und gesellschaftlichen Ordnung zerstörte, entzog sie der dazu gehörigen Ideologie und dem ideologischen Sicherheitsgefühl den Boden und schuf gleichzeitig die Voraussetzungen für die Herausbildung eines neuen Sicherheitsgefühls, forderte aber auch die Vertreter der geheiligten Traditionen gegen sich heraus. Der Kampf des Alten und des Neuen nahm bisher nie gekannte Ausmaße an. Die Äußerungsform dieses Kampfes im Kulturleben, vor allem in Literatur, Kunst und Philosophie heißt bekanntlich Romantik, die nationalbedingt, wie sie war, dort fortschrittlichen, hier rückschrittlichen Charakter trug. Die reaktionäre Romantik haßte den Kapitalismus, aber sie haßte nicht weniger die Revolution und deren Ideologie, die Aufklärung, das städtische Bürgertum, die Reformation und überhaupt die freiheitlichen Bewegungen aller Jahrhunderte. Ihr Anliegen war, die vorkapitalistischen Zustände, wo sie noch bestanden, zu erhalten, und dort, wo sie schon beseitigt waren, wieder herzustellen, zu restaurieren. Sie schwärmte für das Mittelalter und dessen Einrichtungen. Auch die meisten Vertreter des fortschrittlichen Typus waren antikapitalistisch gesinnt, aber nicht ohne Vorbehalt. Sie identifizierten sich vielmehr mit jeder freiheitlichen Bewegung, sie machten sich die politisch-ideologischen Errungenschaften der Revolution zueigen, sie traten für die Freiheit der Völker ein, kämpften gegen Unterdrückung und Klerikalismus. Für beide Typen bedeutete die Natur, und zwar die von keiner Zivilisation berührte, von Menschenhand nicht umgestaltete Natur die Gegenwelt des Kapitalismus. Die rückschrittliche Romantik erneuerte in ihrem Streben nach Wiedererweckung des Mittelalters auch dessen Naturvorstellung, und, um in der fühllosen, teuflischen Natur nicht allein zu bleiben, bevölkerte sie diese mit den Geschöpfen ihrer Phantasie und stellte sie wieder unter die Vormundschaft Gottes und der Theologie. Die fortschrittlichen Romantiker dagegen suchten gerade die düstere, grauenerregende, gottlose Natur, den Ozean, die Alpen, die unendliche Heide, denn nur hier waren dem Freiheitsdrang, dem Tyrannenhaß, dem freien Spiel der Phantasie keine Schranken gesetzt. So kann die Naturanschauung der einen wie der anderen, der fortschrittlichen wie der reaktionären Romantiker, ihr Verhältnis zur Natur, oder mit Marx zu sprechen: ihr Stoffwechsel mit der Natur, keineswegs als normal bezeichnet werden, denn weder die einen noch die anderen sahen die Natur,

wie sie war, sondern dichteten ihre gesellschaftlichen Verhältnisse, ihre Sehnsucht, ihre gesellschaftliche Einsamkeit in sie hinein; so konnte auch ihre Kunst, ihre Dichtung, nicht die objektive Wirklichkeit der Natur widerspiegeln.

Freilich gab es auch eine andere Naturanschauung und Naturschilderung von fortschrittlicher Art, wie die der großen Realisten, vor allem aber Goethes. Hier ist die Natur nicht Asyl, nichts Geheimnisvolles, kein Feind und keine Gegenwelt, sondern erkennbare, umgestaltbare Wirklichkeit.

Im geschichtlichen Bewußtsein Mitteleuropas lebten zwei Ungarnbilder. Das eine war Schöpfung und Erbe des Mittelalters. Man verspürt hinter ihm Hunnenfurcht und Attilaschauer früher Jahrhunderte. Es hielt alles Ungarische unter dem Aspekt des Hasses fest. Es mag zu Zeiten verdrängt, gemildert werden, tatsächlich war es von überzeitlicher Dauer und ragt noch in die Gegenwart herein. Das andere von nicht minder unbegrenzter Umlaufszeit wurde geprägt im Jahrhundert dämmernder Renaissance und angesichts der Türkennot. Es verdichtete sich zur antikisch-europäischen Metapher — »Ungarn Bollwerk und Schirm der Christenheit« — und lieh ungarischem Heldentum die Weihe weltgeschichtlicher Sendung. In dem Maße, als das Ungartum über die erhabene, aber verhängnisvolle Rolle des Kriegers und Blutzeugen hinausging und selbst zum Träger geistig-schöpferischer Funktion wurde, mehrten sich die Zeichen einer Vertiefung und Sublimierung dieses Bildes. Beide Bilder widerspiegelten die geschichtliche Entwicklung des ungarischen Volkes, die Wandlungen der öffentlichen Meinung Europas, mußten sich bewähren vor dem neuen Kulturideal des Humanismus, vor dem übernationalen Solidaritätsgefühl der Reformation, vor der festlich überströmten Kunst barocker Verherrlichung und Allegorese. Sie standen zueinander bis zuletzt im Verhältnis einer beunruhigenden Konkurrenz, die nur ein Entweder-Oder zu kennen schien.

Daß aber ein Strukturwechsel der Gesinnung, eine gefühlsmäßige Wende in der Beurteilung des Ungartums überhaupt eintreten konnten, war vor allem jener neuen Wissenschaft der Menschenkunde, der Psychognose und Charakterologie zu verdanken, die erstmalig die Konsequenzen zu ziehen wagte aus den kosmisch-geographischen Erkundungsfahrten, den naturwissenschaftlichen und mechanischen Entdeckungen, aus der Erschütterung des alten Geschichts- und Weltbildes, der Formen des wirtschaftlichen, staatlich-politischen wie gesellschaftlichen Gefüges. Faustens Weltflug über Länder und Städte, über Pannonia, Österreich, Germania, Böheim, Schlesien, Sachsen, Meißen, Thüringen, Frankenland, Schwabenland, Beyerland, Littau, Lieffland, Preußen, Moskowiterland, Frießland, Holland, Westphalen, Seeland, Brabant, Flandern, Frankreich, Hispania, Portugall, Welschland, Polen, Ungern, Griechenland, Konstantinopel, Alkair . . . ins Paradeiß — kam aus einer volks- und erdkundlich unersättlichen Sehnsucht. Die antike Lehre von den vier Tempera-

menten wurde ausgebaut zu einer Theorie von Volkstemperamenten, die neue Menschen- und Sittenkunde zu einer Art übergreifender Kulturkunde, in der alte Sympathien wie Antipathien der Völker wissenschaftlich oder pseudowissenschaftlich begründet wurden. Indem man Menschenart, Sitte, Landschaft, Atmosphäre, klimatischen Raum als organische Einheit erlebte, kam man zu einer neuen Rangordnung der Nationen. Freilich wurde dieses alles überschattet von der Paradoxie des Überganges. Formen des Denkens, Kategorien des Sehens sind noch die alten, doch schon zum Bersten gefüllt mit neuen lebendigen Entwicklungsmöglichkeiten. Widerspruchsvoll flossen hier zusammen Aristotelisch-scholastisches, Neuplatonisch-mystisches, Antike, Mittelalter, Cicero, Plinius, Seneca, Theophrast, Luis Vives, Cardano, Telesio, Charron, Bacon, doch vieles mutet an, als würden schon jetzt Einsichten Vicos, Montesquieus, Rousseaus, Herders vorweggenommen.

Uns geht dieser kaum gekannte, in seinem Gesamtablauf niemals nachgezeichnete Prozeß insofern an, als er auch die beiden überlieferten Ungarnbilder ergriff und sie an den neuen völkerpsychologischen Aspekten maß.

Eine Völkerliste, die unter dem Namen des Späthumanisten und Melanchthon-Schülers Joach. Camerarius durch die Jahrhunderte ging, zeigt, wie schwer die Trägheit des Denkens und Sehens zu überwinden war. Sie war das Ergebnis naiver völkerkundlicher Erfahrung und vereinfachte vieldeutige Kräftezusammenhänge, deren beziehungsreichen Gehalt sie — noch ganz mittelalterlich befangen — auf einige faßliche Eigenschaften reduzierte: Die Deutschen seien kriegerisch, einfach gefällig; die Italiener stolz, rachgierig, geistreich; die Spanier hochfahrend, erfahren; die Franzosen von schönem Körperbau, unmäßig, leichtfertig; die Zimbern groß, aufrührerisch, grauenerregend; die Engländer Unruhstifter, geschäftig, arbeitsam; die Sarmaten gefräßig, hochmütig, diebisch; die Böhmen unmenschlich, auf Umsturz des Bestehenden bedacht, beutegierig; die Illyrier oder Vandalen wankelmütig, boshaft, aufrührerisch; die Pannonier von rauher Lebensart, mit einem goldtragenden Lande begabt, abergläubisch. Geistreicheres, aber kaum Wesentlicheres vermochte der vorbildliche Meister ironisch-charakterologischer Weisheit, Erasmus, in seinem »Lob der Torheit« von den Nationen Europas zu sagen. Man stelle daneben eine Typologie, wie sie der Abenteurer B. Georgieviz, der sich Peregrinus Hungarus di Croatia, Pannonius nannte und durch sein Hauptwerk (»De Turcarum moribus« 1554) verhängnisvolle Fehlerquelle westlicher Türkenkunde geworden ist, aus naher gefühlsbetonter Distanz versuchte: »Welche Nation ist geherzter als die Ungarn? . . . Wer achtet der verwundung, schläge, streych und gefehrligkeit weniger als der Unger? Wer ist erschrecklicher anzugreiffen als die Teutschen? Wer ist kühner und geherzter als die Frantzosen? Wer ist herter, leidhafftiger und verschlagener als der Spanier . . .« Doch erst der Ulmer Deutschordenspriester Joh. Boemus (1520), die italienisch-humanistischen Erben mittelalterlicher Polyhistorie, L. Caelius-Rhodiginus

und R. Maffei-Volaterranus, siedelten dieses Bündel abgezogener Eigenschaften nach dem Vorgang des Enea Silvio in konkretem, lebensvollem Raume an. Der Deutsche schaute in seinem volkskundlichen und geschichtlichen Weltpanorama zum Nutz und Frommen wissensdurstiger Christenmenschen Geschichte, Land, Rechtssinn und streitbare, wilde Natur des Ungartums zusammen, die Italiener entdecken seine üppige Lebensweise, Vorliebe für Wein und Gewürze, Reinheit der Jugend, einen prunkliebenden Adel, ein verwahrlostes, aber gottesfürchtiges Volk als wesentliche Erkennungszeichen. Schroffer und beinahe übereinstimmend urteilten für einen internationalen Chor von rückständigen Zeitgenossen Georg Rithaymer im germanischen Norden, G. Botero im romanischen Süden: eine wilde Menschenart, die etwas Skytisches an sich habe, Durst, Hunger und andere Mühsale über die Maßen ertrage, im übrigen grimmigen Gemüts, geizig, rachgierig, sich ausschließlich um Krieg, Waffen, Raub, Brandstiftungen kümmere und gar wenig um Handel, Handwerk, Künste bemühe.

Der beharrliche Vorwurf eines Kulturbarbarismus sollte indessen nicht unwidersprochen bleiben. Repräsentative Ungarn wissen sich seit der Renaissance einig in seiner Abwehr. Sie werden gestützt durch außerungarische Stimmen: Beatus Rhenanus, der verständigste unter den deutschen Historikern humanistischer Schulung, bezeugte dem Ungartum die Literaturfähigkeit seiner Sprache, der Rostocker Theologe D. Chytraeus, Th. Bibliander, der Nachfolger Zwinglis auf dem Zürcher Lehrstuhl, Melanchthon selbst befürworteten aus einem protestantischen Solidaritätsgefühl heraus seine geistig-religiöse Rangerhöhung, während andere, wie der Italiener Ant. Maginus, der hessische Hofhistoriograph W. Schäfer, der Württemberger C. Ens zumindest seinen ersten Aufstieg zur Kulturnation feststellten. Es blieb Jean Bodin, dem großen französischen Politiker und Vorträumer eines allgemeinen Völkerfriedens vorbehalten, den entscheidensten Schritt zur charakterologischen Wesenserfassung zu tun. Er entwickelte auf Aristotelischer Grundlage seine Theorie von der klimatischen und geographischen Bedingtheit des Menschen in Körperbeschaffenheit, Temperament, Sprache, Anlagen, Religion, Staatsleben und ordnete alle Völker den drei Zonen entsprechend als nördliche, südliche und mittlere ein. Die Ungarn gehörten nächst den Nordspaniern, Franzosen, Italienern, Oberdeutschen (bis zum Main) zu den Völkern der Mitte (Veranlagung für Politik und Rechtsleben, Redekunst). Als Bewohner eines windreichen Landes seien sie lebhafter und kriegerischer als andere Völker derselben Breite.

So wurde das ungarische Problem allmählich zum Gegenstand einer europäischen Diskussion, deren Sprache um so schriller ertönte, je näher man der Barockmitte kam. Gerade dieses Barock, das überwältigt von den neuentdeckten Gesetzen des Illusionismus, der Perspektive und des Hintergrunds, verwirrt von einer gefährlichen Existenz zwischen den Polen, zwischen irdischem und himmlischem Reich, zwischen sinnlicher Ausschweifung und über-

sinnlicher Phantasie, zwischen Rationalismus und Mystik, verzehrt von der Sehnsucht nach Maß und Ordnung, nach Begrenzung und Synthese, beunruhigt von dem Bewußtsein, daß letzte Synthese nur als Wahnbild möglich sei, sich in immer neuere Maßlosigkeiten stürzte, Himmel und Hölle in Bewegung setzte, alle dämonischen Mächte aufrief, alle bestehende Antithetik übersteigerte, dieses Barock wird notwendigerweise auch die beiden Ungarnbilder jäher gegeneinander abheben. Dazu kam, daß seine Schulen und Lehrbücher der Weltweisheit und Lebensklugheit, der charakterologischen und völkerkundlichen Literatur sich als eines vielgepriesenen Mittels zur Erziehung des Menschen bedienten, daß schriftliche und mündliche Quellen, Berichte von Augenzeugen, Abenteurern, Reiseführer, Handbücher immer reicheren Wissensstoff in die europäische Öffentlichkeit strömen ließen.

Der Schotte John Barclay (1582—1621), bekannt als Diplomat König Jacobs I. und Verfasser des ersten politischen Schlüsselromans der europäischen Literatur (»Argenis«),stand mit seinem »Spiegel des menschlichen Geistes« in der Vorhalle des Zeitalters. Er zergliederte — geleitet von der neuen Leidenschaft des Psychologisierens — Geist, Gemütsart, Charakter der in ihrer Eigengesetzlichkeit begriffenen Nationen, um auf solchem Umweg zu ihrer Seele vorzudringen und letzten Endes einem pädagogischen Zweck, der Psychognose und Menschenkenntnis zu dienen. Er erkannte den Geist der Zeiten, der menschliche Bestrebungen bestimmt, kriegerische und friedliche Perioden, Blüte und Verfall aufeinander folgen läßt. Die umwelts- und kulturpsychologischen Erwägungen bereiten die charakterologischen Einzelbilder (Franzosen, Engländer, Deutsche, Italiener, Spanier, Ungarn, Polen, Russen, Türken) vor. Ungarn steht unmittelbar nach Spanien, in gemeinsamem Rahmen mit Polen und Rußland. Konventionelles scheint mit distanzlos Angeschautem durchsetzt zu sein. (Barclay hat, als er im Auftrage seines Königs den Wiener Hof besuchte, vermutlich auch ungarischen Boden betreten.) Man gewahrt ein europäisches Kanaan von unvergleichlicher Fruchtbarkeit und fabelhaften Naturschätzen, eine Menschenart, für deren rauhen Charakter Türkennot und aus der Fremde hereinflutende Soldaten verantwortlich gemacht werden. Krieg und unsägliche Unbilden hätten bewirkt, daß sie ihre ursprüngliche Einfalt abgelegt und grausame Sitten angenommen habe. Ob Freund, ob Feind, ihr sei es gleich, sobald es um Beute gehe. Anders der Adel, ihm eignen ein höherstrebender Sinn, ein edleres Gesicht, Prachtliebe, wie würdevolle Gangart. Er sei vor allem darauf bedacht, daß nichts von seinen Vorrechten verloren gehe. Die Ungarn bevorzugen den Kampf zu Roß, nehmen sich in Gesinnung und Künsten den Italiener zum Vorbild, doch schrecken sie auch vor dessen Fehlern nicht zurück. — Barclays Spiegel beherrschte das ganze 17. Jahrhundert, zwar nicht ohne Widerspruch — verwahrten sich doch u.a. die Polen gegen ihre Verbildung —, im allgemeinen galten seine Nationalcharaktere bis tief in das Zeitalter der Aufklärung hinein als der charakterologischen Weisheit

letzer Schluß. Er fand Übersetzer und Nachahmer in ganz Europa (1821 erschien die letzte, mir bekannte deutsche Ausgabe des »Spiegels«).

Der Tübinger Rechtsgelehrte Thomas Lansius (1577—1657) erwies seine organisch-tiefe Zugehörigkeit zum Barock durch virtuose Anwendung des Antithetisch-rhetorischen, dieses wesentlichen Elements barocker Formgebung. Er ließ in seiner »Consultatio de principatu inter provincias Europae habita« Fürsten, Barone und andere Persönlichkeiten von Adel siebzehn Reden halten, die führende Nationen Europas — Deutsche, Franzosen, Engländer, Spanier, Italiener, Polen, Ungarn —, ihre Geschichte, Einrichtungen, Geist, Sitte, Gesinnung wechselseitig erhellen sollten und zwar so, daß jeder Rede eine Gegenrede, jedem Bildnis im idealisierenden Spiegel je ein Zerrbild im Hohlspiegel des Hasses entsprach. Das Ganze mutet an, wie eine Vorschule höfisch-politischen Verstehens und antithetisch-teleologischen Denkens. Die Scheinsachlichkeit des Humanismus trat zurück gegen ein Pathos, das nicht so sehr der Überzeugung des Redners, als vielmehr dem Stoff, der erdichteten Situation, einem augenblicklichen Standort entstammte und unverbindlich Bilder, Gleichnisse, Sympathien und Antipathien spielen ließ, nur Extreme in gutem und bösem Sinne zu kennen schien. Situation und Gegensituation werden belebt durch dieselbe künstlich überhitzte Schwungkraft, die das Gesamt alten wie neuen Wissens ergreift. Für Ungarn spricht ein Freiherr von Limburg. Seiner Rede liegt der unverwüstliche Text: die Ungarn das tapferste Volk Europas, Ungarn ein irdisches Paradies — zugrunde. Die geistige Rangerhöhung ist vollzogen. Ungarische Geschichte gestaltet sich zu einem einzigen Triumphzug mit König Matthias und der Corvinischen Renaissance als strahlendem Höhepunkt. Der Verteidiger von Kőszeg (Güns), die Frauen von Eger (Erlau), Miklós Zrínyi werden aufgenommen in das Pantheon höchsten Heldentums. Man müsse bekennen: wären nicht die Ungarn, der Türke stünde schon vor den Toren. Sie brächten die größten Opfer an Blut, Hab und Gut, damit die übrigen Völker sich des Schattens freuten, die Muße und die Wohltaten des Friedens genössen. Die Deutschen bereicherten sich dank den ungarischen Waffen, die Italiener lebten dank ungarischen Leichenfeiern, die Franzosen ruhten dank den ungarischen Niederlagen, die Engländer freuten sich dank den ungarischen Mühsalen, die Spanier nähmen zu dank den ungarischen Beschwerlichkeiten, wie überhaupt die gesamte Christenheit sich von Gnaden des ungarischen Volkes in Sicherheit befände.

Jeder Zug wird ins Negative umgesetzt, jede Tugend wird zur Untugend, alles Lob zur Schmähung in der Gegenrede des Württembergers Ernst Schafelizki. Alles, was Haß, Verkennung, Ressentiment dem Ungartum seit der Landnahme an bösen Eigenschaften angedichtet hatten, erwacht urplötzlich zu neuem ungeheuerlichem Leben. Schon zu Anfang klingt das Leitmotiv an: der Hunger ist ein Unger! Ungarn sei das Grab Europas, ein städteloses, ungesundes Land. Noch einmal werden Vorgeschichte und Geschichte, doch diesmal

mit verkehrten Vorzeichen aufgerollt, jedweder geistige Rang strittig gemacht, die acht römischen Kaiser pannonischer Abstammung als Tyrannen und Christenverfolger, der Ruhm des Königs Matthias als literarischer Mythos italienischen Ursprungs, das ungarische Volk als leibhaftiger Satan entlarvt. Nicht die Ungarn, vielmehr die Deutschen hätten als Retter Europas zu gelten. Damit war die Kammhöhe barocken Perspektivismus überschritten, doch die Diskussion ging unbehindert weiter.

Hermann Conring, der einzige schöpferische Polyhistor Deutschlands vor Leibniz, Philosoph, Arzt, Staatsrechtlehrer, Begründer oder doch Ausgestalter der modernen Bevölkerungswissenschaft, Inhaber dreier Lehrstühle, ist in diesem Zusammenhange von der größten Bedeutung als Verfasser einer theoretisch an Aristoteles orientierten, staatenkundlichen Darstellung Ungarns. Er beherrschte alles, was vor seiner hellen rationalistisch geschulten Geschichtskritik zu bestehen vermochte. So rechnete er ab mit einer Reihe von historischen Märchen und gewann solcherart einen neuen Aspekt. Der Leitsatz, das Heil Ungarns sei infolge der Nachbarschaft zugleich das Heil Deutschlands, ließ die Gesinnung ahnen, die aus seinen Erwägungen spricht. Abriß des Geschichtablaufs, Landschaftsbeschreibung, Bevölkerungsverhältnisse, Betrachtung körperlicher Fähigkeiten wie geistiger Anlagen, der Lebensführung und Sachgüter geben seinem abgezogenen Begriff vom Staat den konkreten Rückhalt, sie stützen ihn durch barocke Fülle. An materiellem Reichtum könne sich kein europäisches Land mit Ungarn messen. Die Ungarn hätten vieles von ihrer einstigen Zügellosigkeit eingebüßt. Von kräftigem Körperbau, könnten sie als gesund gelten, wenn sie sich nur des Trunks zu enthalten vermöchten. Auffallend sei dagegen der Mangel an intellektuellen Begabungen, vor allem an gelehrten Männern. Einige wenige Namen, und schon habe man ihre Zahl erschöpft. Die Deutschen wohnen in den Städten, die Ungarn treiben Ackerbau, Viehzucht, leben als Soldaten. Schlau, gierig, unfreundlich, grausam und wild, seien sie übrigens von der größten Tapferkeit, so oft es gilt, ihre Freiheit zu schützen. Besonders der Adel halte viel auf Freiheit. Er liebe einen guten Trunk, bewähre sich in der Liebe besser, als der Italiener oder Spanier. Die Ungarn ertrügen es schwer, daß die Deutschen ihnen im eigenen Vaterland vorgezogen würden, auch daß man in ihre Festungen und Städte deutsche Besatzungen lege.

Nach früheren vereinzelten Protesten und Abwehrversuchen griff man jetzt zum ersten Male auch ungarischerseits mit größerem Nachdruck in die europäischen Gespräche ein. 1629 tritt, beraten von seinem Lehrer, dem berühmten Straßburger Humanisten und Ireniker, Matthias Bernegger, der junge Martin Schödel aus Pozsony mit einem Werk vor die Öffentlichkeit, das in der Absicht, mit allen Verleumdungen und perspektivischen Irrtümern aufzuräumen, der geschichtlichen Wahrheit und charakterologischen Gerechtigkeit gemäß, wie aus eigenem Erleben heraus, Licht und Schatten neu verteilen

möchte im Antlitz des Ungartums. (»Disquisitio Historico-Politica. Straßburg«.) Es sollte als Gegenstück zum antiquarisch-patriotischen Traum deutscher Frühhumanisten eine Art »Hungaria Illustrata« werden. Der Ertrag ist tatsächlich naive Humanisierung ungarischer Altertümer und ungarischer Landschaft, die Einordnung aller irgendwie erreichbaren Fakten, alles erkundbaren geschichtlichen, erd- und volkskundlichen Wissens in die Kategorie des zeitlichen Nacheinanders, in einen staatsphilosophischen Rahmen, der Justus Lipsius und Campanella verpflichtet ist, die erste Entdeckung ungarischen Volks- und Kulturlebens, Versuch einer Historiographie im Spiegel »moderner« Wissenschaft, eine aus hundert Büchern gespeiste Rechtfertigung ungarischen Wesens vor der humanistisch-europäischen Instanz. Es füllt Lücken, mildert Härten, übergeht keinen Zeugen, läßt keinen noch so dunklen Zug ungedeutet und singt das Hohelied ungarischer Tapferkeit und ungarischen Opfermutes.

Die uferlose historische und staatenkundlich-höfische Kleinliteratur, Reiseführer, Prospekte, lexikalische Werke, Novellen, Romane nach Schödel und Conring zerlasen und zerpflückten diese aufgelockerte Stoffwelt, ohne sie zu erschöpfen. Sie sorgten dafür, daß die Kontinuität nicht unterbunden werde, das Strombett der Überlieferung nicht leer bleibe. Sie spiegelten die Morphosen des Distanzgefühls, die Ausprägungen des Welt- und Geschichtsbildes zwischen katholischem Süd und protestantischem Nord. Eine »klassische« charakterologische Stelle aus des Vielschreibers M. Zeilers »Beschreibung Deß Königreichs Ungarn« macht bald die Runde durch ganz Europa: »Die Inwohner seyn Kriegerisch, so für die Christenheit wachen, jhre Freyheit tapffer beschützen, auff höfliche Sitten und hohe Künsten sich nicht großlegen; gleich wol meistenteils sich der Lateinischen Sprache befleißigen. Die Ungarn gebrauchen sich mit sonderlicher Begierd deß Knoblauchs, als wie die Spanier deß Rettichs . . .« Knapp vor Jahrhundertschluß hauchte der »Ungarische Simplicissimus«, dieser beste Roman aus der Nachfolge Grimmelshausens, papierner Konvention und abgegriffener Zeichensprache noch einmal Lebensschwungkraft des Angeschauten und anheimelnde Bildlichkeit ein, indem er aus dem lebenden Stoff des Alltags, Landschaft, Brauchtum, Sprache, Krieg, Not und Abenteuer ein existentiell nahes Ungartum erstehen ließ, so rettete Ferdinand Neuburger (1698) getragen von dem Glauben an die beglückende Sendung der Kultur und des Wissens, das aus Büchern wie Welterfahrung seine Nahrung zog, ein geistig erhöhtes, in die europäische Gemeinsamkeit eingebettetes Ungarn herüber in die Helle beginnender Aufklärung. Mit der Abkehr vom Barock erlosch das Interesse am ungarischen Problem, das aus dem »Labyrinth der Zeit« in Bibliotheken, in den Bereich der Geschichts- und Sprachforschung verwiesen wurde. Die Wiedereroberung Ofens zeigte ein letztes stoffgeschichtliches Aufflackern, die Teilnahme an Ungarns Schicksal verblaßte, schlug in Indifferenz oder eindeutigen Haß um, wie er durch die deutschfeindliche Stimmung der Thököly- und Rákóczi-Zeit, durch den ungarischen Vorstoß gegen »Legiti-

mität«, gegen das neue Herrscherideal des Absolutismus, nicht zuletzt durch eine aus Wien inspirierte und geleitete Propaganda geschürt wurde.

Das von außen angeschaute Ungarnbild, das sich von Jahrhundert auf Jahrhundert vererbt hatte, blieb noch eine geraume Zeit unverändert. In dem Maße aber, wie der Kapitalisierungs- und Industrialisierungsprozeß, die Bezwingung und Umgestaltung der »Urnatur« in Ungarn einen beschleunigteren Fortlauf nahm, seine Kultur — von der Ideologie der Aufklärung und des neuen Humanismus berührt, — allmählich Anschluß an das vorbildliche Europa fand, — wandelte sich notwendigerweise auch das konventionelle Bild, indem es einmal an Härte und Fremdheit verlor, zum zweiten um neue positive Züge bereichert wurde. Man vermag die einzelnen Phasen dieses Bildwandels ablesen an den zahlreichen Erkundungsfahrten und Reiseberichten, deren englische, französische, deutsche Verfasser um die Wende des XVIII. zum XIX. Jahrhundert ungarischen Boden betraten oder aus gedruckten Quellen über ungarisches Wesen zu orientieren versuchten.

Wie wir gesehen haben, war Ungarn von außen als geographischer Raum, als Schauplatz von Kriegshändeln längst entdeckt. Aber auch in der ungarischen Dichtung hat es seit der Renaissance niemals an Versuchen von innen gefehlt, den geographischen Raum konventionell zu »schmücken«, seit dem XVIII. Jahrhundert klassizistisch zu umreißen oder sentimental zu umströmen, hin und wieder ossianisch zu entgrenzen. Doch führte von solchen Versuchen zur Ausgestaltung eines ungarischen Landschaftbildes ein langer Weg.

Man weiß, welches Interesse die deutsche Romantik ungarischer Geschichte, Sprache, Volkstum, Volksdichtung, Sagen- und Märchenwelt entgegenbrachte, man weiß um die ungarischen Sprachstudien eines Wilhelm von Humboldt und eines Friedrich Schlegel, und daß es Schlegel war, der die ungarische Literatur erstmalig in seine moderne Konzeption der Weltliteratur eingegliedert hat. Es war schließlich anzunehmen, die deutsche Romantik werde auf ihrer unablässigen Suche nach Stoffen und Themen, auch an Ungarn nicht vorübergehen. Heimisch hat sie sich hier niemals gefühlt, wie in Italien oder Spanien. So ließ sie auch das konventionelle Ungarnbild unverändert, das Land blieb geographischer Raum, Schauplatz geschichtlicher Ereignisse, das leicht erreichbare exotische Land der nächsten Nähe, das sie aber nur selten betraten. Es gab da eigentlich nur eine Ausnahme, Clemens Brentano, der in seinen berückenden »Wehmüllern« ungarische Landschaft zum Schauplatz einer Groteske wählte und diese mit den Ausgeburten seiner Phantasie und Ironie, mit Deutschen, Ungarn, Grenzsoldaten, Bauern, Zigeunern bevölkerte. Ein einzelner und einzigartiger Fall, dem — trotz aller Phantastik — ungarische Atmosphäre entströmt, aber keine deutsche Nachfolge beschieden war. — Keinen Hauch solcher Atmosphäre verspürt man z. B. in einem Zigeunerlied Eichendorffs, das daher ganz in der Luft schwebt und durch nichts verrät,

daß es den volkstümlichsten Lieddichter der deutschen Romantik zum Verfasser hat:

Die Zigeunerin

Am Kreuzweg, da lausch ich, wenn die Stern
Und die Feuer im Walde verglommen,
Und wo der erste Hund bellt von fern,
Da wird mein Bräut'gam herkommen.

Und als der Tag graut, durch das Gehölz
Sah ich eine Katze sich schlingen,
Ich schoß ihr auf den nußbraunen Pelz,
Wie tat sie weitüber springen!

'S ist schad' nur ums Pelzlein, du kriegst mich nit!
Mein Schatz muß sein wie die andern:
Braun und ein Stutzbart auf ungrischem Schnitt
Und ein fröhliches Herze zum Wandern.

So blieb die »Romantisierung« ungarischer Geschichte und Landschaft von außen den österreichischen Dichtern zwischen den Befreiungskriegen und der Julirevolution vorbehalten. Die meisten dieser Dichter gehörten zum Kreis um Karoline Pichler. Romantiker österreichischer Art, d. h. ohne eigentliche romantische Gesinnung, ohne Kenntnis des geheimnisvollen Weges, der nach innen führt, ohne irrationale Phantasie und Leidenschaft, stellten sie sich die »zeitgemäße« Aufgabe, die Volksstämme, Nationen und Nationalitäten der Gesamtmonarchie einander näher zu bringen und durch künstlerische Gestaltung ihrer Geschichte in ihnen das Bewußtsein ideologischer Zusammenhörigkeit und eines österreichischen Patriotismus zu wecken und zu festigen. Und es waren dieselben österreichischen Dichter, die zunächst selbständig, dann in Zusammenarbeit und Wettbewerb mit den Malern des österreichischen Biedermeier, jedenfalls in deren Geist und Manier, ihren angeschauten oder angelesenen Heidebildern, Fluß- und Waldlandschaften Züge des Idyllischen oder Wildromantischen liehen. So entstanden Gebilde, die in ihren Einzelheiten real, im ganzen aber den Eindruck des Irreal-illusionären erwecken. Bild und Begriff eines illusionären, malerischen Ungarn ist Schöpfung dieser Dichter. Hier haben sich Dichtkunst und Malerei wechselseitig beeinflußt und determiniert. Und keiner dieser Dichter besaß jene angeborene Vertrautheit mit der Natur im allgemeinen und mit der ungarischen Natur im besonderen, wie sie vor Petőfi nur Lenau eignete.

Als Petőfi in die Literatur eintrat, war das Verhältnis des Menschen zur Natur noch immer das alte »bornierte« und schwankte »zwischen Gewöhnung und Furcht gegenüber einer durchaus fremden, allmächtigen, unangreifbaren

Macht« (Marx). Spiegelungen dieser Situation begegnet man im Bewußtsein und in der Werken ungarischer Dichter vor Petőfi, die die ungarische »Landschaft«, vor allem die Heide »aus Gewöhnung« als alltäglich, daher langweilig abseits liegen ließen oder nach fremden Vorbildern zu konventionellen »Gemälden« umgestalteten, im besten Fall als geographischen Raum in Anspruch nahmen. Auf der anderen Seite standen — wie wir sahen — jene deutschen oder deutsch-österreichischen Dichter, die im Wettstreit mit den Malern, im Dienste der habsburgischen Ideologie, oder der Expansion des deutschen Kapitalismus und der deutschen Politik folgend, gleichfalls schon vor Petőfi Ungarn »von außen« entdeckten und schilderten, wie es einer abgesunkenen, verspäteten Romantik entsprach. Der Ertrag war eine Art unwahrer Gegenwelt des Kapitalismus, in der alles — Mensch, Tier, Heide- und Waldlandschaft — Zeichen einer falsch verstandenen Urwüchsigkeit und Geschichtslosigkeit trug. Was sie von Petőfi unterschied, war nicht nur der qualitativ nicht zu überbrückende Unterschied zwischen dem Genie und dem Talent, sondern auch die Tatsache, daß diese Maler und Dichter im besten Fall ästhetisch, Petőfi dagegen mit seiner ganzen Existenz, mit seiner unabdingbaren Liebe und seinen realen Wünschen an diesen Bezügen interessiert war.

Petőfis Naturanschauung beruht auf einem unmittelbaren, normalen und vertrauten Verhältnis zur ungarischen Natur. Nicht nur in seiner Frühzeit, als es sich von selbst verstand, sondern auch später, als er praktisch-gesellschaftlich sich von ihr schon entfernt hatte, und er wäre kein »Ganzheitsmensch« gewesen, wenn sich in dieses Verhältnis nicht stets Ergriffenheit und Romantik gemischt hätten. Doch hatte das mit falschem Illusionismus und mit Empfindsamkeit ebensowenig etwas zu tun, wie sein Optimismus mit biedermeierischer Selbstgenügsamkeit. Petőfi, der mit den Augen des Volksdichters die Natur, das Land und dessen Formationen, vor allem seine Heimat, die ungarische Tiefebene zwischen Donau und Theiß in Besitz nahm kraft eines eingeborenen Rechts, der dabei gesättigt war mit den besten Traditionen der menschlichen Kultur, das Mittelalter nicht zurückwünschte, daher auch die Feudalität nicht zurückwünschen konnte, dieser Petőfi liebte die Natur, doch nicht um sie in ihrer ewigen »Unveränderlichkeit« zu belassen, oder sie nur unter dem Aspekt der Gegenwart zu betrachten, wie die Klassik.

Man kann sich davon überzeugen, daß einmal die Legende von der langweiligen, unpoetischen Heidelandschaft jedweder Grundlage entbehrt und daß zum zweiten das romantische Ungarnbild der Konfrontierung mit dem wirklichen niemals standhält, wenn man beide Darstellungsarten Petőfis Gestaltungen ungarischer Natur und Heide gegenüberstellt. Und wie kannte er dieses Land und diese Natur aus eigener Erfahrung, durch täglichen Umgang mit ihr, ihren Bewohnern, den Adligen und leibeigenen Bauern, ihren Roß- und Rinderhirten, Schäfern, Schankwirten und -Wirtinnen, Zigeunern, seine Vertrautheit mit der Tier- und Pflanzenwelt, dann die Aufnahmefähigkeit der unver-

brauchten, stets wachen Sinne—mit einem Wort, diese alles wirkte mit an jenen Landschaftsbildern, die das höchste Maß an Humanisierung außermenschlicher Natur erreichen, ohne sie zu verzerren oder zu verfälschen. Da Petőfi die städtische Kultur, die Technik, die revolutionären Ergebnisse des Kapitalismus bejahte, die Aufregungen des politischen und literarischen Lebens je länger je weniger entbehren mochte, ohne der Natur entfremdet zu werden, konnte es bei ihm nur selten zu einem Konflikt zwischen den zwei Welten kommen. Und was bei seinen außerungarischen Zeitgenossen undenkbar wäre: im Falle Petőfis wurde das ungestörte, künstlerisch produktive Verhältnis zur Natur wiederhergestellt. Dieses Verhältnis war die Voraussetzung jener beruhigenden, erstaunlichen Plastizität, die Petőfis Landschaftsbilder kennzeichnet. Er hat in ihnen festgehalten, was er in der ungarischen Heide als der Verewigung würdig, als Gleichnis einer absoluten, ungehemmten Freiheit empfand, als den Raum, der seiner Phantasie größte Bewegungsfreiheit gestattete. In diesen Landschaftsbildern ist nichts abstrakt oder angelesen. Sie sind auch nicht ekstatische oder impressionistische »Einzelaufnahmen«, schlichte Reproduktionen von Erlebnissen, Gegenbilder der Stadt, Projektionen zerrissener konfliktbeschwerter Seelen in die Natur. Sie degradieren weder die Natur zugunsten des Menschen, noch umgekehrt den Menschen zugunsten der Natur. Sie spiegeln vielmehr die Welt des ungarischen Tieflandes in je einem Zeitpunkt oder einer Situation von Petőfis Leben. Das sind keine Synthesen von realen Einzelheiten oder rationale »Schönheitskataloge«, keine Exegesen der Natur, die sie deuten, erklären, zum Sprechen bringen sollen. Man ist vielmehr Zeuge eines Prozesses, in dessen Verlauf Raumerlebnisse künstlerisch gestaltet, d. h. zur Landschaft werden.

Wie auf Petőfis Liebesdichtung, liegt auch auf seiner Landschaftsdichtung der Morgenglanz der ersten Entdeckungen. Alle Erkundungsfahrten, jeder Fortschritt im ideologischen Bewußtsein des Menschen, des Dichters, des Politikers, alle Krisen und Etappen seines Klassenkampfes, fördern die Reife, erweitern das Blickfeld dieser Dichtung. Die Kühnheit, mit der Petőfi Politik und Geschichte hin und wieder zur Inspirationsquelle dieser Gebilde werden läßt, sie sogar mit einer Atmosphäre saint-simonistischen Ursprungs umgibt, ohne ihr künstlerisches Gefüge zu gefährden, dürfte in der Geschichte der neueren Landschaftsdichtung kaum ihresgleichen haben.

Hier und nur hier in diesen Gedichten ist endlich aller literarische Rousseauismus, sind alle irrationale Hintergründigkeit, romantisches Fernweh, Exotik, auch jede Art jener Mystifizierung der Natur überwunden, wie sie manchem Nachzügler der Romantik eigen ist und selbst das Verhältnis einer Droste-Hülshoff zur Natur zu trüben vermag. An Stelle des romantischen Traumes von der Landschaft des »Unendlichen« trat die reale »Unbegrenztheit« der ungarischen Heide. Damit fand die Entromantisierung Ungarns im allgemeinen und der ungarischen Heide im besonderen ihren Abschluß.

Hier ist der Ort, das Verhältnis Petőfis zu Nikolaus Lenau, seinem einzigen, bedeutsamen Vorläufer in der künstlerischer Gestaltung ungarischer Landschaft zu erhellen, und zwar ohne jede nationalistische Voreingenommenheit, wie ich es in meiner Lenau-Monographie (1955), die demnächst auch in deutscher Sprache erscheinen soll, versucht habe.

Um von vornherein jedem Mißverständnis vorzubeugen: Lenau war ein deutscher Dichter, und zwar einer der größten, aber auch der einzige Dichter von weltliterarischer Bedeutung, der in Ungarn geboren, seine Kindheit und Jugendjahre in einer ungarischen Umwelt verbrachte, ungarische Schulen besuchte, ungarisch sprach und las. Ungarische Volksdichtung und ungarische Tanzmusik waren die ersten elementaren Kräfte, die seine Lyrik formen halfen. Der ganze Charakter seiner Naturanschauung wurde bestimmt durch sein Erlebnis der ungarischen Natur, und zwar nicht nur im ersten Abschnitt seiner künstlerischen Entwicklung, sondern auch später, als ideologische Irrungen störend in das alte vertraute Verhältnis eingriffen. Wir kennen keinen zweiten Dichter, in dessen Leben die geographischen Räume so oft gewechselt hätten, wie im Leben Lenaus, doch wenn es zu ihrer künstlerischen Gestaltung kam, so stand hinter jeder beinahe immer das unauslöschliche Erinnerungsbild der ungarischen Heide.

Im Hinblick auf Petőfi war es Lenaus historische und vorbildliche Leistung, daß er nach der Entdeckung und Romantisierung der Heidewelt »von außen« ihre Entromantisierung gleichfalls von außen begann, ein Prozeß, den Petőfi »von innen« zum Abschluß brachte. Nicht minder vorbildlich war der Schritt des Naturlyrikers Lenau, mit dem er über die Praxis der Romantik hinausging. Denn während diese das lyrische Ich in der Natur verströmen ließ, die Sprache der Musik überantwortete, stehen in Lenaus Liedern Natur und lyrisches Ich in einem dialektischen Verhältnis zueinander, das in einer Synthese beider aufgeht, wird die Sprache zur Trägerin aller Musikalität.

Wohl kannte auch Lenau die düstere, grausame, kalte und fühllose Natur, die sich gegen menschlichen Schmerz verschließt und den Menschen in den Wahnsinn oder Tod treibt, wenn er ihre Geheimnisse nicht zu entschleiern, ihre Rätsel nicht zu lösen vermag, jedoch spielte in seiner Dichtung die lebendige, mitfühlende Natur bis zuletzt die Hauptrolle. Wenn er daher in seinen Gedichten die Natur verlebendigt, die Naturkräfte und Naturerscheinungen personifiziert, das Leben der Natur als gesellschaftlichen, ja geschichtlichen Prozeß auffaßt, so hat das nichts zu tun mit Romantik, die in ihrem Grauen vor Leere und Einsamkeit die Natur mythologisiert und mit Dämonen bevölkert.

Lenau hat einmal dem alten, überlebten Typus der Naturpoesie seinen neuen gegenübergestellt. Der alte Typus führe eine Reihe von Naturerscheinungen an, die weder durch das Gefühl, noch durch die Situation miteinander in Verbindung treten, oder aber ziehe er eine Parallele zwischen irgend-

einer Erscheinung des menschlichen Lebens und der entsprechenden Erscheinung in der Natur. Doch weder das eine noch das andere Verfahren könne streng genommen als künstlerische Schilderung bezeichnet werden. Ein unerläßliches Erfordernis der Naturpoesie sei, daß sie die Natur und das Leben der Menschen in einen inneren Konflikt bringe, nur aus diesem Konflikt einen dritten lebenden Organismus herausgestalte, der als das Symbol der die Natur und das Leben in sich schließenden höheren Einheit angesehen werden kann. Diese Formation der Naturpoesie, fährt Lenau fort, scheine seiner Zeit vorbehalten zu sein und hänge eigenartigerweise allgemein mit der für die neueste Dichtung charakteristischen Ironie zusammen. Lenaus Praxis, mehr noch diese Selbstdeutung seines schöpferischen Verfahrens zeigt, daß seine Vorbildlichkeit und Vorläuferschaft nicht dahin mißdeutet werden können, als sei Petőfi Lenaus Nachahmer oder Schüler gewesen. Schon daß es bei Petőfi niemals um einen Konflikt zwischen Menschen und Natur, sondern um die schöpferische Koexistenz beider geht, daß Lenau bis zuletzt ein Unbehauster bleibt, Petőfi aber selbst in der größten Not festen, heimischen Boden unter den Füßen hat, bedingt einen nicht unwesentlichen Unterschied. Wecken die erstaunlichen Landschaftsbilder Lenaus den Eindruck stimmungsgesättigter musikalischer Kompositionen, denen Erinnerungsbilder zugrundeliegen, so zeigt Petőfi, wie die Einzelheiten des geographischen Raumes sich zu einem sichtbaren, lebenden Ganzen: dem Landschaftsbild zusammenschließen. So ist es auch äußerst aufschlußreich zu hören, wie Petőfi einen Tag auf der Heide erlebt und wie Lenau sich an die Heide erinnert:

»Im Osten erblickt man ein großartiges Schauspiel: die Hortobágyer Puszta, — berichtet Petőfi in einem 'Reisebrief' vom 13. Mai 1847 — Hortobágy; ruhmreiche Ebene, du bist die Stirne Gottes!

Ich bleibe in deiner Mitte stehen und blicke mit einem Entzücken umher, welches nicht der Schweizer auf seinen Alpen, sondern nur der Beduine in den Wüsten Arabiens empfindet. Wie atme ich frei, wie erweitert sich meine Brust!

Welch längeren Weg macht hier die Sonne als anderswo! Der Horizont ist unermeßlich. Unterwegs steigt hier und da eine Lerche in die Luft, wie die Spinne an ihrem Gewebe.

Einige Schritte vom Wege glitzert ein kleiner Bach, von beiden Seiten von dunkelgrünen Binsen und hellgrünem Riedgras umsäumt; daneben springen Kiebitze einher, und in der Mitte des Baches schreitet mit seinen langen roten Beinen gravitätisch der Storch.

Auf einer Wiese weidet die Herde; auf seinen langen Stock gestützt steht neben ihr der Rinderhirt und lüftet vor uns seinen Hut, nicht aus Unwürfigkeit, wie der Deutsche und Slawe des Oberlandes, sondern aus Höflichkeit, wie es sich für einen Ungarn schickt.

Was sind das für T-Gestalten in der Ferne? Das sind zerstreute Schwengelbrunnen, die aber schon so weit sind, daß man ihre schlanken Peitschenstiele nicht mehr zu unterscheiden vermag.

Am Rande des Horizonts erblickt man die Hortobágyer Csárda, aber nicht auf der Erde, sondern im Himmel: die Délibáb hat sie dahin erhoben. Neben der Csárda das Gestüt, gleichfalls in der Luft, als flöge eine ermüdete Kranichschar dahin. Süße Délibáb! Sie hält die Gegenstände zärtlich in ihrem Schoß, wie die Mutter ihre Kinder.

Still und träumerisch lagert gleichsam die Urruhe über der Ebene, wie am häuslichen Herd in seinem Lehnstuhl der Urahne von hundert Jahren, der die stürmischen Tage des Lebens mit stillem Herzen durchlebt.

Wie einfach ist die Ebene und doch wie erhaben!« —

Mit dieser enthusiastischen Darstellung der Heidewelt vergleiche man Lenaus Erinnerungsbild, das uns der Deutsch-Ungar Karl Beck überliefert hat (vgl. Pester Lloyd, 1863, Nr. 224) und in dem noch immer die alte, öde Heide gespenstert: »So recht wohl ist's mir nur auf der Puszta geworden. Diese trostlose, unermeßliche Einöde mit ihren verrufenen Kräutern, unheimlichen Weihern, brüllenden Rohrdommeln und zauberhaften Luftspiegelungen ist mir über alle Beschreibung sympathisch. Da trauert die Natur innig und ungestört. Die Heide wurde von Gott in einer Anwandlung von nagender Reue in die Welt geworfen. Da könnt ich jahrelang hausen, das Leben verschlafen, verrauchen, vergeigen und es dreimal verachten. Scheint das ungeheuerlich? Sagen Sie, scheint das krankhaft? Meinetwegen! Nimm mir meine Krankheit und du nimmst mir meine Poesie.«

Zum Schluß sollen drei exemplarische Pusztabilder Petőfis veranschaulichen, was es heißt, einen geographischen Raum zur Landschaft umgestalten und diese in Dichtung umsetzen:

Das Tiefland

(1844)

Wildromantisch düstere Karpaten,
Mich kann eure Schönheit nicht ergreifen,
Ich bewundere euch, ohn' euch zu lieben,
Berg und Schlucht mag nicht mein Geist durchstreifen.

Meine Heimat, wo ich einst geboren,
Sind des Tieflands meeresflache Weiten,
Frei wird meine Seele wie ein Adler,
Seh' ich dieser Welt Unendlichkeiten.

Und ich schwinge mich empor und schwebe
Mit den Wolken in dem Himmelsdome.
Unten lächelt mir das Bild des Flachlands
Von dem Theißfluß bis zum Donaustrome.

Zu dem Spiel der Fee Morgana läuten
Kleinkumaniens hundert fette Herden,
Die zu Mittag bei dem Schwengelbrunnen
Von dem Doppeltrog erwartet werden.

Des Gestütes scharfer Trab dort drüben
Saust im Wind, und hundert Hufe schallen;
Und dazwischen tönt der Schrei des Csikós
Und sein helles, lautes Peitschenknallen.

Um Gehöfte wogen Weizenfelder
Ährenschwer im weichen Arm der Winde;
Sie umgürten freundlich das Gelände
Wie mit einer hell-smaragdnen Binde.

Hierher kommen aus dem nahen Röhricht
Wilde Gänse, wenn der Abend düstert;
Aufgescheucht entfliehen sie durch die Lüfte,
Wenn ein Windhauch in den Halmen flüstert.

Mit gebrochnem Schlote steht die Schenke
Tief im Schoß der Puszta ganz alleine.
Unterwegs zum Kecskeméter Markte,
Ruht der durst'ge Betyár aus beim Weine.

Nah daran im Sande der Melonen
Karg ein Pappelhain sein Leben fristet,
Wo der Turmfalk kreischt, der in den Kronen
Ungestört vom Lärm der Kinder nistet.

Traurig bei dem Federgrase stehen
Disteln mit der blauen Blütenspitze,
An der Distelwurzel ruht die Eidechs',
Farbenschimmernd, in der Mittagshitze.

Ferne, wo sich Erd' und Himmel einen,
Blauen durch den Dunstflor Obstbaumwipfel,
Da und dort, wie blasse Nebelsäulen,
Zeigen Städte ihrer Türme Gipfel.

O, wie lieb' ich dich, mein schönes Alföld!
Du hast mich gewiegt, gabst mir das Leben.
Hier soll einst das Bahrtuch mich bedecken,
Hier mein Grabeshügel sich erheben.

(Heinrich Melas)

Die Puszta im Winter

(1848)

Hei, nun ist die Puszta erst Puszta zu nennen
Als schlampiger Wirt läßt der Herbst sich erkennen,
Da des Frühlings Saat
Und des Sommers Staat,
Leichtsinnig von ihm vertan, entschwindet,
Und der Winter nur leere Schatzkammern findet.

Der Schafherden melancholische Glocken,
Der Hirtenschalmei wehmütiges Locken
Und der Vogelsang
Verstummten schon lang;
Des Sumpfvogels Ruf auf den Wiesen ward stille,
Es geigt nicht einmal die winzigste Grille.

Wie ein starres Meer ist das Feld ohne Hügel,
Die Sonne schwebt niedrig wie müdes Geflügel,
Oder weil das Gesicht
Ihr vor Alter gebricht
Und sie bücken sich muß, um was zu erspähen,
Denn auch sonst bekäme sie nicht viel zu sehen.

Leer stehn nun des Fischers und Feldhüters Zellen,
Still sind die Gehöfte, das Vieh in den Ställen;
Treibt abends von dort
Man zum Troge es fort,
Da hört man die struppigen Kälber brüllen,
Sie möchten den Durst wohl am Teiche stillen.

Vom Gebälk nimmt der Knecht seine Tabaksblätter
Und legt sie hin auf der Schwelle Bretter,
Zerteilt sie gemach;
Aus dem Stiefel danach
Holt er die Pfeif', stopft sie, mit träger Lippe —
Dran zieht er und lugt, ob nicht leer die Krippe.

Doch es schweigen gänzlich sogar die Schenken;
An Schlaf kann Schenk und Schenkin jetzt denken.
Denn der Schlüssel nun
Zum Keller kann ruhn;
Kein Fuhrwerk, das jetzt zu ihnen sich finde;
Mit Schnee verwehten den Weg die Winde.

Jetzt herrschen die Winde, die Stürme toben.
Der eine kreist in der Luft hoch oben,
Der andre mit Groll
Sprengt unten wie toll,
Läßt sprühen den Schnee wie Feuerregen,
Der dritte kommt ihnen zum Ringkampf entgegen.

Wenn müd um die Dämmrung vom Hader sie lassen,
Dann sinken zur Ebne die Nebel, die blassen;
Dann verhüllen sie bald
Des Betyáren Gestalt,
Der zur Herberg sein schnaubendes Roß läßt traben . . .
Im Rücken den Wolf, überm Kopfe den Raben.

Wie ein König, verbannt aus dem eigenen Lande,
Blickt der Sonnenball rückwärts vom Erdenrande.
Noch einmal sieht
Er voll Zorn sein Gebiet,
Und bis er gelangt in die andere Zone,
Fällt ihm vom Haupte die blutige Krone.

(Ludwig Fulda)

Kleinkumanien

(1848)

Land, dem meine Seele
Voller Sehnsucht stets sich zugewandt: die Auen
Meines Heimatlandes, Kleinkumanien, durft ich
Endlich wiederschauen!
Ich durchzog die Ebne,
Die, vom Arm der Donau und der Theiß umschmiegt,
Wie der holde Säugling lächelnd in den Armen
Seiner Mutter liegt.

Um mich her der Großstadt
Lärmend wirres Treiben, der gestaltenbunten,
Aber in Gedanken weil ich unablässig
Dort im Tiefland unten.
Meine Augen schließ' ich,
Doch mein innres Auge sieht im Wandelbilde
Leis vorüberschweben meines Heimatlandes
Herrliche Gefilde.

Heiße Sommermitte —
Jetzt erklimmt die Sonne dort die Höhn; es fluten,
Gleich dem Flammenregen, auf die Heide sengend
Ihre Strahlengluten . . .
Rings um mich die Heide,
Endlos tiefe Heide — sinnendes Genießen:
Wie in weiter Fern' die Erde und der Himmel
Ineinanderfließen.

Quer durch fette Wiesen
Führt der Weg ; die Rinder kauern auf der Erde;
Drückend ist die Hitze, drum gelüstets nach dem
Grase nicht die Herde.

Schlummernd an der Hürde
Ruht der Hirt, den Schafspelz unter sich gebreitet,
Träg sind auch die Hunde, achten nicht des Wandrers,
Der vorüberschreitet.

Durch die Ebne schlängelt
Sich ein Bach; es liegt regungslos sein Spiegel,
Platscht nur, wenn zuweilen ihn ein Wasservogel
Streift mit seinem Flügel.
Bis hinunter sieht man
Auf des Baches gelben Kiesgrund nieder,
Träge Egel lagern, flinke Käfer laufen
Wühlend hin und wieder.

Drin im dunkelgrünen
Schilf am Bachesrande streckt den Hals ein Reiher,
Eine Storchenmutter taucht den langen Schnabel
Unter in den Weiher;
Schlingt und wirft zur Höhe
Dann den Kopf und blickt gar stolz sich um im Kreise,
Drüben an dem Ufer piepen Kiebitzschwärme
Ihre Klageweise.

Jener Baumstamm diente
Einmal wohl als Pfeiler einer Ziehbrunnstange;
Noch sieht man die Grube, doch ist sie verschüttet,
Grasbedeckt schon lange.
Staunend schaut der Baumstamm
Nach der Heidefee ... Es ist nicht zu verstehen,
Was er dran bewundert? Hat er doch dergleichen
Häufig schon gesehen.

Fern am Horizonte
Schwebt die Fee; nichts Beßres fand sie auf den Triften
Als ein Tschardenwrack; — sie hub es von der Erde,
Hält es in den Lüften.
Spärlich wird die Heide
Und verläuft im Felde; dort sind aufgeschichtet
Lange Flugsandhügel, die der Sturm erbaute
Und der Sturm vernichtet.

Endlich auch ein Weiler,
Triften drin und Schober; drüber krächzen Krähen;
Einen alten Kläffer sieht man dort zuweilen
Ums Gehöfte gehen.
Rings ein Meer von Ackern,
Drauf des goldnen Weizens reicher Gottessegen.
Von der Last gebeuget, müssen sich die Ähren
Auf die Seite legen.

Dort im gelben Korne:
Roter Mohn, Zyanen; weiter in der Ferne
Glüht in dunklem Rote eine Distelrose
Gleich dem blutgen Sterne.
Leise naht der Abend,
Und die weißen Wolken rot sich übergolden.
Hoch an uns vorüber — wie die Feenmärchen —
Schweben sie, die holden!

Und zum Schluß das Städtchen,
Mitten drin die Kirche mit dem Turm. Auf Hügeln
Hie und da am Stadtrand windgetriebne Mühlen
Mit den breiten Flügeln.
O, vor diesen Mühlen
Weil' ich gar zu gerne! Sieh, vom Wind geschwungen,
Ihre flinken Segel, wie sie Räder schlagen
Gleich Zigeunerjungen!

(Neugebauer—Steiner—Turóczi)

In diesen Jahren, da die mit Dampf betriebene Maschine sich als revolutionäre Kraft auswirkte, bedeutete die Bejahung der Eisenbahn und des Dampfschiffes Stellungnahme für den Fortschritt. Auch Goethe meinte, ihm sei nicht bange, daß Deutschland nicht eins werde: die guten Chausseen und Eisenbahnen würden schon das ihrige tun. Friedrich List, der berühmte deutsche Nationalökonom, der sein ganzes Leben für die Industrialisierung, für die Einheit Deutschlands und der Versöhnung der Völker eingesetzt hatte, hat in einem seiner Aufrufe — man könnte diesen eine Vision nennen — die Sendung des Dampfwagens förmlich mystifiziert. Was das Dampfschiff für den See- und Flußverkehr sei, das sei der Dampfwagen für den Festlandsverkehr. Herkules in der Wiege: der Dampfzug befreie die Völker von der Plage des Krieges, von Teuerung und Hungersnot, nationalem Haß, Arbeitslosigkeit und Unwissenheit, er befruchte die Felder, bringe Leben in die Werkstätten und Gruben und gebe auch den Niedrigsten Kraft, sich durch den Besuch fremder Länder zu bilden, in fernen Gegenden Arbeit zu finden, an fernen Heilquellen und Meeresufern ihre Gesundheit wiederherzustellen. Auf der anderen Seite standen die behutsamen oder lauten Gegner des Fortschritts, des Kapitalismus, der Demokratie, des Liberalismus, alle, denen der Schrecken vor der Revolution und dem Proletariat in die Glieder gefahren; die Romantik und ihre Epigonen, das ganze Biedermeiertum, der um seine Ruhe besorgte, in jedweder Veränderung Umsturz witternde Kleinbürger. Sie alle hielten krampfhaft fest an der idyllischen Natur, am Symbol der guten alten Zeit, der Postkutsche. Zu ihnen gesellen sich alle, die den technischen Fortschritt nur für England und Frankreich gelten ließen, nicht aber für das zurückgebliebene Deutschland. Auch Arzt und Gelehrter äußerten ihre

Besorgnisse: ob der menschliche Organismus wohl die Erschütterung ertragen werde, der er im Eisenbahnzug ausgesetzt sei.

Man kann wohl das Tempo der Entwicklung verlangsamen, hemmen, aber nicht aufhalten, am wenigsten mit theoretischen, ideologischen, an das Gemüt appellierenden Beweisgründen. Doch damit waren die Gegner des neuen Verkehrsmittels nicht zum Schweigen zu bringen. Sie beharrten auf ihrem Standpunkt. Wer Gesinnung und Weltanschauung Friedrich Schlegels, Arndts, der Brüder Grimm, des späten Hebbel, ihr Verhältnis zum Kapitalismus kennt, wird sich kaum darüber wundern, daß sie die Ausbreitung der Eisenbahn mit mehr oder weniger Ärger und Besorgnis verfolgten, oder daß die konservative Annette von Droste-Hülshoff durch die Dampfmaschine die Moral ihrer Dorfbewohner gefährdet sah. Auch wer um die politische Ratlosigkeit des liberalen Immermann weiß, für den dürfte es keine Überraschung sein, daß er mit dem Kapitalismus zugleich auch die Dampfmaschine verwarf. Wenn dagegen Chamisso den Wunsch äußerte, er wolle nicht sterben, bevor er nicht in einem Eisenbahnwagen gefahren, wenn der Österreicher Anastasius Grün meinte, selbst der Dorfespatriarch müsse, was der Geist beschieden, die Mütze lüftend, staunend jetzt verehren; wenn Karl Beck die Eisenbahnschienen als Friedensstifter, Freiligrath die Eisenbahn im Zeichen der Freiheit feierte, so stand das im Einklang mit ihrer liberalen oder radikalen politischen Verhaltensweise. (Auch G. Keller hat hier seinen Platz.)

Allein wie verblaßt und vergilbt erscheint dieses alles und manches andere Produkt der zeitgenössischen Gesinnungs- und Tendenzdichtung, ja, sogar die Utopie Lists neben Heines erstaunlichem Prosahymnus auf ein großes technisches Ereignis in Paris: auf die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnen im Mai 1843, wovon die eine nach Orleans, die andere nach Rouen führte. Heine begrüßte es mit einem Pathos und einer Erschütterung, wie er sie nur für die Julirevolution gefunden hatte, und deutete es als einen neuen Abschnitt der Weltgeschichte, wie Goethe die Schlacht von Valmy gedeutet hatte, und zwar mit den gleichen Worten. Er verallgemeinerte hier ein persönliches Erlebnis und sagte mehr aus über die Folgen der industriellen Revolution, über die Revolutionierung des gesellschaftlichen Zustandes der ganzen Welt, als irgend jemand vor Engels. Dachte Goethe an die künftige Einheit Deutschlands, so denkt Heine an eine Vereinheitlichung Europas durch Eisenbahnen. Es ist kein Gedicht, enthält aber mehr künstlerisch vorgeformten konkreten Stoff, als die meisten Eisenbahngedichte der Weltliteratur mit ihrer abstrakten Rhetorik.

Es war eine notwendige Folge des verspäteten und immer wieder gehemmten Feudalisierungs- und Kapitalisierungsprozesses, daß in Ungarn die technische Umgestaltung der Natur nur bescheidene Fortschritte machte. (Kanalisierung um die Wende des XVIII—XIX. Jahrhunderts, Trockenlegung von Sümpfen; erstes Dampfschiff auf der Donau 1830, erste Kunstmühle 1836,

erste Eisenbahn 1847). Wie überall in Europa, hieß auch in Ungarn Eisenbahn und Dampfschiff bejahen, sich für Fortschritt und Demokratie entscheiden, sie ablehnen oder bekämpfen aber galt auch hier als Zeichen konservativer Gesinnung. Merkwürdigerweise war es gerade der große Reformpolitiker Széchenyi, der für die Dampfschiffahrt eintrat, dem Dampfwagen gegenüber aber sein Bedenken äußerte. Das ging so weit, daß er den berühmten Polytechniker und Erfinder, Kliegel, als dieser ihm das Modell einer neuartigen Eisenbahn vorlegte, kurzerhand abwies. (Nebenbei: Széchenyi bekleidete im ersten ungarischen Ministerium das Amt des Ministers für Verkehrswesen!) Petőfi, von dem wir wissen, daß er sich für die Eisenbahn, wie überhaupt für alles, was den Fortschritt förderte, begeistert hat, berichtet entrüstet aber sachkundig über den Fall Széchenyi-Kliegel: Kliegel sei mit seiner neuen Erfindung zum Minister für Verkehrswesen gegangen. »Der Minister für Verkehrswesen ist István Széchenyi. Dies genügt zu wissen, damit wir auch um das Ergebnis wissen. Ist doch Széchenyi ein Mensch, der sogar die Zahnstocher aus England bringen läßt, in der heiligen Überzeugung, der Ungar sei zu dumm dazu. Er würdigte die Maschine keines Blicks, sondern schickte Kliegel mit seiner Erfindung ich weiß nicht wohin und zu wem. Nun, wir dürfen uns über derartige kleine Schwächen großer Männer nicht aufhalten. Nein, nicht Széchenyi, sondern Herr Kliegel ist schuld am Ganzen, warum war er auch so einfältig, Ungarn zu seinem Geburtsland zu wählen. Wäre er irgendwo in Boroughbridge geboren, so hätte ihn Széchenyi ohne Zweifel anders empfangen.«

Doch sich für Eisenbahn oder andere Errungenschaften der Technik, für technisch umgestaltete geographische Räume begeistern und diese Begeisterung ins Künstlerisch-dichterische umsetzen, sind zwei verschiedene Dinge. Unseres Wissens hat der junge Friedrich Engels als Erster die verborgenen ästhetischen Qualitäten einer Eisenbahnfahrt in England für die Literatur entdeckt: »Ihr, die ihr über die Prosa der Eisenbahnen klagt«, heißt es an einer Stelle seines Aufsatzes »Landschaften«, wo er über die dialektische Entsprechung von Landschaft und Ideologie spricht, »ohne je eine gesehen zu haben, laßt euch fahren auf der, die von London nach Liverpool geht. Wenn es irgend ein Land gibt, das gemacht ist auf der Eisenbahn durchflogen zu werden, so ist es England. Keine blendenden Schönheiten, keine kolossalen Felsmassen, aber ein Land voll sanfter Hügelwellen, das bei der englischen nie ganz klaren Sonnenbeleuchtung einen wunderbaren Reiz hat. Man staunt über die mannigfachen Gruppierungen der einfachen Staffage; aus ein paar Hügeln, Feld, Bäumen, weidendem Vieh macht die Natur tausend anmutige Landschaften. Eigentümlich schön erscheinen die Bäume, mit denen alle Felder einzeln und in Gruppen besetzt sind, so daß die ganze Gegend etwas Parkähnliches erhält. Dann wieder ein Tunnel, der den Wagenzug für einige Minuten im Dunkel hält und der in einen Hohlweg ausläuft, aus dem man plötzlich wieder in die

lachenden sonnigen Felder versetzt wird. Auf einmal führt der Weg auf einen Viadukt quer durch ein langes Tal; tief unten liegen die Städte und Dörfer, die Wälder und Wiesen, zwischen denen der Fluß sich durchschlängelt, rechts und links Berge, die im Hintergrunde verschwimmen, und über dem reizenden Tale eine zauberhafte Beleuchtung halb Nebel, halb Sonnenschein — doch kaum hat man das wunderbare Gebiet überschaut, so ist man ihm in einen Hohlweg entrückt und hat Zeit das magische Bild in der Phantasie neu zu schaffen. Und so geht es fort, bis die Nacht hereinbricht und der Schlummer die schauensmatten Augen schließt. O es liegt eine reiche Poesie in den Provinzen Britanniens!«

Was in diesem Bericht überrascht und in den meisten, frühen Eisenbahngedichten fehlt, ist der vollkommene Einklang von Eisenbahnerlebnis und Naturerlebnis. Dagegen fehlt bei Engels die zeitgemäße Tendenz: Eisenbahn als Symbol der politischen Bewegungsfreiheit und der Kulturrevolution. Nun lese man das Gedicht Petőfis »Auf der Eisenbahn«, dieses einzige Gleichnis seines Freiheitsenthusiasmus, den atemberaubenden Wettflug mit den Vögeln, mit der Sonne, die sich lahmläuft, die Eisenbahnschienen als Mittel der Kulturrevolution, — das Ganze ein Sprachkunstwerk, in dem die Tendenz restlos aufgeht. Auch Lenau, dessen Eisenbahngedicht als künstlerische Schöpfung mit dem Petőfischen verglichen werden kann, weiß, daß die Eisenbahn die Grablegung einer alten und die Heraufkunft einer neuen Welt bedeutet. Indessen fügt er sich nicht ohne Rückbesinnung auf Symbole des Alten: Eichenwald und Marienbild, und nicht ohne Vorbehalt in das unabwendbar Neue. Ein Vergleich der beiden Gedichte läßt erkennen, was ihre Verfasser verband: der Einklang von Natur und Mensch, aber auch was sie voneinander trennte, der Unterschied ihres Freiheitsbegriffs:

An den Frühling
1838

Lieber Frühling, sage mir,
Denn du bist Prophet,
Ob man auf dem Wege hier
Einst zum Heile geht?

Mitten durch den grünen Hain,
Ungestümer Hast,
Frißt die Eisenbahn herein,
Dir ein schlimmer Gast.

Bäume fallen links und rechts,
Wo sie vorwärts bricht,
Deines blühenden Geschlechts
Schont die Rauhe nicht.

Auch die Eiche wird gefällt,
Die den frommen Schild
Ihrem Feind entgegenhält
Das Marienbild.

Küsse deinen letzten Kuß,
Frühling, süß und warm
Eiche und Maria muß
Fort aus deinem Arm!

Pfeilgeschwind und schnurgerad
Nimmt der Wagen bald
Blüt' und Andacht unters Rad,
Sausend durch den Wald.

Lieber Lenz, ich frage dich,
Holt, wie er vertraut,
Hier der Mensch die Freiheit sich
Die ersehnte Braut?

Lohnt ein schöner Freudenkranz
Deine Opfer einst,
Wenn du mit dem Sonnenglanz
Über Freie scheinst?

Oder ist dies Wort ein Wahn,
Und erjagen wir
Nur auf unsrer Sturmesbahn
Gold und Sinnengier?

Zieht der alte Fesselschmied
Jetzt von Land zu Land,
Hämmernd, schweißend Glied an Glied,
Unser Eisenband?

Braust dem Zug dein Segen zu,
Wenn's vorüberschnaubt?
Oder Frühling, schüttelst du
Traurig einst dein Haupt?

Doch du lächelst freudenvoll
Auf das Werk des Beils,
Daß ich lieber glauben soll
An die Bahn des Heils.

Amselruf und Finkenschlag
Jubeln drein so laut,
Daß ich lieber hoffen mag
Die ersehnte Braut.

Auf der Eisenbahn
Pest (1847)

Ich fühl ein Meer, ein Wonnemeer
Durch meine Seele dringen . . .
Sonst flogen Vögel nur einher,
Jetzt hat der Mensch auch Schwingen.

Gedanken flogen uns voran —
Wie Blitze schnell entschwunden —
Wir überholen ihr Gespann
In wenigen Sekunden.

Mensch, Haus und Bach und Waldesgrün
Und blühende Gefilde:
Sie tauchen auf und schwinden hin
Wie eitle Luftgebilde.

Die Sonne lief mit uns einher;
Sie lief wie eine Tolle,
Die wähnt, daß sie ein Teufelsheer
Beim Schopf erfassen wolle.

Sie lief und lief . . . nun ist sie lahm
Und ruht im Westen drüben
Am Berge aus, ganz rot vor Scham,
Daß sie zurückgeblieben.

Wir stürmen fort, und Müdigkeit
Verrät noch keine Miene;
Geht das so fort, bringt uns noch heut
Ins Jenseits die Maschine.

Baut hundert, tausend, baut noch mehr!
Daß unbebaut nichts bleibe,
Daß Bahnen laufen kreuz und quer
Wie Adern in dem Leibe.

Die Adern sind's, die Saft und Kraft
Durch alle Länder leiten
Und Handel, Kunst und Wissenschaft
Befördern und verbreiten.

Und wenn ihr sorgenvoll euch fragt,
Wo man das Eisen fände:
Sprengt alle Ketten, die ihr tragt,
Viel Eisen gibt's am Ende!

(Max Farkas)

Petőfis politische Dichtung

Wir haben zu zeigen versucht, daß das Politische mit zu den formenden Kräften von Petőfis Weltanschauung und Dichtung gehört. Jetzt gilt es zu zeigen, wie dieses Politische als selbständiges Thema, künstlerisch gestaltet, seinen Platz in Petőfis Lebenswerk behauptet, seinen Werdegang und seine Auseinandersetzungen widerspiegelt.

Die Atmosphäre wirtschaftlichen und politischen Aufschwungs, in der Petőfi lebte, seine Erfahrungen um die Ohnmacht und Unzulänglichkeit der ungarischen Reformpolitik, die Wellen des großen europäischen Völkerfrühlings, die über die Grenzen hereinschlugen, ließen ihn in der Revolution den einzigen Weg erkennen, der betreten werden mußte, um das ungarische Volk von Habsburgischer Überfremdung, feudaler Unterdrückung, von aller Schmach und Würdelosigkeit der Jahrhunderte zu befreien. Ginge es ausschließlich um die Perspektive der Revolution, ihre ideologische Vorbereitung, um die Aufforderung zur revolutionären Tat, so bestände im besten Falle bloß ein qualitativer Unterschied zwischen Petőfi und den revolutionären Dichtern des europäischen Vormärz, ihnen voran den größten, Heine und Herwegh, denen in einem beträchtlichen Abstand Freiligrath und der Österreicher Moritz Hartmann folgen. Indessen ging der Unterschied viel tiefer, weiter, über das Qualitative hinaus. Er betraf die Gesinnung und die Konsequenz Petőfis,

der keinen Gegensatz zwischen jakobinischer Askese und Hingabe an das Leben, aber auch kein Zurückschrecken vor der Revolution kannte. Er hat die heroischen Ideen der größten bürgerlichen Revolution, der Französischen von 1789, nicht als verblaßte Illusionen, sondern in ihrem vollen Glanz in seine Gegenwart herübergerettet, erlebt und an ihnen seinen neuen Revolutionsbegriff zu bilden vermocht. Das versetzte ihn in die Lage, daß er als einziger unter den großen politischen Dichtern der Vormärz den letzten Schritt gewagt hat und aus einem ideologischen Wegbereiter der Revolution zum Revolutionär der Tat wurde, der auf die Straße ging und »Geschichte machte«, der vom revolutionären Dichter zum Dichter der Revolution emporwuchs, dem größten plebejischen Dichter überhaupt, den das Zeitalter der bürgerlichen Revolutionen kennt.

Das war aber noch nicht alles. Die ungarische Märzrevolution wuchs in einen Freiheitskampf hinüber, von dem die »Neue Rheinische Zeitung« schrieb, zum ersten Mal in der revolutionären Bewegung von 1848, zum ersten Mal seit 1793, hätte eine von der konterrevolutionären Übermacht umzingelte Nation, der feigen konterrevolutionären Wut die revolutionäre Leidenschaft . . . entgegenzustellen gewagt.

Am Anfang stand Petőfi, der Wanderstudent, der gemeine Soldat, der Wanderkomödiant, — der Dichter der Heimatliebe, der die Heide, das Dorf, das Volk entdeckte und schon im Begriff war, sie zu entromantisieren. Seinem Freiheitsbegriff fehlte noch die Beziehung zum Politischen, er blieb noch viele Jahre lang patriotisch und raumbedingt, schwebte zwischen Traum und Wirklichkeit. Er schien vorerst nur eine Freiheit zu kennen, jene der unbeschränkten Bewegung und des ungehemmten Liebens, nur einen persönlichen Emanzipationskampf gegen alles, was diese Freiheit einschränkte und hemmte. Erst mit der Erweiterung des persönlichen Emanzipationskampfes zum überpersönlichen nationalen, erst als die Evokationen der Vergangenheit gegenüber dem Elend und der Problematik der Gegenwart, den großartigen Visionen der Zukunft zurücktraten, füllte sich sein bisheriger Freiheitsbegriff mit politischem und revolutionärem Gehalt, wurden die Ansprüche des arbeitenden Volkes auf Recht und Gleichheit mit vollem Nachdruck zur Geltung gebracht und als primäre Aufgabe der Revolution anerkannt:

Das Volk
(1846)

In einer Hand des Pfluges Sterze,
In andrer Hand des Schwert,
So lebt das arme Volk, das gute,
Bald naß vom Schweiß und bald vom Blute,
So lang sein Leben währt.

Warum vergießt es seinen Schweiß denn?
Was es für sich begehrt:
Daß Nahrung ihm und Kleidung werde,
So viel vielleicht die Mutter Erde
Freiwillig ihm gewährt.

Und kommt der Feind, warum vergießt es
Sein Blut und greift zum Schwert?
Für's Vaterland? Das gibt's hienieden
Nur dort, wo allen Recht beschieden,
Das Volk des Rechts entbehrt.

(Th. Opitz—J. Turóczi)

Das war die erste Etappe auf dem Wege Petőfis zur Revolutionierung seines Bewußtseins und seiner Dichtung. Die zweite Etappe wird bestimmt durch die Radikalisierung des politischen Lebens und Petőfis eigener Gesinnung, durch die Aneignung und Fortbildung saint-simonistischer Ideen.

Die Lehre des Grafen Saint-Simon, nach dem die Bewegung benannt wurde, war das Produkt der Zeit zwischen Revolution und Restauration, einer konkreten geschichtlichen Situation. Es war eine Zeit des kapitalistischen und industriellen Aufschwungs. Um der Anarchie des Kapitalismus vorzubeugen, forderte Saint-Simon die Umorganisierung der alten Gesellschaft, als Voraussetzung einer neuen Weltepoche, die keine Klassenantagonismen, keine Ausbeutung des Menschen durch den Menschen kennt, die allen Menschen die freieste Entwicklung ihrer Fähigkeiten sichert, in der alle sozialen Einrichtungen der zahlenmäßig stärksten und ärmsten Klasse zugutekommen, der Adel entmachtet, alle Privilegien der Geburt aufgehoben, die katholische Kirche durch die Wissenschaft ersetzt, die weltliche Macht, die Leitung des Landes einer neuen Elite, den Industriellen, den Gelehrten, einem Priestertum von neuem Typus anvertraut werden sollen. Doch sollte der ganze Prozeß der Organisation und Umorganisation nicht von »unten-auf« mit dem Volk, durch Waffengewalt, sondern von »oben« durch Propaganda und Umerziehung der Menschen in die Wege geleitet werden. Dazu kam Saint-Simons Mittelalternostalgie und Messianismus, die Tatsache, daß er längst mit dem jakobinischen Gewissen und Gleichheitsbegriff seiner Frühzeit abgerechnet hatte. Allein trotz dieser Widersprüche und Schwankungen zwischen Fortschritt und Rückschritt enthielt die Konzeption Saint-Simons Keime und Entwicklungsmöglichkeiten, die erst im wissenschaftlichen Sozialismus zur Entfaltung kommen sollten.

Das war das utopische Erbe Saint-Simons, das er seinen Schülern hinterließ, und die es systematisch ausbauten, einmal nach der industriellen, zum zweiten nach der religiösen Seite hin. Ihre Kritik der abgewirtschafteten Gesell-

schaftsordnung und des Kapitalismus, ihre Einsicht in das Wesen des Klassenkampfes ging tiefer. Bisher habe der Mensch den Menschen ausgebeutet, Herren und Sklaven, Patrizier und Plebejer, Feudalherren und Hörige, Grundbesitzer und Pächter, Schmarotzer und Arbeiter, das sei die fortschreitende Geschichte der Menschheit bis auf die gegenwärtige Epoche. Hat man diese hinter sich, so bricht damit die von den Saint-Simonisten vorbereitete neue Epoche der Weltgeschichte an. Hier werden Kampf der Industriebourgeoisie gegen die Grundbesitzeraristokratie siegreich beendet, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen endgültig beseitigt, der Antagonismus zwischen arm und reich aufgehoben, die Weltbrüderschaft aller freien und gleichgesinnten Menschen, ein neues Produktionssystem, eine neue Religion, die in der Rehabilitation des Fleisches gipfelt, das Paradies auf Erden verwirklicht.

Der Saint-Simonismus rührte an alle Probleme, die den Zeitgenossen auf den Nägeln brannten. Seine Doktrin beschränkte sich nicht auf einen Kreis von Eingeweihten und Intellektuellen, sondern hatte allen Klassen und Schichten etwas zu sagen. Er bot damit viele Entwicklungsmöglichkeiten auf der einen, gab aber nicht weniger Anlaß zu Ärgernis und Widerspruch auf der anderen Seite. Man konnte sich zu ihm bekennen, sich mit ihm auseinandersetzen, nur uninteressiert konnte man an ihm nicht vorübergehen. Sein Appell an die Künstler, an der Umerziehung der Gesellschaft mitzuwirken, seine Botschaft von der Rehabilitation des Fleisches und von der Emanzipation der Frau, die aufhören müsse, Sklavin und Eigentum des Mannes zu sein, — dieses alles sicherte dem Saint-Simonismus die Sympathie von Menschen, die bisher abseits standen. So konnte sich seine Wirkungsgeschichte unter den günstigsten Bedingungen vollziehen, seine Terminologie sich zu einer Gemeinweltsprache entwickeln, kraft deren die Saint-Simonisten aller Länder sich miteinander zu verständigen vermochten.

Obwohl die Schüler Saint-Simons für die Umgestaltung der Natur durch menschliche Hand eintraten, setzten sie sich selbst eine Schranke, die sie nicht zu überschreiten wagten, indem sie bei der Umorganisierung der Gesellschaft auf jeden revolutionären Eingriff verzichteten, daher auch außerstande waren, aus ihrem Freiheits- und Fortschrittsbegriff die letzten politischen Konsequenzen zu ziehen. Wie bezeichnend, daß sie die Bedeutung der Julirevolution übersahen, in ihr kaum mehr als eine unerwünschte Störung der Ordnung erblickten, die mit Waffengewalt wiederhergestellt werden müsse. In ihrer revolutionsfeindlichen Verhaltungsweise unterschieden sie sich kaum von den meisten Utopisten des Vormärz, wie Cabet, der an der Julirevolution teilgenommen hatte und doch am Schluß seiner »Reise nach Ikarien« erklären konnte, hätte er die Revolution in der Hand, würde er die Hand doch nicht öffnen, und sollte er in der Verbannung sterben, wie Proudhon, der aus seiner Abscheu vor der Revolution kein Hehl machte, wie Louis Blanc, der die Junikämpfe des Jahres 1848 offen verurteilte, oder schließlich Laponneraye, der sich zwar zu Marat,

Robespierre und Babeuf bekannte, dabei aber seinen Revolutionsbegriff in einen mystischen Nebel hüllte. Man weiß, wie Hunderte von Industriellen, Künstlern, Schriftstellern saint-simonistische Texte, Propagandaschriften, Aufsätze lasen, und wie wenige von ihnen durch solche Lektüre zu Revolutionären oder auch nur zu Republikanern umerzogen wurden. Ganz anders verhielten sich die fortschrittlichen Dichter des Vormärz, wie Béranger, Lamartine, Victor Hugo, Heine, Lenau, Herwegh zum Saint-Simonismus, der mit zu ihren weltanschaulichen Inspirationsquellen gehörte und dessen Terminologie, Fortschritt- und Freiheitsbegriff sie sich zu eigen machten, aber zugleich mit zeitgemäßem, politischen Gehalt füllten. Sie waren Zeugen u. Zeitgenossen einer dialektischen Entwicklung, die von der utopischen Idee einer Weltverbrüderung aller befreiten Menschen, von der »heiligen Allianz der Völker«, zum Manifest der Kommunistischen Partei und ihrer Losung: »Proletarier aller Länder vereinigt euch!«, von der Utopie zur Begründung des wissenschaftlichen Sozialismus führte. Sie brachten daher den Mut und die ideologische Bereitschaft auf, an der Vorbereitung der Revolution mitzuwirken. Der Einbruch der Revolution in die Literatur steigerte das Pathos und die Zuversicht aller freiheitlich gesinnten und saint-simonistisch inspirierten Dichter bis zu einem Grad, wie ihn die Weltgeschichte der politischen Lyrik bisher kaum gekannt hatte. Doch dann stellte der Verlauf und der Zusammenbruch der gesamteuropäischen Revolutionsbewegungen, der gegenrevolutionäre Terror die Gesinnungen dieser Dichter auf eine harte Probe, die nur wenige bestanden, hingegen die meisten an der Revolutionsidee, ja an der Idee des Fortschritts überhaupt irre, oder zu Verrätern an dieser Idee werden und wieder andere die ganze Geschichte der Menschheit unter dem Aspekt eines unversöhnlichen Pessimismus betrachten ließ.

Sprechen wir vom Verhältnis Petőfis zur saint-simonistischen Bewegung, so dürfen wir nicht vergessen, daß diese das kapitalistisch und industriell hoch entwickelte Frankreich zur Voraussetzung hatte, indessen das Ungarn Petőfis noch lange Agrarland blieb, wo Kapitalismus und Industrie in den Anfängen steckten. Daher galt das Interesse, das man dem verhältnismäßig früh einströmenden Saint-Simonismus entgegenbrachte, nicht dessen ganzer Konzeption, oder seiner Kritik des Kapitalismus und seinem Industrieprogramm, es beschränkte sich vielmehr auf einzelne Ideen, und auch das geschah unter Vorbehalten seitens aller Konservativen und Nur-Reformern. Mit der Radikalisierung des politischen Lebens wuchs die Aufnahmebereitschaft gegenüber der saint-simonistischen Doktrin, die Zahl der Auseinandersetzungen mit ihr, begann ihr Eindringen in die politische Rede, in die Dichtung, ja, in den Alltag. Für Petőfi, der gerade seine Wende vom patriotischen Dichter zum politischen vollzog, erwiesen sich von allen Thesen und Losungen zunächst jene als besonders fruchtbar, die dieser Wende entgegenkamen, wie »Beseitigung der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen«, »Jedem nach seinen Fähigkeiten, jeder

Fähigkeit nach ihren Leistungen«, die Kampfansage an alle Müßiggänger und Drohnen, »Alles für die Verbesserung des Schicksals der zahlenmäßig größten und ärmsten Klasse«. Doch wurden sie bei ihm aus irreal-abstrakten Formeln zu konkreten Triebkräften, wurde ihre Terminologie erst nach einem wesentlichen Bedeutungswandel zum Grundwortschatz seiner politischen Lyrik.

Die Vorstellung vom irdischen Paradies, die den unterdrückten, verelendeten Menschen nicht auf ein imaginäres Jenseits vertröstet, sondern sein Recht auf Glück, Freude schon im Diesseits verheißt, Askese, Buße und gesellschaftliche Ungleichheit aus der Welt schafft, gehört seit undenkbaren Zeiten, mehr oder weniger religiös verhüllt, zum ideologischen Bestand aller antiklerikalen Sekten, pazifistischer Träumereien vom ewigen Frieden, aller alt- und neuzeitlicher Utopien. Sie beherrschte in den Epochen großer wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und weltanschaulicher Krisen für längere oder kürzere Zeit das Bewußtsein fortschrittlicher Einzelgänger oder aufsteigender Klassen. Um sich aber praktisch durchzusetzen, bedurfte die Vorstellung einer Voraussetzung: Umgestaltung der alten Gesellschaft. Das geschah zum ersten Male in der ersten französischen Revolution.

Die Vorstellung tauchte auch bei Saint-Simon auf. Jedoch begnügte er sich, wie festzustellen war, mit einer Kritik der alten entarteten Gesellschaft, mit ihrer Umorganisierung ohne Waffengewalt als Voraussetzung für den Anbruch des goldenen Zeitalters, das nicht, wie Rousseau und die rückwärtsgewandten Propheten der Romantik glaubten, hinter uns, sondern vor uns liege. Der Endkampf, mit dem die Umorganisierung ihren Abschluß finde, soll zwischen der Grundbesitzeraristokratie als führender Macht der alten und der Industriebourgeoisie als Vertreterin der neuen Gesellschaftsordnung ausgetragen werden. Schon Heine setzte an Stelle der Umorganisierung der alten Gesellschaftsordnung die Emanzipation aller unterdrückten Völker »der ganzen Welt, absonderlich Europas«, die mündig geworden, sich losreißen »von dem eisernen Gängelband der Aristokratie«. Allein die Wendung zum Revolutionären brachte auch hier erst Petőfi. Schon die Abrechnung mit der Vergangenheit vollzog er gründlicher und radikaler, als Heine. Bei ihm treten zum blutigen Endkampf mit siegreichem Ausgang die Guten gegen die Bösen, die Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker, die Besitzlosen gegen die Besitzer an. Damit bricht die neue weltgeschichtliche Periode des wiedergewonnenen Paradieses an.

Die Vision vom Endkampf und wiedergewonnenen Paradies wurde leitmotivartig abgewandelt in Gedichten Petőfis am Vorabend der Revolution, wobei die Auswirkung des Saint-Simonismus mehr nur in der Atmosphäre zu verspüren war, während die Terminologie alle Zeichen der Neuschöpfung an sich trug. Wir führen einige Beispiele an, obwohl wir wissen, daß keine Übersetzung das terminologisch Neuartige der ungarischen Texte wiederzugeben vermag.

Als Einleitung zunächst die Schlußzeilen einer Epistel Petőfis an einen Freund. Ein aufschlußreicher Beitrag zum dichterischen Schöpfungsvorgang. Im Zustand fortschreitender Gesundung und Überwindung von Welt- und Menschenhaß, alles bewirkt durch die Nähe der Natur, sitzt der Dichter zu Gericht über schmähliche Jahrtausende, indem er zugleich den blutigen Endkampf und als allbeglückendes Gegenbild zur Vergangenheit und Gegenwart die utopische Zukunft heraufbeschwört:

An Anton Várady

(1846)

Ich hasse nicht mehr wie bisher die Welt;
Groll hege ich nur gegen sie, bloß Groll . . .
Weil sie so feige ist, weil sie nicht aufschreit
Nach dem ihr meuchlerisch geraubten Glück,
Weil sie die Leiden von Jahrtausenden
Nicht an den Räubern ihrer Schätze rächt —
Doch fang' ich an zu glauben, daß uns bald
Ruhmvoller Tage strahlend Morgenrot winkt,
Wenn alle Völker wieder ihre Häupter,
Die in den Staub getretnen, stolz erheben,
Und durch die ganze Welt erbraust ein Ruf:
»Laßt uns aus Sklaven wieder Menschen werden!«
Die Zeit wird herrlich, aber blutig sein . . .
Und so gehört's sich, daß sie blutig sei! . . .
Die Sündflut gab's schon, jetzt bedarf's des Blutstroms,
Daß von dem Schmutze sich die Welt befreie,
Der sich auf ihr allmählich angesammelt;
Ein Blutstrom muß es sein! Ist er verronnen,
Dann wird die Erde schön und sauber sein,
Und Menschen werden auf der Erde wohnen,
Die Gottes Antlitz ähnlich sind. (Lorenz Landgraf)

Noch ist alles Wunschbild, Sehnsucht und Erwartung (»Mir träumt von Tagen blutigrot«). Dann gewinnt die Utopie so feste Umrisse, wirkt so überzeugend und wirklichkeitsnah, daß sie beinahe schon aufhört Utopie zu sein.

Auf dem Wege von der patriotischen Dichtung zur politischen, von der Utopie zu ihrer Verwirklichung, hat sich vor allem auch Petőfis Begriff des Volkes gewandelt: an Stelle der »zahlenmäßig größten und ärmsten«, trostbedürftigen, zur ewigen Passivität verurteilten Klasse trat das ungeteilte Volk, die Produzenten der materiellen Güter, als elementarste Triebkraft der nahenden Revolution »von unten«.

Man mag diesen Begriffswandel an drei Gedichten ablesen. Das erste bereits oben mitgeteilte zeigt das Volk im Zustand totaler Ohnmacht und Rechtlosigkeit.

Im zweiten wird am Vorabend der Revolution die Gestalt des zu Tode gepeinigten Führers des großen ungarischen Bauernkrieges, György Dózsa heraufbeschworen, um den verstockten Adel zu warnen:

Im Namen des Volkes
(1847)

Jetzt bittet noch das Volk; erhört es doch!
Ihr wißt ja, daß es nimmt, daß es zerstört,
Wenn es, des Bittens müde, sich erhebt,
Habt ihr denn nichts von Dózsa György gehört?
Auf feur'gem Throne habt ihr ihn gerichtet;
Denn der ist selbst das Feuer. Drum bedenkt,
Daß euch nicht wieder dieser Brand versengt.

Und damals forderte das Volk nur Brot,
Es war ja nur ein Tier zu jener Zeit;
Doch aus dem Tiere wurde nun ein Mensch,
Und ihm gebühret Recht, Gerechtigkeit.
Drum müßt ihr Menschenrecht dem Volke geben,
Denn rechtlos leben, heißt in Schande leben.
Und Gott schlägt jeden mit gewalt'ger Hand,
Der dieses Mal auf sein Geschöpf gebrannt.

Warum seid ihr mit Vorrechten beschenkt?
Das Recht, weshalb gilt's nur für euren Kreis?
Wenn eure Ahnen dieses Land erkämpft,
Tränkt seinen Boden jetzt des Volkes Schweiß.
Was sprecht ihr da von Schätzen in der Erde!
Man braucht auch Hände, daß gegraben werde,
Bis daß die goldne Ader offen liegt . . .
Glaubt ihr, daß dieser Hände Werk nichts wiegt?

Dem Volke gebt sein Recht! Ihr schuldet das
Dem heiligen Gebot der Menschlichkeit
Und eurem Vaterland, denn dieses fällt,
Wenn ihr ihm nicht auch eure Stütze leiht.
Da die Verfassung Rosen euch gegeben,
Werft ihr dem Volk die Dornen hin zum Leben:
Werft doch ein Rosenblatt auf uns herab
Und nehmt der Dornen Hälfte von uns ab!

(Heinrich Melas)

Endlich das dritte, unmittelbar nach dem Ausbruch der März-Revolution geschrieben, stellt das entromantisierte Volk in seiner Kraftfülle dar, wie es die herrschende Welt des »Oben« von unten beherrscht. Das Ganze ein einziges, aufregendes Gleichnis.

Das Meer hat sich erhoben

Das Meer hat sich erhoben,
Das große Völkermeer.
Es wirft mit wildem Dröhnen,
Daß Erd und Himmel stöhnen,
Die Wellen hin und her.

Ob euch des Tanzes Anblick,
Des Lieds Geheul genügt?
Ihr, die es nie erfahren,
Ihr sollt es jetzt gewahren,
Wie sich das Volk vergnügt.

Es hebt das Meer und donnert,
Die Schiffe fliehn gehetzt,
Schon gähnt der Hölle Rachen,
Der Mastbaum stürzt mit Krachen,
Das Segel hängt zerfetzt.

Ja, rase nur und tobe,
Magst ungestüme Flut
Den tiefsten Grund uns zeigen,
Laß zu den Wolken steigen
Des Gischtes weiße Wut!

Ans himmlische Gewölbe
Schreib hin zur ewgen Lehr:
Ob auch die Schiffe drücken
Schwer auf der Wogen Rücken —
Der Herr ist doch das Meer!

(Endre Gáspár)

Zugleich mit dem Volksbegriff änderte sich auch die Auffassung Petőfis von der Sendung des Dichters, seiner Rolle, die er als Wegbereiter der Revolution, als Wortführer und Erzieher des unfreien und Führer des befreiten Volkes zu besorgen hatte. Er rechnete vorerst auch hier mit allen entarteten, schlechten Traditionen ab. Er bekämpfte die Mondscheinmenschen, die Sänger der Ruinen-Romantik, die Leichenplünderer, die die tote Zeit ausgraben und zur Schau stellen. Die Welt sei ein Siechhaus, und was sie zur Gesundung brauchte, sei der Arzt der kranken Menschheit: die sehnsüchtig erwartete Zukunft (»Nachtigallen und Lerchen«). In einem Gedicht hat dann Petőfi seine Gedanken vom Dichter des Volkes und des großen Emanzipationskampfes zu einer zeitgemäßen Ars Poetica verdichtet und die Rolle des Dichters mit der Feuersäule verglichen, die den herumirrenden Moses einst in der Wüste geführt hatte:

Die Dichter des 19. Jahrhunderts
(1847)

Mit leichtem Sinn sich keiner wage,
Ans klängereiche Saitenspiel!
Wer Dichter sein will heutzutage,
Der nimmt auf sich gewaltig viel.
Vermagst du nichts als Lieder hauchen
Von eigner Lust und eignem Leid,
Dann kann die Welt dich nimmer brauchen,
Dann stell dein Saitenspiel beiseit!

Wie Moses einst mit seinem Volke
Umhergeirrt im Wüstenmeer,
Geführt von einer Feuerwolke,
So irren unstet wir umher.
In jüngster Zeit der Himmel weihte
Als Führer auf der Wüstenbahn
Den Dichter, daß er leuchtend schreite
Dem Volk voran nach Kanaan.

Wohlan! Wer Dichter ist, der schreite
Durch Glut und Flut dem Volk voran!
Verflucht sei, wer des Volkes Fahne
Mit schnöder Hand wegwerfen kann!
Fluch dem, der feige oder träge
Sich seiner Pflichten jetzt entzieht,
Daß weichlich er der Ruhe pflege,
Indes sein Volk im Kampf sich müht!

Nehmt euch in acht vor den Propheten,
Die künden, heuchlerisch gesinnt,
Daß wir in dem gelobten Lande
Schon glücklich angekommen sind!
Gelogen, unverschämt gelogen!
So seht doch der Millionen Not!
Vor Durstes- und vor Hungersqualen
Sind nah sie dem Verzweiflungstod.

Wenn aus dem Korb des Überflusses
Ein jeder sich bedienen kann,
Wenn einstens an des Rechtes Tafel
Ein Platz bereit für jedermann,
Wenn aller Häuser Fenster glänzen,
Vom Sonnenschein des Geists erhellt,
Dann rufen jubelnd wir: »Jetzt haltet,
Ein Kanaan ist schon die Welt!«

Bis dahin gilt es, ohne Zagen
Im Kampf zu opfern Blut und Schweiß.
Und mag das Leben uns versagen
Der Arbeit und der Mühe Preis:
Der Tod wird unsre Wunden heilen,
Er küßt uns sanft die Augen zu,
Wir gleiten dann an Blumenseilen
Auf samtnem Pfühl zur ew'gen Ruh.

(Turóczi—G. Steiner—E. Gáspár)

Dem Gedicht entströmt ein feierliches messianisches Pathos, was mich schon vor Jahren bewog, es als das schönste saint-simonistische Gedicht der Weltliteratur zu bezeichnen. Es ist zugleich das letzte saint-simonistisch in-

spirierte Gedicht Petőfis. Ein zeitlich später entstandenes beschränkt sich auf die Darstellung des Endkampfes:

Der Tag des Gerichts
Pest/1847

In dem Buch der Geschichte las ich und kam bis zum Ende,
Und was ist die Geschichte der Menschheit? Nichts als ein Blutstrom,
Der entspringt aus nebelumhüllten Felsen der Vorzeit
Und unausgesetzt bis in unsere Zeiten dahinfließt.
Glaubt nicht, er sei schon versiegt! Nimmer kennt einen Stillstand
Seine schwellende Flut, niemals, nur im Schoße des Meeres,
In ein Blutmeer stürzt er sich einst, der mächtige Blutstrom.
Tage des Schreckens sehe ich nahen, wie sie die Menschheit
Bisher noch nicht erlebt, der gegenwärtige Friede
Ist die Stille des Grabes, die nach sengendem Blitzstrahl
Stets dem erderschütternden Donnergetöse vorangeht.
Deinen Schleier, ich seh' ihn, du rätselhaft finstere Zukunft,
Durch den Schleier und muß erschauern vor diesem Anblick,
Mich entsetzen und doch zugleich auch fröhlich gestimmt sein
Und unbändig mich freun. Erblicke aufs neue den Kriegsgott,
Wie er den Panzer anlegt, das Schwert sich fest in die Hand drückt,
Auf das Roß sich schwingt und dahinjagt über die Erde
Und die Völker herausruft zum entscheidenden Kampfe.
Nur zwei Völker stehn einander da gegenüber:
Hier die Guten und dort die Bösen. Der immer besiegt ward,
Wird jetzt siegen, der Gute. Doch sein erster Triumph wird
Kosten ein Meer von Blut. Gleichviel. Der Tag des Gerichtes
Wird dies sein, wie es Gott verkündet durch die Propheten.
Ja, der Tag des Gerichts, erst dann beginnet das Leben
Und das ewige Heil; darum in den Himmel zu kommen,
Wird nicht nötig sein, denn der Himmel steigt nieder zu Erde.

(L. Landgraf)

In Petőfis Tagebuch liest man einmal die erstaunlichen Sätze: »Ich bin Republikaner aus Religiosität. Die Menschen (will heißen: Parteigänger T. T.) der Monarchie leugnen oder wollen die Entwicklung, den Fortschritt des Weltgeistes hemmen, und das ist Gottesleugnung. Ich hingegen glaube, daß der Weltgeist sich von Stufe zu Stufe entwickelt, ich sehe, wie er sich entwickelt, ich sehe den Weg, den er geht. Er geht langsam, alle hundert oder tausend Jahre tut er einen Schritt, doch warum sollte er sich beeilen? Er hat Zeit, denn sein ist die Ewigkeit. Jetzt hebt er wieder den Fuß, um einen Schritt zu tun — aus der Monarchie in die Republik. Soll ich mich ihm entgegenstellen, damit mich sein vorwurfsvoller Blick verfluche oder vernichte? nein! ich knie vor seinem erhabenen Angesicht nieder und stehe gesegnet auf, ich halte mich fest an seinem heiligen Mantel und folge seiner majestätischen Spur.«

Das ist unverkennbare hegelische Denkart und Terminologie. Es böte an sich keinen Anhaltspunkt für den Hegelianismus Petőfis, wüßten wir nicht, daß ihn in seiner Frühzeit, wenn auch nur flüchtig, Hegels Geist berührt hatte. Bekanntlich gab es auch in Ungarn einen Streit um Hegels philosophisches Erbe. Er beschränkte sich zwar mehr nur auf den engen Kreis von Theologen, Philosophen und Literaten, seine Wirkung indessen griff auch auf andere Bereiche des geistigen Lebens über und bereicherte den ungarischen Begriffs- und Wortschatz mit hegelschen Elementen. Es gehörte mit zur Eigenart dieses Streites, daß er nicht zwischen progressiven Linkshegelianern und konservativen Rechtshegelianern, sondern zwischen Anhängern Hegels überhaupt und bornierten Orthodoxen, verspäteten Kantianern und Hegelgegnern jeder, auch fortschrittlicher Art ausgetragen wurde. Das Sündenregister, das man Hegel ungarischerseits vorhielt, unterschied sich kaum vom deutschen: er sei Atheist, Pantheist und Mystiker dazu, leugnet er die Unsterblichkeit der Seele, verbreite gesellschafts-, staats- und kirchenfeindliche Ideen; schließlich, daß er unverständlich sei. Darüber hinaus beschuldigte man die ungarischen Anhänger Hegels, sie verfälschten dessen Philosophie, indem sie seine christlichen Tendenzen milderten oder einfach unterschlügen.

Zu den ersten ungarischen Schülern Hegels gehörte und einer der verständigsten und konsequentesten unter ihnen war Lajos Tarczy. Er hatte in Berlin studiert, kehrte mit hegelschem Geist gesättigt in die Heimat zurück und wurde Professor der Philosophie an der reformierten Hochschule zu Pápa. Nach dem Zeugnis seiner ungedruckten Vorträge und gedruckten Abhandlungen kannte er Hegel — im Unterschied zu den meisten ungarischen Zeit- und Fachgenossen — aus primären Quellen. Doch mußte auch er sich in das Schicksal seiner hegelianischen Kollegen teilen. Vor die Wahl gestellt, entweder in kantischem Geiste zu lehren oder auf den Lehrstuhl der Philosophie zu verzichten, entschied er sich für das letztere und übernahm den Lehrstuhl für Theologie. Die Stadt Pápa aber behielt den Ruhm, Zentrum des ungarischen Hegelianismus zu sein. Sie war es noch, als Petőfi zu Beginn der vierziger Jahre in ihr weilte. Tarczy förderte die geistig-literarische Entwicklung des jungen Studenten, weckte sein Interesse für deutsche Literatur durch die von ihm herausgegebenen Bändchen »Perlen aus der deutschen Dichtung« (I. 1839, II. 1841) und vermutlich auch für Hegel. Viel Wesentlicheres bot ihm indessen im Hinblick auf Hegel ein deutsches Prosalesebuch Tarczys (»Ährenlese deutscher Prosa«, 1844). Es enthielt nebst Proben aus Wieland, Steffens, Heeren, Heine (Reisebilder), Littrow (Wunder des Himmels), Gabriel (Anthropologie), Poggendorff (Annalen), Herder (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit) und als Schlußstück das erste Kapitel aus Hegels »Einleitung in die Geschichte der Philosophie«, das knapp und in lichtvoller Weise über Hegels Geschichtsdenken im allgemeinen und seine Philosophie der Geschichte im besonderen orientiert. Petőfi hatte das Buch in der Hand und blätterte darin. Er las hier vermutlich

Heines »Reisebilder«, und wir haben allen Grund anzunehmen, daß auch die letzten Seiten von Hegels Hand, vor allem das über die Entwicklung Gesagte seinen Blick gefesselt haben. Da heißt es: »Aber es kommt wesentlich darauf an, noch eine tiefere Einsicht darin zu haben, was es mit dieser Verschiedenheit der philosophischen Systeme für eine Bewandtnis habe. Die philosophische Erkenntnis dessen, was Wahrheit und Philosophie ist, läßt diese Verschiedenheit selbst als solche noch in einem ganz anderen Sinne erkennen, als nach dem abstrakten Gegensatze von Wahrheit und Irrtum. Die Erläuterung hierüber wird uns die Bedeutung der ganzen Geschichte der Philosophie aufschließen... Bei dieser Betrachtung gehen wir freilich davon aus, daß die Philosophie das Ziel habe, die Wahrheit denkend, begreifend zu erfassen, nicht dies zu erkennen, daß nichts zu erkennen sei, wenigstens, daß die wahre Wahrheit zu erkennen sei, sondern nur zeitliche, endliche Wahrheit, (d. h. eine Wahrheit, die zugleich auch ein Nichtwahres ist); ferner, daß wir es in der Geschichte der Philosophie mit der Philosophie selbst zu tun haben.

Wir können das, worauf es hier ankommt, in die einzige Bestimmung der »Entwicklung« zusammenfassen. Wenn uns diese deutlich wird, so wird alles übrige sich von selbst ergeben und folgen. Die Taten der Geschichte der Philosophie sind keine Abenteuer, so wenig die Weltgeschichte nur romantisch ist, — nicht nur eine Sammlung von zufälligen Begebenheiten, Fahrten irrender Ritter, die sich für sich herumschlagen, absichtslos abmühen, und deren Wirksamkeit spurlos verschwunden ist. Ebensowenig hat sich hier Einer etwas ausgeklügelt, dort ein Anderer nach Willkür, sondern in der Bewegung des denkenden Geistes ist wesentlich Zusammenhang. Es geht vernünftig zu. Mit diesem Glauben an den Weltgeist müssen wir an die Geschichte und insbesondere an die Geschichte der Philosophie treten.«

Man vergißt immer wieder, daß Dichter philosophische Texte aus einer anderen Distanz und mit einer ganz anderen, gefühlsbedingteren Aufnahmebereitschaft lesen, als der Fachmann. Oft genügt ein »geistreiches Wort« (Goethe), ein fruchtbarer Gedanke, eine Idee, damit ihre Phantasie angeregt oder ihnen ein Licht aufgeht über bisher kaum geahnte Zusammenhänge. Die ungarische Entsprechung zum Wort und Begriff »Weltgeist« (világszellem) war längst literaturläufig geworden, bevor es 1835 im ungarisch-deutschen Wörterbuch der Akademie der Wissenschaften dem Wortschatz der ungarischen Sprache einverleibt wurde. Auch Petőfi war es geläufig. Jedoch erst nachdem es ihm in einer weltgeschichtlich-hegelschen Funktion begegnet war, konnte es für ihn auch politisch fruchtbar werden.

Hegels Weltgeist ist der verabsolutierte menschliche Geist, dessen dialektische Entfaltung mit der Weltgeschichte zusammenfällt: In der Weltgeschichte sei alles nur als seine Erscheinung zu betrachten. Mit seiner Verwirklichung in der Welt, ist der Weltgeist am Ziel, seine Geschichte gilt als vollendet und abgeschlossen. Es scheint, daß es ihm jetzt gelungen sei, sich

endlich als absoluten Geist zu erfassen, und was ihm gegenständlich werde, aus sich zu erzeugen und in seiner Gewalt zu behalten. Die Zeit sei erfüllt. Eine weltgeschichtliche Periode sei abgeschlossen. Alles, Kunst, Religion, Philosophie stehe im Zeichen der Vollendung. Bis hierher sei nun der Weltgeist gekommen. Im preußischen Staat habe sich die Idee des Staates verwirklicht, das Christentum beanspruche für sich die absolute Geltung. Die letzte (nämlich die Hegelsche) Philosophie sei das Resultat aller früheren; nichts sei verloren, alle Prinzipien seien erhalten . . . Dieses alles mündet in die Gegenwart, die als wahrhafte Gegenwart Anspruch auf Ewigkeit erhebe.

Die Philosophie hat es ausschließlich mit gegenwärtigem, wirklichem zu tun. Es sei töricht anzunehmen, irgendeine Philosophie gehe über ihre gegenwärtige Welt hinaus. Das heißt der dialektischen Bewegung der Weltgeschichte eine Grenze setzen, sich statt auf die Zukunft, auf die Vergangenheit oder auf die Gegenwart orientieren, sich mit der politischen Reaktion und der Religion versöhnen. Gerade an diesem Punkt begann die geschichtliche Rolle der Junghegelianer. Indem sie sich auf die Zukunft orientierten, wandten sie sich von der Vergangenheit ab und setzten die dialektische Betrachtung der Geschichte in ihre Rechte ein, stießen von der Kritik alles Bestehenden zu dessen Veränderung und Umwälzung vor. Doch bildeten für die meisten von ihnen ihre theologischen Ausgangspositionen eine schwere Belastung und zwangen sie oft zu Zugeständnissen an Reaktion und Religion. So entwickelte sich kaum einer von ihnen zum Radikalismus der politischen Tat. Trotzdem wurden sie auf ihre Weise zu ideologischen Wegbereitern der Revolution.

Weltgeist, dialektische Betrachtung der Geschichte, Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit als Sinn und Prinzip der Geschichte, Elemente Hegelschen Ursprungs fanden Eingang in die Gedankenwelt Petőfis, ohne daß sich im übrigen nähere Beziehungen zu Hegel nachweisen ließen. Die Erkenntnis, daß dialektische Bewegung zum Wesen des Weltgeistes gehört, daß er nicht aufzuhalten sei, sein Schritt von der Monarchie zur Republik — dazu findet man überraschende Parallelen bei den Junghegelianern. Doch keiner war so kühn, wie Petőfi, von der abstrakten Ideologie der Republik zur republikanischen und revolutionären Praxis vorzustoßen. Die von uns zitierten Sätze, Petőfis Gedanken über den Weltgeist schließen sich unmittelbar an sein Bekenntnis zum Republikanismus und zur republikanischen Moral an, das alles in den Schatten stellt, was uns an ähnlichen Bekenntnissen aus dem Vormärz bekannt ist: »Ich bin Republikaner mit Leib und Seele, ich war es, seit ich denken kann und bleibe es bis zum letzten Atemzug. Diese meine Standhaftigkeit . . . legte mir den Bettelstab in die junge Hand . . . und legt jetzt in meine Männerhand die Palme der Selbstachtung. In jener Zeit, da man die Seelen käuflich erstand und teuer bezahlte, da ein untertäniger Kriecher die Zukunft begründete, mied ich von weitem den Markt, neigte vor niemandem das Haupt, sondern stand unbewegten Kopfes und fror und hungerte. Es mag

schmuckere, großartigere Lauten und Federn geben, doch keinesfalls makellosere, als meine, denn ich habe niemals einen Ton meiner Laute, einen Strich meiner Feder irgendeinem Menschen in Pacht gegeben; ich sang und schrieb, wozu mich der Gott meiner Seele antrieb, der Gott meiner Seele aber ist die Freiheit. Die Nachwelt kann von mir sagen, ich sei ein schlechter Dichter gewesen, doch sie wird auch sagen, daß ich ein Mensch von strenger Moral, das heißt: ein Republikaner war, denn die Hauptlosung der Republik heißt nicht: ‚Nieder mit dem König!' sondern: ‚Reine Moral!' Nicht die zerbrochene Krone, sondern der unbestechliche Charakter, beständige Ehrlichkeit ist die Grundlage der Republik . . . habt ihr das nicht, so stürmt ihr vergebens den Thron, wie die Titanen den Himmel, und man wird euch mit Donnerkeilen niederschlagen, mit der Ehrlichkeit jedoch vermögt ihr die Monarchie zu besiegen, wie David den Goliath mit seiner Schleuder.«

In den gleichen revolutionsgeschichtlichen Zusammenhang, wie Petőfis »Weltgeist«, gehört auch ein anderes von ihm geprägtes, beziehungsreiches Wort »világszabadság« (Weltfreiheit). Es ist höchst bezeichnend für Petőfis Denken in weltgeschichtlichen und weltliterarischen Kategorien, d. h. für die Weite seines ideologischen wie künstlerischen Horizonts, daß er die Bildung des neuen Wortes nach der Analogie des Weltgeistes und der Goetheschen Weltliteratur vollzog. (Wie um die Einbürgerung des ersten Wortes, so hat sich Petőfis Lehrer, der Hegelianer Tarczy, auch um die Übersetzung des zweiten mit Erfolg bemüht.) So kam es schließlich doch zu einer begriffsgeschichtlichen Begegnung zwischen Petőfi und Goethe: denn ebensowenig wie Weltfreiheit ohne Völkerverständigung, ist Weltliteratur ohne freien Austausch geistiger Güter denkbar.

Weltfreiheit als Begriff gehört zum ideologischen Bestand der Deklaration der Menschenrechte und der Großen Französischen Revolution und Republik. Doch hat, wie wir sahen, bei der Schöpfung des Wortes auch Schiller mit seiner idealistischen »Gedankenfreiheit« Pate gestanden. Damit hätten wir die bisher unbekannte Vorgeschichte des Wortes und Begriffs »Weltfreiheit« erhellt.

Wie sehr der Begriff selbst seit der Französischen Revolution, nicht nur — bildlich gesprochen — in der Luft lag, sondern gerade im Vormärz spruchreif geworden war, bezeugt u. a. Heine. Schon in der »Reise von München nach Genua« taucht die Zwillingsidee der Weltrevolution und des Weltbefreiungskrieges der Menschheit auf. »Was ist aber diese große Aufgabe dieser Zeit?« warf er die Frage auf. Es sei die Emanzipation. Nicht bloß der Irländer, Griechen, Frankfurter Juden, westindischen Schwarzen und dergleichen gedrückten Volkes, sondern es sei die Emanzipation der ganzen Welt, absonderlich Europas, das mündig geworden sei, und sich jetzt losreiße von dem eisernen Gängelbande der Bevorrechteten, der Aristokratie. Mögen immerhin einige philosophische Renegaten der Freiheit die feinsten Kettenschlüsse schmieden,

um uns zu beweisen, daß Millionen Menschen geschaffen seien als Lasttiere einiger tausend privilegierter Ritter, sie werden uns dennoch nicht davon überzeugen können, solange sie uns, wie Voltaire sagt, nicht nachweisen, daß jene mit Sätteln auf dem Rücken, und diese mit Sporen an den Füßen zur Welt gekommen seien. Jede Zeit habe ihre Aufgabe und durch die Lösung derselben rücke die Menschheit weiter. Die frühere Ungleichheit, durch das Feudalsystem in Europa gestiftet, sei vielleicht notwendig oder notwendige Bedingung zu den Fortschritten der Zivilisation gewesen, jetzt aber hemme sie diese, empöre sie die zivilisierten Herzen . . . Die Französische Revolution sei ein Signal für den Befreiungskampf der Menschen geworden . . . Jede Zeit glaube, ihr Kampf sei vor allen der wichtigste, dieses sei der eigentliche Glaube der Zeit, »und auch wir wollen leben und sterben in dieser Freiheitsreligion, die vielleicht mehr den Namen Religion verdient, als das hohle, ausgestorbene Seelengespenst, das wir noch so zu benennen pflegen, — unser heiliger Kampf dünkt uns der wichtigste, wofür jemals auf dieser Erde gekämpft worden . . .« Und 1842 begriff Heine im Sinne des Saint-Simonismus den großen Zweikampf mit der Aristokratie des Besitzes als Weltrevolution, wo weder von Nationalität noch von Religiosität die Rede sein und es nur ein Vaterland geben werde, nämlich die Erde, und nur einen Glauben, nämlich das Glück auf Erden . . .

Aber kein Dichter außer Petőfi konnte es wagen, die Vision des allgemeinen Freiheitskampfes künstlerisch zu gestalten: in einem seiner vorrevolutionären Gedichte steht »Weltfreiheit« als Losung auf dem roten Banner, unter dem alle unterdrückten Völker ins Feld ziehen zum siegreichen Endkampf gegen ihre Unterdrücker.

Ein Angstgedanke macht mich leiden . .

Pest (1846)

Ein Angstgedanke macht mich leiden:
Im Bett, auf Kissen zu verscheiden!
Hinsterben, wie die Blume, die verzagt,
Weil heimlich sie von einem Wurm zernagt;
Vergehen, wie die Kerze still vergeht,
Die in verlaßner, leerer Stube steht.
Gib mir, o Himmel, kommt's zum Sterben,
Nicht diesen Tod, nicht diesen herben!
Ich sei ein Baum, zerstört von Blitzeszungen,
Vom Wind entwurzelt und vom Sturm bezwungen,
Ein Felsen, der von brüllenden Gewittern
Ins Tal gestürzt, daß Berg und Himmel zittern . . .
Ziehn einst, nicht mehr gewillt zu fronen,
Zu Feld die Sklavenmillionen,
Die Wangen rot und rot wie Blut die Fahnen,
Auf denen heilige Parolen mahnen:
»Weltfreiheit«

Schallt es weit.
Von Ost bis West des Kampfes wilder Schrei.
Und stellt zum Kampfe sich die Tyrannei,
Da will ich als Held
Im blutigen Feld
Hinsinken, verlieren mein junges Leben,
Und will sich mein Schlachtruf, der letzte, erheben,
So mag ihn verschlingen das Säbelgeklirr,
Kanonendonner und Schlachtengewirr.
Es sprengen zum Siege,
Wo leblos ich liege,
Wildschnaubende, leichenzerstampfende Pferde,
Ich bleibe zertreten auf blutiger Erde.
Und mein verstreut Gebein man sammeln mag,
Wenn anbricht der Bestattung großer Tag
Und man, von leisem Festgesang begleitet,
Mit schwarzumflorten Fahnen, trauernd schreitet
Zur Massengruft der Helden, die ihr Leben,
Weltfreiheit, für dich hingegeben.

(Endre Gáspár)

Weltgeschichtliche Bedeutung erlangte das Wort »Weltfreiheit«, als kurz vor dem Zusammenbruch des ungarischen Freiheitskampfes Kossuth und Ministerpräsident Bertalan Szemere sich mit einer Proklamation an die Völker Europas wandten. Da hieß es zum Schluß: »Erwachet o Völker und Nationen Europas! Auf ungarischem Boden wird die Freiheit Europas entschieden. Mit diesem verliert die Weltfreiheit ein großes Land, mit dieser Nation einen treuen Helden. Denn wir kämpfen bis zum letzten Tropfen Blut, damit dieses Land entweder ein auserwähltes Land sei der mit Blut erkämpften Freiheit, oder aber ein ewig zu verdammendes Denkmal werde dessen, wie die Machthaber sich zu verbinden vermögen, die Nationen und Völker aber einander schmählich verlassen können.«

Wir sind in der Lage, Petőfis Gedichte, die er auf seinem Wege zur Revolution und Republik und darüber hinaus während des Freiheitskrieges schrieb, einmal mit den objektiven Ereignissen, zum zweiten mit seinen subjektiven Erlebnissen und der Erweiterung seines ideologischen Horizonts zu konfrontieren. Petőfi hat in seinem Tagebuch über die letzte Phase dieses Weges auf eine Weise berichtet, daß man die gleichzeitigen Gedichte im Augenblicke ihres Entstehens zu hören vermeint: »Die Presse ist frei! . . . Wüßte ich, daß das Vaterland meiner nicht mehr bedarf, tauchte ich mein Schwert ins Herz und schriebe sterbend mit meinen roten Blut diese roten Worte nieder, damit die roten Buchstaben hier stehen sollten gleich Morgenrotstrahlen der Freiheit. Heute wurde die ungarische Freiheit geboren, denn heute fiel die Fessel von der Presse . . . Oder gibt es einen Einfältigen, der da glaubt, eine Nation könnte frei sein, solange seine Presse nicht frei ist? Heil dir an deinem Geburts-

tage, ungarische Freiheit! Zu allererst begrüße ich dich, der ich für dich gebetet und gekämpft habe, ich begrüße dich mit einer ebenso großen Freude, wie tief mein Schmerz war, als wir dich entbehrten!« Das schrieb Petőfi am 15. März 1848, am Tage, da die Revolution ausbrach. Dann zwei Tage nachher ein Rückblick auf den Vorabend der Revolution:

»Seit Jahren ist die Geschichte der Französischen Revolution fast meine ausschließliche Lektüre, mein Morgen- und Abendgebet, mein tägliches Brot, das neue Evangelium der Welt, in dem der zweite Erlöser der Menschheit, die Freiheit, ihre Lehren verkündet. All ihre Worte und Buchstaben habe ich mir ins Herz gesenkt, und dort wurden die toten Buchstaben lebendig, und indem sie zum Leben erwachten, wurde ihnen der Raum zu eng, und sie tobten und rasten in mir. Ich müßte meine Feder ins Innere des Vulkans tauchen, um meine Tage, die Qualen meiner Tage zu beschreiben.

So wartete ich auf die Zukunft, ich wartete auf den Augenblick, wo meine Freiheitsideen und -gefühle, diese verdammten Seelen meines Herzens, ihren Kerker, die Stätte ihrer Leiden, verlassen . . . ich erwartete diesen Augenblick, ich hoffte nicht bloß, ich glaubte bestimmt daran, daß er kommen würde. Meine Gedichte bezeugen es, die ich seit mehr als einem Jahr geschrieben habe. Es war nicht Klügelei, sondern jene prophetische Inspiration, — ich könnte es tierischen Instinkt nennen, wie er in jedem Dichter lebt, der mich klar sehen ließ, daß Europa tagtäglich einer gewaltsamen Erschütterung entgegengehe. Ich habe es oft zu Papier gebracht und noch öfter anderen gesagt. Niemand glaubte meiner Weissagung, viele lachten mich aus, im allgemeinen hielt man mich für einen träumerischen Tölpel, trotz alledem lebte fortwährend jener Glaube in mir, und ich fühlte mich wie die Tiere vor einem Erdbeben oder vor einer Sonnenfinsternis . . . Ich zog mich in mich selber zurück, wie sich der Astronom in seinen Turm einschließt, und blickte von der Erde zum Himmel, in die Zukunft. Auf einmal stürzte der Himmel zur Erde, die Zukunft ward zur Gegenwart! . . . in Italien brach die Revolution aus!

Wie die Propheten den Knaben in der Krippe betrachteten, mit der gleichen Begeisterung und Andacht betrachtete ich dieses neue Meteor, dieses Südlicht, das schon bei seiner Geburt großartiger als jedes Nordlicht war, und von dem in meiner Seele geschrieben stand, es werde die ganze Welt durcheilen.

Und so geschah's. Es verbrachte seine Kindheit in Italien, es wanderte nordwärts, mit einem Male tauchte es, zum Manne gereift, in Paris auf, verjagte dort Louis Philippe, wie Christus die Zöllner aus dem Tempel zu Jerusalem.

Ach, als ich hörte, man hätte Louis Philippe davongejagt, und Frankreich sei eine Republik! . . .

Ich war damals unterwegs, in einem fern von Pest gelegenen Komitat, nnd dort, in einem Wirtshaus hatte diese Nachricht von meinem Kopf, meinem Herzen, meiner Seele, meinen Nerven Besitz ergriffen.

Vive la république! (Es lebe die Republik!) rief ich aus, dann stand ich stumm und starr da, doch brennend wie eine Feuersäule.

Als ich wieder zu Bewußtsein kam, da quälte mich die Befürchtung : Die Losung ist ausgerufen, dachte ich, wer weiß, was geschehen ist oder geschieht, bis ich heimkehre! Ohne mich sollte die Revolution beginnen?

Hals über Kopf eilte ich in die Haupstadt . . . bebend, atemlos kam ich nach Hause.

Allgemeine Begeisterung, doch es geschah noch nichts . . .

Ich atmete tief auf, dem Taucher gleich, wenn er aus dem Wasser emportaucht. Die Flamme der Revolution züngelte nach Deutschland, sie griff immer weiter um sich, schließlich zündete sie auch Wien an, ja, Wien! . . . und wir, wir begeisterten uns ununterbrochen, doch eine Rede, und mag sie noch so schön sein, bleibt Rede und ist keine Tat. Am 14. März hielt der Oppositionsklub eine Versammlung ab, die nach altem Brauch ergebnislos auseinanderging . . .«

Als Auftakt zu den revolutionären Gedichten Petőfis galt seit jeher und gilt noch heute sein »Nationallied«. Im Unterschied zu den Nationalhymnen der meisten europäischen Völker, feiert es keinen Fürsten dieser Erde, indem es den Segen Gottes auf dessen Haupt herabfleht, noch stellt es die Entscheidung über die Geschichte des ungarischen Volkes einem strafenden und verzeihenden Geschichtsgott oder dem Schicksal anheim, wie es die beiden großen ungarischen Vorläufer Petőfis, Kölcsey und Vörösmarty, der erste in seiner »Hymne aus den stürmischen Jahrhunderten des ungarisches Volkes«, der zweite in seinem »Aufruf«, taten, der letztere, indem er zugleich an das Solidaritätsgefühl der Völker appellierte. Petőfi ging um einen radikalen Schritt weiter, und darin bestand das Revolutionäre seines »Nationalliedes«, daß er sich von Begriffen wie »Geschichtsgott« und »Schicksal« frei machte, an kein mystisches Schicksal appellierte, sondern an das Volk selbst mit der Forderung herantrat, es möge sich entscheiden und wählen zwischen Sklaverei und Freiheit. Er tat es in der Überzeugung, das Volk werde die Freiheit wählen. Sein »Nationallied« gehört jedenfalls zur schöpferischen Nachfolge der »Marseillaise«, die den politischen Revolutions- und Freiheitsbegriff zum ersten Mal in die Welt hinaustrug:

Nationallied

Auf! Die Heimat ruft, Magyaren!
Jetzt heißt's : Sich zusammenscharen!
Wollt ihr frei sein oder Knechte?
Hier die Frage, wählt das Rechte!
Schwört beim Gotte der Magyaren,
Schwört den Eid,
Schwört den Eid, daß ihr vom Joche
Euch befreit!

Gestern waren wir noch Sklaven
Und verdammt zu Höllenstrafen
Sahn die Ahnen, jene freien,
Und das Land, ihr Grab entweihen.
Schwört beim Gott der Magyaren,
Schwört den Eid,
Schwört den Eid, daß ihr vom Joche
Euch befreit!

Möge jeder Schuft verderben,
Der sich fürchtet, gilt's zu sterben,
Der nicht mag sein schnödes Leben
Für der Heimat Ehre geben!
Schwört beim Gotte der Magyaren,
Schwört den Eid,
Schwört den Eid, daß ihr vom Joche
Euch befreit!

Mehr als Ketten blinken Schwerter.
Sind sie doch viel ehrenwerter!
Und wir sollten Ketten tragen?
Her, du Schwert aus alten Tagen!
Schwört beim Gotte der Magyaren,
Schwört den Eid,
Schwört den Eid, daß ihr vom Joche
Euch befreit!

Ungarns Name wird erglänzen
Neu geschmückt mit Ruhmeskränzen.
Die so lang geklebt am Lande,
Weggewischt wird jetzt die Schande.
Schwört beim Gotte der Magyaren,
Schwört den Eid,
Schwört den Eid, daß ihr vom Joche
Euch befreit!

Wo sich unsre Gräber reihen,
Werden sich die Enkel weihen
Dem Gedenken an die Ahnen,
Deren heilige Namen mahnen.
Schwört beim Gotte der Magyaren,
Schwört den Eid,
Schwört den Eid, daß ihr vom Joche
Euch befreit!

(Endre Gáspár)

Dem »Nationallied« lieh — zusammen mit seiner revolutionären Tendenz — einen besonderen Nachdruck die Tatsache, daß es das erste Produkt der befreiten Presse, die freie Presse aber eine Voraussetzung der Gedanken-

freiheit, somit ein wesentliches Mittel der Beeinflussung der Massen war. Beide bedingen einander gegenseitig.

»Es gibt viele«, meinte Petőfi in den Märztagen, »die unseren Aktionen den Namen Revolution absprechen wollen, und weshalb? Weil kein Blut geflossen.« Das gereiche der Sache nur zum Ruhme, doch ändere es an der Sache selbst nichts. »Ich heiße Revolution jede gewaltsame Umwälzung; und wir haben doch die Presse mit Gewalt befreit . . . Daß kein Widerstand geleistet wurde, beweist nur, daß der Feind seine ohnmächtige Schwäche einsah oder aber zu feige war, um uns anzugreifen.« Und in einer Hymne aus der gleichen Zeit feierte er die Freiheit als »die einzig wahre Gottheit! Auf Erden hüben und im Himmel drüben«. Nur sie sei ewig. Lange habe sie im Exil gelebt. Nun sei ihre Irrfahrt beendet. Sie sitze auf dem königlichen Throne, »zu dem wir ihr den Weg gewiesen haben«.

Jetz bist du unser legitimer König,
Wir scharen und um deinen Thron zusammen;
Die Fackeln, die dich tausendfach umlodern,
Sind unsrer Herzen lichterlohe Flammen.

O blick uns an, du hoheitsvolle Freiheit,
Und laß uns deines Blickes Strahlen saugen;
Das Freudenfieber zehrt uns an den Kräften,
Verjünge sie im Strahle deiner Augen!

Doch, ach, warum bist du so bleich, o Freiheit?
Naht dir der einst'ge Schmerz auch auf dem Throne?
Genügt dir nicht, was wir für dich geleistet?
Und zitterst du vielleicht um deine Krone?

O fürchte nichts! Wir schirmen dich . . . Erhebe
Nur deine Fahne, um sie zu entrollen,
Und tausend Heere werden dich umringen,
Die für dich siegen oder sterben wollen.

Und fallen wir auch bis zum letzten Manne,
Wir steigen nachts aus unsern Grabeshöhlen,
Und dein Besieger muß aufs neue kämpfen,
Ja wohl — mit unsren grabentstiegnen Seelen!

(Josef Steinbach)

Indessen wußte Petőfi, daß die alten Götzen noch nicht dethronisiert wurden, der Thron der Freiheit noch gar nicht gesichert sei, daß ihr noch viele und große Opfer gebracht werden müßten, und der Feind noch stark genug sei, um Widerstand leisten zu können. Indessen dürfe man nicht stehen bleiben. Die Monarchie gehe in Europa ihrem Ende zu, nicht einmal der Allmächtige könne sie mehr retten. Wenn eine Idee schon weltumfassend werde, könne

eher die Welt vernichtet werden, als die Idee selbst. Und so stehe es jetzt mit dem Republikanismus. Der Umsturz aber werde erst jetzt zu einem wahren werden, er werde jedenfalls Blutopfer fordern. Man habe folglich danach zu trachten, daß er möglichst wenig Blut koste, und das zweckdienlichste Mittel dazu sei, die Idee behutsam, nach und nach zu verbreiten, beliebt zu machen. »Wehe uns, wenn sie mit der Tür ins Haus fällt.« Dann stünde man ohne Brot da, denn der Blutstrom würde die Saaten fortschwemmen . . . Doch daß diese Behutsamkeit nichts mit Kompromißlertum zu tun hat, darüber hat uns Petőfi selbst belehrt, indem er hinzufügte: Man möge die Republikaner ungeschoren lassen . . . sie werden das Volk nicht aufwiegeln, denn sie wissen: was kommen müsse, würde auch kommen! »Das Christentum hatte nur zwölf Apostel und hat sich doch verbreitet; da sollte sich die Republik, die so viele Apostel hat und so viele Märtyrer hatte — nicht verbreiten? Kennt ihr die Rue Saint-Méry in Paris? Da fielen im Jahre 1832 hundert jugendliche Republikaner . . . leset nur dieses Blatt der Geschichte, da könnt ihr lernen, was für Soldaten diese Republikaner sind.«

Doch es dauerte nicht lange, und Petőfi selbst sah sich gezwungen, alle Behutsamkeit aufzugeben und von der Methode einer Revolutionierung der Massen von Schritt zu Schritt, durch Propaganda ohne Blutvergießen abzusehen Doch das hieß keinesfalls auf sein Hauptanliegen: auf Revolution und Republik verzichten. Das bezeugen die Ungeduld, Scham, Enttäuschung über das Versagen des Volkes und das militante Pathos der politischen Gedichte, die er in den folgenden Monaten schrieb. Die Märzrevolution aber blieb zunächst unvollendet. Ihre »Blütenträume« sollten erst später reifen.

Bürgerliche Revolutionen, wie die des XVIII. Jahrhunderts, stellt Marx im »Achtzehnten Brumaire des Louis Napoleon« fest, stürmten von Erfolg zu Erfolg, ihre dramatischen Effekte überböten sich, Menschen und Dinge schienen in Feuerbrillanten gefaßt, die Ekstase sei der Geist des Tages; aber sie seien kurzlebig, bald hätten sie ihren Höhepunkt erreicht, und ein langer Katzenjammer erfasse die Gesellschaft, ehe sie die Resultate ihrer Sturm- und Drangperiode sich aneignen lernte. Im Gegensatz dazu hatte die ungarische Revolution zwei Höhepunkte: die Märztage und die Überwindung der Septemberkrise 1848, wodurch die demokratische Bewegung erst zu einer Volksrevolution wurde. Für die Zeit zwischen den beiden Höhepunkten war weniger eine »Katzenjammerstimmung«, als vielmehr der Zusammenschluß aller gegenrevolutionären habsburghörigen Elemente und ihr Versuch kennzeichnend, die Volksbewegung einzudämmen und ihre bisherigen Erfolge rückgängig zu machen.

Ungarn hatte am 11. April 1848 eine neue Verfassung erhalten, die eine parlamentarische Regierungsform mit Volksvertretung vorsah. Damit sollte dem alten Ständestaat ein Ende gesetzt werden. Sie war ein Sieg der Revolution. Enthielt sie doch Bestimmungen, wie: Aufhebung der Leibeigenschaft, der

Militär- und Steuerfreiheit des Adels, der Zensur, — Pressfreiheit und Religionsfreiheit — alls Forderungen der Märzjugend. Das neuernannte Ministerium, das diesen Bestimmungen Geltung verschaffen sollte, hielt indessen die Revolution für beendet, vielmehr ging ihr Hauptanliegen dahin, die Ordnung zu wahren, der Revolution den Wind aus den Segeln zu nehmen, sei es um den Preis von Zugeständnissen an Wien und an die ungarische Großgrundbesitzeropposition. Von Wien aus in ihrer Tätigkeit gehemmt, von der Reaktion beargwöhnt, von der radikalen Opposition leidenschaftlich bekämpft, und im Bestreben, es allen recht zu tun, verfolgte sie eine Politik des behutsamen Fortschritts, der Ohnmacht, des Stillhaltens und der Kompromisse, versäumte, die Konsequenzen aus der Aufhebung der Leibeigenschaft zu ziehen, und tat nichts zur Sicherung der Unabhängigkeit Ungarns. Erst angesichts der unmittelbar drohenden Gefahr von außen beschloß der neugewählte Reichstag auf den Antrag Kossuths, des einzigen radikalen Mitglieds des Ministeriums hin, die Aufstellung einer Nationalarmee von 200 000 Mann. Den Anlaß dazu gab der neuernannte Banus von Kroatien, Jellačić, der im Einverständnis mit der Wiener Regierung in Ungarn einfiel, um das Ministerium zu stürzen und die revolutionäre Volksbewegung zu unterdrücken. Das ungarische Ministerium beschränkte sich auf's Protestieren und betrat den Weg der Verhandlungen, um ihre loyale und friedfertige Gesinnung unter Beweis zu stellen. Sie wäre sogar bereit gewesen, der Aufforderung Wiens Folge zu leisten und Soldaten nach Italien zu entsenden, zur Unterstützung Radetzkys bei der Niederwerfung der Revolution, wenn Kossuth, die radikale Opposition und die allgemeine Entrüstung sie nicht daran gehindert hätten.

Petőfi verfolgte seit den Märztagen mit leidenschaftlicher Aufmerksamkeit den Lauf der Ereignisse. Es war seine Überzeugung, daß mit der Märzrevolution die Revolution überhaupt nicht als beendet zu betrachten sei, daß sie vielmehr fortgesetzt werden müsse, bis ihr letztes Ziel, die demokratische Umgestaltung der ungarischen Gesellschaft erreicht, die Republik als höchste Äußerungsform der vollzogenen Umgestaltung verwirklicht und die Einheit der Nation durch die Befreiung der unterdrückten Massen hergestellt würde. Die Ohnmacht, Untätigkeit und Kompromißbereitschaft der Regierung, die Verdichtung der Krise zur Krise in Permanenz hielten ihn im Zustand ständiger Hochspannung und Erregung, die in die Gedichte dieser Zeit eingegangen, uns noch heute den Atem verschlagen.

Und wie bisher noch immer, erweisen sich auch jetzt Petőfis politische Aufsätze als fruchtbare Kommentare zu seiner jüngsten politischen Dichtung und als Beiträge zur Ideologiegeschichte der ungarischen Revolution im Zusammenhange der gesamteuropäischen Revolutionsbewegungen.

Nur einige Sätze aus einem, vielleicht erschütterndsten dieser Bekenntnisse, als die Septemberkrise ihren Höhepunkt erreichte: »Seit sieben Monaten, seit der französischen Februarrevolution, wogt es unablässig in meiner Seele.

Jeder Tag je eine neue Hoffnung, je eine neue Erwartung voller Spannung, je eine neue Begeisterung, je ein neuer Zorn und alles Mögliche auf der Welt. Wer würde es glauben, daß das menschliche Herz unausgesetzt soviel zu ertragen vermag, besonders ein Herz, wie das meine, das gleich einem Mikroskop das Gute und Böse ins Riesenhafte vergrößert und wie das Echo der Wildnis einen Schrei mit hundert Schreien beantwortet. Mein Herz ertrug die sieben Monate andauernde Erregung, ohne daß es zerbrach, allein ich muß gestehen, daß es abgestumpft, unempfindlich wurde, in Ohnmacht fiel. Mein Seelenleben ist jetzt erschreckend kalt. Die Ereignisse der letzten Tage prallten von mir ab, wie die Kugel von einer Marmorstatue, ohne eine Spur zu hinterlassen, wie der Blitz vom Granitfelsen. Die Nationalversammlung legte jenes schöne glänzende Kriegskleid ab, das sie am elften September abends angelegt hatte, sie legte es gleich am nächsten Tage ab und kroch statt dessen in den Rock einer alten Frau. Ich hörte, daß Jellačić mit 20 000 Mann in Ungarn einfiel, und verzweifelte nicht. Ich habe gehört, daß Adam Teleki einen schändlichen Vaterlandsverrat beging, wie ihn die ganze Weltgeschichte nicht kennt, und ich habe Gott nicht verleugnet. Ich war gestern abend in der Nationalversammlung zugegen, als man den deutschgeschriebenen Brief des Königs an den Palatin verlas, in dem er jenen Vorbedingungen seine Zustimmung versagte, deren Erfüllung er Batthyány versprach für den Fall, daß er die ihm angebotene Präsidentenschaft des Ministeriums annehme; ich war zugegen, als man diesen Brief verlas, in dem der König, will heißen: seine Majestät der Nationalversammlung eine Rüge erteilt, weil sie gewagt hatte, dieses oder jenes zu tun, und in dem die ungarische Nation von einem deutschen Dingsda auf eine so unerhörte Weise geohrfeigt wird, — und ich habe in meiner Erbitterung nicht geweint, ich habe in meiner Wut aus Nase und Mund kein Feuer gespieen, ich habe mich nicht geschämt, errötete nicht, daß ich ein Ungar bin, ja, ich habe nicht einmal geschrieen: »es lebe die Republik«. Und ich habe noch vieles andere gesehen und gehört, und dieses alles sehend und hörend, blieb ich so unempfindlich, so ruhig, wie die zweitausendjährige Mumie.«

Petőfi hatte vor einigen Monaten ein Gedicht gegen die Könige geschrieben, das erste dieser Art, dem andere leidenschaftlichere folgen sollten, und in dem es hieß, es gebe keinen geliebten König mehr, — allen loyal Gesinnten ein Ärgernis. Es sei die erste Verkündigung des Republikanismus in Ungarn gewesen, stellte Petőfi fest. In den Märztagen noch ein Liebling der Nation, sei er nach der Veröffentlichung des Gedichtes zu einem der am meisten gehaßten Menschen geworden. Wer an ihm vorbeiging, hielt es für seine vaterländische Pflicht, einen Stein auf ihn zu werfen. Mehrere Zeitungen hätten sich nicht gescheut, sich in je einen Schandpfahl zu verwandeln, nur um seinen Namen daran anschlagen zu können.

Jetzt, während der Septemberkrise kehrte er auf das Gedicht noch einmal zurück und warf die Frage auf, ob es noch einen geliebten König gebe, und das

sei nicht zum Lachen. Er wisse nicht, wie lange die Ohnmacht seiner Seele dauere. Doch eines wisse er, sobald die Stunde der Rache schlage, werde er eine Rolle spielen in den blutigen Tagen des Gerichts, da die Nation sich Genugtuung verschaffen soll für ihre mit Füßen getretenen Rechte und geschändete Ehre.

Denn schließlich lebe noch ein Gott, der es nicht zulassen könne, daß eine Nation für immer beleidigt und geschändet lebe, eine Nation, die vielleicht leichtsinnig, aber nicht schuldig, vielleicht allzu loyal, aber nicht feige sei.

Nein, nein und tausendmal nein! die ungarische Nation sei nicht feige. Wer sie der Feigheit zeihe, der habe die schönsten, glänzendsten Seiten der Weltgeschichte nicht gelesen, die vom Ruhm ihres Schwertes überglänzt werde. Hat sie doch für sie Jahrhunderte hindurch ihr wenn auch nicht immer siegreiches, doch stets heldenhaftes Schwert blitzen lassen! Hätte die ungarische Nation nicht das Martyrium auf sich genommen, ließe jetzt der türkische Halbmond sein gespenstisches Licht auf die Ruinen der europäischen Kultur fallen. Wenn aber eine Nation nicht feige sei, könne sie nicht untergehen, eine Nation, die für die Menschheit gekämpft habe, dürfe nicht untergehn. »Ich bin ein kleines Feuer in der Nacht der Vaterlandes, doch bin ich jedenfalls ein Feuer, und bei meinem Lichte vermag die Nation im Buche des Schicksals ein Wort zu lesen, dieses einzige Wort aber ist die Hoffnung!« Statt Hoffnung könnte hier auch Optimismus stehen.

Die allgemeine Krise hatte jedenfalls einen Grad erreicht, der schon an das Untragbare grenzte. Besonders für Petőfi, der als Politiker wie als Dichter im Kreuzfeuer der böswilligsten Anfeindungen und Verdächtigungen stand. Er wollte der Zeit vorausfliegen, ihr Tempo beschleunigen, doch stieß er überall auf Schranken und Hemmungen, im Stich gelassen vom Volk, das sich ihm versagte. So stand er vereinsamt da, auf sich selbst gestellt, doch unbeugsam, und erlebte erst jetzt seine eigentliche »jakobinische Zeit«.

Wir haben Petőfis »Nationallied« den Auftakt zu seinen ausgesprochen politischen und frührevolutionären Gedichten genannt. Mit seiner Dichtung der Krisenmonate (Juli—September) brach die Revolution in die ungarische Literatur ein, eine Dichtung, die sich nicht mehr damit begnügte, das Bewußtsein der Massen zu revolutionieren, sondern diese zur revolutionären Tat zu erwecken versuchte und selbst schon eine Stimme der Revolution war.

Das erste Gedicht dieser Art ist ein Appell an die »Nation«. Es fordert sie auf zur Selbstbesinnung und Selbstbefreiung, zur Abrechnung mit den äußeren und den weit gefährlicheren, verräterischen inneren Feinden. Aufbau, Ideengang des Appells weckt den Eindruck, als hätte man es hier mit einer Reproduktion des »Nationalliedes« zu tun, nur aus einer tieferen geschichtlichen Sicht heraus und mit einem revolutionären Vorzeichen. In Wirklichkeit liegen zwischen den beiden Gedichten ein Zeitraum von Monaten voller Ungeduld, Erfahrungen um die Reaktion und den Zusammenbruch der europäischen Revolutionsbewegungen. Das bedingt schon an sich eine Verschiedenheit der

Ausgangspositionen. Wird dort die Nation vor die Wahl gestellt, sich für Freiheit oder Sklaverei zu entscheiden, gibt es hier von vornherein nur eine Möglichkeit: den Freiheitskampf, der entweder mit einem heldenhaften Untergang, oder mit einem heldenhaften, freien Leben endet.

Doch gibt es auch noch einen anderen Unterschied zwischen den beiden Gedichten. Ich halte diesen Unterschied für umso wesentlicher, als er deutlich zeigt, in welchem Maße der Fortschritt eines großen Dichters im Bewußtsein der politischen Freiheit sich auch in der künstlerischen Gestaltung seines Themas äußert. War die feierlich gehobene, im Grunde genommen schlichtmännliche Sprache des Nationalliedes der geschichtlichen Situation gemäß, so kann im Appell an die Nation diese durch keinen menschlichen Ton, sondern nur durch ein übermenschliches Sturmgeläute aus dem lethargischen Schlaf geweckt werden:

Mögen nun zum Sturm die Glocken läuten,
Lasset auch mich greifen nach dem Strange!
In mir bebt es, aber nicht aus Feigheit,
Schmerz und Zorn macht mir das Herz so bange!

Schmerz, weil ich die Stürme nahen sehe,
Die mein wankend Vaterland bedrohen:
Wut und Zorn, weil wir noch müßig liegen,
Weil der Schlaf noch nicht dem Aug' entflohen.

Wohl schrak auf das Volk für Augenblicke,
Sah sich um, woher die Stürme heulen?
Drehte sich dann auf die andre Seite,
Um auch jetzt im Schlaf noch zu verweilen.

Gottgestraftes Volk, wach auf, erwache,
Könntest mit den Ersten vorwärtsstürmen,
Doch in deiner unglückselgen Schlaffheit
Suchst du dich im Hintergrund zu schirmen!

Wache auf, mein Land, verschläfst du's heute,
Wirst du für alle Zeit geknechtet bleiben.
Wachst du später auf, hast du nur Zeit noch,
Deinen Namen auf dein Kreuz zu schreiben!

Auf, mein Land jahrhundertlang Versäumtes
Bringt zurück dir eine mächtge Stunde;
»Alles oder Nichts!« dies sei die Aufschrift
Jeder Fahne in der weiten Runde.

(Lorenz Landgraf)

Das Vaterland sei in Gefahr, mit diesen Worten hatte Kossuth seinen Antrag, die Aufstellung einer Armee von 200 000 Mann betreffend, begründet. Ehre und Unabhängigkeit der Nation seien bedroht, sie könnten nur durch einen revolutionären Zusammenschluß des ganzen Volkes gerettet werden, verkündete Petőfi. Man vergleiche etwa das »Ça ira« eines Freiligrath oder den »Aufruf« Herweghs (»Reißt die Kreuze aus der Erden!« . . .) mit Petőfis Gedicht »Revolution«, so begreift man, was es heißt, Revolutionsgedichte mit der Perspektive einer nahenden Revolution vor Augen, oder aus einer bereits eintretenden Revolution heraus zu schreiben:

Revolution

(August, 1848)

Meine Laute dröhnt, die Memmen all erbleichen:
Revolution, das ist mein Sturmeszeichen!

Düster sind die Tage, und die Sorgen drücken;
Deine Väter wandten dir, mein Volk, den Rücken.

Sollst du statt der Ketten, die du kaum zerschlagen,
Neue Fesseln und noch schmählichere tragen?

Noch klebt alter Staub auf deinen kranken Zügen,
Und ich seh schon wieder dich im Staube liegen.

Und, mein Volk, dich zwingen nicht des Schicksals Mächte;
Deine eignen Söhne machen dich zum Knechte.

Schrecklich sei die Strafe, die die Schuld'gen finde,
Schrecklicher als selbst die Schuld der feigen Sünde!

Willst du deinen Schild, o Vaterland, beflecken?
Soll statt Siegerkränzen Schmutz dein Haupt bedecken?

Soll das Joch des Mächt'gen deinen Nacken schänden?
Lieber schneid ihn ab mit deinen eignen Händen.

Soll der Zwingherr deinen Rumpf in Ketten schlagen,
Im Triumphzug führen deinen Leichenwagen!

Mag er auf dem Hügel deines Grabes thronen
Und die Würmer knechten, die dort unten wohnen!

Aber nein, mein Volk, du gibst dich nicht gefangen,
Zornesflammen lodern hell auf deinen Wangen;

Ja, schon seh' ich deine Hand am Schwertgriff beben.
Wer, wenn du' s nicht kannst, mag frei und ruhmvoll leben?

Rasch, Geliebte, komm mit deinem süßen Munde,
Knabe, bring das Glas, will's leeren bis zum Grunde!

Ist der Wein getrunken, ist der Kuß verklungen,
Sei zum Kampfsignal die Fahne hochgeschwungen!

Meine Laute dröhnt, die Memmen all' erbleichen:
Revolution, das ist mein Sturmeszeichen!

(H. Melas)

Goethe meinte einmal, die Weltgeschichte müsse immer wieder umgeschrieben werden, und zwar nicht weil immer neue Fakten entdeckt würden, sondern weil neue Ansichten gegeben werden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt werde, von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen lasse. Goethe hatte hier Wandlungen des Geschichtsbildes in fortschrittlichem Sinne vor Augen, hervorgerufen durch die Standpunktsänderungen des Betrachters, die diesem eine tiefere Einsicht in den Geschichtsablauf gewähren. Wir erinnern u. a. an das positive Verhältnis des späten Goethe zu den Folgen der französischen Revolution, an die Vertreter der Perfektibilitätstheorie, an die utopischen Geschichtsdenker . . . Auf der anderen Seite stehen die Pessimisten, Gegenrevolutionäre, die Geschichte unter dem Aspekt des Verfalls, einer unablässigen Entfremdung von der Wirklichkeit begreifen. Wir kennen Petőfis Geschichtsoptimismus, seine Abrechnung mit der entarteten, schlechten Vergangenheit, seine Geschichtsdeutung unter dem Aspekt des siegreichen Endkampfes und des Fortschritts im Bewußtsein der revolutionären Freiheit. Doch erst jetzt ging er daran, die radikale Umschreibung der ungarischen Geschichte zu vollziehen und einerseits die würdelosen, eidbrüchigen, blutgierigen Tyrannen dem Urteil des Weltgerichts zu überantworten, anderseits den Rebellen, den Märtyrern und Helden der Freiheit aller ungarischen Jahrhunderte Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er tat es in einer Reihe von balladesken Gedichten und Haßgesängen. Die Gestalt des Volkshelden Ferenc Rákóczi, dessen Namen der letzte ungarische Freiheitskampf und der nach ihm benannte Marsch weltläufig gemacht hatten, weckten Petőfis Evokationen in Prosa und Vers zu neuem wirkenden Leben: »Karfreitag! Erinnerung, durchfliege 113 Jahre, fliege über die Schneeberge des Balkan, hin nach der südlichen Türkei, an des Gestade der Propontis, nimm die Träne mit, die aus meinen Augen auf deine dunklen Fittiche fiel, und lasse sie fallen auf die Hand des Mannes, der damals und dort zu leben aufgehört hat. Das war ein großer Mann, und seine Hand ist heilig: geheiligt durch das Schwert der Freiheit, das er Jahre lang geführt. Was hat er gekämpft, doch ohne Erfolg; wie könnte man auch einen Erfolg erwarten, wo der Freund ein Verräter ist und das Vaterland keine Teilnahme bekundet. Das Schwert entfiel seiner Hand, der Held wurde heimatlos, und

während der falsche Freund daheim von dem überreichen Lohn, den er für den Vaterlandsverrat erhielt, praßte, aß der Held in der Verbannung das Gnadenbrot. Heute sind es hundertdreizehn Jahre, daß er starb, — gibt es im weiten Vaterlande, in der weiten Welt einen Menschen außer mir, der daran denkt, daß heute der Todestag des Helden sei . . . O Rákóczi! . . .« (Tagebuchnotiz vom 21. April 1848.)

Alle Ungeduld, alle Erfahrungen, alle Enttäuschungen der Krisenmonate Juni—September schrieb sich Petőfi in einem umfangreichen lyrisch-epischen Gedicht, dem »Apostel«, vom Herzen. Halb verborgene, halb unverhüllte Autobiographie, bot es Petőfi die Möglichkeit, sich mit seinem »Helden« bis zu einem Grade zu identifizieren, wie es seit Byron kaum ein Dichter gewagt hatte. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, es sei die einzige große Dichtung der Zeit, die den offenen, frontalen Angriff gegen die weltliche Feudalität, das Königtum, und ihre mächtigste Stütze, den Klerikalismus unternahm, ohne sich eine historische Maske anzulegen, wie es Lenau in den Zižka-Romanzen und in den »Albigensern« tat. Sie widerspiegelt den Entwicklungsgang und Leidensweg eines zu früh gekommenen revolutionären Einzelgängers, der an der Menschheit das Werk der Erziehung und Erlösung leisten möchte. Erfüllt von der saint-simonistischen Überzeugung, das Goldene Zeitalter der Menschheit liege nicht hinter uns, sondern vor uns, es beruhe auf der Vollkommenheit der sozialen Ordnung, auf einem neuen Humanismus. Als absoluter Ideologe, der er ist, glaubt er, die Revolutionierung des Bewußtseins der Massen sei das Mittel, die alte Klassengesellschaft aus den Angeln zu heben und die klassenlose Gesellschaft zu verwirklichen, ohne auf die wirtschaftliche und gesellschaftliche Wirklichkeit und ihre Bedürfnisse Rücksicht zu nehmen. Erst in der lichtlosen Einsamkeit des Kerkers, zu dem er wegen der Veröffentlichung eines Buches, das sein Evangelium vom göttlichen Recht des Menschen auf menschenwürdiges Leben und Freiheit verkündet, verurteilt wurde, kommt er zur Einsicht, daß materielle Gewalt nur durch materielle Gewalt vernichtet werden könne. Wieder in Freiheit gesetzt, vergreift er sich jedoch im Mittel: er verübt ein Attentat auf den König und endet sein Leben auf dem Schafott, noch angesichts des Todes menschliche Würde wahrend.

Petőfi vereinigt im »Apostel« alle Motive und Tendenzen seiner politischen Dichtung. (Auffallend ist das Fehlen jedweden nationalen Elements.) Das Gedicht ist trotz des tragischen Schlusses nicht pessimistisch, denn es nimmt nichts zurück von jenen heroischen Ideen, die im Gedächtnis der Menschheit für immer unlösbar verbunden bleiben mit der Großen Französischen Revolution. So bleibt es Höhepunkt und zugleich Abgesang der jakobinisch-revolutionären Dichtung Europas überhaupt, indem es die Aussicht auf künftige Revolutionen, die proletarischen, eröffnet. Das einzig gemäße Ausdrucksmittel dieses Gehalts, des ungestümen politischen Willens ist der freie Vers. Er sichert dem Dichter die größte Bewegungsfreiheit, bietet ihm die Möglichkeit, sich einmal

lyrisch auszusprechen, ohne sich konturlos verströmen zu lassen, zum anderen sich der Wirklichkeit zu nähern, wie es nur die epische Prosa vermag, ohne dem Künstlerischen Abbruch zu tun.

Erst aus der Perspektive des »Apostels« fällt erhellendes Licht auf das Märchenepos »Held János«, das die erste Schaffensperiode Petőfis abschloß. Die Verwirklichung einer Märchenutopie unter märchenhaften Voraussetzungen in dem einen, das Scheitern einer sozialen Utopie, deren Zeit noch nicht gekommen ist, im anderen Fall, — das bedingt einen Gegensatz, wie er nicht größer gedacht werden kann. Gerade deshalb bildet »Held János« eine Art Vorstufe zum »Apostel«, was man bisher übersehen hat. Sie verhalten sich zueinander, wie ein Leben im Märchen zu einer Existenz in der absoluten Idee. Hier wie dort Ausfahrt des Helden, der hier wie dort ein Findling ist, in die Welt. Jedoch ist der Ausgangsort des einen das vorkapitalistische, patriarchalische Dorf, sein erstes Erlebnis eine Liebesidylle, symbolisiert sein Aufstieg zum Märchenkönigtum den ersehnten Aufstieg des ungarischen Volkes, — verbringt der Apostel seine Kindheit und Jugend im Elendsviertel einer kapitalistischen Großstadt unter Dieben und Hehlern, kommt für kurze Zeit in ein Dorf, unterliegt hier im Kampfe gegen Adel und Kirche, erfährt Undank und Wankelmut des Volkes, das sich ihm versagt, wie es sich Petőfi versagt hatte. Belastet mit Einsamkeitsgefühl und allen Enttäuschungen Petőfis, kehrt er in die Stadt zurück und erleidet den Heldentod. Hier hört seine Identität mit Petőfi auf, dessen Laufbahn sich wieder in aufsteigender Linie bewegt. Der Apostel aber geht unter die Helden des Volkes ein:

Die Sklavenseelen alterten und schwanden;
An ihre Stelle trat ein neu Geschlecht,
Das seine Väter mit Erröten nannte,
Das besser werden wollte,
Und es auch ward;
Denn ach, es kommt nur auf den Willen an! . . .
Empörung ging durchs junge Heldenvolk,
Und, die sie von den Vätern erbten,
Sie schüttelten die Sklavenketten ab
Und schleuderten sie denen auf das Grab,
Die sie erworben,
Damit sie aufgeschreckt von dem Geklirr,
Noch tief im Grabe schamrot werden sollten!
Dann aber drängte sie ihr Herzenstrieb,
Im Sieg der Großen, Heil'gen zu gedenken,
Die in der Knechtschaft frei zu sein gewußt,
Das große Wort verkündeten
Und zur Belohnung Schmach und Tod erlitten . . .
An jene Helden mahnte es die Sieger,
Und mit dem Kranze ihrer heil'gen Namen
Durchflochten sie die Freude des Triumphs,

Und wollten sie in Pantheon des Ruhms
Zur Ruhe tragen.
Doch wo sie suchen, wo sie finden? . . .
Sie waren unterm Galgen längst verwest!

(G. Steiner—Jos. Turóczi)

Petőfi wuchs zusammen mit der ungarischen Revolution in den Freiheitskampf hinein. Er bewährte sich hier dreifach: als Inspirationsquelle, Träger und Dichter revolutionärer Leidenschaft, in allen, selbst: den schwierigsten Situationen an und hinter der Front, auf dem Schlachtfeld, buchstäblich bis zum Zusammenbruch und Tod. Man ersieht das aus seinen Aufrufen zum Kampf und Widerstand, aus den Mahn- und Haßgedichten, Schlacht- und Siegesliedern, die jeden Erfolg als Fortschritt der ersehnten Freiheit begrüßen, jeden Rückschlag, jede Niederlage, allen Kleinmut als nationale Schmach brandmarken. Improvisationen, Bruchstücke einer männlichen Konfession, die nicht einmal angesichts des drohenden Nationaltodes von Rückzug, Verzagtheit oder Furcht wissen will. Noch steht der »Freiheit letzte Schanz«:

Europa ruht
(1849)

Europa ruht, es ruht aufs neue,
Der Völkeraufruhr ist gedämpft . . .
Europa ruht, o welche Schande!
Er hat die Freiheit nicht erkämpft.

Europas feige Völker ließen
Den Notschrei Ungarns unerhört;
An ihren Händen klirren Ketten,
Nur in den unsern klingt das Schwert.

Und sollen wir darum verzweifeln,
Auf unsre Häupter Asche streun?
Nein, nein, mein Vaterland, das soll uns
Ein Stachel der Begeisterung sein!

Mein Volk, du sollst das Haupt erheben,
Da Gott zur Fackel dich gemacht,
Die, während rings die Völker schlafen,
Noch leuchtet in dem Reich der Nacht.

Ja, würde diese Nacht ohn' Ende
Durch unsre Leuchte nicht erhellt,
So könnte man im Himmel denken,
Verschwunden sei die ganze Welt.

O Freiheit, schau auf uns hernieder,
Sieh deines Volkes Opfermut!
Die andern wagen kaum die Tränen,
Wir opfern dir mit unserm Blut.

Was willst du mehr, damit dein Segen
Von uns auch wohl verdienet sei?
Wir blieben dir, allein die letzten,
In diesen falschen Zeiten treu.

(Heinrich Melas)

*

Wir haben versucht, nicht wie es bisher üblich war, Petőfis dichterisches Werk unter einem Aspekt von innen oder einem Aspekt von außen, sondern unter beiden zugleich zu betrachten. (Ansätze dazu in der von mir und Gerhard Steiner verfaßten Einleitung zum »Petőfi-Lesebuch«. Thüringer Volksverlag, Weimar, 1955.) Nur auf diese Weise war es möglich, die persönlichen und nationalen Besonderheiten, mit denen Petőfi in die europäische Literatur eintreten sollten, zu erhellen, und zu zeigen, welchen Beitrag er als Dichter des Volkes, der Liebe, der revolutionären Freiheit, als Gestalter der ungarischen Landschaft zur Weltdichtung geleistet hat. Das soll demnächst ausführlich in einer besonderen Monographie »Petőfis Eintritt in das literarische Bewußtsein der europäischen Völker« behandelt werden.

Anmerkungen

Zur Einleitung: József Turóczi-Trostler, Entwicklungsgang der ungarischen Literatur. Budapest I. 1928, II. 1930; Ungarns Eintritt ins literarhistorische Bewußtsein Deutschlands, Deutsch-Ungarische Heimatsblätter, Budapest 1930, 1931, 1932.; Die Anfänge der ung. Persönlichkeitsdichtung, Budapest 1932; Die Entdeckung der ungarischen Sprache (ung.), Budapest 1933; Die ersten Formen der Europäisierung des ung. Geistes (ung.) Budapest 1934; Die Anfänge der ung. Geschichtsprosa, Ungarische Jahrbücher, 1934; Les Cartesiens hongrois, Paris 1934; Christlicher Seneca (ung.) Budapest 1937; Märchenspuren in der ung. Literatur des XVIII. Jahrhunderts (ung.), Budapest 1927; Die Entdeckung des Märchens und das ung. Märchen im 18. Jahrhundert (ung.), Budapest 1940; Die europäische Rolle der ung. Literatur (Demokratie und Erziehungswesen, ung.) Budapest 1945; Die Europäisierung der ungarischen Literatur (ung.) Budapest 1946; Littérature européenne et littérature hongroise, Cahiers de Littérature Comparée, Budapest 1948. I. — Zur Vorgeschichte der ung. Aufklärung (ung.) Budapest, 1952.

Zu *Petőfis weltliterarischer Bedeutung:* József Turóczi-Trostler, Der Eintritt Petőfis und der Volksdichtung in die Weltliteratur (ung.). Budapest 1952. — J. Turóczi Trostler, G. Fr. Daumer als Übersetzer Petőfis (ung.) Weltliterarisches Jahrbuch. Budapest 1953. — Petőfi. Ein Lesebuch für unsere Zeit. (Einleitung von G. Steiner u. J. Turóczi-Trostler) Weimar 1955. — József Turóczi-Trostler, Zur weltliterarischen Bedeutung Petőfis (ung.), Budapest 1956.

Zum ungarischen Schillerkult: J. Turóczi-Trostler, Aus der Frühzeit der ungarischen Schillerverehrung. Schiller in unserer Zeit. Weimar 1955. u. Zur Wirkungsgeschichte Schillers in Ungarn. Einleitung zur ung. Schillerbibliographie. Nationalbibliothek Széchényi Budapest 1959.

Ungarischer Goethekult und Petőfi: J. Turóczi-Trostler, Goethes Herz ein Kieselstein. Budapest 1928. — J. Turóczi-Trostler, Goethe und die neuere ung. Literatur.

Budapest 1932. — J. Turóczi-Trostler, Goethe, die Weltliteratur und Ungarn. (ung.) Budapest 1951. — B. Pukánszky, Ungarische Goethe-Gegner. Ung. Jahrbücher. 1934.

Zu Petőfis Landschaftsdichtung. Geschichtliche Voraussetzungen : O. Sárkány, Die Wandlungen des Landschaftideals in der ungarischen Dichtung (ung.) Budapest 1935. — Maria Dukony, Das ung. Tiefland in der deutschen Literatur (ung.) Budapest 1937. — József Turóczi-Trostler, Zum weltliterarischen Streit um den ungarischen Charakter. Budapest 1939. — J. Turóczi-Trostler, Lenau (ung.) Budapest 1955.

Zu Petőfis politischer Dichtung. — Petőfi und der Hegelianismus : Eva Doskar, Hegels ungarisches Nachleben. Budapest 1939. — József Turóczi-Trostler, Goethe, die Weltliteratur und Ungarn. Budapest 1951. — Petőfi und der Saint-Simonismus : J. Turóczi-Trostler, Der ungarische Widerhall des Saint-Simonismus (ung.) Budapest 1949, und : Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung (ung.) Budapest 1956.

Das ungarische Volksmärchen

Von

Gyula Ortutay (Budapest)

Wie auch sonst und anderswo in der Geschichte des europäischen Märchens, wird auch des ungarischen Volksmärchens zuerst mit Geringschätzung gedacht. So bemerkt Anonymus, der namenlose Chronist König Bélas III. gleich im Prolog seiner »Gesta Hungarorum« (zwischen 1196—1203), dem ersten Geschichtswerk dieser Art, das vom Ursprung der Ungarn und der Landnahme handelt: »Et si tam nobilissima gens Hungariae primordia suae generationis et fortia queque facta sua ex falsis fabulis rusticorum vel a garrulo cantu ioculatorum quasi sompniando audiret, valde indecorum et satis indecens esset«. Auch im Werke selbst ist von diesen »falsis fabulis rusticorum« die Rede, und Anonymus, der ehemalige Student der Pariser Universität, stellt, — der Anschauung seiner Zeit gemäß — die ehrwürdige »scriptura« der unzuverlässigen, lügnerischen Märchenerzählung entgegen. Wir müssen es uns versagen, diesen für uns so bedeutsamen Text zu analysieren und nachzuprüfen, wieweit das unwahre Märchen der rustici nach Inhalt und Form als Vorläufer der Bauernmärchen, die seit Anfang des 19. Jahrhunderts gesammelt werden, gelten kann. Als mit einander verwandt können sie natürlich nur teilweise bezeichnet werden. Es wäre indessen der Mühe wert, bei der auf die traumhafte, in Traum wiegende Atmosphäre hindeutende Wendung »quasi sompniando« zu verweilen, zumal man dieser Wendung und der darin ausgedrückten Geringschätzung entsprechenden Stellen auch sonst in der europäischen Literatur begegnet. So z. B.: »Hic est Arthur de quo Britonum nugae hodieque delirant; dignus plane quem non fallaces somniarent fabulae, sed veraces praedicarent historiae.« (William of Malmesbury, Gesta Regum Anglorum, in: Patrologia Latina, CLXXIX, S. 965.) Das erste ungarische Geschichtswerk — soviel geht mit Bestimmtheit aus dem angeführten Text des Anonymus hervor — weiß also, daß zur Zeit der Landnahme (896) die mündliche Überlieferung, das Märchenerzählen beim ungarischen Volk üblich und in weiten Kreisen beliebt war und eine die Zuhörer in Traum wiegende Wirkung ausübte. Übrigens kommen solche geringschätzigen Ausdrücke auch in späteren ungarischen Chroniken vor, und das bäuerliche Märchenerzählen wird noch in den kirchlichen Predigten des 18. Jahrhunderts gerügt. Es stellte sich aber heraus, daß zur gleichen Zeit das

Märchen selbst lebte und blühte und daß schon mehrere ungarische Schriftsteller des 16. Jahrhunderts sich sogar der Form des Märchens bedienten, um die fortschrittlichen Ideen der Reformation in Ungarn zu verbreiten. Selbst Anonymus beruft sich in seinen Historien außer auf Verszeilen der Joculatoren mehrfach auch auf die Mären mündlicher Überlieferung.

2.

Was die historischen Probleme des ungarischen Volksmärchens anbelangt, so muß ihre Erforschung in mehreren Richtungen betrieben werden. Mehrere Forscher haben sich mit der Frage befaßt, ob sich im Material unserer Volksmärchen eine Schicht findet, die ausschließlich für die ungarischen Volksmärchen charakteristisch ist, bzw. auf ihre Verbindung mit dem Osten noch zur Zeit vor der Landnahme hindeutet. Gibt es eine solche Schicht und ist sie im Hinblick auf Typen, Motive, auf einzelne Formeln von den ziemlich allgemein bekannten westeuropäischen Märchen zu trennen? Für die anfängliche romantische Auffassung galt natürlich der größte Teil unserer Märchen als unveräußerliches Nationaleigentum. Auch nach vielen vergleichenden Untersuchungen und Diskussionen läßt sich hier kaum ein endgültiges Urteil fällen. Sándor Solymossy (1864—1945) machte darauf aufmerksam, daß einige von den schamanistisch religiösen Vorstellungen des Ungartums aus der Zeit vor der Landnahme in den Motivschatz unserer Volksmärchen Eingang gefunden hätten, und daß sich im Märchengut des Westens keine entsprechenden verwandten Motive fänden, daß wir also die sogenannte »östliche« schamanistische Schicht als den ältesten Teil unserer Volksmärchen zu betrachten hätten. Als ein solches aus der schamanistisch religiösen Vorstellung hervorgegangenes Märchenmotiv sah Solymossy das in unseren Märchen häufig vorkommende Motiv der »sich auf Entenfüßen (oder anderen Vogelfüßen) drehenden Burg« an. Und er erwähnt auch, daß dieses Motiv keineswegs ungarisches Märcheneigentum sei, sondern in osteuropäischen, vornehmlich in russischen Märchen häufig vorkomme. János Honti weist hingegen darauf hin, daß »die sich drehende Burg« schon sehr früh in der keltischen Epik vorkam ; deshalb und auch auf Grund anderer westeuropäischer Analogien lehnt er Solymossys Annahme ab. Die neueren Forschungen (in erster Linie die Forschungen Vilmos Diószegis sowie das nur teilweise veröffentlichte Material des Verfassers dieser Zeilen) zeigen, daß wir es nicht mit einzelnen isolierten Motiven zu tun haben, daß sich vielmehr eine Anzahl von Elementen und Motiven der an die Zeremonien, den Ritus der Schamanen anknüpfenden Vorstellungsbilder und Erzählungen in den ungarischen Volksmärchen nachweisen läßt, die vermutlich in genetischem Zusammenhang miteinander stehen. Es sei hier nur erwähnt, daß ein sowjetischer Forscher, Lawrow, vor kurzem beobachtet hat,

wie die Elemente und die abergläubischen Geschichten des schamanistischen Ritus in die Unterhaltungsmärchen gerieten. Dieser Vorgang spielte sich in den letzten Jahrzehnten bei den Tschuktschen ab, als dieses Volk aus seiner nationalen Gesellschaftsordnung heraustrat und sein früheres Glaubensritual ablegte. Solange die Riten Anspruch auf Authentizität erhoben und für die Gesellschaft als verbindlich galten, gelangten die mit ihnen verknüpften Geschichten nicht in die Märchenerzählungen. Als aber ihre rituale Gültigkeit und ihre soziale Glaubwürdigkeit in Verfall gerieten und schließlich nicht mehr bestanden, gingen ihre Elemente, ihre Motive nach und nach in die nur der Unterhaltung wegen erzählten Märchengeschichten ein. Einen ähnlichen Vorgang hat auch Malinowski beobachtet, der — wie nach ihm noch andere Forscher — in der südmelanesischen Epik gerade nach ihrer sozialen Gültigkeit und Funktion zwischen Sagen, legendären Erzählungen, abergläubischen Geschichten und Märchen unterscheidet. Auch von den abergläubischen ungarischen Geschichten gelangten allmählich immer mehr und mehr in die Welt der Märchenepik. Dieser Entwicklungsgang ist als gesetzmäßig anzusehen ; auf diese Weise können in verschiedenen historischen Zeitaltern die Elemente der Religion, des Aberglaubens und des Ritus in den Stoff der nichtgeglaubten Märchengeschichten übergehen. (Wir weisen hier natürlich nur sehr skizzenhaft auf einen komplizierten historischen Vorgang hin.) So entstammen die ältesten und miteinander auch genetisch zusammenhängenden Elemente der ungarischen Volksmärchen dem Schamanenritus der Zeit vor und während der Landnahme (896). Derartige Motive sind z. B. der himmelhohe Baum, die sich auf Entenfüßen drehende Burg, der Schamanenlehrling (Zauberlehrling), welcher eingeweiht und auf die Probe gestellt wird, die Zerstückelung des Märchenhelden, die Formel, die der nach der Zerstückelung wieder auferstehende Märchenheld ausstößt. »Oh, wie tief hab ich geschlafen« ; ferner können wir auch das Motiv vom Spiegel Guckindiewelt zu dieser Gruppe zählen (vgl. den schamanistischen Zauberspiegel), obgleich wir wissen, daß er z. B. auch im Motivschatz der Gesta Romanorum zu finden ist. Wenn sich auch manche von diesen Motiven mit Volksmärchenelementen aus einem anderen Kreis berühren, berechtigen ihr Erscheinen in Märchen von verwandtem Typus sowie ihr konsequentes, lebendiges Vorhandensein im ungarischen Märchengut dennoch zur Annahme, daß sie Überreste eines älteren, einheitlichen Schamanenritus, einer einheitlichen religiösen Vorstellung sind.

Wenn es — wie wir bereits sagten — schwer ist, diese Motive einzeln von dem auch anderweitig bekannten Stoff abzutrennen, so ist es noch schwerer, die einzelnen Märchenformeln abzusondern. Die oben erwähnte Formel »O wie tief hab ich geschlafen« ist ja auch außerhalb des Schamanenrituskreises zu finden (vgl. Stith Thompson, Motif-Index E 175 : Death thought sleep ; Hambruch, Südseemärchen, Jena 1921 : in mehreren Märchen) — hier wird unsere Annahme nur dadurch gerechtfertigt, daß diese Elemente nicht zufalls-

weise, nicht verstreut in Erscheinung treten. Eine noch schwerere Aufgabe hat Sándor Solymossy übernommen, indem er die Formel »Hol volt, hol nem volt« (wo war's, wo war's nicht) ebenfalls mit der ältesten Schicht der ungarischen Vortragsweise in Verbindung brachte. Während F. Panzer (Märchen, Sagen und Dichtung, 1905, S. 17 ff) diese Formel zu den polaren Märchenanfängen slawischen Ursprungs zählt, ist Solymossy der Meinung, daß solche polaren Märchenanfänge im kaukasischen (mingrelischen, grusinischen, armenischen usw.) sowie im seldschukisch-türkischen Märchengut häufig vorkämen und von dort zufallsweise anderswohin gelangt seien. Ihr Auftreten im türkischen, kaukasischen und ungarischen Märchen sei gesetzmäßig, anderswo aber nur zufällig ; auch dies also gehöre zu der Schicht des ungarischen Märchens, die noch aus der Zeit vor der Landnahme stammt. Solymossy schließt noch eine Reihe von Redewendungen der Märchen in diesen Kreis mit ein, so die Frage : »Wie kommst du hierher, wo nicht einmal ein Vogel hinkommt?« und die Antwort, die die helfende, sich auf Zauber verstehende alte Frau an den Märchenhelden richtet : »Dein Glück, daß du mich mit Großmütterchen angeredet hast!« Nach Solymossys Meinung enthält diese Formel zugleich die Erinnerung an die Gesellschaftsstufe des Matriarchats.

Dieses Wenige wäre etwa alles, was wir bis heute über die älteste und von den westeuropäischen Märchen am meisten abweichende Schicht des ungarischen Volksmärchens sagen können. Und auch diese Unterscheidung ist anfechtbar. Immerhin dürfen wir die obenerwähnten Motive und Formeln als eine einheitlich zusammenhängende und zur schamanistischen Kultur des Ungartums gehörige Gruppe betrachten.

3.

Die erste bewußte Periode des Sammelns ungarischer Volksmärchen setzt am Ende des 18. Jahrhunderts ein. Das heißt aber nicht, daß wir außer der Erwähnung in der Chronik des Anonymus und den hypothetisch aus dem Schamanenritus in das ungarische Märchen gelangten Elementen und noch außer einigen Formeln keine anderen Beweise dafür hätten, daß das ungarische Volksmärchen, die ungarische Märchenepik ohne Unterbrechung vorhanden war. Wir besitzen Daten auch aus der Zwischenzeit. Allerdings sind diese nur recht schwache Spuren ; wir können aus ihnen wohl darauf schließen, daß es Märchengeschichten und abergläubische Geschichten gab, nicht aber — oder auch nur kaum — auf deren Inhalt.

Eine eigentümliche Gruppe von Ortsnamen z. B. läßt auf das Vorhandensein solcher Geschichten schließen. Diese Ortsnamen finden wir vom 11. Jahhundert an in verschiedenen Teilen des Landes, bei den verschiedensten ethnischen Gruppen Ungarns in Urkunden und historischen Aufzeichnungen. Die

Forschung hat diese Art von Daten bisher ziemlich außer Acht gelaßen. Wir führen hier einige Beispiele, so wie sie in den Urkundentext eingefügt vorkommen, an : 1075/1217 : Usque ad Caput loci qui *ördög-sara (Teufelsdreck)* uocatur (die Zahlen bezeichnen das Jahr, in welchem die Urkunde ausgestellt oder neu geschrieben wurde) ; 1270 : Quod quidem fossatum wlgariter *ördög-barázdája (Teufelsfurche)* nuncupatur. Ohne weitere herausgegriffene Sätze aus den Urkunden zu zitieren, wollen wir noch einige Beispiele für Ortsnamen zeigen, die dafür sprechen, daß eine Märchenepik, daß lokale epische Geschichten und abergläubische Erzählungen fortgelebt haben dürften. 1342 : *ördög-kútja (Teufelsbrunnen)*, 1344 : *ördög szántása (Teufelsacker)*, 1416 : *ördög-kő (Teufelsstein)*, 1446 : *bába* (i. e. boszorkány) *völgye (Hexental)*, *ördög-maró völgye (Teufelskraut-Tal* — hier handelt es sich um ein Zauberkraut!), 1560/1580 : *ördög ereszkedője (Teufelshang)*, 1295/1403 : *ördöngös fő (teuflischer Kopf)*. — Unter den Personennamen dieser Art finden wir solche wie 1454 : Anthonio *Ördögűző (Teufelsbanner)*, 1429 : *Johanne Ördöngös* (Teuflisch) etc. — Eine andere Gruppe von Ortsnamen : 1256/1270 : *Sárkányhegy (Drachenberg)*, 1262 : *Sárkányos-fő (Drachenkopf)*, 1391 : *Sárkány szigete (Drachen-insel)*, 1418 : *Sárkánykő (Drachenstein)*, 1462 : *Sárkány ároka (Drachengraben)* etc. 1476 : *Bűbájos tó (Zaubersee)*. Ebenso können Bezeichnungen wie *kígyókő (Schlangenstein)*, *kígyólyuk (Schlangenloch)*, die bereits seit 1279 vorkommen, hierher gezählt werden. Auf lokale, ätiologische Sagen läßt z. B. eine urkundliche Angabe aus dem Jahre 1390 schließen, die lautet : Iungit vnum magnum lapidem *Medvekő (Bärenstein)* nuncupatum.

Diese herausgegriffenen Angaben über Orts- und Personennamen zeugen u. E. davon, daß in der mündlichen Überlieferung im Bereich der epischen Prosa verschiedene Zauber-, Aberglaubens- und Märchengeschichten im Umlauf gewesen sein müssen und daß lokale, ätiologische Sagen sicherlich gelebt haben. Wir finden auch urkundliche Hinweise, die *vielleicht* auf märchenartige Inhalte hindeuten ; doch können wir sie nicht enträtseln. Da ist z. B. aus dem Jahre 1578 eine Aufzeichnung, in der »die Schüssel der beiden Narren« erwähnt werden, was etwa an einen Schwank, an eine Geschichte, die sich an den Namen des Königs Mátyás knüpft, gemahnt. Es ließen sich noch ähnliche Orts- und Personennamen anführen, z. B. 1520 : Demetrius *Babszem (Bohne)* hieraus geht hervor, daß die Familiennamenbildung für den Helden des Märchentypus Jankó Babszem ihr Vorbild hatte. Doch dieser Jankó Babszem kommt selten vor, wahrscheinlich gelangte er durch den Däumling der Grimmschen Märchen ins Ungarische.

Von einer weiteren Aufzählung von Daten dieser Art sehen wir hier ab. Wir können uns einstweilen wohl mit der Gewißheit begnügen, die uns das Urkundenmaterial schon der ersten Jahrhunderte nach der Landnahme in bezug auf das Vorhandensein einer mündlich überlieferten Prosa-Epik, mündlich überlieferter Märchengeschichten gibt.

4.

Außer den Urkunden zeugen auch die Hofhistoriker der Könige aus dem Hause Árpád — wie dies aus der angeführten Stelle des Anonymus bereits zu ersehen war — von dem Vorhandensein einer mündlichen Überlieferung und einer Märchenepik. Die Chronisten wünschten, der sich festigenden zentralen Königsmacht zu dienen, und die Kluft zwischen dem authentischen Schrifttum und der mißachteten Überlieferung wurde noch dadurch vertieft, daß in der mündlichen Überlieferung das Widerstreben gegen den sich festigenden feudalen Staat, gegen das herrschende System fortlebte. Trotz alledem fanden die Sagen und die mit ihnen verbundenen (oder mit ihnen interferierenden) mythischen und märchenhaften Geschichten Eingang in die amtliche Geschichtsschreibung, wenn auch die Chronisten ihnen gegenüber sich noch so geringschätzig verhielten. Dabei ist es besonders interessant, daß nicht nur Anonymus selbst trotz seiner rügenden und abweisenden Hinweise derartigen märchenhaften Geschichten aus der mündlichen Überlieferung mitteilt, sondern daß auch in den Chroniken des 12. bis 14. Jahrhunderts immer häufiger märchenhafte Stellen vorkommen. So bringt die Kézai-Chronik (1282—1285) — mutmaßlich auf Grund einer verlorengegangenen sogenannten Ur-Gesta aus dem 11. Jahrhundert — die genealogische Sage des Ungartums, die unter anderen für die Geschichtswissenschaft bedeutsamen und umstrittenen Momenten auch die Sage vom lockenden Wunderhirsch enthält, bei dessen Verfolgung sich die beiden Recken Hunor und Magor Frauen erwarben und zu den Urvätern des hunnischen und des magyarischen Volkes wurden. Uns interessieren dabei die gelehrten Quellen des Hofhistorikers und seine willkürlichen Konstruktionen wenig, wir wollten nur darauf hinweisen, daß der Wunderhirsch und die Verfolgung des lockenden Tieres (wie dies aus dem in Pschmadts ziemlich konfusem Buch zusammengestellten Material hervorgeht) zu den sehr bekannten mythischen Märchengeschichten gehörten und z. B. auch in der großen persischen Sammlung »1001 Tag« einen wesentlichen Platz einnehmen. Nach einem schönen Aufsatz von Károly Kerényi ist die märchen- und sagenhafte Geschichte von der Verfolgung des Hirsches durch die gelehrte Kompilation und die Absicht, das märchenhafte Wunder zu humanisieren, der ungarischen Chronik einverleibt worden.

Einzelne sagen- und märchenhafte Elemente des Salomon-Sagenkreises gelangten in die Geschichte des Stammführers Lél, der 955 die Schlacht bei Augsburg verlor. Das Wesentliche des Sagenkreises um den Stammführer Lél läßt sich in folgendem kurz zusammenfassen: Der Held 1. unter dem Galgen, 2. erbittet mit vorgefaßter List, 3. sein Horn, um es noch einmal blasen zu können, und so fällt 4. durch seine Hand noch vor ihm derjenige, der ihn, den gefangenen Helden, zum Tode verurteilt hat, und wird 5. sein Dienstmann im Jenseits. Diese Sagenanalyse Sándor Solymossys läßt klar erkennen, daß

wir es hier — das letzte Moment abgerechnet — mit dem Salomon-Sagenkreis zu tun haben und daß dessen mittelalterliche sagen- und märchenhafte Verzweigungen ebenfalls bekannt waren. (Vgl. A. Wesselski, Märchen des Mittelalters, Berlin 1925, S. 197 ff.) Die ungarische linguistische Forschung nimmt an, daß sich auch um die Gestalt des in demselben Sagenkreis vorkommenden Bulcsu sagen- und märchenhafte Geschichten gewoben haben, und zwar gerade bei der unteren Schicht des ungarischen Volkes, bei den »rustici«. Der berühmte Zweikampf des Botond, den Anonymus nur kurz als eine aus der Erzählung der Bauern bekannte Begebenheit erwähnt und ebendarum nicht ausführlicher beschreibt, enthält ebenfalls Märchenelemente. Botond, der gemeine ungarische Krieger von kleinem Wuchs, besiegt vor den Mauern von Byzanz den prahlerischen griechischen Riesen. Beide kämpfen im Namen ihres Volkes, und zur Heldentat des Botond gehört auch noch (vgl. Cid vor den Toren von Paris), daß er mit seiner Streitkeule in das erzene Tor der Stadt ein so großes Loch schlägt, daß ein fünfjähriges Kind hätte hindurchschlüpfen können. Es wäre ein müßiger Versuch, im Vortrag des Chronisten die sagenhaften Geschichten vom Zweikampf Davids und Goliaths und anderer besonders starker Helden und die Märchenelemente auseinanderhalten zu wollen.

In der Sage des Stammführers Csanád beweist der Held seine vollbrachte Tat dadurch, daß er die herausgeschnittene Zunge des besiegten Feindes vorweist. Der Lügner, der den Kopf ohne Zunge brachte und so als Held erscheinen wollte, wird vom Königshof verjagt, Csanád aber bekommt eine Burg und großen Lohn. Daß dieses Motiv in den Heldensagen und auch in der orientalischen Epik häufig vorkommt und daß es auch die antike griechische Überlieferung kannte, weiß man allgemein; auch in einem der volkstümlichsten Märchentypen (ATh 300) ist es auf dem Höhepunkt des Märchens das wichtigste Moment. Nebenbei sei bemerkt, daß Csanád in der Nacht vor dem Kampf zu Sankt Georg, dem Drachentöter, betet, was darauf schließen läßt, daß die Geschichte durch eine Legendenerzählung Eingang in die Chronik fand. Durch diesen flüchtigen Überblick wollen wir natürlich nicht beweisen, daß einzelne in der mündlichen Überlieferung fortlebende Sagen- und Märchenmotive aus der sogenannten Volksmärchenform in die Chronik gelangten, aber auch das Gegenteil nicht, daß nämlich derartige Elemente aus der Chronik in die Volksepik übergingen. Das uns zur Verfügung stehende Beweismaterial ist zu spärlich, als daß wir den genauen Werdegang feststellen könnten. Hier wollen wir uns auf die Behauptung beschränken, daß sowohl die epische mündliche Überlieferung als auch die Texte der Chronisten eine gemeinsame Überlieferung bewahren und daß diese auch Merkmale des Märchens aufweisen. Mehr kann einstweilen nicht gesagt werden.

Von unseren großen nationalen Königen sind es die Gestalten Lászlós des Heiligen und des Königs Mátyás, von den denkwürdigen geschichtlichen Ereignissen ist vor allem die Tatarennot (1241), an die sich sagen- und märchenhafte

Geschichten knüpfen. Sagen dieser Art sind auch heute noch verbreitet und werden gerne erzählt. Die Geschichten, die sich an die Heldentaten Lászlós knüpfen, trugen zum Teil legendenhaften und chronikalischen Charakter, zum Teil waren es ihrem Ursprung nach Volkssagen, unter denen manche (z. B. die Sage vom Helden, der vom Tode aufersteht, um sein Volk zu retten), — deren reiche internationale Verzweigungen bekannt sind. Von den Leiden des Volkes während des Tatareneinfalls und seiner Errettung durch Schlauheit erzählten viele Lokalsagen und anekdotische Geschichten. Durch Aufzeichnungen nach der ursprünglichen mündlichen Überlieferung wurden nur wenige davon bewahrt, eher blieben sie in geschriebenen literarischen Denkmälern erhalten, und Sammlungen aus der neueren Zeit lassen darauf schließen, daß viele davon sekundär, aus Schulbüchern usw. in den Volksmund zurückgelangten.

Einen besonderen Platz beanspruchen die Schwänke von den Taten des Königs Mátyás, die zuerst in Chroniken des 16. Jahrhunderts auftauchen. König Mátyás (1440—1490) war einer der bedeutendsten ungarischen Herrscher, nach dem Volksglauben *der* größte. Sprichwörter und Redensarten erwähnen ihn und sehnen seine gerechte Herrschaft zurück. Das Sprichwort »König Mátyás ist tot, die Gerechtigkeit ist hin« kannten auch das slowenische und das karpato-ukrainische Volk. Daß nicht nur die höfische Dichtung und Geschichtsschreibung die Erinnerung an den König bewahrte, sondern daß diese bald auch in der mündlichen Überlieferung Fuß faßte, beweist außer ungarischen Denkmälern auch ein Volkslied aus dem 16. Jahrhundert von der dalmatinischen Küste. Ganz kurz sei darauf hingewiesen, daß die Gestalt des Königs Mátyás auch von der epischen Dichtung und dem Erzählgut der Nachbarvölker bewahrt wurde. In der slowenischen und der wendischen Epik ist er einer der bedeutendsten Volkshelden, und die karpato-ukrainischen Sammler haben bereits Ende des vorigen Jahrhunderts in Lwów einen ganzen Band Mátyás-Märchen veröffentlicht, die auf eine Tradition von mehreren Jahrhunderten hindeuten. Auch in der rumänischen, südslawischen, kroatischen und slowakischen Volksepik kommt König Mátyás vor. (Die Werke der humanistischen Geschichtsschreiber Bonfini und Galeotti und deren indirekte Wirkung lassen wir hier außer Acht.) Bekanntlich sind mit der Gestalt des Königs Mátyás im ungarischen Volksmärchenschatz zahlreiche höchst bedeutsame Märchentypen und anekdotische Geschichten verbunden, die den bis in unsere Tage bestehenden Zusammenhang der Historie mit der lebendigen mündlichen Überlieferung bekunden. Bereits 1559 kommen in dem in Krakau erschienenen Werk »Chronica ez világnak jeles dolgairól« (Chronik der besonderen Ereignisse der Welt) von István Benczédi Székely, sodann in der »Chronica az Magyarocnac dolgairól« (Chronik von den Taten der Ungarn) von Gáspár Heltai aus dem Jahre 1575 einige bedeutsame Mátyás-Geschichten vor, und dort findet sich sogar ein Hinweis auf deren Leben in der mündlichen Überlieferung des Volkes, was um

so lehrreicher ist, da Heltai hier einen Auszug aus Bonfinis bekanntem lateinisch geschriebenen Werk über König Mátyás bringt. Aus alledem ist ersichtlich, daß nach einem knappen Jahrhundert das sich eben erst herausbildende literarische Bewußtsein einen klaren Trennungsstrich zwischen der mündlichen Überlieferung, die die Gestalt des großen Königs sagenhaft umwob, und der höfischen Geschichtsschreibung zieht. Für uns gilt das als ein Beweis für die Kraft der mündlichen Überlieferung.

Wir wollen unsere chronikalische Literatur nicht weiter verfolgen. Die bisher angeführten Beispiele dürften genügen, um erkennen zu lassen, daß die Geschichtsschreibung vom 12. bis zum 16. Jahrhundert so manche Elemente der Lokalsagen und anekdotischen Geschichten bewahrt hat. Sie übernahm einiges aus dem Gut der »bäuerlichen« mündlichen Überlieferung der Leibeigenen, und auf dem Wege verschiedener Transmissionen sickerten auch manche von den Sagen der Chroniken in die mündliche Überlieferung des Volkes ein.

5.

Von bedeutendem Quellenwert sind für uns auch die verschiedenen Gattungen der religiösen Literatur (Predigt, Exempel, Betrachtung, Heiligenbiographie usw.), das also, was die Literatur der Klöster in Ungarn zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert geschaffen hat. Wie die europäische Folklore im allgemeinen die Texte der Legenda Aurea, der Scala Coeli, der verschiedenen Specula, des Catalogus Sanctorum als Quellenmaterial beachtet, so ist es auch für uns lehrreich, in unsere Kodexe, die religiöse Literatur enthalten, Einblick zu nehmen, sowie die in vielen Auflagen erschienenen Werke Pelbarts von Temesvár (1435*—1504) und Osváts (Oswalds) von Laskó (1450*—1511) durchzusehen. Dort finden wir legenden- und märchenartige Momente und Motive vermischt, in den Parabeln sind Anekdoten aufbewahrt, und es erklingt auch der Ton der novellistischen Vortragsweise und der abenteuerlichen, romanhaften Erzählung. Auch auf diesem Gebiet ist erkennbar, wie Schrifttum und mündliche Überlieferung aufeinander eingewirkt haben und miteinander verwachsen sind. Wir wollen nicht, wie es Wesselski und viele andere in ihren Werken tun, eine einseitige, nur von der Literatur ausgehende Wirkung voraussetzen, und sind nicht geneigt schon auf Grund des ungarischen Materials zu glauben, daß Märchen, Legende und Exempel so wesentlich voneinander abweichen, so ganz verschiedene Züge der Kunstgattung und Anschauung tragen, wie A. Jolles es in seinem Buch (Einfache Formen, Halle a. d. Saale 1929) verkündet, dessen Meinung sich noch heute namhafte Autoren zu eigen machen. Dazu wollen wir noch bemerken, daß man u. E. auch in der religiösen Literatur unausgesetzt Interferenzen, Übergangsformen der verschiedenen Kunstgattungsgruppen begegnet. Nicht allein Stephanus de Borbone (Etienne

de Bourbon), ein Autor des 13. Jahrhunderts, beruft sich — in der Einleitung zu seinem Werk »Tractatus de diversis materiis praedicabilibus« — darauf, daß er um der moralischen Lehre willen und dem Beispiel des Heilandes folgend Märchen, Parabeln, Exempla, ja sogar Schwänke in seine Reden eingefügt habe, und er setzt hinzu, solche Geschichten stärken das Gedächtnis. Der Ungar Pelbart von Temesvár bemerkt, als er den berühmten internationalen Märchenstoff vom Beichten der Tiere (Lafontaine hat ihn in einer seiner Fabeln bearbeitet) erzählt, ganz offen, er tue dies, damit die schlafende Zuhörerschaft erwache und den Weg der Buße betrete. Aber nicht nur so einfache Fälle beweisen die Interferenz, das Ineinanderübergehen von Kunstgattungen. Das Vorbild für das Märchen Nr. 1. des von uns herausgegebenen Auswahlbandes finden wir bereits in dem berühmten Exemplum mirabile, das im Érdyschen Kodex (1527) enthalten ist; es zeigt ein wunderbares Gewebe von märchenhaften, legendären und religiösen Elementen. Ein anderer ungarischer Kodex bewahrt die Makarius-Legende, in der ebenfalls die Märchenelemente des in die Unterwelt hinabsteigenden Helden mit novellistischen und religiösen Wendungen vermischt sind. Eine ganze Anzahl von Legendengeschichten trägt St. Georgs Kampf mit dem Drachen und die wunderhafte Befreiung der Königstochter vor, und in vielen Punkten berührt sich der Vortrag des Kodexes mit Momenten des Drachenzweikampfs der späteren Märchen. Diese legendenhaften religiösen Erzählungen sprechen von wunderbaren »lyuki emberkék« (Loch-Männlein), vom Lande der unterirdischen Zwerge, in ihnen finden wir eine Form des Märchentypus vom dankbaren Toten (ATh 505—508), eine Variante der sogenannten Madej-Legende (ATh 756, vgl. N. P. Andrejew, Die Legende vom Räuber Madej, FFC 69, Helsinki 1927), und wir finden Parabeln, die an die Markalf-Geschichten erinnern. In einigen Parabeln unserer Kodexe stoßen wir auch auf die Rätselfragen der Klugheitsproben — derartige Momente erscheinen später in der mündlichen Überlieferung des Volkes in Verbindung mit manchen König-Mátyás-Anekdoten.

Auch auf Ungarns handschriftliche und gedruckte religiöse Literatur haben in erster Linie die verschiedenen Varianten der Legenda Aurea eingewirkt. Diese Einwirkung zeigt sich auch in den Werken Pelbarts von Temesvár; er ist der Verfasser der vielleicht wirkungsvollsten Predigtensammlungen in Ungarn, und seine Wirkung beschränkt sich nicht auf dieses Land allein. Von seinen beiden Hauptwerken hat das eine, das Stellarium (1480), in zwanzig Jahren sechzehn, das andere, das Pomerium (1493), im gleichen Zeitraum achtzehn Auflagen erlebt; dazu kommen die handschriftliche Verbreitung und insbesondere die Weiterverbreitung von der Kanzel in ungarischsprachigen Predigten — so daß mit Sicherheit anzunehmen ist, daß einzelne Geschichten dieser Werke in die mündliche Volksüberlieferung eindrangen. Es ist kein Zufall, daß A. Wesselski in seine sorgfältig zusammengestellte Sammlung

»Märchen des Mittelalters« auch Stücke Pelbarts von Temesvár aufgenommen hat. In vielen Auflagen sind auch mehrere Werke sowie die Predigten- und Exempla-Sammlungen von Osvát (Oswald) von Laskó, einem Schüler Pelbarts, erschienen, und auch seine Parabeln entstammen den im Volksmunde umlaufenden Geschichten und Aussprüchen sowie verschiedenen schriftlichen Sammlungen. Hier nur einige Beispiele für das Gesagte. Bei Pelbart von Temesvár finden wir bereits eine sehr gut konstruierte Variante von Wahrheit und Falschheit (ATh 613), auch auf Schwänke weist er hin, obgleich er sich an einer Stelle des Stellariums dagegen ausspricht, daß vor den Kirchen getanzt wird und daß an Feiertagen Schwänke erzählt werden. Und dann erzählt er — außer den angeführten Parabeln — »zur Aufmunterung der Schlummernden« einen bekannten Scherz, der auch schon im Pantschatantra enthalten ist; an anderer Stelle kleidet er die märchenartige Geschichte vom Jungen, der drei unverständliche Ratschläge befolgt, in ein ganz und gar religiöses Gewand. Wir könnten noch mehr Beispiele anführen, doch bezweckten wir nur, darauf hinzuweisen, daß die märchenartigen Kunstgattungen der mündlichen Überlieferung auch in der ungarischen religiösen Literatur des Mittelalters zu finden und daß ihre Verbindungen mit der mündlichen Überlieferung nachweisbar sind. Und diese Verflechtung ist nicht nur für die katholische Literatur kennzeichnend, sie findet sich auch in den Predigten, den religiösen Schriften und den Streitschriften der Reformation. Das hervorragendste Beispiel hierfür liefert Péter Bornemisza (1535—1585) im IV. selbständigen Teil seiner Sammlung von Predigten, die unter dem Titel »Ördögi kísértetek« (Des Teufels Versuchungen) im Jahre 1578 erschien. Dieses Werk schöpft reichlich aus den Quellen der westeuropäischen, hauptsächlich der italienischen und deutschen Novellen- und Schwankliteratur, um die katholischen und die hochadligen Feinde und die vielerlei Fallstricke des Teufels zu entlarven. Nicht nur Markalf und Genossen, nicht nur die verschiedenen abergläubischen Geschichten, Versuchungen des Teufels, Beschwörungen und Behexungen kommen in diesen Parabeln vor, sondern auch Märchenstoffe wie das Verstehen der Tiersprache (ATh 670), Lokalsagen, ursprungdeutende Sagen, novellistische Märchen und Wundermärchen, Schwänke, Klugheitsproben — sie alle gingen ein in Bornemiszas großes Sammelbecken der einzelnen Gattungen.

Gerade vermöge ihres vermittelnden Charakters beweisen diese religiösen Werke verschiedenen Charakters jedenfalls, daß sie den epischen Schatz der europäischen Kultur des Zeitalters auch dem ungarischen Volk in Fülle zuteil werden ließen, zugleich aber auch aus der im Volksmund lebenden Überlieferung geschöpft haben, somit von deren Vorhandensein zeugen.

Kurz sei noch erwähnt, daß das ungarische Wort *»mese« (Märchen)*, das die Kunstgattung bezeichnet, ebenfalls in der ungarischen Kodex-Literatur zuerst auftaucht, und zwar zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Sinne von *exemplum, aenigma*. Im Laufe des 15. Jahrhunderts wird es dann mehr im Sinne

von *erzählter, erfundener Geschichte, Parabel, aenigma* gebraucht. Allerdings ist im Wörterbuch des Murmellius vom Jahre 1533 das Wort *fabula* noch mit *beszéd (Rede)* übersetzt ; dadurch ist die *fabula* von der *historia* unterschieden, deren Übersetzung *»lött dolog« (geschehene Sache)* lautet ; und somit ist zugleich ein Unterschied zwischen der unwahren Fabula und der wahren historia gemacht. Das Wort *»mese« (Märchen)* gehört zum finnisch-ugrischen Wortbestand der ungarischen Sprache, vielleicht erst zur späteren ugrischen Epoche, und auch in den ugrischen Parallelen hat es die Bedeutung von *Rede, erzählter Geschichte*. Die semantische Entwicklung des Wortes, seine Absonderung zur Bezeichnung der Kunstgattung, hat also bei dem ungarischen *»mese« (Märchen)* den gleichen Verlauf genommen wie bei den entsprechenden Wörtern in anderen europäischen Sprachen. (Vgl. Bolte-Polívka, Anmerkungen IV, S. 1 ff.)

6.

Auch die sich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert entfaltende weltliche Literatur könnte fortgesetzt Beweise dafür liefern, daß die Märchengeschichten aus dem Volksmund Eingang in die Literatur fanden, und könnte das kraftvolle Leben des Volksmärchens bekunden, wenngleich man erst Ende des 18. Jahrhunderts dazu überging, ganze Volksmärchentexte aufzuzeichnen. Erwähnenswert ist hierbei, daß schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Übersetzung der Aesopschen Tierfabeln auf Grund deutscher Bearbeitungen erschien. Besonders wertvoll sind die 1566 veröffentlichten *»Száz fabula« (Hundert Fabeln)* des bereits erwähnten Schriftstellers und Buchdruckers Gáspár (Kaspar) Heltai, eines siebenbürgischen Sachsen ; nach einer volkstümlichen und erweiterten Ausgabe der Sammlung von Stainhöwel aus dem 15. Jahrhundert übersetzte und bearbeitete er die Fabeln und ergänzte sie sogar durch ein in seinen Quellen nicht vorhandenes, recht bedeutsames Märchen, durch das Gleichnis vom Edelmann, den der Teufel holte. Aber wenn auch vom 16. Jahrhundert an bis in unsere Zeit die Aesopischen Fabeln fortgesetzt herausgegeben wurden und wenn sie auch in die Schulbücher eingingen, die ungarischen Bauernmärchen wurden dennoch von den Tierfabeln Aesopischer Art kaum berührt. Auch dieses Beispiel mahnt zur Vorsicht bei der Verkündung der These von der einseitigen literarischen Beeinflussung.

Schon im 16. Jahrhuudert, 1577, erscheint in Kolozsvár das Volksbuch »Salamon és Markalf« (Salomon und Markolf), von dem anzunehmen ist, daß wir es ebenfalls Gáspár (Kaspar) Heltai — oder seinem Sohn — zu verdanken haben. Einige von seinen derben Schwänken leben noch heute im ungarischen Volksmärchen fort ; sogar der Name Markalf kehrt in den spaßigen Geschichten vom armen Manne, der den Teufel nasführt, wieder. Auch im Material der Jahrmarktsdrucke läßt sich, wenngleich in geringerem Maße, das Leben des

Volksmärchens und des Schwankes verfolgen, und auch in der handschriftlichen Korrespondenz weltlicher Personen sind wiederholt Anspielungen auf Märchen oder märchenhafte Redensarten, auf das Feenland, auf den Märchenhelden, der die Unterwelt bereiste, zu finden. Sehr verspätet, als sie im übrigen Europa schon aus der Mode gekommen waren, erscheinen bei uns die *Gesta Romanorum* und werden zu einer beliebten Lektüre auch beim niederen Stande. János Haller, ein siebenbürgischer Magnat, hat die Gesta zwischen 1678 und 1682, während seiner vierjährigen Festungshaft, übersetzt. Der erste Teil seiner *Hármas história« (Dreiteilige Geschichte)* enthält den Roman von Alexander dem Großen, der zweite Teil die Geschichten der Gesta Romanorum (auf Grund der Hagenauer Ausgabe von 1508), der dritte Teil die Geschichte des Trojanischen Krieges nach einer älteren Bearbeitung. Die »Hármas história«, besonders der Teil der Gesta, wurde zu einer allgemein beliebten Lektüre. Von bäuerlichen Lesern des Werkes weiß man noch in unserem Jahrhundert! Die Vorgänger gar mancher Formeln unserer Volksmärchen und auch Vorbilder einiger unseren novellistischen Märchen sind darin zu finden. Bei zahlreichen Märchentypen handelt es sich nicht um eine Übernahme von Geschichten der Gesta ; man könnte eher sagen, daß gewisse verwandte Geschichten und Motive durch Verbreitung und Volkstümlichwerden dieses außerordentlich wirkungsvollen Werkes in Form von Jahrmarktsdrucken sich festigen und genauer umrissene Formen erhielten. (Nur nebenbei sei bemerkt, daß die Übersetzung eines Teils des Pantschatantra aus dem 17. Jahrhundert nur handschriftlich vorlag und daher keine Wirkung ausüben konnte).

In der weltlichen Literatur jener Zeit, sogar in verschiedenen, in Versen verfaßten Werken, sowie in Sammlungen von Sprüchen und in literarischen Hinweisen kommen so viele Anspielungen auf Volksmärchen, märchenartige Erzählungen und Schwänke vor, daß wir es unterlassen müssen, sie hier einzeln zu behandeln. 1756 und 1763 erscheinen bereits in Kalendern märchenartige Geschichten, die im Ton fast an Volksmärchen erinnern. Der Literarhistoriker, J. Turóczi-Trostler, hält ihre Originalität für nicht erwiesen, obgleich sie (z. B. die vom Belfagor-Typus) bis zum heutigen Tage im Volke weiterleben. Es sei noch erwähnt, daß auch internationale und ungarische Schwänke herausgegeben wurden ; eine solche Sammlung ist z. B. der »Nagyenyedi Demokritus« des József Dienes Hermányi aus dem Jahre 1762, der auch Stoffe von Poggio bearbeitet und lange Zeit als Handschrift verborgen blieb, ferner die Sammlung »A mindenkor nevető Demokritus . . .« (Der allezeit lachende Demokrit) von János Kónyi aus dem Jahre 1782. Die Schwänke und Anekdoten dieser Sammlung kennt das Volk heute noch.

Zwischendurch erwähnen aber auch zürnende Prediger das Volksmärchen immerfort und rügen den Brauch des Märchenerzählens. So äußerte sich György Verestói 1783 : »Ich glaube nicht, daß es noch eine Nation gibt, wo so viel Märchen und Geschwätz vom Feenland erzählt wird wie bei den Ungarn.

Davon erzählen die Mädchen in der Spinnstube, während der gemeinsamen Arbeit. Auch jene lungernden und faulenzenden Diener, die auf dem Jahrmarkt der Eitelkeit herumlungern, erfinden, während sie nach den Fliegen auf ihren Beinen haschen, in ihrem törichten Geist Feenkönige, Feenfräulein, ja sogar Feenrosse. Doch sie wissen nicht, was sie reden, denn mit ihrem unreifen und falsch eingestellten Verstand schreiben sie den Feen göttliche Weisheit zu.« Einige Jahre später schreibt Antal Farkas, in seinem Buch »Erköltsi iskola« (Tugendschule), Kassa 1790 : »Die zu Hause herumsitzenden jungen Herren unterhalten sich meistens über Flinten, Pfeifen, gute Vorstehhunde und über das Spiel ; und wenn sie außerdem noch anmutige Reden führen, so beginnen sie statt schöner Historien Nichtigkeiten zu erzählen, die nicht mehr enthalten als etwa : Es war einmal, weit, jenseits des großen Meeres irgendwo, siebenmal sieben Länder weit eine alte Frau, die den Pfosten so zu melken verstand, wie die Meierin Jutka ihre Kühe nicht besser zu melken versteht . . .« Also auch hier noch — wie zu Beginn bei Anonymus — wird die Historie dem Märchen gegenübergestellt, und Farkas zitiert sogar die übliche Anfangsformel der ungarischen Zaubermärchen bei der Erwähnung einer verachteten abergläubischen Geschichte. Doch nun will das Volksmärchen, statt erwähnt zu werden, mehr und mehr selbst das Wort ergreifen.

II.

1.

Wir sind nun bei der Epoche angekommen, in der das Volksmärchen nicht mehr bloß in Hinweisen oder in der Verkleidung literarischer Kunstformen, nicht mehr in Redensarten und Sprichwörtern verborgen, sondern dank den ersten Anfängen des bewußten Sammelns in seiner eigenen wirklichen Gestalt erscheint. Der Ausdruck »in seiner eigenen wirklichen Gestalt« ist jedoch hier noch übertrieben ; denn kennzeichnend für die ersten Anfänge des bewußten Sammelns ist ja in Ungarn wie auch andernorts in Europa, daß das Märchen umgearbeitet, in einer mehr oder weniger stiliisierten literarischen Form erscheint. Der Sammler ist zugleich auch Stilisator. Selten nur kommt es vor, daß ein Märchen keine oder nur ganz wenige Zeichen literarischer Glättung und Ausschmückung trägt. (Von der Geschichte des Sammelns der ungarischen Volksdichtung und von den Fragen der Märchenforschung haben wir ausführlich geschrieben ; daher möchten wir uns hier nur kurz fassen ; vgl. Gy. Ortutay, The Science of Folklore in Hungary between the two World-Wars and during the Period subsequent to the Liberation, Acta Ethnographica 4 [1955], S. 5—89.)

Im Januar 1782 richtet die Pozsonyer (Preßburger) Zeitung »Magyar Hírmondó« (Ungarischer Bote) den Aufruf an ihre Leser, die Ungarn sollten

dem Beispiel Englands, Deutschlands und Frankreichs folgen und die einheimische Volksdichtung zu sammeln beginnen. Diesem anspornenden Aufruf folgen bald mehrere, und allmählich setzt dann auch in unserer Heimat das Sammeln der verachteten Volksdichtung ein. Mit dieser Bewegung aufs engste verbunden sind der Kampf um die Anerkennung der nationalen Sprache und die Bemühungen um die ungarische Literatursprache. So haben Sammeln und Anerkennen der Volksdichtung teil an der geistigen Vorbereitung des Kampfes um die nationale Unabhängigkeit Ungarns : des Freiheitskampfes von 1848, und so bereiten sie auch der national-volkstümlichen Dichtung Sándor Petőfis und János Aranys die Wege.

Die erste Volksmärchensammlung — lange blieb sie als Handschrift liegen — stellte ein Gutsbesitzer aus dem Komitat Szabolcs, István Szilcz, im Jahre 1789 zusammen. In der Handschrift sind nicht nur acht, für uns wichtige Volksmärchen zu finden, sie enthält auch einige Sagen von Veit Weber in ungarischer Übersetzung, ja sogar Abschriften empfindsamer Erzählungen in deutscher Sprache. Deshalb behauptete ein ungarischer Forscher, auch die Volksmärchen seien nichts anderes als Übersetzungen aus dem Deutschen. Diese Annahme läßt sich jedoch nicht beweisen. Sie wird vor allem widerlegt durch die Tatsache, daß zwischen den zu jener Zeit bekannten deutschen Sammlungen (z. B. der von Musäus) und der Szilczschen kein Zusammenhang nachweisbar ist. Auch hat der Verfasser unter jedes Märchen die Abkürzung sign. (signavit) geschrieben, bei einigen auch den Namen des Erzählers angegeben und die Abkürzung narr. (narravit) danebengesetzt. Hieraus geht hervor, daß er einige Märchen nicht aus dem Gedächtnis, sondern nach mündlicher Erzählung aufgezeichnet hat! Von den acht Märchen sind zwei nur Fragmente. Der Vortrag — einen gewissen literarischen Schliff weisen auch diese Texte auf — läßt erkennen, daß sie mit den ungarischen Märchen übereinstimmen, und eines von ihnen (Typus : Der dankbare Tote) kommt einige Jahre später schon, vortrefflich angewendet, in einem Theaterstück vor. Die Sammlung enthält auch Märchen der Typen : Amor und Psyche, Die dankbaren Tiere, Die zauberkräftigen Hilfsmittel, Turandot ; auch ATh 300, der Kampf mit dem Drachen samt dem Ausschneiden der Zunge, ist vertreten ; ferner auch ein Typus der Lügenmärchen ; und mehrmals finden wir in der Sammlung die dem Volksmärchen eigene Konstruktion der dreifachen Wiederholung. Auch die ständigen Formelemente des Volksmärchens tauchen in ihr auf.

Wenige Jahre später, 1793, erscheint im Lustspiel »Tempefői« des — ebenfalls aus der Theißgegend gebürtigen — größten ungarischen Dichters jener Zeit, Mihály Csokonai Vitéz, eine Variante des Märchentypus »Der dankbare Tote« als Einlage — mit verblüffend treuer dichterischer Nachahmung mündlicher Erzählung. Der alte Zigeuner Szuszmir erzählt dort das Märchen so stockend, mit so vielen Abschweifungen und Ausschmückungen, daß wir seinen Vortrag auch heute noch als authentisch empfinden. (Es sei erwähnt, daß

es während des Märchenvortrages zu einem Zusammenstoß zwischen fortschrittlichen und rückständigen Abschauungen kommt; dieser Zusammenstoß gerade ist ein Vorwand für das Erzählen des Märchens: das rückständige Ansichten vertretende Mädchen begeistert sich für die Volksmärchen, während ihre Schwester, eine Vertreterin der europäischen Aufklärung, die Märchen verachtet.) Csokonai, von dem auch eine Volksliedersammlung existiert und den auch die Kunstgattung des italienischen und des Wiener Feenspiels gefesselt hat, spricht sich mehrfach warm und liebevoll über das Märchen aus, während er die auf Bauernmärkten feilgebotene Feenliteratur voll Geringschätzung erwähnt. — Aus Csokonais Heimatstadt Debrecen ist uns ein handschriftliches Tagebuch vom Jahre 1797 bekannt, worin ein Student des reformierten Kollegs dreizehn Volksmärchentitel aufgezeichnet hat. Aus den Titeln können wir auf die Märchen selbst schließen (hier nur einige der Typen: ATh 301, 510, 875, 706 usw.), und wir halten es für bezeichnend, daß diese Titelliste aus ein und derselben ethnisch-geographischen Gegend stammt, wie die Aufzeichnungen von Szilcz und Csokonai.

Von den Volksdichtungssammlern dieser Epoche verdient im Zusammenhang mit dem Volksmärchen auch der Piaristenpater András Dugonics (1740—1818) genannt zu werden, der in seinen volkstümlichen Romanen mehrfach den Brauch des Märchenerzählens, sowie auch Märchentypen erwähnt und in seiner wertvollen Sammlung »Magyar példabeszédek és jeles mondások« (Ungarische Sprichwörter und weise Sprüche I—II. Szeged 1820) bei deren Erläuterung auf Lokalgeschichten, Mátyás-Märchen, Sagen und Schwänke hinweist. (Es sei hier nur eben erwähnt, daß vom 16. Jahrhundert an unsere Sammlungen von Sprüchen und Redensarten, die ebenfalls Hindeutungen auf Volksmärchen, Lokalgeschichten und Anekdoten enthalten, wertvolle Quellen sind.)

Unsere erste Volksmärchensammlung ist also nur als Handschrift erhalten, unsere erste gedruckte Sammlung aber erschien nicht in ungarischer, sondern in deutscher Sprache 1822. Herausgegeben wurde sie von György Gaál (1783—1855), der Bibliothekar eines Fürsten Eszterházy in Wien war und u. a. auch eine vergleichende Sprichwörtersammlung herausgab (1830). Für einen Wiener Bibliothekar war es schwer, aber doch nicht unmöglich, ungarische Märchen zu sammeln: er sammelte sie bei den Soldaten des in Wien stationierten großkumanischen Husarenregiments. Im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften werden die Manuskripte der Soldaten dieses Regiments aufbewahrt, die auf Befehl ihres Obersten Máriássy aus dem Gedächtnis ihre Märchen in schwerfälligen Schriftzügen niederschrieben. Einige beginnen folgendermaßen: »János Kovács, gemeiner Husar, meldet dem Herrn Obersten gehorsamst: Es war einmal . . .« In der Einleitung zu seinem Buch (Märchen der Magyaren, bearbeitet und herausgegeben von Georg von Gaál, Wien 1822) schreibt Gaál, es habe ihm zehn Jahre schwerer Arbeit gekostet,

die Sammlung zusammenzustellen. Er erwähnt, daß er lange Zeit keine so gute Märchenerzählerin gefunden habe, wie die berühmte Frau Viehmann der Brüder Grimm, bis er dann auf einen betagten gemeinen Soldaten gestoßen sei, der nur ungarisch verstand und ihm eine Reihe von Märchen erzählt habe. Wie wichtig ein guter Erzähler ist, geht also schon aus der ersten gedruckten Sammlung ungarischer Märchen hervor. Und Gaál gesteht auch, daß die Musäussche Sammlung und vor allem die der Brüder Grimm in ihm das Interesse für das Märchensammeln geweckt hätten. Auf den Hauptfehler seiner Sammlung hat bereits W. Grimm hingewiesen, indem er in seiner Kritik hervorhob, daß Gaál den Stoff seiner Märchenerzähler stark umgeformt habe. Das ist zweifellos wahr, und Gaáls Verfahren kann selbst dadurch nicht entschuldigt werden, daß uns die Geschichte der Bearbeitung der Grimmschen Märchen nun schon in ihren Einzelheiten bekannt ist. Nichtsdestoweniger ist Gaál für uns von großer Bedeutung: in seiner Sammlung kommen erstmalig sozusagen alle Gattungen unserer Prosa-Epik zu Wort. Allerdings enthält der Band auch volksfremd anmutende empfindsame Geschichten aus der Jahrmarktliteratur. Und wenn auch vom Erscheinen des Bandes ungarisch zunächst nur eine kurze Mitteilung berichtet, so zeugt doch die spätere deutsche und schließlich auch die ungarische Ausgabe von seiner Volkstümlichkeit und seiner Bedeutung für jene Zeit. János Erdélyi hat für seine zwischen 1846 und 1848 herausgegebene dreibändige Sammlung »Népdalok és mondák« (Volkslieder und Sagen) die Prosastücke in erster Linie der Gaálschen Sammlung entnommen. Wenngleich die schriftstellerische Bearbeitung die Brauchbarkeit der Texte vielfach beeinträchtigt, trifft doch für viele Einzelheiten zu, was Ferenc Toldy, der namhafteste ungarische Literarhistoriker der Zeit, gesagt hat: »Das ist Blut von unserem Blute.« Von den achtzig Märchen der handschriftlichen Sammlung ist nur ein Bruchteil erschienen. Dieser enthält Zaubermärchen, Geschichten von ausgedienten Soldaten, Schundgeschichten, Schwänke, religiöse Anekdoten sowie den Stoff der Volksbücher von Pontianus und Apollonius.

Knapp drei Jahre nach Gaáls Sammlung erschien — wiederum deutsch — die Sammlung János Majláths (Magyarische Sagen und Märchen, Brünn 1825). 1837 kam im berühmten Cotta-Verlag eine erweiterte Ausgabe dieser Sammlung in zwei Bänden heraus. Das Werk hat indessen weit weniger mit dem ungarischen Volksmärchen zu tun als mit den deutschen Novellen der Zeit. Nur da und dort klingt der Ton des Volksmärchens an, und das Gewebe der Märchen erinnert nur stellenweise an den Aufbau des Volksmärchens. Gleichwohl finden wir bei Majláth beachtenswerte Beobachtungen des oft nächtelang dauernden Märchenerzählens der Hirten und Bauern und der damit verbundenen Bräuche. Daß zu jener Zeit das Märchenerzählen der Ungarn schon einen gewissen Ruhm besaß, davon zeugt in interessanter Weise ein österreichischer Reiseführer: »Von Volkspoesie hat aus den alten unruhigen

Zeiten wenig sich erhalten. Reichtum an Bildern, orientalisch-phantastische Märchen, lyrische Sprünge charakterisieren diese Dichtungen, die hauptsächlich, wie bereits erwähnt, in Märchen und Sagen, dann in Liedern bestehen. Es gibt in Ungarn wie im Oriente eigene Märchenerzählerinnen, deren manche im ganzen Lande berühmt sind« — schreibt A. Schmidl (Reisehandbuch durch das Königreich Ungarn . . ., Wien, 1835. S. 27). Diese Erwähnung ist — für uns — schon allein aus dem Grunde wichtig, weil nicht nur auf die Märchen, sondern gleich danach auch auf bekannte Erzählerinnen hingewiesen wird.

Es lohnt sich nicht, auf Sammlungen einzugehen (wie die von Therese Pulszky, A. Mednyánszky, deutsch und ungarisch erschienen), in denen der Ton des Volksmärchens fast völlig vom literarischen Klang der aufgeputzten Biedermeier-Erzählung unterdrückt wird. Nur für die Epoche ist es bezeichnend, daß gleich auf die ersten Aufrufe hin, die zu authentischem Sammeln anspornen, zunächts Bände solcher Art erscheinen.

In diesem ersten Zeitabschnitt des Sammelns ungarischer Volksmärchen brachte indessen das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts bereits bedeutsame Ergebnisse. Und in denselben Jahren erhält das Volksmärchen eine hervorragende Rolle in den bedeutendsten Schöpfungen der ungarischen schönen Literatur. Mihály Vörösmarty (1800—1855), der große Dichter der Reformzeit, vereinigt in seinem bedeutendsten Bühnenstück, in dem Märchenspiel »Csongor und Tünde«, geradezu zauberhaft eine Reihe von Motiven der Feenmärchen, und außer den Helden der märchenhaften Abenteuer, der Tochter und dem Königssohn, treten auch die beiden drolligen Bauernfiguren der Schwänke und die sich um die Zaubermittel schlagenden törichten Teufelssöhne auf die Bühne. — Sándor Petőfi (1823—1849) schöpft in seinem auch politisch wirkungsvollen Märchenepos »János Vitéz« (Held János) ebenfalls aus dem Stoff der Feenmärchen und Volkschwänke ; auch der Vortrag gibt den echten Ton des Volksmärchens sinnfällig wieder. Die Folklore-Elemente in Petőfis Werk hat neuerdings auch Guy Turbet-Delof eingehend untersucht (Le Jean le Preux d'Alexandre Petőfi, Paris 1954). — Die dritte große Gestalt der ungarischen nationalen Dichtung, die sich zur Zeit des Freiheitskampfes (1848/49) entfaltete, ist János Arany (1817—1882) ; bei einem Wettbewerb gewann er 1847 mit seinem volkstümlichen Epos »Toldi« den ersten Preis. Miklós Toldi, der riesenstarke Held aus der Zeit Nagy Lajos' (Ludwigs des Großen, 1340—1382), lebte auch in den mündlichen Überlieferungen des ungarischen Volkes.

Neben den dichterischen Bearbeitungen tritt nun immer stärker die beim Volk übliche mündliche Märchenerzählung hervor und fordert ihren Platz. Immer mehr Volksdichtungstexte erscheinen gedruckt, in denen trotz literarischer Stilisierung der authentische Vortrag der Erzähler hörbar ist. Bereits 1842 sammelt und leitet die Sammeltätigkeit seiner Kollegen der Siebenbürger János Kriza, der als unitarischer Student der Theologie in Berlin

mit den Ideen Herders bekannt wurde. In die Heimat zurückgekehrt, macht er sich das Sammeln von Volksdichtung zur Aufgabe und setzt sich zugleich in eigenen Dichtungen für die Befreiung der Leibeigenen und später für die nationale Unabhängigkeit Ungarns ein. Seine 1863 erschienene Sammlung »*Vadrózsák*« *(Heckenrosen)* enthält bereits Volksmärchen, deren Vortrag wir als authentisch betrachten können. Gewisse dichterische Glättungen (er schreibt darüber in seinen Briefen) nimmt er natürlich auch an den von ihm mitgeteilten Texten vor, dennoch kann seine Sammlung als die erste gelten, in der die Stimme des märchenerzählenden Bauern erklingt.

In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts veröffentlichte László Merényi mehrere Bände Volksmärchen. Die Methode der ausschmückenden Stilisierung, die er anwandte, wurde von János Arany scharf verurteilt. Heute ist Merényis Sammlung fast nur noch als Archiv von Daten brauchbar, die das Vorhandensein von Märchentypen und -konstruktionen beweisen. — Viel näher kommt dem echten Ton des Volksmärchens László Arany, wenngleich auch er zwangsläufig eine gewisse Bearbeitung vornimmt. Seine Sammlung erschien im Jahre 1862 unter dem Titel »*Eredeti népmesék*« *(Original-Volksmärchen)*. Gemeinsam mit seiner Schwester Juliska hat er die Märchen niedergeschrieben, die sie als Kinder in ihrer Heimat gehört hatten. Dieses späte Sammeln »aus dem Gedächtnis« ist natürlich nicht in der gleichen Weise authentisch wie unsere heutigen Aufzeichnungen. Trotzdem trifft László Aranys Vortrag vorzüglich die Vortragsweise des Volkes. Einige seiner Kettenmärchen mit Formeln sind uns in der älteren wie neueren Aufzeichnung bekannt, und beide beglaubigen die Aranyschen Texte.

Zur gleichen Zeit wie Kriza beginnt — im Verein mit siebzig Mitarbeitern — Arnold Ipolyi (1823—1886) zu sammeln, und zwar sammelt er die Märchen für seine 1854 erschienene »*Magyar Mythologia*« *(Ungarische Mythologie)*. Im ganzen hat er mehrere hundert Märchen gesammelt; von diesen veröffentlicht dann viel später, 1913, Lajos Kálmány eine kleinere Auswahl.—In diesen Jahrzehnten beginnt die systematische Veröffentlichung der ungarischen Volksdichtung; 1872 erscheint der erste Band von »*Magyar Népköltési Gyűjtemény*« (Sammlung Ungarischer Volksdichtung). Die Bände dieser Sammlung zeugen mehr und mehr von echtem Ton und von beruhigender Genauigkeit der Aufzeichnungen. Mit den heutigen Forderungen verglichen ist jedoch diese Authentizität noch recht relativ, doch am Ende des hier besprochenen ersten Zeitabschnitts des Sammelns tritt schon deutlicher die Ansicht zutage, daß der Sammler kein Recht habe, die Märchen zu berichtigen, zu stilisieren.

Dies ist die Zeit, in der die ersten theoretischen Schriften über das Volksmärchen erscheinen. Bedauerlicherweise haben Kriza und der an Hegel geschulte János Erdélyi nichts Wesentliches über das Volksmärchen geschrieben; beachtenswert ist höchstens die Bemerkung Krizas, der Brauch des Märchenerzählens blühe bei der ärmsten unteren Volksschicht der Székler, dort würden

die Schöpfungen der Volksdichtung geboren. Gaáls Äußerungen lenken die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Schwierigkeiten des Sammelns, in anderer Hinsicht sind sie nicht von Bedeutung. Die erste theoretische Studie über das Volksmärchen schreibt im Jahre 1847 Imre Henszlmann, der voll und ganz die solarisch-mythologische Auffassung vertritt und einigermaßen noch die Auffassung der Brüder Grimm teilt. In seiner Studie bemüht er sich, die ungarischen, die slawischen, die rumänischen und (auf Grund einiger Märchenbücher des Westens) auch die westeuropäischen Märchen zu vergleichen, und will beweisen, daß alle Märchen *ein* zentrales Thema haben : die Darstellung der Naturkämpfe, vor allem des Kampfes um die Überwindung des Winters. Alle Märchen sind symbolischer Ausdruck dieses Kampfes, dies sei der Ur-Inhalt der Märchen. Henszlmanns Erläuterungen sind ebenso spitzfindig und naiv, wie andere Aufsätze der solar-mythologischen Schule. Er will auch die Märchen in Kategorien einteilen (symbolische Märchen, charakterisierende Märchen, Schwänke) ; dieses Prinzip der drei Gruppen ist jedoch völlig unzulänglich. Ipolyi wollte, der Konstruktion der Grimmschen Mythologie folgend, eine eigene Mythologie aufbauen und seine Arbeit wurde — wegen seiner theologisch-monotheistischen Auffassung der Entwicklung — scharf kritisiert. Dennoch ist es sein großes Verdienst, das Material der lebendigen Folklore und vor allem der Volksmärchen deutend verwendet zu haben. In Ungarn ist er der erste, der auf Grund eines so umfangreichen Materials einen Vergleich des ganzen europäischen Märchenschatzes versucht hat. Er ist auch darauf aufmerksam geworden, daß hinter Sprichwörtern und Sprüchen sich in vielen Fällen in Vergessenheit geratene Lokalgeschichten und -anekdoten oder kleine Lokalsagen verbargen, und er weist darauf hin, daß die Popularität des Volksbuches von Salomon und Markolf auch dadurch bewiesen wird, daß das ungarische Volk aus den Geschichten und Redewendungen dieses Buches eine Anzahl von Sprüchen und Sprichwörtern geschaffen hat. Ipolyi war einer der ersten, die ein organisiertes Sammeln der heimischen Volksmärchen forderten.

Die bedeutendste Arbeit über Märchentheorie hat in dieser Epoche László Arany verfaßt, und zwar für einen Antrittsvortrag bei seiner Aufnahme in die Kisfaludy-Gesellschaft im Jahre 1867 (»Magyar népmeséinkről« = Über unsere ungarischen Volksmärchen). Darin gibt er eine Übersicht über die Geschichte des Sammelns und der Forschung in Ungarn bis zu jener Zeit, kritisiert Henszlmanns Ansichten, legt die Grimmschen und die Benfeyschen Theorien dar, die er etwas eklektisch teils bestätigt, teils bestreitet. Er macht auch einen Versuch zur Klassifizierung der ungarischen Volksmärchen, und seine Kriterien, von denen er bei der Bestimmung der Hauptgattungen ausgeht, gehören zu den bestdurchdachten seiner Zeit in ganz Europa. Als erste Gruppe betrachtet er die symbolischen Märchen (diese sind die eigentlichen Zaubermärchen, und hier unterscheidet er drei Untergruppen), dann bestimmt er die Gruppen der Tiermärchen, danach läßt er die Gruppen der Schwänke

und Lokalanekdoten und zum Schluß die kleine Gruppe der Kettenmärchen und Formelmärchen folgen. Er versucht auch, die charakteristischsten Züge des ungarischen Volksmärchens zu bestimmen und jenen der Märchen anderer Völker gegenüberzustellen (ein Gedanke, der seit Herder eine der Hauptideen der Volksdichtungsforschung ist). Schließlich kritisiert László Arany die Bearbeitung der in Ungarn gesammelten Volksmärchen, und macht sich die Lehre seines Vaters, János Arany zu eigen: die Märchen müssen so aufgezeichnet oder umgeschrieben werden, daß sie sich anhören, wie von den besten Erzählern aus dem Volk erzählt. Dieses Prinzip ist charakteristisch für die damalige Zeit; mit gewissen Einschränkungen galt es auch noch später; deshalb nannten wir die Authentizität der Aufzeichnungen aus dieser Epoche nur relativ.

2.

Die zweite Epoche des Sammelns und der Deutung ungarischer Volksmärchen können wir von den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, von der Gründung der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft (1889) an bis zum ersten Weltkrieg rechnen. Die vierzehn Bände der »Sammlung Ungarischer Volksdichtung« (1872—1924) weisen die fortschreitende Entwicklung auf, die sich in der Genauigkeit der Textniederschriften (sogar im Streben nach phonetisch treuer Wiedergabe) äußert. Von nun an können unsere Sammlungen nicht mehr nur zur Bestimmung der inhaltlichen Zusammenhänge sowie der Typen und Motive der Märchen herangezogen werden, vielmehr ermöglichen sie es auch, den Stil des Volksmärchens, die Gestaltung der mündlichen Überlieferung zu analysieren. Mit heutigen Augen betrachtet, lassen sich indessen (bei aller Anerkennung der Verdienste) die Fehler kaum übersehen. Diese Sammlungen kümmern sich so gut wie gar nicht um den Märchenerzähler. Anfangs ist auch der geographische Ort noch ungenau, nur im allgemeinen angegeben. Später wird der Name des Erzählers zwar angegeben, jedoch ohne nähere Angaben. Die Umstände, unter denen das Märchen erzählt wird, sind kaum berücksichtigt, über das Leben und Weben des Volksmärchens und seinen Platz innerhalb der bäuerlichen Bräuche lassen sich Angaben nur aus verstreuten Bemerkungen zusammensuchen. Die Märchentexte interessieren unsere Forscher zunächst nur als Texte, als philologisches Gut. Das Sammeln geschieht auch ziemlich zufallsweise, kaum jemand denkt daran, möglichst das gesamte Material der einzelnen ethnischen Einheiten zu veröffentlichen (als Ausnahmen seien die Bände von Antal Horger, János Berze Nagy und Béla Vikár genannt, die dieses Bestreben zeigen), und insbesondere fällt es keinem ein, bei einzelnen hervorragenden Märchenerzählern deren ganzen Schatz einzusammeln. Trotz alledem sind wir der Meinung, daß nicht die Fehler überwiegen: die Bände der »Sammlung Ungarischer Volksdichtung« sowie die anderen sachgemäßen und popularisierenden Märchensammlungen dieser

Epoche (von denen Elek Benedeks Arbeit besonders hervorzuheben ist) zeigen das Bestreben, das Märchengut des ungarischen Volkes mit größtmöglicher Vollständigkeit, die gesamte Kunstgattung erschöpfend, aufzuzeigen.

Es gibt in diesem Zeitabschnitt eine Persönlichkeit, die sich um Märchensammeln und überhaupt um die Sammelarbeit auf dem Gebiet der Volksdichtung hervorragende Verdienste erworben hat: Lajos Kálmány (1852—1919; eine siebenbändige Sammlung von ihm ist zu seinen Lebzeiten erschienen, und jetzt wird das noch handschriftlich vorhandene, von ihm gesammelte Material in vier Bänden veröffentlicht). Er war bemüht, die Volksdichtung einer einzigen ethnischen Gruppe, des im Süden der Großen Ungarischen Tiefebene lebenden Ungartums, des in und um Szeged lebenden Bauerntums, möglichst vollständig zu sammeln. Von allen Gattungen der Volksdichtung hat er ein reichhaltiges und wertvolles Material zusammengetragen; vor allem gilt das für seine Volksballaden- und Volksmärchensammlung. Aus seinem handschriftlichen Nachlaß ist ersichtlich, daß zwar auch er da und dort ein Wort an den Texten »verbessert« hat, daß er aber mit einer in Ungarn bis dahin nicht üblichen sprachlichen und folkloristischen Genauigkeit und Sorgfalt das Gehörte aufgezeichnet hat. Überdies hat er einen Band seiner »*Hagyományok*« *(Überlieferungen)* betitelten Sammlung der Aufzeichnung des gesamten Vorrates eines einzigen Märchenerzählers, Mihály Borbélys, gewidmet. (Hier sei nebenbei erwähnt, daß uns aus der gleichen Zeit eine namhafte Sammlung aus dem Kreise der ungarländischen Deutschen bekannt ist, die ebenfalls das Material eines einzigen Märchenerzählers enthält: alle Märchen, die ein heanzischer Erzähler aus Sopron kannte, in größeren zeitlichen Intervallen, Joh. R. Bünker mehrmals aufgezeichnet und in seiner Sammlung »Schwänke, Sagen und Märchen in heanzischer Mundart« [Leipzig 1906] herausgegeben.) Bei Kálmány finden wir auch wichtige Bemerkungen über den Brauch des Erzählens, über das Leben des Märchens, wenngleich selbst seine Studien auf unsere heutigen, immer vielseitigeren Fragen keine Antwort zu geben vermögen. Er hat mehrmals betont, daß er sich nicht als Fachmann, sondern in erster Linie als Sammler betrachte. Wir können ihm für seine Arbeit nicht dankbar genug sein.

Noch weitere verdienstvolle Sammler aus dieser Zeit könnten erwähnt werden (z. B. Gyula Sebestyén), doch ist unser Zweck hier nicht die vollständige Aufzählung. Unter den auch als Theoretiker geltenden Folkloristen dieses Zeitabschnitts ragt als erster und zugleich bedeutendster Lajos Katona (1862—1910) hervor; er war in Ungarn der Begründer der vergleichenden historischen Folklore. In Graz wurde er zum Doktor promoviert, und schon in seiner Dissertation befaßte er sich mit Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte und Folklore (»Über magyarische Folklore, zur vergleichenden Literaturgeschichte«); besonders H. Schuchardt förderte und lenkte ihn, — die beiden blieben späterhin sehr gute Freunde. Katona hatte sich schon vor seiner Doktorarbeit

eingehend mit sprachwissenschaftlichen (Fragen der kreolischen Sprache) und folkloristischen Studien beschäftigt, doch widmete er nun auf die Anregung Schuchardts und G. Meyers hin diesen Studien sein ganzes Leben. Er war Mitbegründer der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft und beteiligte sich auch an der Schriftleitung der Zeitschrift der Gesellschaft, der »Ethnographia« (seit 1890). In seinen Schriften trat immer deutlicher die einheitliche Anschauung der vergleichenden literaturgeschichtlichen und folkloristischen Forschungen zutage, wenngleich er in bedeutenden Aufsätzen die prinzipiellen methodologischen Fragen der Folklore und Ethnologie, die Entfaltung der Ethnographie zu einer Wissenschaft mit eigener Zielsetzung untersuchte. Streng kritisierte er die Märchenforschung der vorhergehenden Schulen ; er wirkte mit an der Gestaltung einer Methode der vergleichenden Geschichte, und bereits einige Jahre, bevor die finnische geographisch-historische Schule entstand und A. Aarne seine Typen aufstellte, arbeitete Katona an seinem (leider unvollendet gebliebenen) Typenkatalog der ungarischen Volksmärchen. An die Versuche von Hahn, Gomme und dem Rumänen Saineanu anknüpfend, gehörte auch er zu den Vorläufern der finnischen Schule, und später begrüßte er freudig die Richtung Krohns und Aarnes. Sein Briefwechsel mit J. Krohn ist sehr lehrreich und bemerkenswert. Die von ihm veranstalteten sorgfältigen textkritischen Ausgaben (die ungarische Gesta Romanorum, die Exempla Pelbarts von Temesvár) sind höchst verdienstvolle Leistungen des philologischen Positivismus ; sie werden von der historischen Folkloreforschung noch heute benützt. Katona war es, der die ganze folgende Generation sowie auch seine jüngeren Zeitgenossen und Freunde erzog.

Mit obiger Charakterisierung Lajos Katonas haben wir zugleich die besten Bestrebungen dieser Epoche auf dem Gebiet der theoretischen Forschung mitskizziert. Einige Namen könnten wir noch anführen, so György Király und Gyula Sebestyén, die sich hauptsächlich mit der ungarischen Ur-Sage, der Volksdichtung aus der Zeit der Landnahme befaßt haben, und wir könnten diejenigen von unseren Forschern nennen, deren Arbeit der vergleichenden Untersuchung einzelner Märchentypen und -motive, den Fragen der vergleichenden Textfolklore gewidmet war (Sándor Solymossy, Bernát Heller, Jenő Binder, Aladár Bán u. a.). Doch könnten wir in einer so kurzen Zusammenfassung kaum etwas anderes über sie aussagen, als daß sie bemüht waren, die Methode ihres Meisters weiter auszubauen. Die ungarische Forschung stand nun schon in ziemlich engem Zusammenhang mit den Richtungen der übrigen europäischen Folklore und schloß sich in bezug auf die Methode des Sammelns einhellig der finnischen Schule an, als auch bezüglich der Verarbeitung und Deutung des Materials. Von den ungarischen Forschern haben mehrere, z. B. Solymossy, Heller, zwischen den beiden Weltkriegen bedeutende Arbeit geleistet, die Richtung ihrer Forschung aber hat sich in der eben besprochenen Epoche herausgebildet. Doch starre Grenzen zwischen den Epochen gibt es ja nicht. Die

folgende Epoche hängt in manchen Punkten sowohl im Hinblick auf Fehler als auch mit jenen Vorzügen zusammen, deren Entfaltung wir hier verfolgt haben.

3.

Als dritte Epoche der ungarischen Volksmärchenforschung rechnen wir die Zeit nach der Beendigung des ersten Weltkrieges. Zum Teil werden — wie gesagt — die Sammelmethoden und die theoretischen Methoden fortgesetzt, die parallel mit den Methoden im übrigen Europa, hauptsächlich mit der finnischen Schule, entstanden. So organisierte János Berze Nagy eine sehr wertvolle freiwillige Garde aus südtransdanubischen Lehrern und veröffentlichte das von ihnen gesammelte Material, darunter schöne Märchen in drei Bänden (*»Baranyai magyar néphagyományok« — Ungarische Volksüberlieferungen aus Baranya*, Pécs 1940.) János Berze Nagy (1879—1946) war, was seine theoretischen Arbeiten angeht, Anhänger der finnischen Schule ; außer vielen kleinen Studien hat er einem mehrere Bände umfassenden Manuskript einen vergleichenden Typenkatalog der ungarischen Volksmärchen angefertigt. Darin wollte er János Hontis skizzenhafte Zusammenstellung (»Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen«, Helsinki 1928, FFC 81) korrigieren, und er hat auch zu den einzelnen Typen ausgiebige erläuternde Anmerkungen geschrieben. Wäre sein Werk zwischen den beiden Weltkriegen erschienen, hätte es gewiß nützliche Dienste geleistet ; seither sind aber die von ihm bei der Zusammenstellung verfolgten Gesichtspunkte überholt. Den neuen Typenkatalog der ungarischen Märchen fertigt gemeinsam mit mehreren Mitarbeitern Ágnes Kovács an, wobei sie die Lehren der internationalen Diskussionen der letzten Jahre in Betracht zieht. (Vgl. Á. Kovács, The Hungarian Folktale—Catalogue in Preparation, Acta Ethnographica 4, 1955, S. 443—477.)

Die neue Methode für das Sammeln und damit zugleich für die theoretischen Fragen der Volksmärchen auszuarbeiten, sind der Verfasser dieser Zeilen und seine in der Auffassung mit ihm übereinstimmenden Mitarbeiter bemüht. Förderlich für die Gestaltung unserer Auffassung war, daß wir durch eine bedeutende Arbeit Aschadowskis (»Eine sibirische Märchenerzählerin«, Helsinki 1926, FFC 68) mit den Methoden der russischen und der sowjetischen Folklore bekannt wurden. Diese Richtung strebt außer dem Verstehen und der Interpretation der Märchentexte vor allem an, die Gesetzmäßigkeiten in der Praxis des Märchenerzählens, im Leben des Märchens zu erforschen. Auch beim Studium der alten Texte, der Literaturdenkmäler, ist dies das Ziel (vgl. G. Sokolov, Russian Folklore, New York, 1951, passim), und diese Richtung drang schon in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch. Wir halten diese Methode nach wie vor für sehr fruchtbar; wenn wir die Diskussionen der verschiedenen Richtungen des Westens studieren (vgl. die noch immer anhaltende Diskussion der J. Schwieteringschen Schule und G. Henssens, ferner die

Schule C. W. von Sydows, die einschlägigen Forschungen B. Malinowskis, neuerdings die Publikationen von L. Uffer, Tillhagen u. a.), sehen wir, daß diese Methode dazu verhilft, nicht nur das soziale Wesen des Märchens, sondern auch die Veränderungs- und Gestaltungsprozesse der Märchentexte zu verstehen. Auch heute noch sind wir der Meinung, daß die vergleichende geschichtliche Textforschung durch möglichst tiefschürfende Forschungen in bezug auf das Märchenerzählen organisch ergänzt werden muß. Das heißt: wir müssen die Bräuche des Märchenerzählens, seine herkömmliche Art und Weise kennenlernen, *das ganze Wissen des Erzählers auch als eine organische Einheit betrachten* und die Rolle prüfen, die die kleinen Gemeinschaften von Zuhörern bei der Überlieferung, der Weitergabe, der Bildung des kollektiven Geschmacks spielen. (In bezug auf Volkslieder hat ähnliche Grundsätze schon im Jahre 1907 der namhafte englische Musikfolklorist C. J. Sharp dargelegt — leider ist aber auf diesem Gebiet sehr wenig getan worden, obgleich solche Bestrebungen, wie einige Monographien zeigen, auch hier fruchtbringend sind.) Daher waren wir bemüht, in den Bänden »*Uj Magyar Népköltési Gyűjtemény*« *(Neue Sammlung Ungarischer Volksdichtung)* einerseits das ganze Wissen einzelner besonders guter Märchenerzähler zu sammeln und zu deuten, andererseits möglichst tiefgehende Untersuchungen kleinerer ethnischer Einheiten mitzuteilen. So haben der Verfasser dieser Zeilen den Märchenschatz *Mihály Fedics'*, Linda Dégh den *Péter Pandurs* und in der jüngsten Vergangenheit ebenfalls Linda Dégh den der Witwe *Frau József Palkó* zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht. Wir haben die bei diesen Erzählern gesammelten Märchentexte veröffentlicht und versucht, die einzelnen Märchen innerhalb des internationalen Märchengutes unterzubringen und zugleich geprüft, ob es im Vortrag der betreffenden hervorlagenden Märchenerzähler vor allem oder ausschließlich für sie charakteristische Momente gibt und ob diese Teile der gemeinsamen Überlieferung sein können. Ágnes Kovács hat den Märchenschatz der Erzähler eines einzigen Dorfes — Ketesd —, István Banó denjenigen einiger Erzähler des Komitats Baranya analysiert. Alle diese Bände zeigen das Bestreben, die Gesetzmäßigkeiten im Märchenerzählen, den Gang des Überlieferns, das Verhältnis von Gemeinschaft und Persönlichkeit zueinander zu erforschen. Wir wollten beobachten, wieweit der Wieder-Erzähler und die Zuhörer die Überlieferung (die geschichtliche, zeitliche Verwirklichung der Gemeinschaft) beeinflussen. Die Richtigkeit dieser Methode ist von vielen bestritten worden; sie verwische die Bedeutung der Gemeinschaft — sagte man —, und wir hätten lediglich zufällige, individuelle Talente vor Augen, während doch die Methode der Folklore eben das Gemeinschaftliche in der mündlichen Überlieferung untersuche. Wir halten diese Ansicht für irrig. Die Volksdichtungsforschungen müssen die Gesetzmäßigkeiten des mündlichen Überlieferns aufzeigen und seine Philologie herausgestalten; schließlich können wir ja, ohne die verschiedenen Typen von mehr oder minder begabten (oder

auch ganz unbegabten) Erzählern, Überlieferern, zu kennen, auch das sogenannte »Gemeinschaftliche« nicht verstehen. Zum Eindringen in die Gesetzmäßigkeiten dieser Vorgänge verhilft nur *das Sammeln des gesamten Erzählgutes zahlreicher Einzelpersonen.* Diesem Zweck wollten wir mit unserer Sammelarbeit und unseren theoretischen Schriften dienen. Selbstredend sind wir einstweilen erst am Anfang unserer Arbeit; wir sind noch weit davon entfernt, um mit voller Gewißheit von allgemeinen Gesetzmäßigkeiten sprechen zu können. Die ungarische Forschung hat ja gerade auf dem Gebiet des Volksmärchensammelns noch sehr viel zu tun.

Wenn unser Bericht vielleicht den Anschein erweckt, die ungarische Forschung habe in den nahezu anderthalb Jahrhunderten viele Märchen gesammelt, so könnte das irreführen. Wir sind hinter den Ergebnissen des Märchensammelns in Finnland, Estland, Rußland und der Sowjetunion und insbesondere in Irland weit zurückgeblieben. Dies halten wir auch aus dem Grunde für bedauerlich, weil u. E. das ungarische Volksmärchen zu den Gruppen der Märchen gehört, die in großer Fülle aufbewahrt sind und schön vorgetragen werden.

Wir brauchen kaum zu betonen, daß die ungarischen Forscher beim Sammeln von Volksmärchen bemüht sind, sie dem Wortlaut der Bauern, die sie erzählen, möglichst getreu nachzuschreiben. (Zu den bisher genannten seien noch die folgenden Forscher der Gegenwart erwähnt: Imre Katona, Lajos Hegedűs, József Végh, András Béres, Márton Istvánovits.) Im Laufe der vergangenen Jahre hatten wir mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen; zwischen den beiden Weltkriegen wurde uns lange Zeit keinerlei Unterstützung zuteil. Heute stehen uns schon verschiedene Tonaufnahmegeräte zur Verfügung; meist nehmen wir die Märchen auf das Magnetophonband auf, wir besitzen aber auch Originalschallplatten von Märchen. Zugleich bemühen wir uns, unseren zahlenmäßigen Rückstand zu beheben. Obwohl die alte Tradition des Märchenerzählens mehr und mehr der Vergangenheit angehört, sind wir noch immer in der Lage, in unserer Heimat Märchen zu sammeln. Außer der theoretischen Untersuchung in bezug auf die erzählenden Personen und die Vorgänge des Erzählens wurden auch andere betrieben, es lebten und wirkten in dieser Epoche auch andere Richtungen in unserer Wissenschaft. Und natürlich wirkte auch all das, was uns die finnische Schule gelehrt hat (insbesondere beschäftigten die Studien von W. Anderson, Jan de Vries, K. Krohn und A. Aarne unsere Forscher), und wenn wir auch zuweilen an der finnischen Schule eine gewisse Starrheit beanstandet haben, konnten wir dennoch z. B. A. Wesselskis Ansicht nicht teilen, der so extrem gegen die bisherigen Resultate der Volksmärchenforschung Stellung genommen und so unnachgiebig das Primat des Schrifttums sowohl im Entstehen als auch in der Erhaltung der Texte verkündet hat. (Wir glauben W. Andersons Streitschrift hat darauf überzeugend geantwortet.) Aus dem bisher Gesagten folgt, daß unsere Forscher außer den

Texten mehr und mehr auch die theoretischen Richtungen studieren sollen, die die verschiedenen Zusammenhänge von Märchen und Gesellschaft erschließen.

Zweier ungarischer Forscher sei noch gedacht. Der eine ist Károly Marót, dessen 70. Geburtstag die ungarische Wissenschaft voriges Jahr gefeiert hat. Obwohl Marót sich bei seinen Forschungen in erster Linie mit der Epik Homers und der prähomerischen Dichtung beschäftigte, hat er doch auch eine Reihe von theoretischen Fragen der Volksdichtung (ihr Entstehen, das Verhältnis des Schriftlichen und des Mündlichen zueinander, die Rolle der schöpferischen Persönlichkeit in der Volksdichtung usw.) in mehreren bemerkenswerten Studien diskutiert, und ihm haben wir die bedeutendsten theoretischen Verallgemeinerungen der heutigen ungarischen Folklore zu verdanken. Erwähnen wollen wir noch, daß auch die Textfolklore vieles der Arbeit Bartóks und Kodálys zu verdanken hat; doch ist hier kein Raum, darauf einzugehen.

Schließlich, jedoch nicht zuletzt haben wir noch János Hontis zu gedenken (1910—1944), der in einem Zwangsarbeitslager den Märtyrertod starb. In ganz jungen Jahren, als Achtzehnjähriger, fertigte Honti für die Folklore Fellows seinen bereits weiter ober erwähnten Katalog der ungarischen Volksmärchen an ; einige Jahre später erschien sein heute noch diskutiertes Buch über das Verhältnis von Märchen und Heldensage (*»Volksmärchen und Heldensage«*, Helsinki 1931, FFC 95). Seine Arbeit weist zwei Richtungen auf : einerseits widmete er sich — mit streng philologischer Methodik — der vergleichenden historischen Analyse von Märchen- und Balladentexten, andererseits forderte er — in nicht geringem Maße unter dem Einfluß von Frobenius — von der Märchenwissenschaft die Goethesche »Ergriffenheit«. Ihm schwebte eine »lockerere«, von der starren Philologie sich lösende Märchenwissenschaft vor, und diese Gedanken hat Honti in seinem Buch *»A mese világa«* (*Die Welt des Märchens*, Budapest 1937) ausgeführt. Viel beschäftigte er sich mit der keltischen Philologie ; er meinte, daselbst die Erklärung für das Entstehen des europäischen Märchens finden zu können. Auf die Arbeit seiner letzten Lebensjahre hat die Anschauungsweise A. Jolles' stark eingewirkt. Und während hier einige Forscher der russischen Schule und der Schule Malinowskis und von Sydows folgend, vom Märchenerzählen und von der Gesellschaft her in die Welt des Märchens einzudringen versuchten, suchte er des Rätsels Lösung vom Weltbild, von der Formgebung des Märchens her. Sein Leben ist ein tragischer Torso, es kann ihm auf seine Fragen keine Antwort mehr geben. Unser Schmerz und unsere Liebe bewahren sein Andenken.

III.

Es ist am Platze, daß wir nach der Aufzählung historischer Angaben und dem geschichtlichen Überblick über die Volksmärchenforschung endlich auch von unseren Volksmärchen selbst sprechen. Wir glauben nicht, daß wir

dabei von Zügen der Märchen reden können, die einem Kenner der europäischen, der eurasischen Märchenwelt, sei es von dieser oder von jener Seite her, nicht bekannt wären. Allein unser Leitgedanke ist ja gerade der, daß sich das ungarische Volksmärchen an einem sehr wichtigen Übergangsknotenpunkt der eurasischen Märchenwelt entwickelt und gestaltet hat.

1.

Die Art und Weise, wie Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland Märchen erzählt und Märchen gehört wurden, konnten wir von Musäus selbst erfahren, der sinnfällig geschrieben hat, wie in der Stille der immer schummriger werdenden Bauernstube die Kinder lauschten, wenn alte Mütterchen beim Spinnen oder friedlich ihre Pfeife rauchende ausgediente Soldaten Märchen erzählten. Und Th. C. Croker gibt noch aus den Jahren um 1820 anschauliche Darstellungen von den beim mächtig lodernden Kaminfeuer erzählenden alten Irländern, deren Märchen, Schauer- und Spukgeschichten sich die Bauern in Todesstille anhörten. Russische religiöse Legenden zeichnen bereits aus dem 12. Jahrhundert den reichen Müßiggänger, der sich von einem Muschik fächeln, von einem zweiten die Fußsohlen kitzeln läßt, während ein dritter Märchen erzählt ; und uns sind zahlreiche russische Beschreibungen bekannt, die von Märchenerzählern handeln : von denen Iwans des Grausamen und jenen der adligen Häuser im 17. und 18. Jahrhundert, sowie von den wandernden Sträflingen der sibirischen Dörfer und Siedlungen, den »Brodjagas« (Landstreichern), die mit Märchenerzählen ihr Leben fristeten. Noch andere Beispiele könnten wir bringen, wir könnten von den Bräuchen der großen eurasichen Märchenprovinzen sprechen, doch wollen wir uns nun dem Ungarlande zuwenden.

Auch über das Märchenerzählen der Ungarn besitzen wir Berichte ; wie wir gesehen haben, hat uns ja schon die erste chronikalische Erwähnung, die des Anonymus, durch die Worte »quasi sompniando audiret« mit der Atmosphäre des Märchenerzählens und Märchenhörens bekannt gemacht ; und sein Ausdruck »rustici« knüpft, gleichsam ablehnend, den Brauch des Märchenerzählens an die unteren Schichten der ungarischen Nation. Doch gerade aus den rügenden Äußerungen der aufeinanderfolgenden Jahrhunderte geht hervor, daß auch bei Junkern und Fräulein der Schlösser das Märchenerzählen beliebt war ; noch im 18. Jahrhundert hörten die adeligen jungen Damen sich gern die Märchen der leibeigenen Zigeuner an. Auch in bürgerlichen Kreisen war es Mode, Märchen und spaßige Geschichten mündlich vorzutragen. Im 13. und 14. Jahrhundert hörte man sich sogar vor der Kirche gern die Schwänke der »gottlosen« Possenreißer an. Aus dem 18. Jahrhundert haben wir Angaben darüber, daß das Märchen den Soldaten während ihrer langen und schweren Dientsjahre in der zwangsläufigen Gemeinschaft, die sich bei einem Regiment

oder in einem Schlafsaal bildete, ein guter Tröster war. Des Abends nach dem Zubettgehen schliefen sie nicht gleich ein, sondern erzählten sich Märchen. Der Reihe nach mußte ein jeder erzählen, und wer kein Märchen zu erzählen wußte, wurde unter zeremoniellen Formalitäten beschämt. Es gab da auch eine bestimmte Art und Weise, wie der Märchenerzähler erfuhr, ob man ihm noch gern zuhörte ; wenn z. B. auf die Frage : »Knochen?« geantwortet wurde : »Fleisch« oder auch : »Ziegel«, konnte er fortfahren, war aber Schweigen die Antwort oder muckste nur einer oder zwei, mußte er aufhören.

Wie hat im Jahre 1938 der sechsundachtzigjährige Mihály Fedics über das Märchenerzählen in seiner Kindheit berichtet? »Früher gab es keine Lampe, in der Spinnstube leuchtete das Kaminfeuer, da saßen ringsherum die Frauen . . . Auch die Männer kamen herbei. Alle hatten sie einen Flausmantel, den falteten sie, legten ihn in der Stube auf die Erde und setzten sich drauf ; oder aber, wem das besser gefiel, der breitete ihn aus und legte sich bäuchlings darauf. Sie sangen, diese Männer, und erzählten dort auf der Erde. Es war Stille. Ich hörte meistens im Winkel zu, da hab ich mir alles in meinen Kopf reingesammelt. Die Männer erzählten ; es gab welche, die sagten bloß soviel : 'Na, jetzt erzähle ich!' Wenn einer dann fertig war, meldete sich ein anderer, oder wenn sich keiner meldete, nötigte man einen : 'Erzähl du!' Beim Holzklaftern und beim Waldroden hab ich erzählt, und gelernt hab ich da auch. Hier gab's eine große Hütte, zu siebzig hatten wir darin Platz. In der Hütte haben wir die ganze Nacht erzählt. Wer erzählte, rief manchmal laut : 'Knochen?' Wenn dann darauf geantwortet wurde : 'Ziegel!', erzählte er weiter ; wenn das bloß zwei oder drei sagten, dann hörte er auf, weil nämlich auch beim Märchen den einen und andern der Schlaf überkam, wir waren ja den ganzen Tag an der Arbeit. Aber ich, wenn er eine ganze Woche lang erzählt hätte, würde ich kein Auge zugetan haben . . .« Das ist das Bekenntnis eines leidenschaftlichen Märchenerlerners und Märchenerzählers, und zugleich ist es ein authentischer Bericht vom Brauch des Märchenerzählens in der Ruhezeit und bei der Arbeit, jedenfalls über die Hauptzüge dieses Brauches, und er trifft rückwirkend mindestens für ein bis zwei Jahrhunderte zu.

Man weiß, daß man ein Volkslied allein vor sich hinsummen kann ; das Volksmärchen aber besteht nur in seinen kleinen lebendigen Gemeinschaften. Märchenerzählen in der Einsamkeit gibt es nicht. Daher ist das Verhältnis zwischen der zuhörenden Gemeinschaft und dem Erzähler wichtiger als alles andere : dieses Verhältnis bestimmt die Existenz des Märchens, die Art und Weise, wie es überliefert wird, die künstlerisch-darstellerischen Vorgänge des Wiedererzählens, Wiederschaffens. Die guten Märchenerzähler erzählen auch nicht gern vor nur zwei oder drei Zuhörern, und wir haben die Erfahrung gemacht, daß es dem Vortrag, der Intensität des Stils schadet, wenn der Sammler sich allein mit seinem Märchenerzähler zusammensetzt und nicht inmitten einer teilnehmenden, dazwischenrufenden, lachenden, gespannt auf-

passenden Gemeinschaft die Erzählung aufzeichnet. (Auf eine ähnliche Erscheinung hat jüngstens auch Bayle aufmerksam gemacht, der von einem litauischen Märchenerzähler berichtet; vgl. »Four Symposia on Folklore«, Ed. Stith Thompson, Indiana Univ. Press 1953, S. 76.) Das Volksmärchen blüht nur dort wirklich, wo man es im Kreise einer kleinen Gemeinschaft, etwa eines Dorfes, eines Meierhofes usw., gern erzählen hört, wo dem Erzähler Anerkennung, Kritik zuteil wird. Die Zuhörergemeinschaft spornt den Erzähler zu besserem, schönerem Vortrag, die Rivalen zum Wettstreit an; all das wirkt sich auf die Formung, die Bereicherung des Märchens, auf die Anknüpfung neuer und wieder neuer Motive aus. Dies ist also einer der Wege, die zur Weitergestaltung des überkommenen Märchengutes führen: die Zuhörerschaft nimmt an der Schöpfung von Varianten teil. Zugleich kontrollieren die Zuhörer den Erzähler durch ihre kritischen Bemerkungen oder dadurch, daß sie die alte, überlieferte Form fordern. Nicht nur die ungarischen, sondern auch zahlreiche andere Forscher in Europa haben beobachtet, wie sehr die Gemeinschaft und der wiederholte, häufige Vortrag mithelfen, einzelne sich stabilisierende Formeln zu gestalten. Beim Märchenerzählen stehen stets und ständig zwei Kräfte miteinander im Kampf: einerseits das Verlangen des Erzählers nach Neuschaffung (oft erwarten, fordern auch die Zuhörer das Neue), andererseits der Anspruch auf traditionelle Treue.

Die Untersuchung der bäuerlichen Gemeinschaften, die sich um einen Erzähler bilden (damit haben sich in den letzten Jahren Ágnes Kovács und Linda Dégh eingehend befaßt), zeigt, daß solche kleinere und größere Gemeinschaften gleichsam ein Netz um das ganze Bauernleben spannen. Bekannt ist die kleine Gemeinschaft, die sich auf das Familienleben beschränkt: die Eltern oder eher noch die Großeltern erzählen den kleinen Kindern; doch wissen wir auch davon — manchenorts ist es Brauch —, daß der junge Ehemann seiner Frau Märchen erzählt. Kindern erzählt außer den Großeltern meistens die Mutter, doch ist dies bei uns in Ungarn keineswegs immer so. Nach Linda Déghs Klassifizierung sind dörfliche und außerdörfliche Gelegenheiten und Gemeinschaften des Märchenerzählens zu unterscheiden. Die Gemeinschaften im Dorf können sich einesteils gelegentlich der verschiedenen Landarbeiten bilden (sogar bei der schweren Erntearbeit in den nächtlichen Ruhestunden, gewöhnlich aber beim Tabakbündeln, beim Maisbrechen, bei den verschiedenen Arbeiten auf dem Feld und im Weingarten, während der Abendrast der Holzfäller), andernteils in der langen Ruhezeit des Dorflebens während der Wintermonate an den Spätnachmittagen und Abenden. Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts, als es noch die Spinnstuben gab, wo die Dorfjugend Gesellschaftsspiele spielte und sang, oder beim Federschleißen, war es eine der Hauptzerstreuungen, den Märchen zu lauschen, die die Alten erzählten. Die außerdörflichen Gemeinschaften finden wir in erster Linie bei den Hirten und Fischern (diese halten sich nicht für Bauern!), ferner bei den Soldaten und bei

Gruppen von Leuten, die sich zu städtischer Arbeit (Bauarbeit) verdingt haben. Aber auch im Kreise der Industriearbeiter (in den Junggesellenheimen) sowie in den Werkstätten der Handwerker auf dem Land haben sich Gemeinschaften von Märchenzuhörern gebildet.

Unserer Meinung nach unterscheiden sich diese Märchenzuhörergemeinschaften auch darin voneinander, daß die einen 1. das Gepräge der Ständigkeit haben — wiewohl sie zuweilen aufhören zu bestehen, bilden sie sich immer wieder von neuem —, die anderen, die außerdörflichen Gemeinsachaften, 2. zufällig entstehen und nur kurze Zeit existieren. Auch diese beiden Typen drücken der Märchenüberlieferung ihren Stempel auf: die Stabilität, die Wiederholung von Typen und Konstruktionen und deren relative Beständigkeit (von der W. Anderson mit soviel Nachdruck spricht), wird durch die ständigen, die dörflichen Zuhörergemeinschaften gesichert, während die außerdörflichen das Einsickern stets neuer und neuer Elemente und Inhalte in den Märchenschatz des Dorfes ermöglichen. Während also Leza Uffer in der Schweiz keine bäuerlichen Zuhörergemeinschaften mehr findet und seine guten Märchenerzähler nicht mehr Bauern sind, ist dies beim ungarischen Märchen nicht der Fall.

Zu den Eigentümlichkeiten der ungarischen Zuhörergemeinschaften gehört (es gibt dafür internationale Analogien), daß es geradezu Spezialisten für gewisse Märchenarten gibt. Manche Erzähler bevorzugen erotische Schwänke, andere erzählen mit Vorliebe religiöse Märchen oder Zaubermärchen, und die Zuhörer wünschen meist eben das, was die Spezialität des Erzählers ist. Manche Erzähler verstehen es meisterhaft, Anspielungen auf die Zuhörer in das Märchen einzuflechten, was zu Zwischenrufen und scherzhaften Bemerkungen führt. (Derartige Momente des Märchenerzählens schreiben wir erst neuerdings nieder.) Solche Ansprüche der Zuhörer sind dazu angetan, daß der gute Erzähler die Formen und den Aufbau seiner Märchen, die er am liebsten und am besten vorträgt, förmlich ausmeißelt, die interessanten Momente ausmalt und sie dadurch besonders einprägsam macht. Andererseits aber kritisieren solche Zuhörergemeinschaften einen schlechten Vortrag scharf, und einem Anfänger oder einem konfusen Erzähler geben sie gar bald zu verstehen, daß er aufhören soll. Einzelne Zuhörergemeinschaften (dies gilt vor allem für die gelegentlichen, die sich aus Soldaten, Holzfällern, Fischern und Hirten zusammensetzen) hören gern lang ausgedehnte Märchen, auch wenn deren Vortrag — mit Unterbrechungen — tagelang dauert; verständlicherweise bringt ihre Lebenslage das mit sich. Bei solchen Gelegenheiten geben sich die Erzähler regelrecht Mühe, ihre Märchen in die Länge zu ziehen und auszumalen (dies ist auch bei den sibirischen Brodjagas üblich). All das wirkt sich unmittelbar in Text, Gestaltung und Überlieferungsweise der Märchen aus.

Es gibt für das Märchenerzählen auch besondere Gelegenheiten: Jahrmärkte, Wanderschaft oder Wechsel der Dienststelle der Knechte; bei

Arbeitsgelegenheiten in anderen Teilen des Landes oder auch im Ausland kamen ungarische Bauern, die gute Märchenerzähler waren, um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts des öfteren in neue, fremde Zuhörergemeinschaften und lernten auch neue Märchenerzähler und neue Themen kennen. Derartige Berührung der ethnischen Grenzen sowie die Sprachgrenzen schaffen die Möglichkeit für das oft sprunghaft scheinende »Wandern« einzelner Märchen.

Wenn einerseits die mittelbare und unmittelbare Einwirkung der Gelegenheiten zum Märchenerzählen sowie der zuhörenden Gemeinschaften an den Texten und an der Überlieferungsweise nachweisbar ist, zeigt sich andererseits, daß mindestens in gleichem Maße der Erzähler die Gestaltung der Märchentexte beeinflußt. Immer deutlicher sehen wir heute, daß Zuhörergemeinschaften sich nur dort bilden, wo es begabte Märchenerzähler gibt. Beim Sammeln machen wir immer häufiger die Erfahrung, daß in Dörfern, wo das Märchenerzählen noch Brauch ist, sehr unterschiedlich begabte Erzähler zu finden sind. Ähnliche Beobachtungen im Ausland bestärken uns, daß dies von jeher so war. (Wie im literarischen Leben wimmelt es auch hier um die hervorragenden Schöpfer von mittelmäßigen, unbedeutenden »Epigonen«, die dasselbe wiedersagen.) Wir müssen danach streben, das ganze Können möglichst vieler Märchenerzähler zusammenzutragen ; auf diese Weise bietet sich Gelegenheit, die Beschaffenheit des Überlieferns besser kennenzulernen und in die Gesetzmäßigkeiten der schöpferischen wie der zerstörerischen Prozesse beim Wiedererzählen Einblick zu gewinnen. Es kann nämlich nicht davon die Rede sein, daß die mündliche Überlieferung *nur* zerstöre, wie dies so viele behaupten. Wir haben vielmehr erfahren, daß eine Ballade oder ein Märchen schlecht zu werden, zu »zerfallen« beginnt, wenn die Zuhörerschaft sie nicht mehr miterlebt, wenn sie nur noch von dem immer unsicherer werdenden individuellen Gedächtnis aufbewahrt werden. Da die Aufzeichner nur einzelne Stationen der besagten Vorgänge festgehalten haben, ist daraus das mit fälschlicher Einseitigkeit definierte Gesetz des »Zersingens« entstanden. Auch was wir persönlich als Sammler erlebt haben, hat in vielen Fällen bewiesen, daß die fragmentarisch, skizzenhaft, ja geradezu schlecht erzählten Märchen untrennbar vom Erzähler sind ; sooft wir indessen einem guten, auch von der Gemeinschaft geschätzten Erzähler, der zu den verschiedenen Gelegenheiten stets als erster eingeladen wird, zuhörten, konnten wir feststellen, wie stark ein »zersungener« Text von neuem zu leben begann, wie er vor unseren Ohren reicher an Tönen wurde. Übrigens haben auch wir erfahren, daß ein und derselbe Erzähler, ein und dasselbe Märchen — auch in kurzen Zeitabständen — jedesmal anders, bald reicher, bald dürftiger erzählt.

Von den ungarischen Märchenerzählern können wir nur auf Grund der neuesten Forschungen berichten. Wenngleich János Kriza schon im Jahre 1863 liebevoll einiger seiner Erzähler, armer Leute des Széklerlandes (Sieben-

bürgen), gedachte und auch ihre Namen erwähnte, wissen wir doch von ihnen nicht mehr als dies. Im selben Jahr schrieb Ágost Greguss, der verdienstvolle Erforscher der Volksballade, in einem Artikel : »Viel hängt auch davon ab, ob wir das Märchen, von einem ausgezeichneten oder einem ungeschickten Erzähler gehört haben. Deshalb sollen sich die Sammler bemühen, ausgezeichnete Märchenerzähler zu finden.« Der richtige Grundsatz war also vorhanden, nur richtete sich lange Zeit niemand danach. Auf Grund der sporadischen Daten und der neueren Untersuchungen können wir folgendes sagen : Gute Märchenerzähler sind meist bei der armen, ja der allerärmsten Bauernschaft, beim Agrarproletariat, zu finden. Das hat bereits Wisser festgestellt (»Plattdeutsche Märchen«, Jena 1927, S. XVI f) ; desgleichen geht dies aus den übrigen einschlägigen Angaben anderer Länder hervor. Für einen wohlhabenden Landwirt, der Ansehen genoß, geziemte es sich nach der bäuerlichen Ordnung nicht, Märchen zu erzählen ; er legte auch auf das Zuhören nicht viel Wert. Wenn ein wohlhabender Bauer erzählte, so war das eine seltene Ausnahme, und eher noch als Märchen erzählte er hie und da eine Anekdote. Das Märchen blühte und lebt heute noch beim armen Bauerntum ; aus ihm sind die besten Märchenerzähler hervorgegangen. Mihály Fedics war zeit seines Lebens Tagelöhner und lebte in größtem bäuerlichen Elend, in seinen letzten Lebensjahren zog er bettelnd von Ort zu Ort. Unter den gleichen Verhältnissen lebte auch Mihály Lacza bis zur Befreiung des Landes, und Frau Palkó, aus einer besitzlosen Familie stammend, hatte ebenfalls hart um das tägliche Brot zu kämpfen. Sämtliche Fischer, Hirten und Bauern, die uns in unserem Lande als gute Märchenerzähler bekannt sind, gehörten, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, zu der ärmsten Schicht des Bauerntums. Ihre soziale Lage bestimmte ihre Weltanschauung und ist einer der Hauptgründe, weshalb in den Märchen, in den symbolischen Geschichten ebenso wie in anderen, mit deutlichen Anspielungen so scharf und klar das Bewußtsein der Klassenlage, des Unterdrücktseins zutage tritt. Aus dem Vortrag der zum armen Bauerntum gehörenden Erzähler klingt unerbittlich die bittere Wut, ja oft die wilde Leidenschaft der Unterdrückten durch, dieses Feuer durchglüht die mittelalterlichen Gleichnisse. Und nicht zuletzt macht gerade der Vortrag des agrarproletarischen Erzählers, des armen Bauern, die Sehnsucht verständlich, daß (wie es auch in unseren Märchen der Fall ist) immer der Ärmste, der Schwächste siege, daß die hochmütigen bösen Herren erniedrigt werden und die Macht des Drachen eben vom jüngsten, verlachten, für dumm gehaltenen Knaben gebrochen wird. Alle diese scheinbar abgeleierten Themen erwachen im Kreise der zum armen Volk gehörenden Zuhörer zu einer besonderen Lebendigkeit und werden vom Glauben an die kommende Gerechtigkeit getragen.

Es lohnt sich wohl, hier zu bemerken, daß seit 1953 unsere hervorragendsten Märchenerzähler — ähnlich wie die besten Töpfer, Schnitzer, Sänger, Weberinnen usw. — mit dem Titel »Meister der Volkskunst« ausgezeichnet

werden, eine ansehnliche Belohnung in Geld und die Alten dazu noch entsprechend hohes Ruhegehalt bekommen. Zwei von unseren Märchenerzählern, Mihály Lacza und die Witwe des József Palkó, haben bisher die Auszeichnung erhalten. So hat sich denn die Lage unserer Märchenerzähler im Hinblick auf die gesellschaftliche Achtung und die wirtschaftliche Versorgung von Grund aus geändert.

Unter den ungarischen Märchenerzählern finden sich alle die Typen, für die es, wie es die bisherigen Berichte bezeugen, auch anderswo Beispiele gibt (Sokolow Tschitscherow, L. Uffer, Tillhagen usw.). Es sind uns Märchenerzähler bekannt, die bewußt möglichst treu wiedergeben, was sie von ihren Vorgängern gelernt haben, die nicht nur an der Konstruktion des Märchens nichts ändern, sondern auch am Satzbau festhalten. Natürlich ist diese Treue der Wiedergabe relativ. Anderen unserer Märchenerzähler (so Fedics, Pandur und Frau Palkó) macht das Umändern förmlich Freude. Wir kennen eine Anzahl Äußerungen von Fedics, die von bewußter Absicht zeugen ; des öfteren hat er versichert, daß er den Motivbestand der Märchen frei variiere, es sei gerade der Wert seines Vortrags, ihn abwechslungsreich zu machen. Dies ist die Vortragsweise vieler guter Märchenerzähler in unserer Heimat — sogar die Textanalysen der alten Sammlungen bestätigen das —, und daher kommt es, daß das ungarische Märchen bei weitem keine so erstarrte Konstruktion aufweist wie sehr viele westeuropäische Märchen. Deswegen kann aber nicht behauptet werden, unsere Märchen trügen ein »unlogisches« Gepräge, wie sich Jan de Vries in einer Monographie über diese Art der freien Verknüpfung von Motiven in den Märchen des Ostens äußert. In unsere ungarischen Märchen verweben sich auch das Leben, die persönlichen Erfahrungen des Erzählers, sogar der Wortschatz unserer Märchen läßt erkennen, in welcher bäuerlichen Arbeit, in welchem Handwerk der Erzähler heimisch ist. Der Stil des Erzählers verrät, daß er entweder die Eigentümlichkeiten seiner Mundart noch treulich bewahrt oder daß sich einzelne von ihren Elementen mit fremden Einflüssen vermischen ; beobachten können wir, daß sich in den Stil der Märchenerzähler immer mehr Nuancen der städtischen Sprache einschleichen ; die Nachahmung der Sprache des vornehmen Städters wird immer häufiger. — Natürlich zeigt sich auch ein Unterschied zwischen dem Vortrag der Männer und dem der Frauen; in der Textgestaltung, in der Ausarbeitung der Einzelheiten tritt er zutage; sogar die psychologische Darstellung des Märchenhelden oder der Märchenheldin ist z. B. im Vortrag der Frau Palkó anders als bei Mihály Fedics und Mihály Borbély. Wir könnten noch andere Beispiele anführen — sie alle würden dafür sprechen, daß die Entwicklung, das künftige Schicksal der Märchentexte, ihre Variationen und Übergangsformen in sehr vielem vom Erzähler abhängen. Aus diesem Grund suchen wir seit einiger Zeit zu beobachten (so der Verfasser dieser Zeilen bei der Verarbeitung des Erzählgutes seines Märchenerzählers Mihály Lacza), wer von den Zuhörern des vortrefflichen

Erzählers wohl dessen »Schüler« werden wird und wer das Märchen eben nur wiedererzählen kann, ferner wie es den 10—12jährigen Kindern anfangs im Gedächtnis geblieben ist und welche Entwicklung das Märchen in der Folge durchmacht. Zu solchen Untersuchungen sind viele Jahre nötig, und das Ergebnis wird vielleicht geringer sein als die darauf verwendete Mühe — dennoch halten wir sie für lohnend. Schon seit langem fragen wir unsere Erzähler aus, von wem, wann und wo sie die Märchen gelernt haben.

Ältere folkloristische Aufzeichnungen sowie Beobachtungen des dörflichen Lebens haben gezeigt, daß das Märchenerzählen fast überall in Ungarn Brauch war, daß man sich mit Vorliebe lange Feenmärchen, flotte Anekdoten und lustige Spottgeschichten über das Dorf anhörte. Die alten Märchenerzähler erinnern sich von früher her, daß die Gemeinde die Erzähler, die schön vortrugen und ein enormes Gedächtnis hatten, stets schätzte. Das Märchen war ein organischer Bestandteil des Dorflebens, ebenso wie es zum Soldatenleben und zum Leben der von Ort zu Ort ziehenden Arbeiter gehörte. In der Fremde an öden und leeren Abenden heimatliche Märchen zu hören oder neue, noch unbekannte Geschichten zu lernen. Heute ist das im Aussterben. In früherem Sinne können wir nicht mehr davon reden, daß die Bauernschaft traditionell von Märchen Gebrauch mache. Die Gelegenheiten zum Erzählen sind im Schwinden begriffen, bzw. das Gepräge, der Gesprächstoff der gemeinschaftlichen Zusammenkünfte ändern sich, das Interesse für die alten Märchenthemen nimmt ab. Heute werden eher die Fragen und Ereignisse des Alltagslebens besprochen. Am lebenskräftigsten sind noch die Anekdoten und die lokalen Spottgeschichten. Die ganze zauberhafte Atmosphäre, die die unglaubhaften Abenteuer des Märchens in die Welt der Wirklichkeit rückt, so daß sich die Zuhörer mit dem Märchenhelden identifizieren, wird zu einem immer selteneren Erlebnis. Natürlich gibt es noch viele ausgezeichnete Märchenerzähler, wir wissen von ethnischen Gruppen, wo die Märchenüberlieferung noch lebt, wenn auch der Brauch des Erzählens mehr und mehr aus der Mode kommt. Zwei Vorgänge können wir jedoch nicht unbeachtet lassen : die Kunstgattung der Zauber- und der Feenmärchen tritt in den Hintergrund, und die Zuhörer werden den Erzählern allmählich untreu, was zugleich bedeutet, daß die aktive Rolle, die die Zuhörergemeinschaften beim Aufbewahren und Kontrollieren der Märchen gespielt haben, ihrem Ende entgegengeht. E. Nordenskiöld schreibt an einer Stelle darüber, wie in Südbrasilien die Jugend, die nicht mehr an das Märchen glaubt, die alten indianischen Märchenerzähler am Lagerfeuer allein läßt. Auch in Ungarn finden wir immer mehr vereinsamte Märchenerzähler. Wahrscheinlich ist das ein gesetzmäßiger Vorgang.

2.

Betrachten wir die formalen Züge, den Stil des ungarischen Märchenerzählens, so müssen wir zunächst über die starke dramatische Vortragsweise einiges sagen. Wir können nicht behaupten, daß die dramatische Vortragsweise und die dramatische Konstruktion ausschließlich dem ungarischen Volksmärchen eigen seien. Mehrere Forscher finden underwähnen sie auch beim russischen Märchen, und wir selbst haben tschechische und slovakische Märchenerzähler gehört, deren Vortrag selbst bei kurzen Schwänken — von der Fähigkeit, zu dramatisieren, die Dialoge erstaunlich flott und lebhaft zu gestalten, zeugt. Hierfür weiß auch die vergleichende Forschung in Europa und außerhalb Europas zahlreiche Beispiele zu nennen. Und das gleiche gilt für die ungarischen Erzähler und für das ungarische Volksmärchen.

Natürlich ist im Aufbau der Märchen selbst schon etwas dramatisches vorhanden — wir denken hier in erster Linie an die Feenmärchen. Die auf den einleitenden Teil folgenden drei Abenteuer, bei denen der Held mit zunehmenden Schwierigkeiten zu kämpfen hat, und das dritte, das schwerste Abenteuer, das bereits die entspannenden Ereignisse in sich birgt, erinnern, wenn auch die Kunstgriffe primitiv scheinen mögen, dennoch an den Aufbau und die Konstruktion von Dramen. Und nicht nur hierin hat das ungarische Volksmärchen Ähnlichkeit mit dem Drama ; sein dramatisches Gepräge tritt auch darin zutage, daß fast jeder gute Erzähler sein Märchen vermittels dramatisch wirkender Szenen aufbaut, was ein Beweis dafür ist, daß es sich hierbei nicht um persönliche Findigkeit, sondern um eine dem ungarischen Märchenerzählen gemeinsame Tradition handelt, nicht um Zufälliges also, sondern um Gesetzmäßiges. Die aufeinanderfolgenden Szenen werden stets durch Dialoge der im Märchen figurierenden Personen ausgedrückt ; bloße Beschreibung der Handlung, deren Mitteilung in dritter Person, kommt selten vor. Wir haben Märchen, in denen der beschreibende, erläuternde Verbindungstext fast völlig verschwindet, in denen er kaum mehr als eine Andeutung ist ; die ganze Geschichte jedoch, der Verlauf der Handlung spielt sich in geschickten, lebhaften Wortgefechten, in lauter Dialogen ab. Und wer noch gar die Möglichkeit hat, der Handlung des Märchens inmitten einer andächtig lauschenden Zuhörerschaft zu folgen, der kann von der dramatischen Vortragsweise eines guten Märchenerzählers Zeugnis ablegen. Dieser pointiert die Wendungen der Dialoge scharf, wechselt die Stimme, sooft eine andere Märchenperson spricht, kurz, er nimmt jedes Mittel in Anspruch, das geeignet ist, bei der gebannten Zuhörerschaft Interesse zu erwecken und Spannung zu schaffen.

Bei der Formenanalyse des ungarischen Märchens müssen wir Züge, von denen schon im Zusammenhang mit den Märchenerzählern die Rede war, noch einmal erwähnen. Auf Grund der älteren, teils umstilisierten, teils »verbesserten« Märchentexte konnten wir anfangs kaum glauben, mit welcher Breit-

spurigkeit, mit welcher Lust an der Ausschmückung von Details unsere Erzähler sie vortragen. Allerdings sind uns auch aus den älteren Sammlungen einige derartig treu aufbewahrte Märchen bekannt. Für die ungarischen Märchen ist es charakteristisch, daß die Einzelheiten lang und breit ausgeführt sind, ohne daß dadurch die kraftvolle Dramatik des Vortrags verflachte. Unsere guten Märchenerzähler schwelgen förmlich in der Häufung von kleinen Momenten, bauen gern die Konstruktion noch etwas aus, fügen neue Motive ein. Als László Arany auf die Frage, was eigentlich für das ungarische Märchen charakteristisch sei, antworten wollte, schrieb er : »Bei den ungarischen Märchen ist es hauptsächlich die Verwickeltheit, was sie von den Märchen unserer Nachbarvölker unterscheidet. Keines von diesen verknüpft die Bestandteile so kreuz und quer durcheinander wie das ungarische Volk, besonders das Volk des Alfölds (der Tiefebene) : bei den Deutschen vergißt der Erzähler zuweilen etwas, und die Brüder Grimm erwähnen bei zahlreichen Märchen, sie hätten sie aus je zweien zusammengestellt ; unsere ungarischen Sammler hingegen haben sich gerade mit langen Märchen und deren einander jagenden Verwicklungen zu plagen. Die Ursache dieses Umstandes sehe ich . . . in der Lebensweise unseres Volkes, die, bei den Hirten, auf den Gehöften, viele müßige Abende mit sich bringt, und natürlich auch in der schweigsamen Art des Ungarn, die ihm die Geduld gibt, die Erzählungen bis zu Ende anzuhören.« (László Aranys sämtliche Werke, II[s] Studien, Budapest 1901, S. 96.) Diese gemächlich-ländliche Lebensweise mit ihrem müßigen Herumlungern der Hirten, die László Arany für die Ursache des besagten ungarischen Märchenaufbaus hielt, hat längst aufgehört ; dennoch erzählen noch heute unsere guten Märchenerzähler so. Sie lieben es so sehr, zu erweitern, daß sie häufig schon die Anfangsformeln zu besonderen drolligen, mit den Zuhörern Spaß treibenden kleinen Geschichten runden und die Wendungen der Lügenmärchen fortwährend erweitern und steigern. Die Neigung zum Erweitern können wir an vielen kleinen Momenten der von Frau Palkó erzählten Märchen beobachten oder auch bei Fedics, der gern frei mit zusätzlichen Motiven schaltete und waltete. Fedics ging sogar oft innerhalb eines Satzes, z. B. durch Häufung von Verben, bis an die Grenze der Weitschweifigkeit.

So kommt es, daß wir bei den Typen des ungarischen Volksmärchens fortwährend Übergangsformen begegnen : mehrere Typen verschmelzen reibungslos in einer Konstruktion. Wir beabsichtigen, in der nächsten Zukunft zu untersuchen, was für Motive und was für Typen sich am häufigsten miteinander verbinden, welche Affinität sich in der Anziehung, in der Verknüpfung als gesetzmäßig nachweisen läßt. Wir glauben nämlich, daß solch *eine Gesetzmäßigkeit der Affinität* unter vielen anderen Momenten eine Erklärung für die Entstehung neuer Typen und neuer Typengruppen, für die historischen Veränderungen der mündlichen Überlieferung bietet. So entstehen u. E. aus einander nahestehenden und dennoch anders gearteten Typen regelrechte

Typenfamilien, z. B. die von Amor und Psyche, vom Dankbaren Toten usw. Die verwandtschaftliche Anziehung der Motive und Typen ist es, was in den Märchentexten die so charakteristische Einheit von Identität und Veränderlichkeit, die langen Verkettungen von Übergangsformen ermöglicht. Es ist also ein sehr häufiges Prinzip des ungarischen Volksmärchens, die Typen ineinanderzubauen, zumindest aber den Text durch anderen Märchentypen frei entlehnte Motive zu bereichern. Wie Mihály Fedics, einer meiner Lieblingserzähler, einmal sagte : »Wer nur ein paar Märchen weiß, der kann, wenn er Talent dazu hat, hundert aus ihnen machen.« Ein anderes Mal wiederum erklärte er, daß der gute Märchenerzähler je nach Lust und Laune kürzen oder erweitern könne : »Das Ende des Märchens kann gleich hier im Hof oder weit weg am Rande des Waldes sein.« Von diesem souveränen Talent, zu gestalten und zu variieren, haben die Märchenerzähler stets Gebrauch gemacht und tun es noch heute. Ein hübsches Bekenntnis davon hat einmal ein Erzähler Linda Déghs, der 43jährige Fischer Ferenc Czapár, abgelegt : »Wohl eine Woche verging darüber, bis ich ein Märchen ganz erzählt hatte. Anfangen kann man es mit allem. Mit einem Tisch, mit einem Teller, wie es eben kommt. Das Märchen ist eben wie — da ist dieser kleine Setzling, nicht wahr? Der entwickelt sich, man beschneidet ihn, pfropft ihn, putzt ihn, er bekommt Äste, Blätter, Früchte. Wer dächte wohl, was daraus wird? So ist's auch mit dem Märchen. Einmal fing ich ein Märchen damit an, daß ein Fräulein ein kleines Kistchen fand. Sie hob es auf, besah es sich, was wohl darin sei, öffnete es, und da war ein Drache drin. Der packte sie dann und trug sie weg. Was aus ihr wurde, das habe ich eine Woche lang erzählt. Das Märchen geht so weiter, wie wir wollen, bloß Grund und Boden muß es haben, da kann man alles zusammentragen.«

Mit diesen Zügen unserer Volksmärchen hängt eine dritte formale Eigenschaft zusammen : ihre Farbigkeit, die Kraft ihrer Anschaulichkeit. Wir glauben nicht, nationaler Voreingenommenheit bezichtigt werden zu können, wenn wir auf die glänzenden Lichter, auf den vielfarbigen Formenreichtum, auf die an Einfällen reichen sprudelnden Scherze unserer Märchen aufmerksam machen. (Wie viele Völker besitzen einen Volksmärchenschatz, den solch ein Zauber schmückt!) Hier wäre es angebracht, auch von der Farbigkeit, der Schmiegsamkeit und der Kraft der ungarischen Volkssprache zu reden, von der Sicherheit, mit der ihre charakterisierenden Wendungen den Nagel auf den Kopf treffen : diesem sprachlichen Reichtum verdankt der ungarische Märchenvortrag seine Würze, seine leuchtenden Farben, seine feinen Nuancen. Beweise hierfür zu liefern ist indessen — selbst an Hand der besten Übersetzungen — schwer.

In der Vortragsweise unserer Volksmärchen gibt es eine bezaubernde Dualität — auch darin steht sie in Europa nicht allein da. Die Dualität besteht darin, daß das sich auf Schritt und Tritt ereignende Wunder, die Zauberei, auf die realste Art dargestellt wird. Und eben die reale Darstellung der kleinen

Details ist es, die etwas von der ungarischen Landschaft und vom ungarischen Bauernleben in diese allenthalben in Eurasien bekannten, auch von den Ungarn erzählten Märchen oder Märchenmotive bringt und auch die Charaktere der Märchenhelden ein wenig nach dem ungarischen Temperament formt. Und das kann auch gar nicht anders sein. Gerade durch die reale Darstellung, wie die Volksdichtung sie handhabt, wird der Märchenheld von seinen eurasischen Verwandten unterschieden. Im ungarischen Volksmärchen ist der Schauplatz der Abenteuer, wo auch immer sich der Märchenheld befindet, die Welt des ungarischen Bauern, das Dorf oder der Meierhof oder die Hürde, und selbst die Königsstadt ist eher ein Dörfchen als ein Städtchen des Kreises oder der Gegend, wo der Erzähler beheimatet ist. Der königliche Hof ähnelt dem stattlichen Hof eines Großbauern, und ein reizender Widerspruch des Volksmärchens liegt darin, daß die geheimnisvollen Abenteuer, die überirdischen Wunder, die Zaubereien sämtlich mit den kleinen Realitäten des täglichen Lebens verwoben sind. Auch die Zaubermittel — ein hervorquellender Blutstropfen, die Spucke, ein Kamm, ein schlechter Gaul u. dgl. — verbinden das unglaublichste Abenteuer untrennbar mit alltäglichen Anblicken des bäuerlichen Lebens. Welchen besonderen Reiz es dem Volksmärchen gibt, daß es die unmöglichsten Abenteuer, die groteskesten Einfälle mit ganz selbstverständlicher Natürlichkeit erzählt, wollen wir jetzt nicht näher beleuchten. Ganz gewiß ist es dieser Vortragsweise zu verdanken, daß sich die Zuhörer das Volksmärchen stets, von einfühlendem Glauben beseelt, angehört haben, sei es zur Winterszeit in den in Finsternis und Schnee versunkenen Bauernhäusern oder an Sommerabenden, wenn auf der weiten Puszta oder im dunklen Wald die Flammen eines Lagerfeuers flackerten.

Doch nicht die Vortragsweise allein bewirkte, daß man an das Märchen glaubte und seine Abenteuer samt deren Ängsten und Freuden zu den eigenen machte. Das ungarische Volksmärchen ist — wir sagen das hier nicht zum erstenmal — fast in allen seinen Gattungen Ausdruck der sozialen Wünsche des Volkes, Ausdruck seines sich nach Gerechtigkeit sehnenden Selbstbewußtseins. Von vielen und auf vielerlei Weise ist darüber schon geschrieben worden, man hat die ersehnten Wunder des Märchens, den Sieg des kleinsten, des schwächsten Jungen als eine normative Wunschwelt, als eine Welt, wie sie sein sollte, betrachtet (A. Jolles, Honti), und neuerdings gibt auch Jan de Vries zu, daß die im Gewand des Volksmärchens erscheinenden Abenteuergeschichten all die soziale Unruhe und Sehnsucht spiegeln, die die unterdrückten Gesellschaftsklassen mit Recht gefühlt haben mögen (Jan de Vries, Betrachtungen, FFC 150, S. 175). Vielleicht müßten wir von den im Volksmärchen zum Ausdruck kommenden sozialen Tendenzen etwas mehr sagen als dies. Das Volk hat nicht zuletzt auch deshalb die Volksmärchen bewahrt, angehört und weiter ausgebaut, weil diese Gattung der Dichtung vollständiger als alles andere — bald in offenen Gleichnisreden, bald in sehr verständlichen Anspielungen —

von seinen Ängsten, seinem Ausgeliefertsein an grausame Unterdrücker und von der triumphvollen Hoffnung auf den Sieg des Schwächsten sprach. Durch zahlreiche Äußerungen von Bauern wissen wir, wie sehr sie sich mit dem Märchenhelden identifizieren, der Drachen, böse Widersacher und falsche Freunde bezwingt — sie deuten das Symbol sehr real. Und recht lehrreich ist es, daß das Märchen von dem Knecht, der an seinem bösen Herrn (oder Pfaffen) Rache nimmt zu den am häufigsten erzählten Märchen gehört und daß es viele Varianten dieser Typengruppe gibt. Wir haben die Erfahrung gemacht, daß das Erzählen solcher Märchen eine geradezu befreiende Wirkung auf die Zuhörer ausübt und daß diese gar nicht leugnen, weswegen sie gerade solche Märchen lieben. Hiervon haben wir bereits im Zusammenhang mit der sozialen Lage und dem Klassenbewußtsein der armen Märchenerzähler gesprochen. Auch die von König Mátyás handelnden Anekdoten oder die religiösen Parabeln bringen ja fast durchwegs die elementaren sozialen Ansprüche, das Gerechtigkeitsgefühl, das Verlangen nach Befreiung und einen harten Urteilsspruch zum Ausdruck. Es ist indessen klar, daß nicht nur dies in den Volksmärchen ausgedrückt wird. Sie enthalten auch das Spielerische, die Freude am Wunder, die Liebe zum Abenteuer, kurz, alles das, was, wenn es erzählt wird, seit Jahrhunderten den bäuerlichen Zuhörer, der in fremde Welt entrückt werden möchte, zu ergötzen vermag. Aber : je größer die Unterdrückung, je grausamer das Los ist, das die Bauernschaft zu tragen hat, in desto höherem Maße kommt in ihren Märchen die soziale Spannung zum Ausdruck und desto mehr wird diese zu einem der wesentlichsten Faktoren, die das Volksmärchen lebendig erhalten. Das Joch der Leibeigenschaft, das öde, trostlose Elend vieler Jahrhunderte, neue und immer neue Leiden waren das Los des ungarischen Bauern. Und dieses schwere Los scheint auch heute noch durch die sich leicht und farbig schlängelnden Sätze der ungarischen Märchen hindurch.

3.

Stith Thompson sagt in seinem großen Werk über das Volksmärchen einige Worte auch darüber, welchen Platz das ungarische Volksmärchen in Europa einnimmt (The Folktale, New York, 1946. S. 18.). Er scheint im ungarischen (auch im tschechischen und im südslavischen) Märchen nur die unverkennbar germanischen Züge für bedeutsam zu halten, wenngleich er auch davon spricht, daß die Heimat dieser Märchen zwischen dem östlichen und dem westeuropäischen Märchengebiet liegt. So schwer ist es, das Märchengut eines Volkes in einer einzigen Anthologie aufzuzeigen, ist es nicht weniger schwer, einige gerade für dieses Märchengut charakteristische Züge hervorzuheben. Im Märchenreich Eurasiens gibt es voneinander abtrennbare größere Märchenprovinzen, und es besteht kein Zweifel, daß das ungarische Volksmärchen seinen Platz unter den europäischen Märchen hat. Dennoch hat

das ungarische Volk auch manche Momente, die — wie bereits erwähnt — aus einem älteren Erbe stammen, in seinen Märchen mitverarbeitet. Das Ungartum von finnisch-ugrischem Ursprung verschmolz schon in dem Jahrtausend vor der Landnahme mit Türkvölkern, und diese Duplizität gab seiner Kultur lange vor der Landnahme die Grundfärbung. Wir wollen hier die Frage des Ursprungs, der Urheimat der Ungarn nicht erörtern, mit Sicherheit aber können wir annehmen, daß das ungarische Volk, bis es in seine spätere und jetzige Heimat gelangte, von innerasiatischen, kaukasischen und iranischen Kultureinflüssen berührt wurde, daß es auch mit der altslawischen und der byzantinischen Kultur in Berührung kam und daß Ungarn nach 896 zu einem empfänglichen, Kulturen vermittelnden Knotenpunkt zwischen Ost und West wurde. Hieraus ergibt sich zweifellos der verwickelte Charakter der ungarischen Kulturgeschichte und innerhalb dieser jener des Bauerntums, da viele gegensätzliche Elemente in ihr zusammengefaßt und ineinandergebaut sind.

Unsere Volksmärchen stehen tatsächlich auf der Grenze zwischen der östlichen und der westeuropäischen Märchenwelt, und darauf ist in nicht geringem Maße ihre Vielfarbigkeit, ihr Reichtum zurückzuführen. Gar manches unserer Märchen würde Gelegenheit bieten, eine Reihe von historischen und kulturellen Schichten aufzudecken : oft treffen in einem einzigen Märchen die Kulturströmungen von Jahrhunderten zusammen. Wenn wir also von den dem ungarischen Volksmärchen eigenen Zügen sprechen wollen, können wir kaum mehr sagen, als was wir von seiner Vortragsweise, seinen stilistischen Eigenarten gesagt haben (und auch hier müssen wir immer wieder an ähnliche Züge im Märchengut anderer Völker erinnern!) ; außerdem können wir die Verwebung von Ost und West als charakteristisch für unsere Volksmärchen betrachten. Die geographische Lage Ungarns, die so vielerlei Berührungen zur Folge hat, ist eine der Hauptursachen, denen die Vielschichtigkeit und der an viele verwickelte historische sowie ethnische Verbindungen gemahnende Reichtum der ungarischen Volksmärchen zu danken sind. Völlig recht hatte R. S. Boggs, der, als er die Volksmärchen von zehn Völkern auf ihr Charakteristikum hin untersuchte, gesagt hat, die Übergangsgrenzen der sprachlichen Berührungen seien wichtiger als die ethnische Verwandtschaft (A Comparative Survey of the Folktales of ten Peoples, Helsinki 1930, FFC 93, S. 6). Diese Tatsachen müssen wir anerkennen, doch dürfen wir u. E. nicht unterlassen, auch derartige Motive in unseren Märchen zu sehen, die aus Ungarns Lage zwischen dem großen germanischen und dem großen slawischen Block nicht zu erklären sind, sondern auch an seine historische Vergangenheit und seine ältesten ethnischen Verbindungen erinnern. Dies ist ja gerade die älteste Schicht unserer Volksmärchen.

Wir halten diese einleitende Übersicht nicht für geeignet, in ihrem Rahmen den Charakter des ungarischen Volksmärchens auf die Weise zu analysieren, wie A. von Löwis of Menar die deutschen und russischen und E. Koechlin

die deutschen und französischen Märchen vergleichend analysiert haben (A. von Löwis of Menar, Der Held im deutschen und russischen Märchen, Leipzig 1912 ; E. Koechlin, Wesenszüge des deutschen und des französischen Volksmärchens, Basel 1945). Für eine solche Analyse wird sich uns vielleicht eine andere Gelegenheit bieten. Hier genüge abschließend ein Hinweis auf die wertvollen Analysen und die mühsamen statistischen Zusammenstellungen der erwähnten Studie von R. S. Boggs. Boggs hat mit peinlicher Sorgfalt diejenige statistische Methode auszuarbeiten gesucht, mit deren Hilfe er das Märchengut von zehn Völkern, darunter auch das des ungarischen, vergleichen und einige unterschiedliche, kennzeichnende Züge nachweisen konnte. Nur sind solche Statistiken — Boggs betont das auch selbst — sehr oft irreführend. So betrachtet er es z. B. für die ungarischen Volksmärchen als charakteristisch, daß unter ihnen in auffallend hohem Prozentsatz das Zaubermärchen figuriert : von den in Hontis Katalog angegebenen Märchen gehört mehr als die Hälfte hierher ; auf der anderen Seite stellt Boggs fest, daß die Zahl der Schwänke und Anekdoten weniger als das Mittelmaß beträgt. Bei anderen Völkern ist die Proportion der verschiedenen Märchenarten wiederum anders. Wenn die Methode zuverlässig wäre, ließe sich zweifellos die Märchencharakterologie der einzelnen Völker leicht aufzeichnen. Aber auch so ist sie eine große Hilfe, sie weist uns den Weg zu den Problemen — nur gibt sie eben keine Lösung. Bevor wir auf die Frage der Proportionen näher eingehen, mag hier ein Beispiel stehen. Boggs erwähnt als hervorstechendes Beispiel das Märchen von den drei Orangen (The three oranges, ATh 408), und es fällt ihm auf, daß es von diesem Märchen, abgesehen davon, daß es in Spanien vorkommt, nur einige ungarische, estnische und litauische Varianten gibt. Nun, wir wissen, daß es nicht nur bei den von Boggs angeführten Völkern, sondern auch anderweitig vorhanden ist (z. B. bei den Norwegern) und daß die für Ungarn angegebene Zahl nichts besagt ; das seither publizierte und das noch handschriftlich vorhandene Märchengut hebt den ungarischen Prozentsatz um ein beträchtliches. Doch nicht das allein ist der Fehler der Statistik. Wie wir auf Grund der bisherigen Sammlungen sehen, ist der Prozentsatz des ungarischen Märchens bei weitem nicht mit demjenigen identisch, den Boggs aus Hontis Katalog festgestellt hat. Daß der Katalog von Aarne und Thompson heute längst nicht mehr das Märchengut der einzelnen Völker vollzählig angibt, darüber ist viel gesprochen worden. N. P. Andrejev, der den Typenkatalog der russischen Volksmärchen angefertigt hat, zeigt, daß die Zaubermärchen nur etwa 30 % des gesamten russischen Märchenguts ausmachen ; 10 % nehmen die Tiermärchen ein, und 60 % sind anekdotenartige Märchen aus dem täglichen Leben. Und was das merkwürdigste ist : 50 % dieser anekdotenartigen Märchen sind in Westeuropa völlig unbekannt. (Sokolow, Russian Folklore, S. 439.) Aber selbst innerhalb einer Nation zeigt sich ja, wie stark die vergleichbaren Märchen in Art und Konstruktion voneinander abweichen. Einer der nahmhaftesten russischen

Sammler, Nikiforow, hat die Märchen aus Transonega und die aus der Pinega-Gegend untersucht und festgestellt, daß von 162 transonegischen und 122 pinegischen Märchentypen nur 68 beiden Gebieten gemeinsam sind und daß die übrigen Märchen sämtlich sowohl dem Inhalt wie der Form nach zahlreiche Abweichungen aufweisen, obwohl diese beiden Gebiete weder ethnisch noch historisch noch kulturell sehr verschieden sind.

So können wir denn auf Grund der uns bis heute zur Verfügung stehenden statistischen Daten und Errechnungen des Prozentsatzes die volklich-nationalen Züge der Märchen nur annähernd skizzieren. Ágnes Kovács hat bei der Zusammenstellung ihres Ungarischen Märchenkataloges an Hand des *gedruckten* Materials folgende Prozentsätze der einzelnen Märchenarten festgestellt:

Tiermärchen (ATh I—229) : 3,5%
Feenmärchen (ATh 300—749) : 50%
Legenden (ATh 750—849) : 12,5%
Novellen-Märchen (ATh 850—999) : 8,5%
Märchen vom dummen Teufel (ATh 1000—1199) : 1,5%
Spottmärchen über das Dorf (ATh 1200—1349) : 4,5%
Scherzmärchen (ATh 1350—1874) : 12%
Narrenmärchen (ATh 1875—2500) : 6,5%
Sonstige Märchen : 1%

Hierbei ist in Betracht zu ziehen, daß wir außer den gedruckten Märchen noch mindestens ebenso viele unveröffentlichte Märchentexte besitzen; desgleichen, daß viele Sammler nur Feen- und Zaubermärchen aufgezeichnet haben, während sie das Sammeln von Lokalgeschichten und anekdotenartigen kleinen Scherzmärchen vernachlässigten. Die Forschungen der jüngsten Jahrzehnte indessen haben uns gelehrt, daß ein gründliches Sammeln der letztgenannten Gattungen die obige gesetzmäßig scheinende Proportion gar bald auf den Kopf stellen würde. Es zeigt sich nämlich, daß kleine Schwänke, Anekdoten und Lokalgeschichten in Fülle existieren ; und die Leute erinnern sich daran, daß diese Arten von Märchen sowohl bei Zuhörern als auch bei Erzählern stets sehr beliebt waren. Einstweilen also können wir aus dem Prozentsatz der Märchenarten auf spezielle nationale Züge nicht einmal annähernd genaue Schlüsse ziehen. Was die Zahlen über das Verhältnis zwischen den verschiedenen Gattungen des ungarischen Volksmärchens approximativ aussagen, ist immerhin ein nützlicher Anhaltspunkt; wir glauben aber, das intensivere Sammeln dürfte diese Zahlen ändern. Und u. E. ist dies überhaupt nur *eine* der Methoden, um einem Unterscheiden innerhalb des großen gemeinsamen eurasischen Märchenkreises näherzukommen.

Erfolgversprechender erscheint uns der Weg, den Löwis of Menar gewählt hat: der Vergleich der deutschen und russischen Märchenhelden oder -heldinnen und sonstiger Faktoren ; oder auch — wie wir es in Koechlins Studie finden — der eingehende Vergleich eines einzigen Märchentypus hier

und dort. All dies und noch manches andere gehört dazu, um den in den Märchen zum Ausdruck kommenden Volkscharakter zu bestimmen. Es war Herders Anschauung, und seit Herder verkündigen es viele von uns, daß die Volksdichtung am reinsten und untrüglichsten den volklich-nationalen Charakter zum Ausdruck bringe. Sicherlich ist es so, nur sind unsere Methoden noch nicht derart verfeinert, daß wir all das, was ein kleines Volkslied durch wenige Verszeilen, durch eine schlichte Melodie oder was ein allenthalben in Europa bekanntes Märchen so selbstverständlich von der Geschichte, der Kultur, dem Charakter eines Volkes veranschaulicht, in die Sprache der Begriffe übersetzen könnten. Manchmal genügt in der Charakterisierung des Märchenhelden ein einziges Moment, und es genügt eine einzige Redewendung, eine sprachliche Formung, uns fühlen zu lassen: dieses Märchen kann nur ungarisch, nur italienisch, nur in einem deutschen oder nur in einem englischen Städtchen erzählt worden sein. Das Märchen sagt von sich selbst und von seinem Volk alles das aus, was wir nur zu umschreiben, nur behutsam zu formulieren suchen.

Petőfi chez les Russes (XIX^{ème} siècle)

Par

Zsuzsa Zöldhelyi (Budapest)

Alexandre Petőfi est au nombre de ces poètes qui encore de leur vivant connurent la gloire mondiale. Dès 1845—46, lorsqu'en Hongrie sa renommée n'en est qu'à ses débuts, un important recueil de ses poèmes est traduit en allemand.[1] Ces premiers traducteurs de Petőfi et Kertbeny en particulier, remplissent un rôle de première importance, car ils ne révélèrent pas seulement Petőfi au grand public allemand mais ils rendirent ses oeuvres accessibles à d'autres peuples. Durant de longues années, les traductions de Kertbeny remplacèrent les textes hongrois originaux pour les traducteurs français, suédois, et en partie pour les traducteurs italiens et anglais.[2]

Cependant un assez long laps de temps sépare les premières traductions allemandes de Petőfi et la première mention de Petőfi dans la presse russe, du moins celle dont nous ayons connaissance. Il est vrai que nous possédons une donnée laissant supposer que la première traduction russe de Petőfi a vu le jour parmi les émigrés politiques russes. Kertbeny écrit dans son journal qu'il a montré à Paris en 1847, des traductions de Petőfi à Bakounine et que d'autre part un certain Golovin, émigré russe, avait traduit quelques poèmes en russe.[3] Mais que jusqu'à ce jour il n'avait pas réussi à savoir ce qu'étaient devenues ces traductions, si elles avaient paru dans quelque journal russe. Nous savons aujourd'hui que Golovin a effectivement séjourné à Paris en 1847, et qu'il avait par la suite des relations avec des émigrés hongrois — en particulier avec la société de Ferenc Pulszky.[4] Cependant la question des traductions de Golovin demeure hypothétique, tant qu'on n'en trouve pas le texte — et ainsi actuellement nous devons encore situer le début de la littérature en Russie ayant trait à Petőfi autour de 1850.

Selon toute probabilité deux circonstances ont contribué au fait que Petőfi n'a été connu que si tard des lecteurs russes : tout d'abord l'ignorance de la langue hongroise (probablement les premières traductions allemandes n'ont pas attiré l'attention des traducteurs russes, peut-être ne parvinrent-elles même pas jusqu'en Russie). La seconde raison est qu'après les révolutions de 1848—49, le gouvernement tsariste a pris des mesures sévères pour préserver l'opinion publique russe de l'influence des événements européens : il

était interdit de faire des rapports détaillés sur ce qui se passait à l'Occident, et les livres venus de l'Ouest étaient soumis à la censure. Dans ces conditions il est compréhensible qu'à cette époque les poèmes de Petőfi ne pouvaient pénétrer en Russie.

Après 1850 la situation s'est quelque peu modifiée et cela d'autant plus que les rapports entre l'Autriche et la Russie se gâtaient : serait-ce par pur hasard que les premiers articles ayant trait à Petőfi — dont quelques-uns dirigés contre l'Autriche, — paraissent à peu près à cette époque dans la presse russe?

Selon l'état actuel de nos connaissances, le premier article sur Petőfi paraît en russe en 1858,[5] le seul intérêt de ce petit article est dans sa primauté — autrement c'est un court aperçu superficiel et absolument subjectif de la carrière de Petőfi, agrémenté des traductions brutes de quelques poésies.

L'article de S. N. Palaouzov paru en 1861[6] dans le «Rousskoie Slovo» a beaucoup plus d'intérêt pour nous. Peu après la parution de cet article «Rousskoie Slovo» passa sous la direction de Pisariev et devint un journal révolutionnaire démocrate ; mais déjà au moment de sa publication, le rédacteur en chef est le radical bourgeois Blagosvetlov, et le journal compte au nombre des périodiques russes progressistes. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le premier article sérieux, de quelque importance sur Petőfi paraisse dans cette revue, et c'est également dans les colonnes de la même revue que paraîtra pour la première fois, quelques années plus tard (en 1865), «l'Appel» de Vörösmarty.

L'orientation anti-autrichienne de cet article est peut-être ce qui frappe le plus à première lecture. Lors de la description de la bataille de Segesvár, toute la sympathie de l'auteur va vers les Hongrois qui, en dépit de leur «extraordinaire bravoure» ne purent remporter la victoire sur l'ennemi d'une supériorité numérique écrasante, et qui en furent donc réduits à demeurer sous la tutelle autrichienne.

Ailleurs Palaouzov fait un rapprochement entre l'oppression autrichienne et le joug turc: «Lorsque, en 1526 la Hongrie fut affranchie du pouvoir des Turcs, elle ne fit en somme que de passer d'un joug à l'autre en appelant les Habsbourg sur le trône.»

Palaouzov s'efforce de replacer la poésie de Petőfi dans le cadre de l'évolution de la littérature hongroise : au début de son étude, il donne un rapide aperçu de l'histoire de la Hongrie et de l'histoire de la littérature avant Petőfi, il compare Petőfi à ses devanciers et à ses contemporains, en premier lieu aux deux Kisfaludy et à Vörösmarty ; Palaouzov a fort bien compris le caractère de la poésie de Petőfi, montrant comment dès ses premiers poèmes il apporte quelque chose d'entièrement nouveau par rapport à la poésie de ses prédécesseurs. Ses premiers poèmes «sont devenus populaires parce que Petőfi avait su saisir le caractère même du pays et du peuple, et qu'il l'avait exprimé dans une langue dépouillée, compréhensible, et délicate

dans sa simplicité, comme aucun poète avant lui n'avait su parler au peuple».[7]

Parlant ensuite des poèmes de Petőfi se rapportant à l'Alföld, il estime que la puszta sans fin où l'homme peut se mouvoir librement devient dans ces vers l'expression d'une autre liberté, d'une liberté supérieure. Mais son amour pour la liberté trouve encore son expression sous d'autres formes — Petőfi ne reste pas à l'écart du mouvement populaire qui va s'amplifiant de jour en jour, dans ses chants il appelle au combat pour la liberté, au soulèvement, ses vers débordent de sentiments démocratiques, à tel point que le gouvernement autrichien interdit le poème intitulé «Honvéd». Dans le poème intitulé «Le vieux porteur de drapeau», il représente son père qui âgé, entra dans l'armée, et ainsi il fait sentir l'élan enthousiaste que la lutte pour la liberté a suscité dans le peuple tout entier.

Cependant nous ne pouvons approuver toutes les assertions de Palaouzov, ainsi l'analyse de «Jean le Preux» comporte une certaine exagération, il prête à différentes parties du poème une signification politique trop directe et quelque peu forcée. Il est également regrettable que la traduction en prose du poème «Une pensée me hante» affaiblit, restreint le sens de l'original, elle passe sous silence l'idée de la lutte des peuples contre l'esclavage, pour la liberté du monde, et les vers ne semblent se rapporter qu'à la lutte des Hongrois pour leur liberté. Toujours est-il que l'article de Palaouzov est l'un des meilleurs parmi toutes les appréciations sur Petőfi parues en russe au XIX^{e} siècle.

C'est à cette époque aussi, aux alentours des années 1850, 1860 que paraissent les premières traductions des poèmes de Petőfi en russe. Nous ne pouvons pas considérer comme un pur hasard que ce soient justement les démocrates russes des années 50—60 qui prirent l'initiative de répandre la littérature hongroise en Russie. Au moment de la révolution hongroise et de la guerre de l'Indépendance de 1848—49, l'opinion publique progressiste en Russie avait pris position en faveur des Hongrois, et elle souhaitait la défaite des armées tsaristes. Le 11 juin 1848, alors que le sort de la révolution hongroise ne s'était pas encore décidé, Tchernichevski écrivait dans son journal :

«La pratique est l'ami des Hongrois. Je souhaite la défaite des Russes, là-bas, et je serais prêt, dans ce but, à beaucoup de sacrifices.»[8]

La sympathie dont témoignait l'opinion publique progressiste envers la révolution hongroise, créait un climat favorable à l'introduction en Russie de la poésie de Petőfi. Probablement certains traits communs de la vie sociale hongroise des années de 1840 et de celle de la Russie de 1860 ont contribué à la diffusion de la poésie de Petőfi en Russie, sans oublier que cette poésie dénote une certaine parenté avec celle du grand poète des démocrates révolutionnaires russes, Niékrassov.[9]

Niékrassov connaissait-il Petőfi, voilà ce que de nos jours encore nous ne sommes pas à même d'éclaircir ; un certain Charapov, journaliste russe

ayant séjourné en Hongrie prétend avoir traduit et fait paraître en russe deux poèmes de Petőfi,[10] et ces poèmes auraient plu à Niékrassov. Charapov dit-il la vérité — je le ne sais pas. Il se peut que Niékrassov n'ait pas connu l'oeuvre poétique de Petőfi, mais, que les représentants des cercles littéraires progressistes d'autour de 1860 ont considéré cette oeuvre avec sympathie, cela n'est pas douteux.

L'un des premiers traducteurs russes de Petőfi, Mikhail Larionovitch Mikhailov, sort d'ailleurs de ces milieux : c'était l'un des compagnons de lutte de Tchernichevski, un des collaborateurs du «Sovremennik». Les traductions de Petőfi paraissent pour la première fois dans l'année où Mikhailov est arrêté pour son activité révolutionnaire. Son recueil de poèmes contenant des traductions, dont les traductions de Petőfi, paraît à l'étranger, la censure russe interdit sa diffusion en territoire russe.[11] Le nom de Mikhailov est lié à beaucoup de belles traductions russes de Heine, de Béranger, de Hugo, de Burns ; il traduit Petőfi dans la période où ses sentiments démocratiques s'accentuent et où ses exigences politiques à l'égard des oeuvres qu'il a l'intention de traduire sont plus élevées.

Après Mikhailov, c'est un autre poète démocrate, Pléchtchéiev, qui entreprend de traduire Petőfi.[12] Et c'est encore un représentant de ce même groupe de poètes, P. Veinberg qui fait connaître au public russe «l'Appel» de Vörösmarty.[13]

Tous ces traducteurs ont soigneusement choisi les oeuvres d'auteurs étrangers qu'ils rendraient en russe, car ils considéraient les traductions, comme une arme dans leur lutte contre l'autocratie russe. D'ailleurs la censure tsariste s'en est souvent rendu compte et il arriva qu'elle interdît l'une ou l'autre de ces traductions. C'est quelque peu tronqués que parurent beaucoup de poèmes de Heine, Longfellow et d'autres poètes — les parties où au dire de la censure, le poète répandait des idées «dangereuses» étant supprimées.

Un sort semblable attendait les poèmes de Petőfi autour de 1870. A cette époque la revue «Diélo» jouait un grand rôle dans la popularisation de Petőfi en Russie ; après l'interdiction du «Sovremennik» des démocrates révolutionnaires, la revue «Diélo» comptait parmi les revues les plus progressistes et elle continuait, dans la mesure du possible et dans des circonstances très difficiles, les traditions du «Sovremennik». Beaucoup de poèmes de Petőfi parurent dans cette revue après 1870, et pour la plupart il s'agissait de poèmes qui étaient en accord avec la lignée démocratique de la revue, (ainsi par exemple «Le chant des loups», «Je suis Hongrois», «La guerre», «Héros en haillons», «Monsieur Pál Pato», «Mes chants»).

Cependant, quoique les rédacteurs de la revue se soient efforcés de donner une image fidèle de l'oeuvre poétique de Petőfi, ils ne purent le faire qu'en partie. La censure mettait une rigueur toute particulière à examiner le contenu de la revue «Diélo», et c'est ainsi que beaucoup de poèmes de Petőfi

ne parvinrent que tronqués au public. Dans le poème intitulé «Le vieux malheur est à nouveau là» et qui parut dans le numéro de septembre de 1872, des points remplacent les vers suivants :

Or jusqu'ici je n'ai fait qu'écrire mais où sont les actes
Les jours de fête sont marqués de lettres rouges,
Et dans ma vie, il n'est point encore de fête,
Pour qu'il y en ait, je dois verser mon sang.
Vivrai-je un jour cela? Ou bien avant que
Je ne puisse, parmi les bruits rauques, sauter
Sur un coursier de bataille, peut-être doucement
M'étendra-t-on sur le cheval de Saint-Michel.

Dans un autre poème intitulé «Si Dieu», les strophes suivantes ont été retranchées de la traduction russe :

Mais si Dieu ne le permettait pas
Je voudrais alors que le printemps vienne,
Un printemps de bataille, où fleurissent des roses,
Des roses de sang sur des poitrines d'hommes.
Et que fassent entendre leurs voix enthousiastes
Les rossignols des batailles, les trompettes,
Puissé-je être là, et que de mon coeur
Jaillisse la fleur de sang de la mort.
Et si je tombe alors de mon coursier :
Qu'un baiser ferme mes lèvres,
Ton baiser à toi, belle liberté,
Toi, le plus glorieux des êtres célestes.

Par suite de ces coupures, le sens profond des poèmes est dénaturé, l'essentiel du message est absent. La place nous manque pour mentionner ici toutes les coupures faites par la censure, mais ces deux exemples donneront peut-être une idée du caractère de ces coupures.

Les Archives Centrales d'Histoire de l'Union Soviétique conservent d'intéressants documents à ce sujet et entre autres le rapport du censeur Svatkovski sur une biographie de Petőfi que les rédacteurs du «Diélo» avaient l'intention de publier :

Procès-verbal des séances, 3 août 1872

Rapport du censeur Svatkovski concernant l'article à paraître dans la revue «Diélo» : «La vie du poète hongrois Petőfi, combattant hongrois de la liberté, et traduction de quelques-uns de ses poèmes».

L'impression de quelques poèmes peut être autorisée mais sans la biographie du poète qui les précède. La biographie le présente comme (un com-

battant[14]) qui lutte avec la plume et l'épée à la main, pour le peuple et pour les droits du peuple. Ainsi les poèmes que l'auteur de l'article éclaire à la lumière des louanges qu'il adresse à Petőfi pour cette activité de démocrate, acquièrent une signification tout autre que ne le feraient les poèmes en eux-mêmes. C'est l'idée qui ressort de l'article et d'ailleurs de la biographie elle-même.

De l'avis du censeur ne peuvent être publiés même sans biographie les poèmes suivants :

1. Le prisonnier. Plainte du combattant emprisonné pour la patrie.

2. Panni Panyó. Portrait d'une femme qui se déprave parce que sa mère l'a empêchée d'avancer sur le droit chemin avec l'homme aimé.

3. Pourquoi suis-je au monde? Le poète estime la vie inutile, parce qu'il ne voit sur terre que «le perpétuel échec du bien et le perpétuel triomphe du mal» ; «il en était ainsi il y a mille ans et il en ira encore de même dans mille autres années».

4. Lumière. S'efforçant de comprendre la raison d'être de l'homme, le poète formule la pensée que nous ne sommes venus sur terre que pour mourir. Il pose la question de savoir si le temps du bonheur universel viendra un jour. D'une façon le poème montre que l'existence humaine n'a pas de sens. De l'avis du censeur ces poèmes ne doivent pas être publiés en raison de la tendance qu'ils représentent.

Résolution : La biographie du poète, en tant qu'éloge de l'activité révolutionnaire, et les vers, en raison de leur caractère tendancieux, ne peuvent être publiés.[15]

C'est la même pensée qui trouve son expression dans la lettre adressée par le comité de la censure à la rédaction de la revue «Diélo». Dans cette lettre il est signifié à la rédaction que la publication des poèmes de Petőfi ne peut être autorisée, en raison du caractère immoral de leur contenu (Panni Panyó) et de la sympathie dont il témoignait à l'égard de personnes poursuivies par les lois du pays.[16] Finalement et à la demande du rédacteur, la Direction Principale de la Presse autorisa tout de même la publication de deux poèmes : «Le Prisonnier» et «Lumière», mais sans biographie. Dans un autre rapport de censeur du 8 août 1873, on lit ce qui suit : «A propos de la publication dans la revue Diélo du poème intitulé Mon Destin (?) de Petőfi». C'est la confession d'un homme qui au sortir d'une cave sombre, en loques, affamé, pieds nus, est arrivé à la lumière du jour pour mener une lutte sans merci contre le laisser-aller, la méchanceté et les idoles. Mieux vaut mourir sous le fouet que d'être esclave. De l'avis de la censure, ce poème est d'un caractère révolutionnaire, et il propage l'idée que les crimes ne doivent être supportés, partant sa publication n'est pas jugée opportune.

Résolution : Conformément à l'avis du censeur la parution de poème dans la presse est interdite.[17]

La plupart des poèmes de Petőfi parus dans le «Diélo» ont été traduits par A. K. Cheller-Mikhailov. Ce poète plébéien, d'origine esthonienne, dont les idées n'étaient pas d'un révolutionnaire mais d'un radical, aimait beaucoup les poèmes de Petőfi ; il fournissait largement la revue «Diélo» de traductions de Petőfi, qui occupent une place considérable dans le premier volume de ses «Oeuvres» ; Pour ainsi dire toute la préface est consacrée à Petőfi, que Cheller-Mikhailov appelle son poète préféré. A son avis «Petőfi n'est pas seulement un des plus grands génies, mais un des meilleurs poètes de nos jours en Europe».[18]

Dans sa préface Cheller-Mikhailov indique également qu'il a traduit un grand nombre des poèmes de Petőfi, mais que, pour différentes raisons il ne peut en communiquer que quelques-uns — et non les plus caractéristiques.[19] Il est bien clair que les termes «différentes raisons», désignent essentiellement le censure.

Cheller-Mikhailov souligne l'origine plébéienne de Petőfi et il montre que les opinions politiques de Petőfi se formèrent sous l'influence de ses rapports étroits avec le peuple.

«Il est sorti du peuple, et il a marché avec le peuple, la main dans la main... il s'est formé à la dure école de l'oppression, de la misère et de l'injustice : puis, en combattant passionné des années 40, il a lutté avec la plume et l'épée sur le plan politique et social, pour les droits du peuple ; toujours et partout il se comporta en démocrate radical et en patriote au coeur ardent.» . . . «Le talent du poète est si puissant, qu'il n'est pas d'étude scientifique, ou de roman en plusieurs volumes, qui nous fasse mieux connaître la vie du peuple hongrois, le caractère du pays, les conditions sociales, que les simples oeuvres de ce poète.»[20]

Cheller-Mikhailov appelle Petőfi le poète «en colère», dont le courroux fouette les ennemis de sa patrie, s'afflige de l'état du pays, qui exige de la société avec courroux une réponse aux questions douloureuses. Cheller-Mikhailov a magnifiquement dégagé l'un des traits essentiels de la poésie de Petőfi, à savoir que dans ses vers l'actualité politique s'allie à un niveau artistique élevé.

Il est tout à fait vraisemblable que la biographie de Petőfi dont la censure avait interdit la publication dans le «Diélo» en 1872, est, — du moins en partie — la préface de Cheller-Mikhailov. Certaines parties citées par le censeur reproduisent mot pour mot les termes de la préface («il a lutté avec la plume et l'épée pour les droits du peuple»).

Les traductions de M. L. Mikhailov, de A. Plechtchéiev, et de A. Cheller-Mikhailov ainsi que le contenu du «Diélo», montrent que dans les années 60—70 du siècle dernier, les démocrates russes popularisèrent consciemment les poèmes de Petőfi, en russe—aidant par là même la propagation des idées progressistes. Il est tout à fait significatif que dans la période démocratique du «Diélo», chacun

des numéros pour ainsi dire contient des vers de Petőfi andis que plus tard, à partir de 1883, lorsque le «Diélo» devient une revue de libéralisme modéré, le nom de Petőfi disparaît des colonnes de la revue.

A l'époque dont nous parlons, les représentants des tendances littéraires et politiques démocratiques sont tout naturellement attirés par la parenté idéologique et artistique qui relie l'art de Petőfi à la littérature russe progressiste de cette époque et qui facilite la compréhension de cette poésie ; cependant ce serait une erreur que de limiter les traductions de Petőfi en Russie et les jugements portés sur le poète à ce qui a paru dans la presse progressiste même autour de 1860.

Dans les articles sur Petőfi qui paraissent dans les journaux petits-bourgeois d'autour de 1870 s'annonce le jugement qui sera porté sur Petőfi dans les vingt années qui suivent, — aux alentours de 1880—1890.

Les années 1880 sont caractérisées par Lénine comme étant une période «de réaction effrénée, d'une stupidité et d'une cruauté inouïes».[21]

Lorsque Alexandre II fut assassiné par les narodovoltsés, le gouvernement terrifié prend des mesures draconiennes contre les révolutionnaires et contre les esprits progressistes en général. La censure se fait plus implacable encore et toute une série de publications démocratiques sont interdites. Le «Sovremennik» et le «Rousskoié Slovo» ont été interdits dès avants 1880, maintenant c'est le tour des «Otietschestvenié Zapiski»; le «Diélo» perd son influence; les forces progressistes sont privées pour un moment de toute espèce de revue et de journal susceptibles de répandre leurs idées.

Le nombre des journaux «apolitiques» qui paraissent pour des raisons commerciales augmente, et parmi les feuilles de boulevard qui se multiplient comme les lapins, le libéral «Vestnik Iévropi» représente le niveau le plus élevé tant du point de vue intellectuel que littéraire ; parmi les collaborateurs de ce dernier, on trouve quelques démocrates révolutionnaires (par exemple Saltykov-Chtchédrine), puisqu'ils n'ont plus la possibilité d'avoir leur journal à part. Au cours de cette décade remplie de difficultés, la situation politique générale est si désolante, et l'état de la presse progressiste comme la façon dont on propage les littératures étrangères, que Petőfi aussi s'en trouve marqué. Cependant, même ces circonstances défavorables ne peuvent diminuer l'intérêt à l'égard des oeuvres de Petőfi ; en effet, la beauté et la force exceptionnelles de sa poésie, la richesse et la diversité de son art font que même les journaux dont la tendance est opposée aux idées politiques de Petőfi publient volontiers ses poèmes. Les revues «Ptchelka»,[22] «Rossia», «Peterbourgskaia Jizni» et d'autres encore publient un grande nombre de ses poèmes, choisissant de préférence les poésies humoristiques.

Dans la «Rossia» nous trouvons des poèmes de Petőfi d'un autre caractère, ainsi «Le fou», ou «Lumière»[23] — c'est-à-dire justement le poème que la censure avait interdit en 1872 dans le «Diélo»; mais maintenant, le prudent rédacteur

a ajouté au poème un commentaire explicatif : «dans l'esprit de l'Évangile, le poète médite sur le fait que nous ne pourrons être heureux sans nous soucier de nos semblables». Ce renvoi à l'Évangile prête une couleur religieuse au poème de Petőfi qui est pourtant loin d'être empreint d'esprit religieux.

Enfin beaucoup de poèmes de Petőfi paraissent entre 1880 et 1890 dans le périodique libéral déjà mentionné, le «Vestnik Iévropi». Le choix est le même que partout ailleurs au cours de ces années — il va de soi que l'on y chercherait en vain les poèmes révolutionnaires de Petőfi. Parmi les traductions publiées dans cette revue, les plus dignes d'intérêt sont celles de Mazourkévitch et d'Olga Mikhailova (Tchioumina), faites d'abord sur la base des traductions françaises et plus tard des traductions en prose tirées du hongrois. Ces dernières avaient été envoyées à Tchioumina avec qui il était en correspondance, par l'enthousiaste traducteur hongrois de la littérature russe,[24] Endre Szabó. Un jour, Endre Szabó, en feuilletant le «Vestnik Iévropi» tomba sur les traductions de Petőfi par Tchioumina et les trouva fort infidèles. Il écrivit alors à la poétesse et il apprit que Tchioumina avait travaillé d'après Coppée. Or en comparant le texte de Tchioumina aux traductions de Coppée il se rendit compte qu'elle avait fait un travail très consciencieux. Dès lors il se mit à envoyer à O. Tchioumina des traductions brutes dont la poétesse sut fort bien tirer parti. Ce fut également Endre Szabó qui apporta son aide à un autre propagateur russe de la littérature hongroise, N. Bahtin (de son pseudonyme d'écrivain, N. Novitch).

Novitch est un poète et traducteur qui s'intéresse aux poèmes étrangers que l'on trouve rarement en russe ; en 1896, il publie un volume intitulé «Champs étrangers» dans lequel, entre autres noms, figure celui de Petőfi. A ce moment-là, Petőfi compte déjà parmi les poètes assez connus en Russie, ce que prouve d'ailleurs la préface du petit recueil, dans laquelle N. Novitch écrit :

«Le petit volume que nous publions provoquera peut-être l'étonnement du simple lecteur. A l'exception de quelques noms généralement connus, comme Shelley, Burns, Petőfi et autres, le reste des noms ne retient pas l'attention.»[25] A cette époque, Shelley et Burns étaient des poètes célèbres en Russie, et que nous trouvions le nom de Petőfi dans cette énumération montre bien la popularité dont jouissait ce dernier. Dix poèmes représentent Petőfi dans ce volume ; à aucun autre poète Novitch n'a fait une place aussi large dans son choix.

L'année suivante Novitch publie un petit recueil consacré entièrement aux poètes hongrois, — «l'Anthologie de la poésie hongroise». Ce petit livre constituait une tentative de donner un panorama de la poésie hongroise depuis Sándor Kisfaludy jusqu'à Gyula Reviczky et Jenő Komjáthy. Novitch inscrit en tête de son livre quelques lignes dues à Endre Szabó : «Les gens de bien sont toujours de bons amis, à quelque pays qu'ils appartiennent, les mé-

chants sont toujours ennemis, même s'ils sont frères issus du même sang.»[26] Il va de soi que dans cette anthologie de la poésie hongroise, la première place revient à Petőfi — Novitch publie 31 poèmes de Petőfi, textes repris aux différents périodiques. Ce choix ne donne pas une image fidèle de Petőfi, une grande partie de ses poèmes politiques en est absente ; mais ce qui prouve le sens littéraire de Novitch est que, parmi les différentes traductions, il choisit presque toujours la meilleure, la plus artistique. La poésie hongroise lui tient visiblement à coeur. «La poésie constitue la plus belle page de la nouvelle littérature hongroise — écrit-il dans la préface de son livre. — Parmi les morceaux des poètes hongrois et surtout parmi ceux de Petőfi, il en est que l'on peut ranger sans crainte de se tromper parmi les meilleures oeuvres de la nouvelle littérature européenne.»[27] Le grand mérite de Novitch est d'avoir attiré l'attention sur Petőfi et en même temps sur toute la poésie hongroise qu'on connaissait à peine à cette époque en Russie. C'est ce que soulignent les comptes rendus relatifs à ce petit volume. «Jusqu'à ces derniers temps, parmi les poètes hongrois, Petőfi est pratiquement le seul à avoir été traduit en russe. On ne se doute peut-être même pas chez nous de l'existence de beaucoup d'autres poètes hongrois qui sont un peu moins intéressants que ce Béranger-Heine hongrois, qui ont un talent moins brillant mais qui n'en sont pas moins des poètes dignes d'attention».[28]

Les critiques reprochent à Novitch de n'avoir présenté que très peu de poèmes, estimant que Petőfi lui-même pourrait figurer dans le volume avec un plus grand nombre de poèmes. Un poète du nom de Krouglov qui avait d'ailleurs traduit un certain nombre de poèmes de Petőfi propose même qu'on publie en russe les poésies complètes de Petőfi.[29]

En 1899, à l'occasion du 50e anniversaire de la mort de Petőfi, beaucoup d'articles consacrés à la mémoire de Petőfi parurent dans les colonnes des journaux russes.[30] Le plus réussi était peut-être le petit article de Nikiforov paru dans le «Jivopisnoie Obozrenie». L'auteur de l'article souligne que Petőfi avait mis toute sa vie et tout son art au service de sa patrie : Une seule pensée remplit toute sa vie et tous ses chants : le bonheur de sa terre natale, celui d'un pays opprimé où «tout dormait profondément dans les ténèbres»! L'auteur souligne les liens étroits de Petőfi avec le peuple, liens qu'il explique en partie par l'origine populaire du poète. Le peuple hongrois a trouvé en Petőfi un poète qui «mieux que personne exprime ses aspirations, ses tristesses, ses désirs, ses objectifs et ses espoirs». «C'est la sincérité des sentiments qui donne à ses poèmes une force d'attraction particulière, il n'y a rien d'affecté, aucun pathos mensonger. Tout cela assure une place à sa poésie dans le Panthéon de tous les peuples et de tous les pays.»

A considérer la popularité de Petőfi en Russie au XIXe siècle, nous pouvons constater que la période la plus intéressante de cette popularité se situe entre 1850 et 1870, car à cette époque ses poésies traduites participaient

à la lutte des cercles littéraires progressistes et s'intégraient d'une façon organique à la vie littéraire russe contemporaine. Entre 1880 et 1890, bien que beaucoup d'appréciations et de traductions voient le jour, Petőfi appartient déjà beaucoup plus à l'histoire littéraire qu'à la littérature vivante.

[1] József Turóczi-Trostler : Données sur la portée de l'oeuvre de Petőfi dans le monde. Publications de la section des Lettres de l'Académie des Sciences Hongroises, VII. 3–4 : 270.

[2] J. Turóczi-Trostler : o. c. p. 306.

[3] C'est Monsieur J. Turóczi-Trostler, académicien, qui a attiré notre attention sur ce fait.

[4] Cf : Lettres conservées parmi les manuscrits de la bibliothèque Széchényi (György Belia a attiré notre attention sur elles).

[5] Illustratsia, 1858. № 20. 323. o.

[6] Rousskoie Slovo, 1861, № 3. Rubrique «Littérature étrangère» page 1 à 20 (Article signé P-ov). Palaouzov était un historien d'origine bulgare qui prit une part active au mouvement de libération nationale bulgare. Il consacra la plus grande partie de son activité scientifique à l'étude de l'histoire et de la littérature bulgares, mais il s'est souvent occupé, dans ses études, d'autres pays des bords du Danube, auxquels il s'intéressait également. Il éprouve une sympathie non dissimulée pour les peuples qui, comme les Bulgares, luttent pour leur indépendance nationale. C'est là probablement la raison profonde de l'intérêt qu'il manifeste à l'égard des Hongrois. Les sources de l'article en question sont : Dichtungen von Maria Kertbeny. Berlin. 1860. — Petőfi's Gedichte aus dem Ungarischen von Szarvady und Moritz Hartmann, Leipzig 1858; Alexandre Petőfi, par Charles Louis Chassin, Paris, 1860 ; «La poésie Hongroise au XIX[e] siècle». Revue des deux Mondes, 15 avril et 1[er] septembre, 1860.

[7] Rousskoie Slovo, 1861, № 3, rubrique «Littérature étrangère», p. 12.

[8] Oeuvres de *Tchernichevski*, I. M. 1939. p. 297.

[9] József Révai : Études Littéraires, Budapest, 1950 p. 92.

[10] «Une pensée me hante» et «Misera plebs Contribuens».»

[11] Poésies de M. L. Mikhailov, Berlin, Georg Stilke, 1862.

[12] Modni Magasin, 1868. no 1, p. 2.

[13] Rousskoie Slovo 1865.

[14] Mot à peine lisible.

[15] Archives Centrales d'Histoire de l'État, Léningrad, Fond 7772, unité n[o] 76, 3[e] partie pages 66–67.

[16] id. p. 129.

[17] id. p. 183.

[18] A. K. Cheller–Mikhailov : Oeuvres I. Saint-Pétersbourg, 1873, III. p. II.

[19] id. p. II.

[20] id. p. I.

[21] Oeuvres de Lénine, Tome I. Budapest, 1951. page 298.

[22] Ptchelka, 1884, №. P. 230.

[23] Rossia 1884. № 20, pp. 3–4.

[24] Album Petőfi, Budapest 1898. Endre Szabó : Petőfi en Russie.

[25] N. Novitch : Champs étrangers, Saint-Pétersbourg, 1896, p. 3.

[26] N. Novitch : Poètes hongrois, 1897, Saint-Pétersbourg.

[27] Poètes hongrois, 1897, Saint-Pétersbourg, p. 3.

[28] Sever 1897, № 22, p. 702.

[29] Istoritcheski Vestnik 1897, p. 582.

[30] Jivopisnoie Obozrenie, 1899, № 32, p. 644.
Vestnik. Inostrannoi Literaturi 1899. N[o] 7. 276–273.
Istoritcheski Vestnik 1899. № 9, pp. 1045–1046. etc.

Petőfi chez les Russes (XX^{ème} siècle)

Par

György Radó

Les quinze années qui précédèrent la première guerre mondiale n'apportèrent aucun changement décisif sur le terrain de la popularisation de Petőfi en Russie. L'atmosphère politique de la Russie officielle qui déterminait l'accueil fait au grand poète révolutionnaire hongrois demeurait inchangée. Les revues de l'époque *(Vestnik Iévropi, Rousskoie Bogátstvo, Rousskaïa Mysl)* continuaient à publier des traductions, mais le nombre de ces dernières et les principes qui prévalaient dans leur choix étaient à peu près les mêmes qu'auparavant. Pendant cette période on a vu paraître un ouvrage rédigé par A. I. Biélooussov : *Poètes populaires étrangers (Biographies et extraits)* qui eut deux éditions (1906, 1908). On y lit la traduction russe de plusieurs poèmes de Petőfi. Nous connaissons encore une donnée qui se rapporte à 1910 : quelques pages du journal de Petőfi dans le Vestnik Iévropi et une autre qui date de 1911 : un vers du poète dans un *Livre du déclamateur,* publié à Kiev ; c'est notre dernier renseignement sur la période d'avant-guerre.

Ensuite une coupure : pour le moment nous sommes dans l'impossibilité de dire si pendant la guerre et dans les années marquées par la Grande Révolution et la guerre civile on fit résonner en russe les chansons de Petőfi, d'une actualité brûlante.

L'orage une fois passé, on reprit le fil des traductions, mais à partir de cette époque la voix russe de Petőfi se fit plus suggestive et plus sincère. C'est l'époque où le jeune État socialiste cherchant ses pionniers dans le passé en trouvait un, et des plus grands, dans la personne de Petőfi, qui avait si fièrement chanté : «J'ai lutté pour toi, Liberté . . .» (Le prisonnier).

C'est avec ce vers en tête que les poèmes de Petőfi parurent dès 1923 dans les colonnes de la *Krasnaïa Niva* pour occuper leur place parmi les traductions divulguées par le mouvement littéraire soviétique. Deux années plus tard l'Office International des Écrivains Prolétariens publia aux Éditions de l'État le premier volume russe consacré entièrement à la mémoire de Petőfi. Cette fois les traductions et l'introduction étaient dues à une personnalité aussi éminente que V. A. Lounatcharski qui, en tant qu'illustre historien de la littérature et premier commissaire du peuple à l'Éducation Nationale, passait alors pour le chef de la vie intellectuelle russe.

Le fait qu'il s'agit là du premier volume de Petőfi en russe et que la préface originale en a été écrite par une personnalité comme Lounatcharski, nous oblige à nous occuper d'une façon détaillée de cette oeuvre.

Voici comment Lounatcharski a présenté Petőfi au lecteur soviétique :

I. «Alexandre Petőfi est une des figures les plus marquantes de la littérature européenne. Comme notre Lermontov, il mourut à l'âge de 27 ans et pourtant, dans une littérature aussi riche que littérature hongroise, il joue un rôle comparable à celui de Pouchkine dans la nôtre. Il représente incontestablement l'apogée de cette littérature. Pendant bien longtemps presque toute la poésie hongroise appartint à l'école de Petőfi : seuls le modernisme et le futurisme apportèrent une sorte de déviation. Ils firent naître une espèce de LEF hongrois,[1] mais plus tard nombre de poètes en revinrent aux traditions de Petőfi ; ainsi on constate chez nous un retour analogue à celle de Pouchkine.

Néanmoins Petőfi n'était pas un gentilhomme cultivé appartenant à la couche supérieure de la société, comme Pouchkine et Lermontov ; son père, moitié paysan, moitié commerçant, se ruine et finit par entrer dans l'armée révolutionnaire de Kossuth. De ce point de vue on pourrait rapprocher Petőfi de Chevtchenko, mais la carrière du premier fut imcomparablement plus brillante que celle de son contemporain ukrainien. Car on a souvent cité à propos de Chevtchenko, l'attitude qu'avait eue Tolstoï à l'égard de Gorki, pour le blesser. «Après tout, avait-il dit, c'est un écrivain populaire très habile.»

«Écrivain populaire», c'est-à-dire un talent issu du peuple, un autodidacte un peu rude, à qui il faut pardonner beacoup de choses. En réalité Chevtchenko[2] n'était point un écrivain de ce genre. Comme Gorki, il s'éleva bien haut au-dessus de sa classe et il aurait pu faire honneur à n'importe quelle couche de l'intelligentsia non seulement par son talent et son aspect moral mais encore par sa culture. On peut encore mieux appliquer cette thèse au cas de Petőfi. Celui-ci, sans avoir fait d'études supérieures et sans avoir remporté beaucoup de succès à l'école secondaire s'acquit une culture très vaste, de caractère éminemment littéraire. Il s'enthousiasma pour Horace et Tacite qu'il lisait dans l'original et il étudia très à fond des poètes comme Schiller, Heine, et Lenau (pour les deux derniers, ses contemporains, il les considérait comme des génies très semblables à lui-même) ; il connaissait aussi Béranger, Shelley, Shakespeare et Byron. En dehors de son oeuvre poétique, étonnamment riche, on connaît de Petőfi d'excellentes traductions : il traduisit Heine, Matthison, Béranger, Shelley, Shakespeare et il mit au point la traduction de plusieurs drames de Schiller.[3]

A comparer la littérature hongroise à la littérature ukrainienne, on s'aperçoit aussitôt d'une différence essentielle. La littérature ukrainienne n'existait qu'à l'état embryonnaire, il n'est pas étonnant de voir que le génie extraordinaire de Chevtchenko la domine d'une manière royale. Par contre, la littérature hongroise s'est enrichie depuis Petőfi d'oeuvres de grande valeur

et la place centrale que ce jeune poète mort à la fleur de l'âge y occupe, a une importance toute particulière.

Enfin il est une autre circonstance très importante qui s'oppose à un classement aussi simple de Petőfi. Ce poète fut un révolutionnaire décidé, un représentant de l'extrême-gauche. Il est vrai qu'il a participé, avec toute l'ardeur de son âme, à une révolution de caractère national et que même aujourd'hui la bourgeoisie, oubliant les rapports peu glorieux qui la rattachent aux héros nationaux, aime à ériger des monuments à la mémoire des hommes comme Garibaldi, Mazzini, Danton et Kosciuszko. Mais dans cette révolution Petőfi prit une attitude manifestement «anti-bourgeoise» ; on est tenté de dire qu'il fut le «bolchévik» de son époque. Il rêvait, (à la manière des utopistes) au triomphe de la justice sociale et il soutenait qu'une révolution politique qui ne réaliserait pas l'égalité et ne diminuerait pas la misère du peuple, n'atteindrait pas son but. Voilà la raison pour laquelle il dut rompre ses liens avec les modérés et le «centre» ; voilà pourquoi aussi il s'éloigna du gouvernement provisoire de Pest et de toutes les fractions révolutionnaires qu'il voyait dominés par l'opportunisme. En revanche, il s'était déjà rangé sous le drapeau de son ami, le général Bem — un autre révolutionnaire de l'extrême-gauche — lorsque le tsar de Russie dirigea la poussée de ses Cosaques vers une Hongrie presque libérée. C'est au cours des luttes héroïques contre les Cosaques que Petőfi sacrifia sa vie ardente».

II. Dans la seconde partie de l'Introduction, Lounatcharski esquisse la vie de Petőfi. En dépit des inexactitudes qu'un oeil attentif peut relever dans les données biographiques et qui sont dues aux sources de seconde main auxquelles l'auteur a recours, (à ce qu'il paraît, il n'avait aucune source hongroise à sa disposition), on ne peut qu'apprécier la sympathie avec laquelle le savant soviétique présente la carrière du grand poète lyrique hongrois. Il s'agit là d'une synthèse qui nous impressionne par sa solidité et sa vérité.

Après cette esquisse biographique, Lounatcharski reproduit une brève analyse du poète par Frédéric Riedl et il y ajoute les réflexions suivantes :

«Dans le cas de Petőfi on a raison d'insister sur son penchant à pousser les choses à l'extrême. Son caractère extrémiste ne pouvait se contenter de demi-solutions ni dans sa vie privée, ni dans sa carrière politique.

En 1923 on a fêté le centenaire de la naissance de Petőfi. Son souvenir fut évoqué aussi bien par la Hongrie officielle que par les révolutionnaires. Les hommages du gouvernement fasciste hongrois à la mémoire de Petőfi furent commentés sur un ton ironique par la presse bourgeoise allemande elle-même. Car Petőfi est l'auteur du poème bien connu «Pendez les rois» que même un traducteur allemand très doué comme M. Steinbach, n'a pas osé admettre dans son recueil. Un des critiques de Petőfi nous a tracé un portrait particulièrement vif du poète : «Écoutant les discours opportunistes de ses soi-disants compagnons d'armes et les phrases relatives aux étapes

successives de la révolution, Petőfi éclata d'un rire plein de bile et montra ses dents de loup». On ne s'étonnera donc pas de ce que le «Berliner Tageblatt», un des journaux libéraux de l'Allemagne, ait écrit dans ces jours-là : «Si Petőfi vivait encore, il se retrouverait comme bolchéviste dans un camp d'internement hongrois». A la fin du même article le journal libéral de Berlin faisait la remarque suivante : Nous aimerions savoir comment le gouvernement de Horthy fête le centenaire de celui qui fut non seulement le plus grand poète, mais aussi le plus grand révolutionnaire de son peuple.

III. Dès l'époque de la célébration de ce centenaire, l'idée m'était venue qu'il serait indispensable de faire paraître en russe au moins les poèmes les plus importants de Petőfi. J'entamai des pourparlers avec quelques camarades hongrois qui s'empressèrent de me fournir une série de renseignements. Grâce à eux, j'entrai en possession des meilleures traductions allemandes de Petőfi. Ladislas Neugebauer, ce poète peu connu originaire de Hongrie, avait traduit Petőfi avec tant de maîtrise qu'il méritait pleinement les éloges flatteurs des meilleurs hommes de lettres hongrois. Par ailleurs ces traductions avaient tellement plu aux Allemands qu'un célèbre acteur autrichien, Joseph Lewinski récitait très souvent les poèmes de Petőfi dans la traduction de Neugebauer.[4]

Un autre traducteur exact et exercé, M. Steinbach traduisit en allemand une collection complète des poésies de Petőfi, n'en excluant que «Pendez les rois» et quelques autres qu'il avait jugées «indécentes».

Néanmoins, à ce moment-là je ne me suis pas enquis d'un traducteur susceptible de se charger de cette entreprise ; les circonstances extérieures ont détourné mon attention du géant hongrois.

Naguère, pendant une maladie assez grave qui me cloua au lit, j'ai relu toutes les traductions allemandes que je possédais et je fus saisi par la force élémentaire qui se dégage de la poésie de ce grand Hongrois. J'ai décidé de traduire moi-même les poésies qui me plaisaient le plus, mais je n'y ai réussi qu'à propos de 38 d'entre elles. On aurait pu en choisir beaucoup d'autres également. Ayant l'intention de présenter au lecteur les aspects les plus variés de Petőfi, j'ai admis dans mon choix les genres lyriques les plus divers. On y retrouve les hymnes et les odes révolutionnaires les plus importants, ainsi que des paysages et des tableaux de genre, enfin des poèmes d'amour, des chansons à boire et des poèmes philosophiques.

Pour presque tous les poèmes que j'ai traduits j'ai pu consulter les deux traductions allemandes, celles de Steinbach et de Neugebauer, dont les critiques ont souligné la fidélité à l'original, je crois donc avoir atteint une exactitude assez grande au point de vue du contenu. Je ne me suis écarté que très rarement et aussi peu que possible de l'interprétation exacte de l'original : j'ai progressé strophe par strophe et je ne me suis écarté d'une façon plus ou moins sensible que dans les cas où je ne parvenais pas à rendre le contenu en vers russes avec l'exactitude nécessaire.

Steinbach s'éloigne assez souvent de la structure originale des poèmes de Petőfi, mais Neugebauer jamais. Naturellement, les traductions allemandes, au dire de mes amis hongrois, sont loin de restituer l'harmonie de l'original. Cependant c'est un fait que Neugebauer respecte toujours la répartition des strophes, le mètre et la disposition des rimes. J'ai agi de même. En même temps je me suis efforcé d'obtenir les meilleurs effets euphoniques ; j'ai beaucoup travaillé pour faire valoir ce principe. A certains égards Petőfi n'est pas difficile à traduire. Il recourt presque toujours aux rimes croisées groupées selon la formule *abcb* ce qui, bien entendu, facilite la tâche du traducteur.

Je suis persuadé que ma traduction ne marquera pas la fin de nos efforts et que d'autres entreprendront à leur tour de transplanter l'oeuvre de Petőfi dans notre poésie d'une manière encore plus complète. Peut-être pourront-ils utiliser quelques-unes de mes traductions. Il fut un temps, notamment aux alentours de 1860—70 où l'on traduisit souvent Petőfi en russe, mais ces traductions, éparpillées dans les revues de l'époque, sont difficiles à retrouver. Il serait facile de tripler ou même de quadrupler le nombre des poèmes que j'ai traduits, tant le nombre des chefs-d'oeuvre est grand. Je regrette de ne pas avoir réussi à traduire «Le fou» ; c'est un poème très remarquable. Malheureusement il ne se trouve pas dans la collection de Neugebauer ; Steinbach fut seul à le traduire.

Pour le moment il ne me paraît pas très urgent de traduire aussi les poèmes épiques de Petőfi, entre autres son célèbre «Apôtre» ; il n'en demeure pas moins certain que certains extraits de son oeuvre épique constitueraient un enrichissement considérable de notre poésie.

Quoi qu'il en soit, parmi les précurseurs de la poésie prolétarienne internationale c'est l'étoile de Petőfi qui luit de l'éclat le plus brillant.»

Dans la quatrième partie de son Introduction, Lounatcharski analyse longuement les liens qui rattachent Petőfi à ses deux grands contemporains allemands, Heine et Lenau. A propos de ses contemporains russes il fait les remarques suivantes :

«Enfin, presque involontairement, il faut que nous fassions un parallélisme entre Petőfi et un de ses contemporains que lui-même ignorait : Lermontov. Lermontov eut une vie aussi brève que Petőfi et il ne fut l'aîné du second que d'une dizaine d'années. Néanmoins, il serait difficile de découvrir des traits analogues chez ces deux poètes. Il est curieux de remarquer que Petőfi, qui aimait beaucoup Byron, parce qu'il le connaissait bien et qui a traduit certaines de ses oeuvres,[5] a moins subi l'influence du poète anglais que Lermontov. Mais, selon la critique, Lermontov reflétait Byron d'une manière un peu étroite et sans beaucoup de profondeur, puisque l'esprit révolutionnaire élémentaire qui animait le coeur de ce hussard amer et indigné[6] était beaucoup plus éloigné de la révolution réelle que la poésie sombre et bouillonnante de

Byron. En revanche Petőfi fut un révolutionnaire en chair et en os, un combattant actif sous le drapeau de la liberté de même que Byron en Grèce, pendant la dernière période de sa vie. D'autre part le spleen de lord Byron, son attitude désillusionnée vis-à-vis du monde et ses plaintes, tantôt remplies d'orgueil, tantôt d'humilité, qui naissaient de ses conflits avec l'humanité, étaient absolument étrangers à Petőfi, ce vrai paysan. A côté de lui Byron — et à plus fort raison Lermontov — semblent être les dépositaires d'un héritage lourd et gênant. L'âme de Petőfi fut incomparablement plus sereine et plus heureuse que celle de Lermontov, en dépit des souffrances et des épreuves dont le premier eut davantage à pâtir. Lermontov semble porter en lui une sorte d'obscurité opaque qui le ferme même aux plus belles manifestations de la vie ; ajoutons-y les ténèbres extérieures de la Russie de son temps. Petőfi est plein d'une lumière intérieure et d'une extraordinaire faculté d'être heureux comme en témoigne le zénith brillant, mais trop bref de sa carrière. Au surplus, son âme cristalline, pleine de la joie de vivre, fut éclairée par les hautes flammes rouges de la révolution.

Naturellement Lermontov est plus complexe et plus profond que Petőfi, mais, en comparant la poésie du premier à celle du second, c'est-à dire en les lisant l'une après l'autre comme je l'ai fait moi-même en préparant, parallèlement à mes traductions, mes cours sur Lermontov pour l'université de Sverdlovsk, j'ai trouvé la première insupportablement maladive et pénible. Quand on lit Petőfi après Lermontov, on éprouve une joie insolite ; on a l'impression de sortir d'un bois d'orangers — où l'exhalaison vénéneuse des fleurs exotiques donne le vertige et se mêle à une odeur cadavérique de provenance mystérieuse — pour entrer dans un champ ensoleillé, parsemé de fleurs naturelles, ou pour monter sur une cime libre et lointaine».

Pour conclure, après ces rapprochements entre les quatre grands contemporains de Petőfi, Heine, Lenau, Byron et Lermontov, Lounatcharski ajoute :

«Mais rien ne peut mieux le caractériser que ses oeuvres : je les recommande au lecteur dans l'espoir d'avoir su garder au moins un pâle reflet du tempérament ardent de Petőfi malgré la double réfraction que ce feu a subie d'abord en allemand, ensuite en russe.»

Ce que Lounatcharski affirme au sujet de Petőfi, s'applique aussi à son article : ces lignes parlent pour elles-mêmes. Voici comment un Russe libéré des chaînes intellectuelles et même matérielles de l'autocratie réagit à la différence qu'il relève entre son cher Lermontov et Petőfi. Voici Petőfi le grand poète révolutionnaire de l'histoire universelle vu par un homme de lettres de la révolution la plus décisive, celle de Russie . . .

Ceci dit, il ne sera pas sans intérêt d'énumérer les 37 poèmes qui ont paru dans le volume de Lounatcharski, le premier livre russe qu'on ait consacré exclusivement à la mémoire de Petőfi. Car il y a bien là 37 poèmes et non 38, comme nous l'avons lu dans l'Introduction; il s'agit d'une simple erreur ou de

l'ommission d'un poème. Voici donc les titres, suivant leur ordre dans la publication en question :

Salut, La cabaretière du Hortobágy, Cheval volé, Un berger à dos d'âne, J'étais malheureux, Qu'est-ce qui coule dans le champ? Le long du village, Aux imitateurs, Heureuse nuit, Il pleut, il pleut, il pleut, Adieu à 1844, Notre vieille terre joue, Sur mes mauvais poèmes, Sortons au grand air, Depuis longtemps le Créateur châtie les Hongrois, Mon imagination, J'aime . . . , Sur la pleine de Heves, Une pensée me hante, Mes chansons, Si tu es homme, ose l'être, Chant des chiens—Chant des loups, Je suis Hongrois, La Tisza, Les nuages, Héros en haillons, Feu, Vie aventureuse, Fin septembre, Nuit d'automne, Race lâche, âmes basses . . . , Voici l'automne qui revient, Pendez les rois !, Mon pays natal, Les poètes du XIX^e^ siècle, A Jean Arany.

Presque en même temps que les traductions de Lounatcharski a paru également en URSS l'anthologie intitulée *La poésie hongroise révolutionnaire.* Elle contient les oeuvres révolutionnaires de la poésie hongroise depuis les temps les plus reculés jusqu'aux poètes enfuis à l'étranger pendant le régime horthyste. Dans ce recueil la place d'honneur est réservée à Petőfi et, étant donné le caractère spécial de la collection, on y rencontre plus de poèmes révolutionnaires que dans le volume de Lounatcharski qui avait pour but de présenter une vue d'ensemble de l'oeuvre de Petőfi. Dans cette anthologie (Moscou, 1925), rédigée par *Jean Mathejka,* révolutionnaire hongrois émigré en URSS et traduite par *S. Zaïaïtski,* on trouve les poèmes suivants de Petőfi :

Chant des chiens—Chant des loups, Le gentilhomme hongrois, Au nom du peuple, Respublica, Prépare-toi, Patrie ! Une pensée me hante, Le peuple, Chant national, Aux magnats, Contre les rois, Aux rois, Voici ma flèche, où l'envoyer ! L'Europe est redevenue calme, La mer ressuscitée, Honneur aux simples soldats, Pendez les rois ! L'Autriche.

Au début du volume le rédacteur, Jean Mathejka, a résumé en trois pages la vie de Petőfi.

Après ces antécédents la période allant jusqu'à la deuxième guerre mondiale est jalonnée de livres soviétiques qui, à des intervalles presque réguliers, ne cessent d'augmenter le nombre des poèmes traduits en russe. On voit paraître d'une part, des anthologies consacrées à la poésie étrangère, d'autre part des recueils dus à la plume de certains poètes russes : dans les derniers les poèmes originaux alternent avec les traductions.

Voici les oeuvres qui ressortissent à la première catégorie :

La poésie révolutionnaire de l'Occident, rédigée par S. Zaïaïtski et L. Ostrooumov (Moscou, 1925, aux éditions Prometiéi).

La poésie révolutionnaire occidentale du XIX^e^ siècle, rédigée et commentée par A. Gatov, avec la préface de A. Lounatcharski (Moscou, 1930, Ogoniok).

Satires occidentales. Collection littéraire et dramatique (Moscou—Leningrad, 1940, aux éditions Iskousstvo).

Les poètes russes dont les différents recueils contiennent aussi des poèmes de Petőfi, sont les suivants :

M. L. Mikhaïlov (avec un volume paru en 1934 à Moscou et Léningrad, aux éditions Academia) ; *Fiodor Sologoub* (cf. son volume paru à Moscou, en 1930, aux éditions Sovietski pisatïel) et *Boris Pasternak* (avec ses traductions publiées à Moscou, en 1940, par le même éditeur).

Pendant la même période, c'est-à-dire avant la deuxième guerre mondiale, des poèmes traduits en russe ont paru dans les revues *Krasnaïa Niva, Riézets, Literatournaïa Gazeta, Zvezda, Ogoniok* et *Tridtsat Dniei.*

Dans l'histoire des traductions russes de Petőfi il faut faire une place d'honneur à la période qui embrasse les années de la deuxième guerre mondiale et celles de l'après-guerre.

Auparavant nous n'avons trouvé qu'un seul volume consacré entièrement à l'oeuvre de Petőfi (les traductions de Lounatcharski) ; depuis 1941 on a fait paraître treize volumes, dont le premier a été publié pendant la guerre, en 1942.

A propos de ces publications récentes il convient de nous arrêter pour un instant : il est indispensable de mentionner brièvement les motifs d'ordre politique de ces traductions. Ainsi que nous le disions plus haut, la parution des traductions de ce grand poète révolutionnaire n'est pas le fait d'un simple hasard.

Que signifiait la vogue de Petőfi en Russie sous le régime tsariste ? Elle témoignait du fait qu'un poète universellement connu, et malgré son attitude révolutionnaire, avait su franchir les barrières intellectuelles pour faire connaître au public russe sinon tous les aspects de son oeuvre, mais au moins ses poèmes descriptifs, ses satires spécifiquement hongroises et en dernier lieu ses allégories. Entre les deux guerres mondiales, c'est-à-dire pendant la période où, en Hongrie, un régime semi-féodal et contre-révolutionnaire semblait jeter les bases de sa domination pour une durée presque illimitée, dans la Russie de la Révolution d'Octobre le génie de Petőfi passait pour une sorte d'émigré qui était accueilli avec tous les écrivains, poètes et hommes politiques hongrois de gauche qui devaient se réfugier en URSS. Le peuple de la Révolution d'Octobre fêtait Petőfi comme un pionnier de sa victoire, mettant en relief l'importance des idées du poète au point de vue international. Le fait qu'il s'agissait précisément d'un poète hongrois n'était qu'une allusion douloureuse à la Hongrie d'alors, si différente de l'esprit de Petőfi... Enfin la deuxième guerre mondiale ne manqua pas de provoquer un brusque revirement : ayant déclaré la guerre à l'URSS et à ses alliés, les hongrois dirigeants se rangèrent parmi les plus extrémistes des contre-révolutionnaires et des réactionnaires. Selon les lois de la dialectique, la période suivante devait être nécessairement marquée par la démocratie totale, c'est-à-dire par une tendance diamétralement opposée à la précédente.

L'Union Soviétique, patrie de la science dialectique, ne tarda pas à réagir à ce processus. Dès que la guerre eut été déclarée, l'opinion soviétique

commença à changer d'avis à l'égard du peuple hongrois. D'une manière paradoxale, une sorte de rapprochement se produisit entre les Hongrois et les citoyens soviétiques ; derrière les horreurs commises par les nazis et les croix-fléchées — les clairvoyants, élevés dans l'esprit de la science dialectique, croyaient déjà apercevoir les contours de la Hongrie démocratique. Dans ces conditions, celui qui, aux yeux des Russes, était le seul lien entre les Hongrois et l'idée du progrès — nous pensons naturellement à Petőfi — prit aussitôt une actualité jusque-là inconnue en Russie. Ce changement d'attitude s'est manifesté par le petit volume que *V. Kazine* et ses onze collaborateurs firent paraître en 1942, à Krasno-Oufimsk, aux éditions littéraires de l'État sous le titre : *Nous arracherons le drapeau allemand.*

En dépit de sa présentation très modeste, le livre a une importance capitale non seulement dans l'histoire des traductions russes de Petőfi, mais encore au point de vue des relations hungaro-soviétiques. Il a révélé aux Russes aussi bien le poète lui-même, champion intrépide de la liberté que le vrai caractère des Hongrois fidèles à Petőfi. Il est significatif que le titre attribue aux Hongrois la phrase «Nous arracherons le drapeau allemand» à une époque où des soldats hongrois aveuglés, poussés à contre-coeur dans la guerre, recevaient du château de Buda des ordonnances allemandes . . .

Ce volume ne reflète point la haine et l'esprit de vengeance ; bien au contraire, on y reconnaît une certaine compassion qui éclaire le chemin vers un avenir meilleur. Oui, en 1942, quand les soldats de Horthy incendiaient des villages ukrainiens, les lecteurs soviétiques pouvaient feuilleter les poèmes de Petőfi pour connaître le vrai visage du peuple hongrois.

Le volume en question comprend 19 poèmes révolutionnaires, dont il suffit de citer ceux qui ont un titre particulièrement suggestif : *Je suis Hongrois, Chant national, Prépare-toi, Patrie ! A nouveau, on ne fait que bavarder, Debout, Le peuple hongrois, Le Magyar est redevenu Magyar, Champ de Mars* (Vérmező).

Autant que je sache, c'est ici que parurent pour la première fois en russe les vers suivants :

> Voilà le drapeau allemand qui flotte de nouveau sur Bude!
> Que faire? Mon âme bouillonne de courroux.
> Nos visages sont rouges, mais, au lieu du sang du tyran,
> C'est la honte de nos coeurs qui les colore.

Et voici les fières paroles qui terminent ce beau poème :

> Battez, coeurs, avec fierté,
> Pressentez notre victoire!
> Sois rouge, visage, mais du sang du tyran
> Et non de la honte qui nous tourmente le coeur!

Le volume intitulé *Nous arracherons le drapeau allemand* fut un heureux présage. Après la victoire des alliés, attendue avec tant de confiance, c'est-à-dire à l'époque où la nouvelle Hongrie démocratique faisait ses premier pas, l'Union Soviétique vit paraître le troisième volume destiné à évoquer la lyre de Petőfi. Pour son extérieur, c'était un petit livre aussi simple que le précédent : il ne contenait que 21 poèmes, à peine plus que le recueil de 1942. Mais n'oublions pas que ce volume fut publié, en *100.000 exemplaires*, dans la série Ogoniok qui est bien connue de tous les lecteurs soviétiques.

La période qui s'ouvrait avec l'édition de ce *Choix de Poèmes* est signalée par l'activité intense de M. Antoine Hidas, poète hongrois vivant en Union Soviétique depuis 1925, et de sa femme, Mme Agnès Kun (pseudonyme : Anna Krasnova), qui ont écrit des monographies et des articles sur Petőfi, ont préparé les traductions philologiques pour les traducteurs-poètes russes, ont eux-mêmes traduit les oeuvres en prose du grand poète et surtout rédigé presque tous les volumes des oeuvres de Petőfi parus en langue russe dès 1946.

Ainsi les mérites de M. Hidas et Mme Kun sont énormes dans la popularisation de Petőfi, et dans celle de son oeuvre poétique notamment en Union Soviétique. Sans leur activité le lecteur russe et aussi les autres nationalités de l'URSS (par des traductions faites à partir de la version russe) n'auraient pas eu une connaissance aussi profonde du poète hongrois, connaissance qui fait aussi que Petőfi est considéré aujourd'hui en URSS comme un des poètes les plus populaires et les plus aimés de toute la littérature mondiale.

D'autre part l'activité intense et large de M. Hidas et de Mme Kun eu pour conséquence le fait que les traducteurs et les essayistes soviétiques s'en sont entièrement remis à eux, se fiant aux matériaux littéraires qu'ils avaient d'eux, sous une forme simplement ébauchée ou définitive, négligeant en même temps leurs propres études sur le grand poète hongrois dont ils s'occupaient. Et c'est ainsi que presque tous les articles, toutes les déclarations des hommes de lettres soviétiques ne furent peu à peu que les extraits ou les échos des monographies de Hidas-Kun.

Le premier livre de Petőfi en langue russe, paru au cours de cette période, était, comme nous l'avons vu, le *Choix de Poèmes*, en 1946. Il fut composé par Mme Krasnova (Kun), préfacé par M. Hidas et traduit par six poètes soviétiques (Bibliothèque «Ogoniok» t. 19., Moscou, 1946. éd. Pravda).

Étant donné que le rédacteur avait pour but de présenter tous les aspects de la poésie de Petőfi, ce volume ressemblait un peu au recueil de Lounatcharski ; d'autre part, cependant, on y rencontrait aussi des pièces qui avaient déjà été publiées dans le second recueil *(Nous arracherons le drapeau allemand)*. Somme toute, ce Petőfi révéla au lecteur russe le caractère profond et incorrompu du peuple hongrois.

Les volumes parus depuis la deuxième guerre mondiale, de même que toutes les traductions antérieures, y compris celles qui avaient échappé à la

censure tsariste et les poèmes traduits par Lounatcharski, furent autant de précurseurs de l'événement qui donne, du point de vue qui nous préoccupe, une importance décisive à l'année du centenaire : 1948. Cette année qui marquait le centenaire du «printemps des peuples» fut saluée, dans les colonnes du Novit Mir (une des plus grandes revues littéraires soviétiques) par un poème de Petőfi (1948, fasc 1, p. 4) :

> Mil-huit-cent-quarante-huit,
> étoile de l'éveil des peuples . . .

Dans le premier trimestre de la même année on a publié en russe un volume d'environ 500 pages qui, du point de vue esthétique, était incomparablement supérieur à toutes les traductions russes antérieures. Ce que les traducteurs de la période tsariste n'avaient même pas osé espérer et que Lounatcharski n'avait que vaguement pressenti, s'était enfin réalisé : désormais le lecteur russe avait à sa disposition un recueil qui, sans comprendre tous les poèmes de Petőfi, lui faisait parfaitement connaître la personnalité de cet illustre chantre de la révolution. En même temps ce volume était un beau cadeau offert par l'Union Soviétique à la Hongrie démocratique. Au cours des fêtes de mars ce fut le maréchal Vorochilov qui présenta le volume à Budapest aux dirigeants de l'État et de la vie intellectuelle hongroise.

Les *Oeuvres choisies de Petőfi* (Moscou, 1948, Éditions Littéraires de l'État) furent rédigées par Mme Anna Krasnova [Kun] et préfacées par M. Antoine Hidas. Les traductions sont dues à un groupe d'élite où l'on trouve les noms de *V. Inber, V. Levik, L. Martynov, M. Mikhailov, S. Obradovitch, B. Pasternak, A. Romm, N. Tikhanov, N. Tchoukovski, M. Zamakhovskaïa* et *V. Zviagintséva*. Quelques extraits en prose ont été traduits par *Mme Anna Krasnova*. Quant à la méthode de M. Hidas et de ses collaborateurs (1. mot-à-mot ; 2. traduction en vers à la base d'une explication détaillée du contenu et de la forme) elle rappelle de près celle de E. Szabó au cours de sa collaboration avec Mme Tchioumina et M. Novitch à la fin du XIX^{e} siècle. Nous avons pourtant à faire à une méthode perfectionnée, puisque dans ce cas l'auteur hongrois des traductions littérales fournissait à ses collaborateurs non seulement des matériaux, mais il surveillait aussi la cristallisation des vers «polissant et repolissant» le texte définitif.

Inutile d'énumérer les poèmes traduits ou d'analyser les principes qui guidaient les traducteurs dans leur choix. Il est évident que ces 191 poèmes reflètent déjà toute la personnalité de Petőfi. *Jean le Preux*, ce beau poème épique d'inspiration populaire, fut traduit par M. Boris Pasternak, qu'on considère à juste titre comme le plus grand artiste russe vivant des formes poétiques.

Les illustrations, sans être trop nombreuses, représentent un haut niveau artistique. Ce volume est digne de celui dont il porte le nom.

Un autre volume de Petőfi est paru en russe en 1948 : il s'agit d'un petit cahier de 48 pages qui est un choix de poèmes satiriques du poète, sous le titre : *Héros en haillons* — titre du poème de Petőfi dans lequel il déclare :

> Je combats avec mes poèmes . . . chacune
> De mes chansons est un guerrier.

Ce volume appartient à la série de la «Bibliothèque du Crocodile» (éd. Pravda, Moscou) et fut illustré par M. L. Brodati.

Tandis que l'année 1948 marquait le centenaire de la révolution hongroise, du «printemps des peuples», l'année suivante la Hongrie et le monde démocratique avec elle célébraient le centième anniversaire de la mort héroïque du plus grand poète hongrois, Petőfi, sur le champ de bataille de Segesvár, lors de la défaite de la guerre d'indépendance hongroise.

C'était la lance d'un Cosaque, d'un soldat de tsar, qui avait mis fin à la vie de Petőfi . . . Aucun renseignement ne nous permet de supposer que le plus grand poète hongrois ait connu les oeuvres du plus grand poète Russe, Alexandre Pouchkine — mais il y a une triste correspondance dans la mort de ces deux titans de l'esprit : c'est la même puissance obscure, le même tsar, Nicolas I., dont les courtisans ont précipité Pouchkine dans la mort et dont le Cosaque a abattu d'un coup de lance Petőfi.

Au centenaire de cet événement tragique, en 1949, deux nouveaux volumes des oeuvres de Petőfi ont paru en URSS. Un *Choix de poèmes* à grand tirage, volume bon marché, plus petit que celui de l'édition du centenaire, mais beaucoup plus riche que n'importe quel autre volume des oeuvres de Petőfi paru en russe jusqu'en 1948. Ce livre fut édité par la maison OGIZ (Moscou), tandis qu'un choix pour la jeunesse soviétique était édité en même temps par la maison DIETGIZ. Ce dernier livre est accompagné de jolies illustrations qui sont l'oeuvre de L. Zousman et il donne un riche choix de vers en 328 pages.

Dans l'année suivante, en 1950, paraît, pour la jeunesse également et toujours chez DIETGIZ le poème narratif *Jean le Preux*, traduction de Boris Pasternak, parue déjà plusieurs fois dans les recueils des années antérieures et illustrée cette fois par L. Feinberg.

L'année 1952 est marquée par deux événements très importants dans le domaine de la popularisation de Petőfi et de la littérature hongroise en générale en URSS. L'un et l'autre ont à nouveau pour instigateur M. Hidas : il s'agit de l'édition d'un grand volume intitulé *Anthologie de la Poésie Hongroise*, contenant les vers de quatre siècles, et parmi eux 55 poèmes de Petőfi — et des trois premiers volumes de la plus riche édition des oeuvres de Petőfi qui ait paru jusqu'à présent en Union Soviétique.

Le quatrième volume de cette édition parut en 1953.

La répartition de cette édition en quatre volumes est la suivante : les deux premiers volumes contiennent les poèmes lyriques, le troisième les poèmes épiques et le quatrième les oeuvres en prose de Petőfi, ainsi qu'une partie de ses lettres. 1610 pages — voilà le contenu des quatre volumes. Nombre imposant lorsqu'il s'agit d'un poète qui mourut à l'âge de 27 ans! En ce qui concerne le contenu de ces volumes, les oeuvres de Petőfi publiées dans cette édition de 1952—53, voici ce qu'il en est : on trouve dans cette édition 566 poèmes lyriques, c'est-à-dire 70% de tout ce que Petőfi a écrit dans ce genre, 9 de ses 11 poèmes épiques et un choix très riche de ses journaux, lettres, itinéraires, articles et proclamations politiques.

L'homogénéité de ce vaste matériel est garantie par le fait, que la liste des traducteurs ne contient que 13 traducteurs-poètes et une traductrice de prose, la même Mme Anna Krasnova [Kun] qui a également rédigé les quatre volumes. La liste des traducteurs-poètes est la suivante : V. Inber, M. Isakovski, V. Levik, L. Martynov, S. Marchak, M. Mikhailov, I. Miriamski, S. Obradovitch, B. Pasternak, A. Romm, N. Tikhonov, N. Tchoukovski, M. Zamakhovskaïa et V. Zviagintseva. La préface est encore une fois l'oeuvre de M. Antoine Hidas.

Ces quatre volumes tirés à 25.000 exemplaires couronnent l'oeuvre de popularisation de Petőfi en URSS, accomplie par M. Hidas et Mme Krasnova. Le profil intégral du poète était déjà dessiné dans l'édition du centenaire, où on retrouvait tous les genres lyriques qui définissent ce profil marquant, si bien que la tâche de l'édition de 1952—53 n'était plus qualitative, mais seulement quantitative : il ne s'agissait pas d'accroître le nombre des traits sur ce profil, mais d'affiner, de préciser, de détailler ces traits. Les genres littéraires qui se trouvaient représentés dans cette édition en comparaison avec les précédentes, sont les genres en prose, qui ne caractérisent pas Petőfi d'une façon spéciale et n'ont qu'une importance biographique. Il n'est pas douteux que les éléments biographiques sont très importants, quand la masse des lecteurs veut comprendre un poète aussi profondément que ne le font les milliers de lecteurs soviétiques qui s'intéressent à Petőfi. Ainsi le service rendu par cette édition en quatre volumes était de nouveau énorme. Mais alors que nous soulignons à nouveau les mérites de Mme Kun et M. Hidas dans la popularisation de Petőfi en URSS, il faut que nous fassions de nouveau mention du fait que les collaborateurs de cette riche édition — parmi eux des noms brillants de la poésie russe contemporaine — n'étaient que les versificateurs des textes traduits en prose et expliqués par Mme Kun et par M. Hidas. Ces deux derniers furent les seuls à travailler d'une manière indépendante et originale au grand «Petőfi en russe» ; ses collaborateurs ont suivi les instructions du rédacteur, en fournissant souvent un travail magnifique du point de vue artistique, mais d'où toute initiative personnelle était absente.

Il y a environ 30 ans que M. Lounatcharski a fait sur la base de sources beaucoup moins précises, beaucoup moins authentiques que celles qui avaient été fournies pas Mme Kun et M. Hidas, des investigations scientifiques littéraires indépendantes. Nous croyons, ou plutôt nous espérons, que l'étape suivante de la compréhension de Petőfi chez les hommes de lettres soviétiques sera une confrontation de l'esprit investigateur de Lounatcharski et du riche matériel présenté dans l'édition en quatre volumes. On devine déjà les premières lueurs annonçant cette nouvelle étape.

Mais ce qui aujourd'hui fait force de loi dans ce domaine, c'est le «Petőfi en russe» tel qu'il a été présenté au lecteurs soviétiques en 1946—1953. Il s'agit d'un volume respectable de 608 pages, contenant oeuvres poétiques aussi bien que prose de Petőfi, paru en 1955, à un prix très bas, et tiré à 75.000 exemplaires. La réédition de ce volume et son tirage témoignent de l'intérêt toujours croissant en Union Soviétique à l'égard du grand poète hongrois.

Une partie des mêmes traductions a été également publiée dans des journaux *(Literatournaïa Gazeta, Noviï Mir, Ogoniok, Molodoï Kolkhoznik, Sovietskiï voïn)*, a été ajoutée aux volumes de certains poètes (Marchak, Mikhaïlov, Plechtcheïev) et on les trouve aussi dans des chrestomathies à usage scolaire.

Tout ce qui s'est fait dans le domaine de la popularisation de Petőfi en URSS, et en dehors des limites de la traduction, se confond entre 1946 et 1957 avec les matériaux présentés par Mme Kun et M. Hidas.

Les deux centenaires — celui de la révolution hongroise de 1848 et celui de la mort du poète — ont donné l'occasion aux hommes de lettres soviétiques de publier des articles solennels sur Petőfi. Le leit-motiv de ces articles consiste dans la comparaison du «réalisme critique» de Petőfi avec le «réalisme socialiste» de la littérature contemporaine (de la littérature soviétique surtout) et dans le rapprochement entre l'échec de la révolution de 1848—1849 et l'essor social en Hongrie depuis 1945.

Ainsi l'article des Izvestia du 30 juillet 1949 célèbre Petőfi, disant que «après les vers affectés, ennuyeux, fanés des poètes précédents, qui n'avaient pas ou que peu d'influence sur la vie, c'était lui qui avait introduit l'inquiétude du peuple, avide de liberté, c'était lui qui avait insufflé la confiance dans la haute vocation, dans les forces encore sommeillantes du peuple». Jugement trop sommaire sur tous les poètes hongrois qui avaient précédé Petőfi. Aujourd'hui que la masse des lecteurs soviétiques s'est familiarisée avec Vörösmarty et avec les grands poètes hongrois présentés dans *l'Anthologie de la Poésie Hongroise*, un jugement de cet ordre serait impossible.

Depuis 1950 le public russe, et au premier chef la jeunesse russe, a également à sa disposition la deuxième édition d'une biographie de Petőfi écrite en URSS en hongrois par M. Hidas et traduit en russe par Mme Krasnova [Kun]. Ce livre de 368 pages tiré à 75.000 exemplaires, est une sorte de transition entre

une biographie strictement documentaire et une biographie de caractère romantique. Le livre ne contient aucun fait imaginaire, — cependant que les dialogues le sont —, il renferme aussi des commentaires, essentiellement politiques, des faits.

Une analyse très approfondie de l'édition en quatre volumes a paru dans le 4e numéro de 1954 du journal Znamia. L'auteur de l'article, A. Tourkov part d'une sorte de légende, qui s'est formée dans l'esprit du public russe autour de l'idée de «la chanson hongroise» et de son représentant le plus éminent, le poète Alexandre Petőfi. A partir de cette idée A. Tourkov donne une brève histoire des traductions russes de Petőfi, tandis que dans le cadre du compte rendu de l'édition en quatre volumes il fait connaître d'une manière vivante la biographie du poète et sa place dans la littérature hongroise. L'article de A. Tourkov est une preuve intéressante du fait que le matériel rassemblé par Mme Kun et M. Hidas est plus riche que les points de vue élaborés par eux, et ils ouvrent ainsi l'accès à des recherches de caractère personnel.

Nous avons mentionné les premiers indices de l'étape suivante, qui verra l'esprit de recherche des hommes de lettres soviétiques se manifester d'une manière indépendante dans le domaine de la compréhension de Petőfi. L'article d' A. Tourkov était un premier symptôme dont un autre et plus original vient de paraître en 1957. Un fait curieux et surprenant : la maison d'édition Iskousstvo (L'Art) a publié le drame historique de Petőfi *Tigre et hyène*, traduit et préfacé par A. Guerchkovitch. Nous avons dit : fait surprenant — car ce drame était considéré jusqu'à présent comme une oeuvre secondaire du grand poète, pas même digne d'être traduite. Frédéric Riedl qui est un critique de valeur écrit dans son livre posthume sur Petőfi (paru en 1923), que *Tigre et hyène*, «produit de la période première et pessimiste» de l'activité du poète, «est criant, exagéré et passionné à l'extrême» et qu' «il ne faut pas être surpris, que les acteurs pendant la répétition n'aient pas pris au sérieux ces scènes qui touchent à la parodie» — bien que Riedl même reconnaisse «l'esprit d'invention dont témoigne l'intrigue ainsi que la vivacité et la variété des dialogues». Quand nous lisons la préface nuancée et intéressante de A. Guerchkovitch, nous comprenons qu'il n'a pas simplement choisi cette pièce parce qu'il s'agissait là d'une oeuvre encore non traduite en russe de Petőfi, mais que ce choix avait une raison d'être profonde.

A. Guerchkovitch est un jeune traducteur soviétique, parmi ceux, peu nombreux, qui ont appris le hongrois et travaillent par leur propre moyen. Dans sa préface il nous dit avoir retrouvé dans le drame de Petőfi certains éléments progressistes ignoré des esthètes des temps passés, citant par exemple l'ancien monarque sage et pacifique qui représente l'élément progressiste face à l'anarchie féodale.

Dans son jugement sur *Tigre et hyène* A. Guerchkovitch peut avoir raison ou non — le seul fait, réellement important dans cette question théorique, est

qu'un homme de lettres soviétique, en s'appuyant sur ses propres recherches a pris l'initiative de faire éditer cette oeuvre, soulevant par là un problème intéressant et nouveau.

Nous espérons ne pas nous tromper, en disant que c'est là un premier pas vers une évolution nouvelle, quand les oeuvres de Petőfi et des autres poètes et écrivains hongrois, classiques et modernes feront l'objet de recherches originales et indépendantes de la part des hommes de lettres soviétiques.

Est-il possible, que les écrivains et les savants d'une nation fassent des recherches indépendantes touchant à une littérature étrangère? Oui, et ce n'est pas seulement possible, mais désirable, un oeil étranger découvrant parfois tel ou tel élément resté ignoré des compatriotes de l'auteur. Les rapports littéraires de cet ordre, libérés des conventions, des déclarations schématiques, ouvrent de nouveaux horizons, et font entrevoir des moyens d'investigation nouveaux aux philologues d'une humanité plus solidaire du monde d'hier.

NOTES

[1] LEF : Lévy Front Iskousstva = Le Front Gauche des Arts, tendance futuriste, qui fleurissait dans la littérature soviétique après 1920.

[2] Tarass Chevtchenko (1814—1861) fut le plus grand poète ukrainien.

[3] C'est une erreur de fait : Petőfi n'a traduit aucun drame de Schiller.

[4] Pour confirmer cette constatation de Lounatcharski, nous tenons à signaler ici l'opinion de Henri Lenkei sur Neugebauer dans son étude sur «Les traducteurs allemands de Petőfi» «Nous pouvons enfin savourer le parfum des fleurs transplantées par une main aussi inspirée que celle de Neugebauer. Du sein de la grande plaine hongroise il transplanta les meilleurs poèmes de Petőfi, avec leurs racines, dans le sol allemand, sans qu'ils aient rien perdu de leur beauté et de leur force» (cf. *Petőfi a világirodalomban* «Petőfi dans la littérature universelle», Petőfi Könyvtár «Bibliothèque Petőfi», réd. par Alexandre Endrődi et Zoltán Ferenczi fasc. XXVII—XXVIII. Budapest, 1911, p. 39).

[5] Cette assertion demande à être modifiée : Petőfi n'a jamais traduit Byron.

[6] Lermontov.

Ady et les écrivains serbo-croates

Par

Stojan D. Vujičić (Budapest)

La poésie de Sándor Petőfi exerça une influence notable sur les poètes romantiques serbes et les romans de Mór Jókai ne manquèrent pas d'influencer la prose serbe de la deuxième moitié du siècle dernier. La littérature hongroise a également agi sur les belles-lettres croates du XIX^e siècle. D'autre part, la poésie populaire serbo-croate (yougoslave) exerça aussi son influence sur la poésie magyare, ce qui apparaît dès le XVI^e siècle, chez Balassi, puis chez Vörösmarty et Petőfi, enfin chez Arany même et chez le jeune Endre Ady. La poésie d'Endre Ady, de son côté, a fortement marqué la poésie et les poètes modernes serbo-croates.

Démontrer l'influence multiple — directe ou indirecte — de la poésie d'Ady à telle ou telle époque est une tâche ardue et compliquée. Jusqu'à nos jours, on n'a pour ainsi dire rien publié — ou du moins infiniment peu — sur son amitié avec Todor Manojlović, poète serbe, sur ses relations avec Miroslav Krleža, écrivain d'une grande culture et de renom européen, sur son influence, exercée sur les poètes modernes serbes de l'entre-deux-guerres.

En recueillant les souvernirs des contemporains d'Ady l'ayant connu, en recherchant les témoignages écrits par les poètes serbes et croates, concernant leurs relations avec le poète hongrois, exprimant leur admiration à son égard et reconnaissant son influence sur leur poésie, en réunissant enfin tous les résultats des recherches antérieures, nous ne pouvons encore aucunement prétendre avoir épuisé le sujet. Le présent ouvrage voudrait seulement s'acquitter d'une partie de nos dettes.

Ady et Todor Manojlović

Lors du quatre-vingtième anniversaire de la naissance d'Endre Ady, de nombreux journaux et revues hongrois et serbes publièrent des articles commémoratifs d'écrivains contemporains. Notre documentation concernant la biographie d'Ady s'enrichit ainsi par de nombreux détails intéressants et utiles.

Parmi ces articles les souvenirs de Todor Manojlović parus dans le numéro spécial de la revue *Igaz Szó* (Marosvásárhely — Roumanie)[1] n'ont d'autre pré-

tention que de fournir une modeste contribution. Le titre en est : *Avec Endre Ady — dans les vignobles des années révolues* (Ady Endrével az elillant évek szőlőhegyén), et cite un poème d'Ady, du volume *Vér és arany* (Sang et Or) paru en 1907. Parmi les nombreux souvenirs parus, les pages de Todor Manojlović sont de loin les plus intéressantes et le fait qu'elles sont rédigées par le célèbre poète serbe, en belle langue littéraire hongroise, augmente encore leur valeur. Malheureusement il leur manque du poids, tout comme aux souvenirs sur Gyula Juhász se rapportant en de nombreux points aux dernières années d'Ady à Nagyvárad.[2]

Le nom de Todor Manojlović est presque inconnu en Hongrie. Pourtant, vers 1910, il publia des critiques et des contes dans la presse hongroise. Quelques-unes des ses poésies traduites par Tamás Emőd et Zoltán Franyó parurent également.[3] Puis on n'entendit plus parler de lui pendant des dizaines d'années. Pourtant, selon le témoignage d'une carte d'invitation de décembre 1936, il figura au programme d'une soirée littéraire yougoslave organisée à Budapest. Dans ces années précédant la seconde guerre mondiale, les deux peuples voisins fraternisèrent quelque temps. Dans la petite salle de l'Académie de Musique de la capitale hongroise, Veljko Petrović, célèbre écrivain serbe qui est encore en vie, tint une conférence sur les beaux-arts yougoslaves, puis on lut des traductions hongroises des oeuvres de poètes serbes, croates et slovènes notamment de Jovan Dučić, Milan Rakić, Veljko Petrović, Svetislav Stefanović, Desanka Maksimović, Tin Ujević, Gustav Krklec, Oton Zupančič — et des prosateurs Branislav Nušić et Ivan Cankar. La deuxième partie de la soirée littéraire fut consacrée à des morceaux choisis du mystère de Manojlović : *Le Danseur Centrifuge*. Il est possible que quelques comptes rendus de cette soirée dorment encore dans les colonnes oubliées des quotidiens ou hebdomadaires de l'époque.

Todor Manojlović, né en 1883, a aujourd'hui 75 ans. Il vit retiré dans sa ville natale, Zrenjanin (Nagybecskerek). Figure éminente de la poésie serbe de l'entre-deux-guerres, l'un des animateurs du mouvement moderniste, prosateur, historien d'art et de littérature, critique, il est le doyen des poètes serbes.

Il entra en relations avec Endre Ady au cours de ses années universitaires ; il étudia le droit d'abord à Budapest, puis à Nagyvárad. Son contemporain, Veljko Petrović, notait vers la fin des années 1920, que c'est ici, à Nagyvárad, que Manojlović s'intégra «au groupe littéraire progressiste du célèbre poète hongrois, Ady».[4] Il quitta le droit et s'inscrivit à la Faculté des lettres. Gyula Juhász parle de ses rapports avec Endre Ady dans ses souvenirs sur la revue *A Holnap:*

> . . . parmi ses fidèles de Nagyvárad, Ady affectionnait particulièrement le jeune poète serbe Theodor Manojlovics, qui était également son traducteur allemand et qui, à la veille de la guerre mondiale de 1914,

protesta dans un journal hongrois contre l'animosité que l'on s'efforçait d'éveiller entre les deux peuples, hongrois et serbe.[5]

Les relations entre Ady et Manojlović ne durèrent pas longtemps. Ils firent connaissance en février 1908. Les amis et fervents de Nagyvárad fêtaient Ady, dont le recueil *Vér és Arany* (Sang et Or) venait de paraître et remportait un vif succès. A cette occasion Ady quitta Budapest et se rendit à Nagyvárad. La soirée amicale organisée au Café Emke occupe une large place dans les souvenirs de Manojlović. C'est là qu'ils devinrent amis intimes. Mais il omet de mentionner (délibérément ou par oubli?) une circonstance intéressante. En effet, Manojlović ne fut pas seulement un fervent admirateur de la poésie d'Ady, mais aussi l'un de ses premiers traducteurs. Il traduisait ses poèmes en allemand. Lors de cette rencontre, Manojlović lut une de ses traductions. Károly Kardeván, qui était présent à la soirée, donne un récit détaillé de la scène dans ses mémoires de 1925 que voici :

> Le 27 février 1908 — année de la parution de Sang et Or — des journalistes m'ont averti avec joie qu'Endre Ady avait promis de passer la soirée avec eux au Café Emke. Ils m'y invitèrent. Le soir, Kollányi alla l'attendre à la gare. Nous étions tous très excités et émus. Ceux d'entre nous qui ne l'avaient pas encore connu personnellement, essayaient de l'imaginer d'après ses poèmes. On l'attendait solennellement dans une salle séparée avec le vieux docteur Bodor, qui avait travaillé autrefois à la même rédaction que Zsigmond Kemény. Tout d'un coup, un jeune journaliste fit irruption : «Ady arrive! . . .» Ady le suivait, derrière lui paraissait la haute stature de Boldizsár Kollányi. Le beau visage du poète me captiva ainsi que son maintien d'une élégante désinvolture. Le docteur Bodor prononça quelques paroles de bienvenue, Ady nous serra la main. Il était de très bonne humeur, se sentant à l'aise parmi ceux qui l'aimaient, qui l'honoraient sans réserve. On alla dans une salle voisine et tout le monde s'attabla. D'abord Tamás Emőd lut son poème «Lellei Nagy András» (André Nagy de Lelle), ensuite Tivadar Manojlovicz présenta la traduction en allemand d'une des poésies d'Ady. Celui-ci le remercia d'un signe de tête amical. On s'aperçut combien les journalistes présents étaient émus, quand le lendemain une discussion éclata au sujet de l'opinion d'Ady sur la traduction allemande. Les uns jurèrent qu'elle avait déplu à Ady, qui avait peru mécontent ; d'autres affirmèrent qu'au contraire il en avait été extrêmement touché et que même une larme brillait dans ses yeux. En réalité, Ady ne pouvait avoir une opinion précise de la traduction, puisqu'il l'entendait pour la première fois et que la langue allemande ne lui fut jamais très familière.[6]

Quelques semaines après cette soirée, Ady arriva de nouveau à Nagyvárad. Il s'était déplacé de Budapest pour discuter l'anthologie de *A Holnap*, dont le projet avait déjà été amplement esquissé à la réunion au Café Emke.

Ady prit part à la soirée littéraire de *A Holnap* et, pendant l'été 1908, il vint souvent à Nagyvárad pour aider aux préparatifs de l'anthologie. Chaque fois Manojlović était avec lui. Ils passèrent des nuits ensemble à la Bodega, le restaurant de la gare et ailleurs. Tout semble prouver qu'Ady, Gyula Juhász et Manojlović étaient liés par une amitié intime.

Nous savons, grâce aux mémoires du docteur Mihály Nagy, qu'au printemps 1908, plusieurs personnes, dont Manojlović, se préparaient à rendre visite à Ady dans son village natal d'Érmindszent. «Quand venez-vous donc? Moi, je devrai partir d'ici peu» — écrit Ady, en avril 1908, dans une de ses lettres adressées au docteur Mihály Nagy.

Mihály Nagy écrit à ce sujet :

> Nous désirions aller le voir à Érmindszent, voilà ce qui apparaît clairement de la lettre. Nous voulions qu'il voie autour de lui sa phalange, ses hommes les plus sûrs. Nous nous y préparions tout agités, bâtissant mille joyeux projets. Si ma mémoire ne me fait pas défaut, Tamás Emőd, Gyula Juhász, Theodor Manojlovich et moi-même aurions été de la partie, ainsi que Boldizsár Kollányi, cet esprit digne de la Renaissance, mort bien trop prématurément, esthète à l'âme libre, indomptablement romantique.
>
> Tel un soigneux père de famille, Ady ne nous ménagea pas ses conseils, ses avertissements en ce qui concerne le voyage. Dans sa lettre du 15 avril, il nous écrivait :
>
> «Cher Mihály, j'aurais dû partir lundi ou mardi, mais je ne le ferai pour rien au monde. Je vous prie de venir et vous attends cordialement. La seule remarque que je puisse me permettre, est que nous ne passerons qu'un court laps de temps ensemble. Ne pourriez-vous pas prendre l'omnibus de 11 heures? Vous arriveriez alors ici tôt le matin. Je voudrais bien vous envoyer des voitures, mais je n'en ai qu'une à ma disposition et elle ne suffirait pas à vous tous. En tous cas, je vous prie de faire attention et de marchander avec les cochers à la gare de Nagykároly. Pour deux fiacres le prix fort est de huit ou, au maximum, neuf florins. Moi-même je paye 4 florins, 4 florins 50. C'est important, ne vous laissez pas rouler. Il est possible qu'au retour je me joigne à vous. Nous vous attendons amicalement, ma mère, mon père et moi. Cordiaux saluts — Endre Ady.»
>
> Pourquoi le voyage n'eut-il pas lieu? Je ne m'en souviens plus bien aujourd'hui. Il se peut que ce soit Ady qui fut mandé à Budapest par un télégramme imprévu.[7]

Les amis se retrouvèrent en automne 1909 à l'occasion de la matinée littéraire de la revue *Nyugat*, à Nagyvárad. La veille Ady, Gyula Juhász et Manojlović se trouvaient réunis à la Bodega ; Ákos Dutka, Tamás Emőd et quelques autres se joignirent à eux également. Puis il y eut une nouvelle ren-

contre au printemps 1910, lors de la première du *Tájfun* (Typhon) de Menyhért Lengyel. Ady et Manojlović se virent pour la dernière fois le lendemain de cette première. Quelques jours plus tard Ady partit avec Léda pour Paris. Manojlović se rendit en Suisse, à Bâle, pour compléter ses études d'histoire de l'Art. Puis il fit un voyage d'étude en Italie, qui dura plusieurs années. La déclaration de guerre surprit le poète serbe à Florence. En 1916 il passa dans l'île de Corfou, où il travailla comme journaliste jusqu'à la fin de la guerre. En 1919, Ady mourut. Au cours de ses années passées à l'étranger, ils n'avaient pas eu l'occasion de se revoir.

> . . . Notre route se sépara une fois pour toutes — bien que moi aussi comme lui, j'aie été en Europe occidentale. Grâce à ses livres et aux rares nouvelles, je continuais, malgré tout, à être en contact avec lui jusqu'en 1914, quand ces derniers liens furent coupés à leur tour. En été 1913, à Rome, je rencontrai un de mes anciens bons amis de Nagyvárad, le peintre de grand talent István Balogh — mort lui aussi, hélas, à la fleur de l'âge. C'est lui, qui m'apprit les péripéties de la vie d'Ady : sa rupture tragique avec Léda, son nouvel amour plein d'espoir et de promesses, pour la jeune Csinszka. Et puis, plus rien. Les années affreuses du conflit mondial, la mort du poète . . . Le prince Argyélus (des contes populaires) a cessé d'être parmi nous et «un essaim de naïfs souvenirs commença à se frayer le chemin». Que ces quelques lignes témoignent de ma pieuse amitié envers lui.

C'est ainsi, que Todor Manojlović termine ses mémoires concernant Endre Ady.

*

En 1913, parut la première étude en langue serbe sur Ady de la plume de Todor Manojlović. Son titre était : *Endre Ady, poète lyrique hongrois*.[8] Elle fut publiée en même temps que l'essai d'un autre admirateur dévoué du poète hongrois, Marko Maletin : *Ady — héros hongrois*. Par son étude, Manojlović inaugura le culte d'Ady chez les Serbes, culte qui se prolongera pendant des dizaines d'années et qui trouvera son expression la plus large et la plus riche surtout chez les poètes modernes de l'entre-deux-guerres.

Manojlović présenta Ady aux lecteurs serbes, comme étant le chef de file de la nouvelle poésie hongroise et tâcha de définir les traits essentiels de l'homme et de sa création artistique. Il s'attarda longuement sur les amours de Léda et du poète ; analysant ses poèmes religieux, il réfuta le parallèle établi entre ceux-ci et les oeuvres de Verlaine. Après les pages d'introduction — d'une envolée presque désordonnée il groupe ses constatations autour des poésies qu'il présente. Manojlović, à l'âge de 25 ans, traduisait Ady en allemand. A 30 ans, il publia plus d'une dizaine de traductions en serbe. Comme son but était d'illustrer ses thèses avancées, ces transcriptions sont en prose — suivant

la manière française — réalisées avec beaucoup d'art et gardant toute leur beauté jusqu'à nos jours. C'est des volumes *Uj versek* (Nouveaux poèmes — 1906), *Vér és arany* (Sang et Or — 1907), *Szeretném, ha szeretnének* (Je voudrais être aimé — 1909), qu'il choisit ses douze exemples,[9] mais son étude s'étend aux recueils *Az Illés szekerén* (Sur le char d'Élie — 1908), *A minden titkok verseï* (Les poésies de tous les mystères — 1910) et *A menekülő élet* (La vie me fuit — 1912). Parmi toutes, la traduction du premier morceau du recueil *Je voudrais être aimé* est peut-être la mieux réussie.

Voleo bih da me vole

Ni potomak, ni blaženi predak, ni rodjak, ni poznanik nisam ja ničiji, nisam ja ničiji.
Ja sam — kao i svaki čovek — gospodstvo, severni pol, tajna, tudjinstvo, daleki vilinski sjaj, daleki vilinski sjaj.
Ali, avaj, ne mogu da ostanem ovako! Voleo bih da se pokažem, da me očima vide, da me očima vide.
I zato sve ovo : mučenje samoga sebe, pesma, — voleo bih da me vole, da pripadam nekome, da pripadam nekome.[10]

L'étude vit le jour à la veille de la guerre. Quelques mois plus tard la prophétie d'Ady se réalisa : le monde devint un énorme brasier. Après la fin de la guerre, l'étude de Manojlović servit de point de départ pour la compréhension d'Ady à toute la jeune génération des poètes serbes, notamment à ceux de la Voïvodine. Et nous pouvons saluer en l'étude de Manojlović non seulement une des premières appréciations synthétiques en langue étrangère du poète hongrois, mais bien l'un des premiers essais parus à son sujet.

Pendant les années qui suivirent, Manojlović resta toujours fidèle et dévoué à la cause de son ami. En nombre restreint et disséminées, ses traductions parurent malgré tout pendant l'entre-deux-guerres, surtout dans la revue *Srpski književni glasnik*, fondée par Bogdan Popović et paraissant à Belgrade. Dès son premier numéro, en 1901, mais surtout pendant les années de 1920 à 1930, cette revue exerça une influence des plus importantes sur la nouvelle littérature serbe, groupant les meilleurs écrivains et gens de lettres. (Vers la fin des années 1920 et le commencement des années 1930, en dehors de Manojlović, on peut surtout retenir, comme traducteur d'Ady, le nom de Mladen Leskovac. Rappelons que les poèmes *Isten drága pénze* (L'argent du Bon Dieu) et *Öreg suhanc vágyakozása* (Le désir d'un vieux gamin) traduits également par Manojlović, furent publiées en 1923 dans la revue hongroise, *Tűz* (Le Feu) paraissant à Vienne et à Bratislava, sous le titre : *Ady en langues serbe, anglaise et en jargon.*[11].

Quest-ce qui incita Manojlović, au début des années 1930, à consacrer une poésie à la mémoire d'Ady et de Guillaume Apollinaire? On sait qu'une amitié intime le liait au Hongrois. Quant à son autre grand contemporain et

maître, il ne l'a pas connu personnellement. Ce n'est que par des amis interposés qu'ils se transmirent des salutations. *Pariska jutra* (Matinées de Paris) est le titre de ce poème «au rythme haletant et tumultueux, ce qu'il y a peut-être de plus valeureux en lui».[12] Il l'a écrit en 1932 ou 1933. Le voici :

Matins de Paris

O matins de Paris! matins d'Apollinaire et d'André Ady,
Notre siècle novice encore tout voilé d'inconnu
Et la jeunesse printanière de nos vierges volontés
Vous auréolaient d'une fraîche et touchante aurore.
La clarté immortelle de votre joie victorieuse
Transperce encore les lourds nuages funèbres,
Qui sombres et impitoyables nous cachent aujourd'hui
Le soleil, jadis flamboyant d'allégresse,
Les soleil chantant, dont les piaffantes cavales blanches
Dardaient leurs diamants sur les quais silencieux
Et de leurs sabots à l'incadescence tonnante
Arrachaient aux paratonnerres de la Tour Eiffel
Des éclairs rouges de vie et des roses dorées.

*

Les égouts haut-perchés, les balustrades de marbre,
La flore épanouie dans sa capote vert-clair
Scintillaient inlassables des mêmes éclairs, des mêmes roses,
Le champagne sourdait et ruisselait des fontaines,
Les rues étaient pavées de turquoise, de platine,
Équipages et piétons les martelaient sans cesse.
Des Pégases descendaient en trombe le Boul' Mich'.
C'est vous qui les aviez libérés des écuries académiques,
Les palefreniers édentés et gâteux en bavaient de rage.
O vous mes compagnons, mes frères d'armes! vous voilà immortels,
Vos chants ont volé de clocher en clocher,
Ils ont passé toutes les frontières, toutes les villes mugissantes.
Elles ne comprirent d'abord rien à ce déchaînement céleste,
(La radio n'était pas encore inventée,

On s'affairait surtout à fabriquer
Le plus de canons possible et des obus à profusion)
Mais nous, nous le comprîmes et transmîmes partout le message.
Qu'importe la langue de notre chant et celle de l'auditeur,
Puisqu'un unique et commun idéal nous enflamme!
Qu'importe la langue alertée pour clamer
A la raison, à l'amour notre dévouement infini :
La raison, l'amour, n'est-ce pas notre langue maternelle?

*

Ces matins-là pleins de forces sensées et solennelles,
Paris était un choeur de bonté, de sagesse, de justice ;
Moi j'écoutais votre chant sur les bords le l'Arno tumultueux.
Les mosaïques vieil or du fronton du San Miniato
Tintaient sous les premières flèches aveugles du soleil,
Qui se perdaient ensuite dans les cyprès en deuil ;
La lumière s'épanchait lentement sur la montagne.
Et pendant que nous prenions d'abrupts chemins fleuris
Pour descendre dans la ville aux ombres bleues et y porter
Ces vives lueurs baignées de l'odeur douce des verveines,
Les ruelles vides dormaient encore leur rêve enchanteur,
Seul, sur la place centrale, le jet d'eau bruissait ;
Devant le Palazzo Vecchio, David s'érigea brusquement en géant
D'une pâleur pure, telle les grappes neigeuses des lilas ;
Les bronzes divins s'ébranlèrent dans le campanile tricolore
Et parmi les volutes et les ritournelles de cette griserie vocale,
Les coquets pigeons s'éparpillèrent dans le ciel.

*

Nous voguions là-haut, dans le gouffre prophétique,
Qui relie la terre aux cieux et les âmes entre elles —
O noce matinale, bénie soit sainte noce!
Guillaume! André! . . . Les canons voulaient déjà tonner,
Mais vous chantiez invincibles votre brûlante mélodie!
Et vous nous avez sauvé quelques bribes pour l'avenir
De la légendaire splendeur des vifs matins de Paris,
Qui éclaireront longtemps sous nos pas vacillants
Bien de tristes crépuscules et de mornes nuits anxieuses.

Les «lourds nuages funèbres» voilaient depuis longtemps le souvenir d'Ady et d'Apollinaire. «Les lourds nuages funèbres se rapportent aux deux poètes déjà morts et à leur heureuse et belle époque disparue pour toujours» — note Manojlović à propos de sa poésie.[12] Ady est mort en 1919, Apollinaire en 1918 . . .

Šta mari kome i na kojem jeziku pevamo
Kad nas nadahnjuje jedan veliki smisao?
Qu'importe la langue de notre chant et celle de l'auditeur,
Puisqu' un unique et commun idéal nous enflamme!

— chante Manojlović, âgé de cinquante ans, qui «à la veille de la guerre mondiale le 1914» avait déjà protesté «dans un journal hongrois contre l'excitation des deux peuples aux hostilités». Il nous renvoie aux paroles d'Ady:

Ezer zsibbadt vágyból mért nem lesz
Végül egy erős akarat?
Hiszen magyar, oláh, szláv bánat
Mindigre egy bánat marad.

Hiszen gyalázatunk, keservünk
Már ezer év óta rokon.
Mért nem találkozunk süvöltve
Az eszme-barrikádokon?

Pourquoi de mille souhaits endormis
Ne sort-il pas un seul vouloir?
Puisque Slave, Valaque et Hongrois
Souffrent du même désespoir?

Depuis mille ans notre douleur et notre honte
Sont et restent les mêmes. Pourquoi ne pas
Monter ensemble, l'âme élevée
Sur les barricades des idées?

(Chant d'un Jacobin hongrois)

Aux yeux de Manojlović, Ady est en premier lieu le grand poète révolutionnaire. En 1953, il a écrit une introduction à un choix de poèmes d'Ady où il persiste à le présenter comme poète révolutionnaire, le chantre de la révolution, de la liberté et de la compréhension mutuelle.[13]

Ady et les poètes serbes de l'entre-deux-guerres

L'un des représentants les plus notables de la poésie serbe de l'entre-deux-guerres, Miloš Crnjanski, encore en vie, notait au début de 1941 dans un court écrit biographique :

> A la fin de 1918, je rencontrai à Belgrade quelques poètes serbes et croates, qui ouvraient une ère nouvelle dans la littérature yougoslave. Je fus immédiatement des leurs. Les milieux littéraires conservatifs me mirent au ban, parce que je propageais la poésie d'Endre Ady. Après avoir bouleversé de fond en comble toute notre vieille littérature, nous nous dispersâmes aux quatre coins du monde et j'arrivai à Paris, *«la ville des émerveillements sacrés»*.[14]

C'est après la fin de la première guerre mondiale que l'intérêt suscité par la poésie d'Ady commença à être plus général. Pourtant ce n'est pas ces années-là, aux environs de 1920, que le grand poète hongrois fit son apparition dans les lettres serbes. L'étude de Manojlović et l'essai de Marko Maletin publiés en 1913 sont d'une valeur supérieure à des simples mémoires. Bien qu'ils aient paru à une époque défavorable, ils ne furent pas oubliés, quoique leur influence effective ne se fît pas spécialement sentir.

Tandis que l'étude de Manojlović est tantôt passionnée, tantôt méditative et mélancolique, Maletin — qui connut la poésie d'Ady pendant ses années d'études à Budapest — poursuit un travail d'exposition systématique,

par endroits cependant trop informatif. Il traite de la révolution dans la littérature hongroise et d'Ady, héros de cette révolution. Connaisseur parfait de la littérature hongroise des années 1910, il donne une opinion sûre et sans équivoque sur la revue *Nyugat* et sur le rôle d'Ignotus et de Hatvany. Son point de vue est parfois d'une subjectivité trop fougueuse ; c'est peut-être cela qui rend si difficile aujourd'hui l'appréciation de son essai paru six années avant la mort d'Ady, immédiatement après la publication du recueil *A menekülő élet* (La vie me fuit). Il semble qu'entièrement sous l'effet de ce recueil, il ait des doutes quant à l'évolution du lyrisme d'Ady. Il compare le poète au philosophe viennois, Weininger, qui s'était suicidé :

> «Il y a quelques années, quand l'atmosphère de Budapest vibrait, quand d'un moment à l'autre on pouvait s'attendre à des incidents violents et à des décisions majeures, quand Ady menait ses fières troupes à l'assaut de l'avenir ; une nuit, dans l'ambiance typique d'un café de Budapest saturé du bruit, et du clignotement aveuglant des ampoules électriques, je déclarai témérairement à mes amis : c'est maintenant, au zénith de son triomphe, qu'Ady doit en finir avec sa vie.
>
> Peut-être était-ce une idée par trop cruelle. Peut-être d'autres aiment contempler à la suite du flux rugissant le reflux fatigué et silencieux. La situation actuelle, qui paraît sans issue, ne représente peut-être qu'une courte période de transition, précédant un nouvel essor. Ou bien, ce qui est aussi parfaitement plausible, tout le mouvement était prématuré, insuffisamment préparé, dépourvu de force naturelle ; après l'expérience infructueuse, il retournera à sa source, aux profondeurs obscures de la vie et de la société, pour s'y retremper et reprendre sa montée. Serons-nous témoins de la victoire tant désirée? Tout est possible, mais personnellement je ne puis chasser mes pensées bizarres.
>
> Et ce serait encore plus difficile de me désintéresser d'Ady après la curieuse rencontre que nous avons eue l'année passée, à la fin de l'automne. De sanglantes nouvelles arrivaient déjà des Balkans et angoissaient la capitale magyare. La ville était secouée par une fièvre brûlante. Et moi, errant la nuit dans les rues désertes des faubourgs, je rencontrai Ady. Il était en compagnie d'une femme curieuse et captivante. Ils marchaient lentement, sans mot dire, tout à leurs pensées. Le silence nocturne nous entourait pesamment et il me sembla qu'Ady et sa compagne étaient la conscience vivante d'un peuple harassé, l'ombre de sa vie sombrant lentement dans son propre passé.»[15]

Malgré tout, par un certain jeu des circonstances, la thèse de Maletin reste d'une actualité beaucoup plus brûlante que l'étude de Manojlović. En 1938, la revue *Vojvodjanski zbornik,* d'une orientation nettement socialiste, le publia de nouveau.[16] Cette publication eut lieu sur la demande expresse du comité de rédaction, qui n'apporta aucun changement au texte original.[17]

Bien avant Manojlović et Maletin, Veljko Petrović (1884—) trouva des affinités avec la nouvelle littérature hongroise. Encore étudiant à l'université de Budapest, il fut en 1906 le principal collaborateur de la revue *Croatia*, qui s'était fixée comme but le rapprochement politique et culturel des Hongrois et des Serbo-Croates. C'est lui qui publia le premier des traductions serbes de poésies d'Ady. Il les fit parvenir à Nagyvárad, à Ady même. Todor Manojlović note à ce sujet : «Je me rappelle qu'en ce temps et encore à Nagyvárad, Ady me confia qu'un poète serbe (il nomma Veljko Petrović) lui avait envoyé la traduction de quelques-uns de ses poèmes.»[18] Veljko Petrović ne fit jamais la connaissance personnelle d'Ady, comme on le crut longtemps.[19]

*

On peut considérer les années précédant la première guerre mondiale, comme l'époque préliminaire de l'orientation européenne dans la poésie serbe. Le rayonnement d'Ady ne déborda pas notablement la Voïvodine. Il ne s'élargit guère non plus pendant les années de paix, ne touchant toujours que les poètes de la Voïvodine. Ceux-ci, Dušan Vasiljev (1900—1924), Žarko Vasiljević (1892—1946), Jovan Popović (1905—1952), Todor Manojlović (1883—), Miloš Crnjanski (1893—), Mladen Leskovac (1905—), représentants d'une nouvelle génération littéraire, sont tout autant enthousiasmés par la poésie d'Ady que d'autres artistes (par exemple, le peintre Petar Dobrović) et une importante couche de la classe ouvrière. «Toute une génération fut initiée par Ady à l'estime de la liberté, de l'égalité, de la paix, de la démocratie, de la dignité humaine à laquelle aspirent tous les gens et tous les peuples.»[20]

Miloš Crnjanski étudia à fond les oeuvres d'Ady. Pourtant sa poésie, qui est l'émanation artistique la plus précieuse de l'atmosphère des premières années de la paix retrouvée (il débuta par un recueil en 1919), ne montre que superficiellement les marques de l'influence du poète hongrois. C'est tous juste si son style présente çà et là quelque ressemblance.

Le poète *Žarko Vasiljević* exprima sa sympathie pour Ady par quelques traductions, mais on ne peut non plus déceler aucune influence de celui-ci dans sa propre poésie.[21]

Mladen Leskovac fit son apparition dans les années 30, puis son essor poétique s'enraya. Dans ses rares poésies, nous ne pouvons démontrer aucun indice de parenté avec Ady, mais il traduisit quelques poèmes du grand Hongrois et prépara les plans d'un volume de poésie choisie (1927), plans qui ne furent pas réalisés. Ses traductions furent publiées dans les revues *Srpski književni glasnik, Reč i slika, Književni sever, Život i rad*, ainsi que dans d'autres journaux et périodiques, et elles parvinrent au poète serbe Jovan Dučić alors ambassadeur yougoslave au Caire. Kornél Szenteleky écrit à Leskovac du Caire, le 9 février 1927 : «(Dučić) vient de rencontrer la poésie d'Ady par vos traductions et il voudrait bien en lire encore d'autres. Je lui ai

dit que je considère comme tout à fait réalisable l'édition d'un recueil de traductions en serbe. Il m'a expressément prié de ne pas l'oublier, si un tel volume voit vraiment le jour, car il s'intéresse depuis longtemps sérieusement et sincèrement à Ady, dont il ne connaissait que les traductions allemandes.» Leskovac étudia minutieusement l'art d'Ady et ce fut surtout Kornél Szenteleky qui l'encouragea et l'aida dans son travail de traducteur.[22] Leskovac prépara également les traductions pour l'étude sur Ady de Szenteleky. Elle parut dans la revue littéraire *Reč i slika* de Belgrade. Oublié aujourd'hui comme poète, Mladen Leskovac reste le meilleur traducteur serbe de la littérature hongroise.

Cela peut paraître étrange, mais la poésie d'Ady ne fut d'aucun effet sur son ami Todor Manojlović. La cause majeure a été certainement le modernisme de Manojlović, obstacle quasi infranchissable entre les deux poètes.

En ce qui concerne Jovan Popović, nous devrions étudier l'effet de la philosophie d'Ady sur ses poèmes de jeunesse. (Tourné ensuite vers la prose, il ne revint à la poésie qu'au cours de la seconde guerre mondiale.) Lui aussi, tout comme le poète de grand talent Dušan Vasiljev mort très jeune, fit ses débuts sous l'égide d'Ady.[23]

Il est plausible, à première vue, que Dušan Vasiljev fit siennes les idées humanitaires de la littérature mondiale par l'intermédiaire d'Ady et du mouvement radical-démocratique des intellectuels hongrois. Parmi les poètes serbes mentionnés ci-dessus, ce fut Vasiljev qui lut Ady le plus assidûment. «Sa sympathie s'affirma dès ses années d'étudiant. Il était capable de lire, tard dans la nuit les poèmes du fondateur de la nouvelle poésie hongroise et d'y puiser le sentiment d'un renouveau poétique». Même s'il put lire les poésies d'Ady au lycée de Temesvár, le poète dont il faisait la connaissance avait déjà dépassé 35 ans. «Il y a une identité incontestable entre la ligne poétique d'Ady et les conceptions et projets littéraires de Dušan Vasiljev. Le culte du poète hongrois, qui se généralisa dans notre contrée, [la Voïvodine], exerça son influence sur les caractéristiques lyriques de Vasiljev. Il le sait lui-même et ne le nie pas.» Quand un des journaux de la minorité hongroise[24] passa un reportage, où il put lire une telle affirmation, on demanda son opinion à ce propos. Il haussa les épaules, fit une moue et dit : — Il y a de la vérité là-dedans. —[25]

Nous pensons que la poésie d'Ady joua chez les jeunes poètes de la Voïvodine tout d'abord un rôle médiateur à une époque où ils utilisèrent tous les moyens pour s'aligner sur la culture européenne. Cela était facilité par l'intermédiaire de la poésie d'Ady. Cette possibilité était évidente et conforme à la tradition des influences réciproques entre la littérature serbe et hongroise. Le poète de *A Duna vallomása* (La confession du Danube) et de *Magyar jakobinus dala* (Le chant d'un Jacobin hongrois) ne pouvait manquer de leur être cher, mais leurs efforts faits en vue de décomposer et de renouveler les formes poétiques serbo-croates devaient les empêcher de devenir des disciples conséquents.

Ady et Miroslav Krleža

Miroslav Krleža n'est connu du public hongrois que depuis quelques années. Mais il est vite devenu — ainsi que son grand contemporain Ivo Andrić — l'écrivain yougoslave le plus estimé et le plus populaire en Hongrie.

Krleža est incontestablement la figure la plus marquante de la littérature yougoslave de notre siècle. Il est parvenu à la renommée européenne. C'est à László Németh que revient le mérite de l'avoir présenté aux Hongrois. En 1940, dans la revue *Kelet Népe*, dirigée par Zsigmond Móricz, il se préoccupe particulièrement de l'essai de Krleža sur Ady ; son appréciation qualifiée n'a cependant pu éveiller l'attention que d'un certain nombre de lecteurs. Il fallut dix années pour que l'édition des oeuvres de l'écrivain yougoslave lui permit enfin d'atteindre l'estime méritée. Le lecteur hongrois avait bien eu vers le milieu des années 1930 des notes de voyages sur la Yougoslavie,[26] où on le mentionnait ; et un premier compte-rendu de son essai sur Ady parut encore en 1930, de la plume de József Bajza, professeur à l'Université;[27] cependant cela ne produisit pas beaucoup d'effet. Il fallut vraiment le prestige de László Németh pour qu'il soit enfin connu de tous, puisqu'à cette époque aucune de ses oeuvres n'était encore traduite en hongrois. Tout cela fut grandement facilité par un autre article de Németh, publié également dans *Kelet Népe* sous le titre : *Híd a Dráván* (Pont sur la Drave). Cet écrit prenait résolument position en faveur des relations littéraires hungaro-yougoslaves.[28]

Il existe peu d'écrivains yougoslaves dont le nom soit plus intimement lié à celui d'Ady, que Krleža. Pourtant ils n'appartiennent pas à la même génération : Ady est mort quand Krleža se présente avec ses premières oeuvres valables. Il n'existe entre eux aucune parenté spirituelle. Le sentiment révolutionnaire est plus profond et d'une toute autre étoffe chez Krleža, que chez Ady. Celui-ci est poète, tandis que celui-là est en premier lieu écrivain. Leur tempérament diffère notablement. De ce côté-là, Krleža ressemblerait plutôt à Dezső Szabó — pour choisir l'exemple le plus frappant. Quand Ady quittait ce monde, Krleža avait 26 ans. Ils auraient pu se connaître. Il n'en fut rien.

> «Parlant de ma poésie, un critique mentionne mon essai sur la poésie d'Ady et suggère d'examiner l'éventuelle influence du poète hongrois sur ma propre évolution. Ady ne m'influença jamais et sous aucune forme. Je le connus relativement tard, aux environs de 1922» —

nota Krleža, en 1930, dans son essai sur Rainer Maria Rilke.[29] Nous n'avons aucun droit de mettre en doute la parfaite sincérité de l'écrivain. Mais il sera très instructif de mesurer l'importance d'Ady dans l'oeuvre de Krleža l'essayiste.

Dans son étude déjà citée sur Rainer Maria Rilke, le nom d'Ady revient plusieurs fois. Par exemple, il est mentionné en compagnie de Rimbaud et des poètes croates Antun Gustav Matoš et Augustin Ujević ; plus loin il figure en

compagnie de Martinet, de Maïakovski, de J. R. Becher, d'Essenine et de Karl Kraus. On peut lire le nom du Hongrois dans l'essai sur Marcel Proust (1926) à côté de Rilke et de Blok.[30]

L'oeuvre la plus connue de Krleža est le cycle de proses et drames : Glembajevi (Messieurs les Glembay). *Ivan Križovec* est l'un des morceaux de prose, presque un essai, de ce cycle. On peut y lire des propos sur la jeunesse bourgeoise de Hongrie au début de notre siècle :

> «C'était vers la fin de la première décade du XX^e siècle, quand — quarante ans après le compromis austro-hongrois de 1867 — les capitalistes du Quartier Léopold à Budapest voyaient s'épanouir la première génération de leurs héritiers. Cette jeunesse dorée méprisait le métier de ses pères chiffonniers et fripiers ; elle causait en français et en anglais et discutait Oscar Wilde et gobelins. Ces snobs collectionnaient des porcelaines et des oeuvres d'art antiques, peignaient des motifs égyptiens sur des soieries hindoues et lisaient des monographies allemandes traitant de l'impressionisme ou du postimpressionisme. Les portraits de Reynolds, Rahmaninov joué par une pianiste hollandaise, le succès accru des poésies d'Ady — voilà ce qui nourrissait cette atmosphère de snobs . . .[31]»

Et ne pouvons-nous pas reconnaître la présence, même inconsciente, d'Ady dans les *Ballades de Petrica Kerempuh?* On lit dans *Lageraška* (Chant de camp) :

> V taborišču šipus pod šatorom žvegla :
> grofovski štagel megla je podžegla . . .[32]
>
> (En français :
> Sous sa tente, dans le camp, le flûteur joue :
> L'aire du comte a pris feu au brouillard . . .)

Cela nous rappelle certainement la poésie d'Ady : *A grófi szérűn* (Sur l'aire seigneuriale):

> Nyár-éjszakán a grófi szérün
> Reccsen a deszka-palánk
> S asztag-városban pirosan
> Mordul az égre a láng.

Chez Krleža, fin connaisseur de la poésie d'Ady, elle agit toujours comme un exemple encourageant. Krleza s'y réfère souvent. De son propre aveu, les poèmes de Petőfi : *A kutyák dala* (Le chant des chiens) et *A farkasok dala* (Le chant des loups), mûrirent définitivement sa décision de devenir écrivain.[33] Il ne cessera jamais de tenir en estime l'autre grand lyrique hongrois, Endre Ady.

Son essai sur Ady *(Endre Ady, poète lyrique hongrois)* apporta du nouveau après les écrits de Manojlović et Maletin. Il fut publié en 1930.[34] Cet essai est caractéristique du meilleur Krleža : pétillant d'esprit ; vous submergeant de

données, de noms, de dates ; d'un style audacieux ayant quelquefois recours à des comparaisons bizarres, à des rapprochements insolites. Il a la réputation d'être l'un des meilleurs traités sur Ady. «Il existe peu d'étude de cette valeur dans les littératures étrangères. Personne n'a peut-être mieux apprécié la place d'Ady dans l'esprit de l'Europe» — telle est l'opinion de László Németh. C'est pourtant exagérer quelque peu que de taxer l'oeuvre de Krleža d'étude. En effet, il ne traite pas de toute l'oeuvre poétique d'Ady, choisissant pour son analyse uniquement les poèmes d'amour et sociaux. «La structure si complexe d'Ady . . . se simplifie dans ces explications» — doit reconnaître László Németh. En fait, c'est principalement la conception subjective du grand écrivain yougoslave qui a apporté du nouveau dans la compréhension du poète hongrois. L'essai sur Ady de Krleža devra être, de toutes façons, soumis à une analyse plus approfondie.

Plus d'une dizaine de traductions illustrent le texte. En avant-propos, Krleža se défend d'avoir voulu donner une adaptation qualifiée. Il ne destine ces traductions, ou plutôt ces interprétations libres qu'à soutenir les thèses de son essai. Malgré cette modestie, ces poésies restent les meilleurs traductions d'Ady dans la littérature yougoslave.

Pour terminer, il serait erroné d'examiner les rapports entre Ady et Krleža sous l'angle de rapports de maître à disciple. L'explication de leurs relations réside dans l'estime d'un grand poète portée sur un autre grand poète.

*

De nouvelles traductions de poèmes d'Ady paraissent dans les journaux et revues yougoslaves. Le poète hongrois est apprécié à sa juste valeur dans tout le pays. En 1953 un recueil de ses poésies choisies fut publié à Novi Sad. Le jeune poète Ivan Ivanji traduisit avec beaucoup d'art 74 poésies d'Ady en langue serbo-croate.[35] Une étude de Todor Manojlović sert d'introduction au volume. Quant au traducteur, il salue la mémoire d'Endre Ady par une poésie d'une sincérité émouvante, qui a pour titre : *L'ombre d'Ady*:

Adijevoj seni

Bio sam dete kad sam Te prvi put sreo,
Šta — nisam znao, al nešto sam hteo
Da Ti kažem.

Znam sada, ponekad sam, kao Ti, sam,
I hteo bih nešto skromno da dam
Tvojoj seni.

Da pijem iz čaše u Tvojoj ruci
I da se iz nje proliju zvuci
Na novom jeziku.

Prašnjava jabuko na drvenom ormaru,
Nek prebole bolest i tugu staru
Sad novi ljudi.

Nek uveče, pošto i sunce već zadje,
Ponovo zaplove sve Tvoje ladje
Po morima crnim.

Zaposleno srce nek malo zaboli,
Život če zato ipak da se voli
Sutra još više.

[1] *Igaz Szó* V (1957) 721—735.

[2] Todor Manojlović : *Az ifjú Juhász Gyula. Váradi emlékek.* (Gyula Juhász dans sa jeunesse. Souvenirs de Nagyvárad) 1908. Híd (Novi Sad) XXI (1957) 953—958.

[3] Bácsmegyei Napló (Subotica) 25 décembre 1923. XXIV/348. p. 21 (Dr. Bertalan József : *Magyar hatások a szerb irodalomban* — Influences hongroises sur la littérature serbe.)

Ernő Kázmér : Ady szerb barátja és fordítója (L'ami et traducteur serbe d'Ady) Kalangya 1938. p. 409—416. parle en détail de l'amitié de Manojlović et d'Ady.

[4] [St. Stanojević : *Narodna enciklopedija SHS.* (Encyclopédie nationale SHS) II. 668. Veljko] P.(etrović) ; édition en signes latins : II. 769.

[5] Juhász Gyula : *Ady és A Holnap. Ady halálának ötödik évfordulójára.* (Ady et le «A Holnap». Le cinquième anniversaire de la mort d'Ady.) Ady-Muzeum I. Bp. 1924. 62—63.

Dans sa lettre datée de Nagyvárad en février 1908 et adressée à Mihály Babits, Gyula Juhász mentionne en tout premier leiu parmi ses amis et fervents «le traducteur allemand d'Ady», Manojlović. *Babits—Juhász—Kosztolányi levelezése* (Correspondance de Babits, Juhász et Kosztolányi). Bp., 1959, p. 168. Juhász se souvient également de Manojlović dans son article *Magyarok, szerbek : emberek* (Hongrois, Serbes : tous des hommes). Délmagyarország (Szeged) 19 janvier 1919. VIII/15. p. 5.

[6] Kardeván Károly : *A váradiak s Ady egy estje Váradon.* (Ceux de Nagyvárad et une soirée d'Ady dans cette ville.) Ady-Muzeum II. Bp. 1925. p. 84. — Károly Kardeván parle également d'une carte-postale, que tous les participants à la soirée ont signée. Ákos Dutka, qui prit également part à la rencontre, publie dans son volume : «*A Holnap*» *városa* (La ville du «A Holnap») une carte-postale de Nagyvárad représentant le Théâtre Szigligeti et le bazar (entre les pages 16 et 17). De nombreuses signatures sont lisibles sur cette carte, outre celle d'Ady celles de *Gyula Juhász, Tamás Emőd, Mihály Nagy, Boldizsár Kollányi, dr. Károly Kardeván* et *Todor Manojlović* («Manojlovics»), etc. Il est évident que la carte-postale est celle de la soirée au Café Emke.

Parmi les poèmes traduits en allemand figuraient : *Elillant évek szőlőhegyén* (Dans les vignobles des années revolues), *Én nem vagyok magyar?* (Moi je ne suis pas Hongrois ?) etc. (Kázmér : Ady szerb barátja, p. 412.)

[7] Dr. Nagy Mihály : *Ady-emlékek.* (Souvenirs d'Ady.) Ady-Muzeum II. Bp. 1925. p. 144.

[8] I. *Andrija Adi. Madjarski liričar,* od Todora Manojlovića. II. *Adi — heroj madjarski.* Skica od Marka Maletina. Letopis Matice srpske (Novi Sad) 296 (1913) 23—45. Franyó Zoltán : *Ady szerb nyelven.* (Ady en langue serbe.) Igaz Szó V (1957) 915—917. Dans cet article il mentionne par erreur que l'essai de Manojlović sur Ady parut dans la revue littéraire *Misao.* Mais le *Misao* n'a paru qu'en 1919, à Belgrade.

[9] Ces poésies sont : *A Hortobágy poétája* (Le poète du Hortobágy) ; *Miért is tettem?* (Pourquoi l'ai-je fait ?) ; *A Szajna partján* (Aux bords de la Seine) ; *Vén faun üzenete* (Le message du vieux faune) ; *Léda a hajón* (Léda en bateau) ; *Temetés a tengeren* (Enterrement marin) ; *Mária és Veronika* (Marie et Véronique) ; *A halál rokona* (Le parent de la Mort) ; *A szivárvány halála* (La mort de l'arc-en-ciel) ; *Mi urunk: a pénz* (Notre Seigneur l'Argent) ; *Pénz és karnevál* (Argent et Carneval) ; *Szeretném, ha szeretnének* (J'aimerais que l'on m'aime).

[10] *Letopis* 296, 34—35.

[11] Ady szerb, angol és zsargon nyelven. *Tűz.* III/5. ler mars 1923. p. 18.

La poésie *Le désir d'un vieux gamin* devint populaire dans la traduction de Manojlović et, au cours des années 20, c'est dans son texte qu'on la cita souvent dans les cafés littéraires de Belgrade. (Kázmér : Ady szerb barátja. p. 414.)

[12] Todor Manojlović dans sa lettre à *Zoltán Csuka,* le traducteur hongrois de sa poésie. La lettre est datée de Zrenjanin, le 3 décember 1957, et se trouve dans la possession de l'auteur du présent essai. La poésie parut en hongrois dans *Élet és Irodalom,* numéro du 24 janvier 1958.

[13] Endre Adi : *Pesme.* Izbor i prevod Ivan Ivanji. (Poèmes. Choix et traduction de I. I.) Novi Sad. 1953. Matica srpska. 5—25.

[14] Miloš Crnjanski : *Örökös vándorlás* (Pérégrination éternelle). Traduit du serbe par Zoltán Csuka. Bp. (1941) p. 283 ; allusion à la poésie d'Ady : *A la Gare de l'Est.*

S'étendant à la vie et à l'oeuvre d'Ady Crnjanski mentionna également la mort du poète : Miloš Crnjanski : *Ady Endre.* Književni jug, 1919 (III), 7, p. 331—333.

[15] *Letopis* 296, 44—45.

[16] *Vojvodjanski zbornik.* Almanah. Novi Sad. 1938. 33—40.

[17] Idem p. 181.

[18] Dans la lettre de T. Manojlović à l'auteur du présent essai. Elle est datée de Zrenjanin, le 3 septembre 1958.

[19] *Bácsmegyei Napló,* 25 décembre 1923. p. 21.

[20] Žarko Plamenac : Uticaj madjarske književnosti na našu (Influence de la littérature hongroise sur la nôtre.) Vojvodjanski zbornik. Novi Sad, 1938. p. 77. Hadrovics László : *Magyar és déli szláv szellemi kapcsolatok.* (Contacts spirituels entre Hongrois et Slaves méridionaux.) Bp. 1944. 71—72.

[21] Mladen Leskovac : *Žarko Vasiljević.* Članci i eseji. (Articles et essais.) Novi Sad, 1949. p. 198.

[22] *Szenteleky Kornél irodalmi levelei* 1927—1933 (Épîtres de Kornél Szenteleky, 1927—1933) Publiées par Gyula Bisztray et Zoltán Csuka, avec leur introduction. Zombor-Budapest (1943). p. 35, 37—40, 44—47, 52, 74, 91.

[23] Herceg János : *Ady a délszláv irodalomban* (Ady dans la littérature yougoslave) Magyar Csillag, 15 février 1944. IV/4. p. 235.

[24] *Bácsmegyei Napló.* Automne de 1923.

[25] Živan Milisavac : *Pesnik poraza.* Studija o Dušanu Vasiljevu. (Le poète de la défaite. Étude sur D. V.) Novi Sad, 1952. p. 55, 58, 142—143. ; Živan Milisavac : *Izvori za proučavanje Dušana Vasiljeva.* (Données pour l'étude de D. V.) Naučni zbornik Matice srpske, Serija društvenih nauka, 1. p. 9.

[26] Fejtő Ferenc : *Érzelmes utazás.* (Voyage sentimental) (Bp. 1936) p. 78—79, 89—90, 125—126, 147—154.

[27] *Magyarság.* 20 avril 1930.

[28] Németh László : *Híd a Dráván* (Pont sur la Drave.) Kelet Népe VI/3. ler février 1940. p. 21. et VI/4. 5. février 1940. 9—10. L'article fut écrit pour le premier numéro de la revue trimestrielle de langue serbo-croate lancée en Hongrie en 1940 : *Jugoslovensko—madjarska revija* (Pécs—Budapest) 1940. I. 27—33.

[29] *Hrvatska književna kritika.* (Critique littéraire croate) VI. Miroslav Krleža. Zagreb, 1953. p. 95.

[30] Idem. VI. p. 88, 98, 140.

[31] Miroslav Krleža : *Glembajevi.* Zagreb. 1932. p. 213. Miroslav Krleža : A Glembay-család. Traduit en hongrois par Kálmán Dudás. Bp. 1956. p. 200.

[32] Miroslav Krleža : *Balade Petrice Kerempuha.* Zagreb, 1946. p. 62.

[33] Miroslav Krleža : *Moj obračun s njima.* (Règlement de comptes) Zagreb, 1932. p. 12.

[34] Miroslav Krleža : *Madžarski lirik Ady Endre.* Hrvatska revija. III/1. Zagreb, 1930. Cet écrit parut également en 1932 et 1933, dans la première et seconde édition du premier volume des essais de Krleža ; *Hrvatska književna kritika.* VI, 143—164. Traduction hongroise : Miroszláv Krlczsa : *Ady Endre, a magyar lírikus.* (Ady Endre, poète lyrique hongrois.) Híd (Novi Sad) XXI (1957) 8—19. Compte-rendu : (bj) [Bajza József] Horvát költő Ady Endréről (Opinion d'un poète croate sur Endre Ady). Magyarság. 20 avril 1930. XI/80. p. 28 ; Németh László : *Krlezsa Adyról* (Opinion de Krlezsa sur Ady) Kelet Népe. ler janvier 1940. VI/1. 11—12. Idem. Németh László : *Kisebbségben* (En minorité). III—IV. Bp. 1942. 342—345 ; pendant la deuxième guerre mondiale l'essai est mentionné par János Herceg, dans son article : *Ady a délszláv irodalomban* (Ady dans la littérature yougoslave) paru dans le numéro du 15 février 1944 (IV/4.) p. 234—237, du *Magyar Csillag,* dont les rédacteurs étaient *Gyula Illyés et Aladár Schöpflin.* Immédiatement après la première guerre mondiale parut le premier écrit de Krleža concernant Ady : *Petefi i Adi, dva barjaka madjarske knjige* (Petőfi et Ady, deux porte drapeau de la littérature hongroise). Nova Europa 1922 (IV), 11, p. 341—354.

[35] Endre Adi : *Pesme.* Izbor i prevod Ivan Ivanji. Novi Sad. 1953. Matica srpska. p. 104. Compte rendu : Csuka Zoltán : *Egy csokor Ady vers — szerbül.* (Un choix de poésies d'Ady en serbe.) Csillag, X (1956), 623—624 ; Franyó Zoltán : *Ady szerb nyelven* (Ady en langue serbe) Igaz Szó, V (1957), 915—917.

Gy. B. : *Ady Endre — szerb nyelven* (Endre Ady en langue serbe). Útunk 1957. no 15, p. 8.

Attila József e la lirica europea moderna*

Miklós Szabolcsi (Budapest)

Attila József avrebbe oggi soltanto 54 anni, ma per noialtri, ungheresi, egli è già sopravvissuto ai suoi contemporanei, diventando un poeta quasi classico. Egli è il terzo nel novero dei grandi creatori della ricchissima lirica ungherese, dopo Alessandro Petőfi e Andrea Ady. Per noi egli riassume ed esprime tutti i problemi, tutti i sentimenti e pensieri dell'uomo del ventesimo secolo, della vita e del destino ungheresi tra le due guerre mondiali. La sua poesia è l'espressione più adeguata di questo periodo tanto complicato, e per noi, ungheresi, estremamente fosco e tragico. La maggior parte dei nostri giovani poeti sono partiti sulle sue tracce, continuando talune delle fasi della sua poesia, e man mano ci siamo abituati a misurare a lui anche gli altri grandi lirici dell'epoca.

Ma come si fa a farlo conoscere a coloro che, pur cominciando ad affezionarsi alla sua poesia, pur essendo attratti dalla sua figura, hanno scarse conoscenze della storia, della situazione, della letteratura ungheresi? Il creatore non è un cocuzzolo che emerge isolato dalla pianura, bensì un anello di una catena di monti dall'altezza quasi uguale. Migliaia di legami lo collegano ai suoi predecessori, ai contemporanei, all'ambiente letterario. Le sue poesie vanno spiegate e chiarite anche dall'occasione e dall'ambiente, il suo linguaggio, il suo stile sono da intendersi solo sulla base dell'evoluzione della lingua letteraria intera. E' un nostro antico problema di noialtri ungheresi che la nostra lingua è isolata, non è parente di nessuna grande lingua europea, è singolare e difficile da tradurre anche nella sua struttura grammaticale. Tutto ciò rende la nostra letteratura disperatamente inaccessibile allo straniero. Attila József scrisse in un suo lavoro estetico, rimasto in frammenti: «. . . la nazione è ispirazione comune . . . l'ispirazione di una poesia non può essere tradotta, perchè essa è inerente alla sua forma scelta, immutabile. Quando traduciamo una poesia, le diamo una forma con un'ispirazione nuova, quella della nostra propria nazione.»

*Conferenza tenuto a Roma, il 23. 4. 1959, nell'Accademia d'Ungheria, e in altre città d'Italia.

Grazie agli sforzi dei nostri amici italiani, in primo luogo del professore Albini, a Gianni Toti e M. Dallos[1] oramai anche il pubblico italiano è in grado di conoscere il gran figlio di un piccolo popolo. Forse siamo arrivati al punto critico in questo senso. In quest'odierna occasione cerchiamo di dare una risposta almeno schematica alla questione: qual è il significato di Attila József nella lirica europea, come egli si conforma al ricco e complesso coro polifonico della lirica europea del ventesimo secolo, a quale indirizzo appartiene, dove va situato?

*

La questione in sostanza ha due parti, e cerchiamo di riferirci ad ambedue. Da una parte: sotto quali influenze — dirette ed indirette — della poesia europea si è sviluppata la sua poesia? Dall'altra: la sua poesia matura come si adatta alla lirica europea, in che cosa si identifica alle principali tendenze di essa, in che cosa significa qualcosa di nuovo?

La sua vita e poesia ricadono nel febbrile e torbido terzo e quarto decennio del nostro secolo, nel periodo che — e lo vorrei accentuare ancor una volta — era estremamente difficile e complicato in Ungheria. Per adoperare le sue parole, era questo il periodo «del popolo che getta gridi e dell'oppressione sorda», per citare ancora le sue parole, il tempo «dei banchieri e dei generali». In gravissime circonstanze, sotto una forte pressione politica, affrontando gravi problemi personali, doveva penare Attila József nella sua vita e nella sua poesia.

*

Vediamo dunque, di quali fonti, di quali correnti della lirica europea si nutriva la sua poesia, quali erano gli impulsi che riceveva?

Il giovane poeta debuttante non si unisce alla lirica ungherese tradizionalmente conservativa, dal carattere di epigoni, bensì alla grande rivoluzione lirica la quale risale in Ungheria agli anni intorno alla sua nascita. Nel 1908 apparve la rivista «Occidente» che già col suo titolo stesso indicava la sua tendenza. Essa riuniva i fedeli della moderna letteratura ungherese, portando con se nuove eccitazioni, nuovi mezzi poetici, nuovi temi. Capo di questa nuova poesia ungherese era Andrea Ady, questo gigante dal carattere singolare, che molto aveva ricevuto da Baudelaire e Verlaine, adottando mezzi espressivi dei simbolisti francesi per l'espressione di un nuovo sentimento vitale, di una nuova tematica, creando di tutto ciò un mondo poetico a se, spesso difficilmente accessibile, dalle leggi autonome. Migliaia di sentimenti dell'uomo moderno, l'eccitato amore sensuale e il satanico desiderio di denaro e di piacere, la lotta contro l'Ungheria feudale e per una rivoluzione borghese radicale, sono i soggetti principali delle sue poesie. Bisogna menzionare che questo «triste nobile comune, piangente per il popolo» aveva superato i limiti della sua età

e della sua classe, guardando con simpatia e comprensione alla classe operaia ed anche al socialismo. Ben pochi in Ungheria potevano sottrarsi al fascino della sua poesia e della sua personalità. Specie quelli che volevano essere nouvi e moderni, seguivano le sue orme. Così anche nella poesia del giovane Attila József ritroviamo gli atteggiamenti profetico-satanici, le idee personificate, la caccia alla Vita con V maiuscola, la foresta dei simboli. Naturalmente egli ereditava dall'Ady non solo mezzi espressivi, ma anche temi e idee.

Attila József subiva inoltre l'influenza degli altri grandi poeti del circolo della rivista «Occidente». Attraverso questi ultimi lo influenzarono anche altre grandi correnti della lirica europea. Ritroviamo nella lirica del suo primo periodo tanto il culto della forma, i ritmi virtuosi, la tendenza decorativa di Michele Babits, traduttore della Divina Commedia, cresciuto sui poeti inglesi dello scorcio del secolo e sui classici antichi, quanto le istantanee ed i colori pastello di Desiderio Kosztolányi e di Giulio Juhász che utilizzavano le conquiste poetiche dell'impressionismo. Non abbiamo l'intenzione die entrare in un'analisi più dettagliata di queste opere. Abbiamo inteso soltanto rilevare che il giovane poeta, il ragazzo proletario abbandonato dei sobborghi ed il ginnasiale isolato in una città provinciale, si giovava egualmente della moderna lirica ungherese, e per il tramite della medesima, assimilava la nuova lirica europea della fine del secolo. E se aggiungiamo che era ancora ginnasiale, quando uscì il primo volume della traduzione delle poesie di Baudelaire facendo grande effetto e in quegli stessi anni poteva sfogliettare la traduzione ungherese di Walt Whitman, possiamo darci un'idea approssimativa delle sue prime esperienze poetiche.

Tutto ciò non è però che il tessuto di fondo. Infatti, egli frequenta ancora il ginnasio, quando lo colpiscono nuovi impulsi, nuove influenze, i quali vanno moltiplicandosi, quando diventa studente universitario e più tardi, quando va all'estero. Sa bene la lingua francese e tedesca, legge anche in inglese. Pur troppo, non abbiamo alcuna notizia, se avesse saputo la lingua italiana. È però certo che negli anni della maturità conosceva bene le opere di Benedetto Croce, le studiava, le discuteva, ne traeva parecchi insegnamenti. Anche il Croce conosceva il poeta e ne fece menzione nella sua rivista «Critica».

Quali sono le influenze che io ho in mente? Anzitutto quella diretta ed anche indiretta dell'espressionismo. Indiretta, in quanto c'era un poeta significativo ed organizzatore letterario della vita culturale ungherese dell'epoca, Lodovico Kassák, tuttora vivo, che in quei tempi scriveva e redigeva nella sua emigrazione viennese, trasmettendo e popolarizzando gli «ismi» di carattere attivista. I versi sciolti ampiamente fluenti, articolati più tardi in modo incomprensibile, la visione del mondo quale un immenso processo unitario, turbolento, le figure che si convertono in simboli, il rispetto e l'amore per le masse e per gli operai, la sensazione della scissione del mondo, senza senso, gli inni che evocano un avvenire senza forma — tutti questi fenomeni tanto

frequenti dappertutto nella poesia europea, ma quasi obbligatori per i futuristi italiani e gli espressionisti tedeschi, sono diventati popolari in Ungheria attraverso la sua lirica. D'altra parte i giovani intellettuali che cercavano qualcosa di nuovo nell'atmosfera opprimente e nell'orientamento religioso e conservatore del terrore bianco, leggevano e traducevano anch'essi o le poesie dei futuristi, o quelle degli espressionisti, eventualmente dei dadaisti tedeschi. E se essi scoprivano, per così dire, l'ala sinistra di queste correnti, cioè i membri che esprimevano idee sociali o rivoluzionarie, si identificavano ancor più con essi. Le antologie tipo Karl Pinthus, le poesie di Ivan Goll o i versi in prosa di Blaise Cendrars erano i loro modelli. Anche la poesia del giovane Attila József era fecondata da questi impulsi, in campo ideologico altrettanto che in quello della forma, e c'era un periodo della sua poesia, specie nell'anno in cui si trovava a Vienna, quando scrisse versi sciolti che si spandevano ampiamente, lottando con la visione di un mondo diventato privo di senso nell'epoca della realtà spezzata, della tecnica in rapida marcia, schizzando in ampie linee generali gli uomini dell'avvenire. Devo dire già a questo punto, che egli non diventa, neanche nel periodo più espressionista della sua formazione, del tutto incomprensibile, il rispetto fondamentale della realtà, l'attaccamento agli elementi della realtà, non lo lasciano cadere in estremismi. Riesce ad evitarli anche grazie al suo forte senso per la forma.

Più tardi, a Parigi, si arricchisce di nuove esperienze poetiche. Subisce anzitutto l'influsso di due grandi maestri, gli ideali spesso citati dell'epoca, Villon e Apollinaire. Dal primo eredita alcune forme (la ballata alla Villon rimane una delle sue forme predilette sino alla fine della vita, forse in connessione con l'iniziativa rappresentata dal Brecht), ma gli piace soprattutto l'atteggiamento baldanzoso, allegramente arrogante, eppure sentimentale dell'uomo relegato dalla società. E dal magico Apollinaire impara il miscuglio del sentimentalismo e del modernismo, della canzone e della distruzione delle forme. Ma mi sembra che nel modo più decisivo lo influenzano il cantare almanaccando e il sentimento un po' stilizzato del paesaggio e dell'amore. E qui, a Parigi, conosce ancora Tristan Tzara ed i surrealisti. Non quelli appartenenti alla prima linea del movimento. Egli si mette in contatto con gli scrittori intorno alla rivista «Esprit Nouveau» (Seuphor, Marcel Sauvage, Claude Sévérac, Paul Dermée), trovandovi parecchi amici. Ma anche questo basta per imparare da essi, senza diventare mai un partigiano incondizionato del surrealismo, diverse cose. Qui mi sia lecito rammentare che — secondo le memorie di un suo amico — egli assiste a Parigi ad una manifestazione del Marinetti che finì con uno scandalo ed anche alla ripetizione generale del «Balletto Meccanico» del Prampolini.

Cosa è quindi che dopo il 1920 il giovane poeta impara dall'espressionismo e dal surrealismo? E dalle tendenze dette moderniste? Moltissimo e cose molto diverse, ma in modo che supera anche molti aspetti della loro influenza, li

oltrepassa, li fonde nella propria concezione poetica. La tecnica delle libere associazioni rimane nella sua poesia in forma di associazioni ardite, di audaci similitudini, di metafore evocanti profondi abissi. Egli impiega un modo di composizione ardito, diretto ad un punto decisivo, adopera gli «squarci» rievocanti la pittura espressionista, adopera e mescola i colori spesso sotto l'influsso degli «ismi». E vi impara anche l'umorismo nero, il grottesco stilizzato, che entrano nella sua poesia (forse non indipendentemente dall'influenza dei due poeti tedeschi molto in moda negli anni dopo il 1920, Morgenstern e Ringelnatz). Il giovane poeta ha interi cicli di Medaglie : un surrealismo calmato, una pazzia vincolata in regole, una realtà deformata e irridigita nel grottesco, in forme che diventano sempre più pesanti e sempre più regolari. E anche in seguito nella sua poesia si fa permanente l'immagine stilizzata, condensata in forma di canzone, lo squarcio ritagliato dalla realtà, dall'atmosfera di fiaba, il quadro ironico dell'ambiente e naturalmente in prima linea della borghesia contemporanea.

Dobbiamo tuttavia accentuare : egli imparava dagli «ismi», dalle tendenze alla distruzione delle forme, ma le superava, passava oltre. Prima di tutto, come abbiamo detto, l'influsso degli «ismi» da lui è continuamente contrabilanciato da qualcos'altro. E qui, oltre al suo senso fondamentale del ritmo, del suo rispetto per la realtà, della sua cura per la forma, dobbiamo avvertire che nella poesia e nella cultura ungheresi, appunto negli anni dopo il 1920, si procede ad una nuova scoperta della canzone e della poesia popolare per elevarle nella sfera dell'arte vera. L'opera di Béla Bartók e di Zoltán Kodály e la loro attività in questo senso non rimangono senza effetto neanche nella letteratura. La canzone popolare, la purezza della canzone popolare ungherese e dell'Europa orientale, la sua antichità, le sue immagini cristalline ed i suoi simboli caratteristici, il suo impeto fazioso o la sua malinconia, si riscontrano anche nella cosiddetta nuova poesia popolare dell'epoca. Attila József che era sin dal principio uno dei più grandi ammiratori di Béla Bartók, conosceva e raccoglieva anche lui questa musica popolare, utilizzava nella sua poesia molti impulsi derivanti da questa fonte. Nondimeno anche lui, come il Bartók, non si fermava all'interessamento puramente etnografico, non divenne nazionale nel senso stretto della parola, bensì elevò anche questi impulsi in valori universali, su un livello più alto, facendoli elementi costitutivi della più alta arte filosofica.

Dobbiamo ricordare ancora una tendenza nella formazione del poeta. Egli l'incontrava, l'assimilava, lottava con essa. Si tratta della poesia proletaria europea, specie della poesia comunista tedesca di Weimar. Nel movimento operaio ungherese — nelle associazioni culturali legali altrettanto che nelle escursioni, negli organi vicini al partito social-democratico o al partito comunista illegale, dominavano i prodotti di questa poesia. La poesia precoce di Johannes R. Becher, i versi di Demian Bedny o di C. F. Weisskopf, o quelli

dell'ungherese Antonio Hidas sono caratteristici per quest'indirizzo. Sono versi per molti rispetti affini all'espressionismo, scritti quasi sempre per cori o immaginati per essi, in tono immediato, dalla forza agitativa, mobilizzanti e travolgenti, eccitanti al diretto atto rivoluzionario e, in una situazione rivoluzionaria, anche efficaci. Aspra ironia e tono offensivo, coscienza della miseria e dell'abbandono, ma in pari tempo anche dell'organizzazione e della vittoria penetrano questi versi, che sono documenti preziosi di tutto il periodo. Attila József fece conoscenza anche con questa poesia assimilandola e utilizzandone i mezzi, elevandoli quasi al sommo grado, per forza poetica e tema rivoluzionario egualmente, per superarli in una fase ulteriore della sue evoluzione poetica ed elevare anche la poesia operaia ungherese ad un livello nuovo, mai visto fino ad allora. Mi sia lecito aggiungere : egli imparava non mezzi poetici, ma atteggiamenti, modo di vedere, umanismo combattivo, presa di posizione antifascista (anche se in molti li superava) a tali rappresentanti dell'umanismo europeo, quali erano Thomas Mann, Karel Čapek, Béla Bartók.

Potremmo terminare questa rivista delle influenze derivanti dalla lirica europea. Dobbiamo ricordare in questa connessione brevemente ancora la significativa attività di traduttore del poeta. S'intende, nell'opera di un traduttore letterario c'è molto di accidentale, ci possono avere una certa parte ordinazioni di editori o simpatie personali, tuttavia essa indica pure la direzione dell'interessamento. Attila József ha tradotto molte opere di poeti francesi (tutt'una serie di poesie di Villon, alcune poesie di Verhaeren e di Rimbaud), di tedeschi, alcuni versi del Maiakovsky e del Blok, ma il grosso della sua attività nel campo della traduzione artistica riguarda la poesia moderna dei popoli dell'Europa orientale, vicini agli ungheresi, e cioè dei cechi e dei rumeni. C'era in ciò influenza di amici, c'era anche un intento politico determinato (presa di posizione contro la propaganda sciovinista che aizzava i piccoli popoli dell'Europa Orientale gli uni contro gli altri) e c'era anche un profondo sentimento dell'affinità delle letterature sviluppate in analoghe circostanze letterarie e sociali. Così non è per caso che il più frequentemente e con la massima forza rievocatrice, interpretava il poeta rivoluzionario per lui tanto caratteristico e precocemente defunto dei cechi, Jiři Wolker.

*

Tutti questi non sono che elementi, impulsi, materiale di costruzione, di cui Attila József crea la sua grande poesia dal nuovo tono, del tutto individuale, avente una forza persuasiva sempre crescente dopo il 1932. Cerchiamo quindi di rispondere alla nostra seconda domanda : quali sono i dati caratteristici di questa poesia e come s'inserisce questa poesia matura nell'insieme della lirica europea?

Cerchiamo di riassumere alcune particolarità di questa lirica matura. La caratterizzano anzitutto una profonda conoscenza della situazione e una

specie di realismo fondamentale. L'incondizionata fedeltà e attaccamento alla realtà, l'osservazione dei motivi più caratteristici e talvolta minuscoli del paesaggio, degli uomini, dei gruppi, il continuo bisogno di contrapporre le proprie immagini alla realtà, anche se quest'ultima è dura e provoca disinganno. Un solo esempio : Attila József rompe con certe generalità della lirica del movimento operaio, con la rappresentazione generica e stilizzata degli operai. Ci parla anche qui un poeta che non abbellisce in nessun modo le sorti umane, neanche rievocando la propria classe, un poeta che vede anche qui l'abbandono ed i contrasti. Questo rispetto devoto per la realtà è una delle particolarità più caratteristiche della sua poesia.

Ma egli non si ferma qui : egli interpreta, sistematizza e riassume in un sistema di idee unitario, in una concezione intellettuale unica, gli elementi dispersi della realtà. Realtà e pensiero filosofico, piccoli fatti e concezioni ampie, osservazione acuta e unità della visione della realtà, armonia inerente a tutte le minute parti del verso ed anche alla sua struttura intera, rendono il poeta eccezionalmente grande. E' un poeta intellettuale caratteristico, ma in modo speciale. Le sue parole predilette sono : «ordine», «ragione», «sapere», e con queste parole-chiavi intende esprimere quell'armonia più alta, in cui si inette l'uomo scevro dall'oppressione economico-sociale (dopo aver ordinati anche i suoi istinti e la sua vita spirituale). Giova aggiungere che quest'intellettualismo fondamentale di Attila József si appoggia al marxismo, dagli insegnamenti, dalla visione del mondo e della società del quale sono permeate tutte le sue opere. L'attaccamento all'intelletto puro, al pensiero, tanto nei temi che nella forma — sono mezzi per frenare le ferventi passioni interne del poeta, ma nello stesso tempo sono naturalmente anche mezzi per resistere alla barbarie del fascismo.

Da quel che siamo venuti esponendo sembrerebbe che Attila József coltivasse un'arida e pesante lirica intellettuale, o fosse un realista terra a terra. Ma non è così ; non solo perchè i problemi e le questioni che l'inquietano, sono quelli del giorno di oggi e quelli più moderni, cioè i più acuti problemi dell'uomo del ventesimo secolo, ma anche perchè realismo ed intellettualismo sono collegati in un intero dalla forza creatrice, dalle passioni e dalle sofferenze di una poderosa individualità poetica. Dobbiamo dire anche di ciò due parole : lui stesso ha messo come motto di un suo volume di poesie : «Chi vuol conare la piva | Deve scendere nell'inferno | Ivi deve apprendere | Come si suona la piva». E Attila József dovette scendere in inferni ben profondi, quelli dell'abbandono e della solitudine, dell'isolamento. Dovette rievocare una serie di privazioni, l'infanzia derubata, le gioie perdute. Da quest'inferno emerge più tardi l'immagine della madre e molte volte e con molta forza la visione straziante e terribile dell'infanzia infelice. Ma egli dovette scendere negli inferni anche da adulto, dovette scendere negli inferni della sua anima, negli abissi sempre più profondi della malattia crescente e della scissione della coscienza.

E oltre agli inferni individuali dovette percorrere anche quelli della sua nazione e della sua classe : «Così quest'epoca troneggia sulla nostra anima», — dice il poeta. Dopo il 1932, in un periodo sempre più fosco, sempre più barbaro, in mezzo allo scricchiolio degli stivali in marcia verso la guerra, dovette percorrere gli inferni del contadino ungherese che si dibatteva disperatamente, dell'operaio umiliato, della classe intellettuale che non trovava il suo posto e si dilacerava, della piccola borghesia che andava impoverendosi, di tutto il suo popolo amato. Diventa un lirico pubblicista che rivive i temi del suo destino individuale e crea una lirica personale che echeggia sempre alle preoccupazioni collettive. Uno degli spettacoli più meravigliosi è appunto il fatto che discendendo nei precipizi più profondi, riesce a rialzarsi, riesce a rendersi consapevole della sua malattia e così a superarla, provare, ma anche chiarire l'infamia crescente degli uomini, affrontare e spiegare i propri problemi più torturanti. La speranza, la fiducia, le prospettive non si assentano mai dalla sua lirica.

E dobbiamo subito aggiungere : sarebbe erroneo credere che sempre e ovunque Attila József rimanga cupo e pensieroso. La sua poesia non manca mai di un elemento giocoso, del brio magico, dell'ironia, del grottesco, considerati da lui quali parti della bella vita umana. E non una delle sue poesie diventa tanto incantevole appunto per l'elemento mozartiano del ballo sopra l'abisso e le tenebre. Infatti, c'è sempre qualcosa di etereo, di magico, anzi di grazioso nella sua poesia, una volta in modo leggiadro e danzante, un'altra in toni ottenebrati, tragici. La preferenza dei soggetti minuti, delle forme minuscole, dei ritmi scherzosi, delle linee fini, si ritrovano non solo accanto ai suoi grandi poemi, ma anche in essi stessi.

E finalmente tutti questi elementi : la realtà e la vena filosofica, tutti i problemi dell'uomo moderno e dell'operaio diventato poeta, il sentimento dell'estrema solitudine e isolamento di se stesso e della sua nazione, le sofferenze ed il gioco — tutto ciò si presentano nella sua poesia associati ad un senso molto forte, concentrato della forma. La sua lirica matura, se si pensa alle sue grandiosi composizioni filosofiche, ovvero alle sue «canzoni popolari freudiste», sono modelli della materia vissuta poetica, vincolata in forme severissime. Per lui la struttura della poesia è quasi il prototipo della struttura del mondo. E sapendo che la struttura del mondo è qualcosa di ragionevole, voleva che fosse ragionevole anche la sua poesia. La poesia quale soluzione dei problemi della realtà, come qualcosa di superfluo, ma nello stesso tempo inevitabilmente necessario ; il verso, ogni punto del quale sia al suo posto, quasi misurato col compasso, caratterizza il modo di costruire le poesie. Negli ultimi suoi anni ritornava più d'una volta alle forme più classiche, p. es. al sonetto, oppure al distico. E come farvi sentire tutto ciò che egli portava di nuovo per la poesia ungherese rispetto alla lingua, alla forma del verso ed alle immagini? Il sentimento fondamentale è forse il ritmo battuto al tamburo, la sua suscettibilità

musicale è estremamente forte, dietro tutt'una serie delle sue opere si sentono ricordi di canzoni, di melodie. Una infinita fila di forme, di strutture di strofe, di melodie distinguono la sua poesia, come se sentisse la forza intellettuale e la capacità disciplinatrice della forma regolare, nemica di ogni irrazionalismo. Anche nella sua lingua poetica egli riassume le conquiste del passato, passando oltre, introducendo nel linguaggio poetico il gergo della classe operaia, del movimento socialista, della metropoli moderna, senza sforzare, in modo che esso si fonde, nel forno di un talento straordinario, col patrimonio linguistico tradizionale. In numerose sue metafore riprende motivi dell'uomo lavoratore, dell'operaio, dell'agricoltore. E'una delle prove della sua forza intellettuale, che innumerevoli sono le locuzioni laconiche, diventate oramai quasi idiomatiche. Oggi, 20 anni dopo la sua morte, esse sono assimilate non soltanto dal linguaggio poetico, ma anche da quello volgare, d'ogni giorno.

Dove è quindi il suo posto nel sistema delle coordinate della moderna poesia europea? Quanto al periodo, egli appartiene al «deuxième avant-guerre», all'atmosfera degli anni dopo il 1940. E'questo il periodo in cui, dopo il mondo febbrile e rovente degli anni dopo il 1920, dopo il periodo del giocoso spesso irresponsabile, le ombre oscure cominciano a rasserenarsi, quando la voce dei poeti e dei romanzieri si fa più seria e si delineano i contorni di un nuovo atteggiamento. E, a mio avviso, anche se molti considerano questo periodo come superato, esso non è privo d'insegnamenti per l'uomo d'oggi. Anche la poesia di Attila József si forma in questo periodo, per rievocarne le profondità e le complicazioni. Anch'egli appartiene a quelli che — come più d'un rappresentante della sue generazione — hanno saputo rievocare nella loro poesia i profondi e complessi antagonismi della nostra grande epoca.

Oltre a ciò che rimane temporaneo e alle affinità determinate dall'epoca, egli appartiene al novero di coloro, che, partiti dagli «ismi», hanno sviluppato questi ultimi nella direzione di un nuovo realismo moderno. Questa nuova aspirazione non significa un ritorno al naturalismo, anche se benigno, della fine del secolo, ma rappresenta un realismo arricchito e sviluppato con nuovi risultati e nuovi mezzi, un'armonia nuova, oserei dire, una classicità più moderna. Tale aspirazione — negli anni dopo il 1930 — ad una presentazione più sobria e reale della vita moderna, credo, sia una tendenza generale, comune a Stephen Spender e a W. Auden non meno che a Umberto Saba. Attila József invece, a mio parere, sta più vicino a quelli che hanno fatto una tale via sotto l'influsso e nel servizio di una concezione politica determinata, di una tematica sociale e di una visione più circosritta del mondo, cioè di maestri, quali Éluard o Pablo Neruda, Lorca o Guillén. Anch'egli impara tutto quel che può appropriarsi dall'epoca rivoltosa e torbida degli «ismi», ma abbandona tutto quel che è condizionato da un periodo e di conseguenza diventa antiquato. Egli è passato attraverso questa scuola, ma senza rimanervi chiuso. Ne utilizza le conquiste, ma trasformandole.

Or ora ho ricordato la linea Éluard-Guillén, perchè non si può determinare il posto di Attila József senza stabilire che egli aderisce alla grande corrente della poesia socialista europea, al novero di coloro, la cui carriera, pensieri e opere erano fecondati dall'ideologia del marxismo. Appartiene a quelli che adottando e impiegando questa filosofia di vigore internazionale, la riallacciono nella loro opera alle proprie tradizioni nazionali, la riempiono dei problemi della propria epoca e del proprio popolo, rendendola più ricca per i colori della propria individualità. E ciò significa anche un nuovo grado superiore della poesia internazionale del movimento operaio degli anni dopo il 1920. Per non ricordare che una questione : la grande metropoli, nella sua complessità e nella sua estensione immensa, in questa poesia non è più il caos percepito con animo spaventato (com'era tanto nelle poesie della fine del secolo tedesco che esprimevano ripugnanza costernata e sentimento di estraneità alla grande città, quanto nelle poesie di Verhaeren che creano un mito dell'industria e della città moderna), bensì una realtà che si intende, la bellezza, il senso e l'importanza della quale possono essere rispecchiati anche dal lirico. La massa operaia pure non è un blocco di figure mitologiche stilizzate, ma una nuova classe dal sentimento della vita particolare, da un modo di vivere speciale, rappresentata dal di dentro. In ciò la carriera di Attila József è affine a quella di Aragon, Neruda, C. Pavese o alla poesia sovietica, dove si dimostra l'effetto fecondatore del movimento operaio, la natura anche artisticamente emancipatrice del medesimo. Nell'evoluzione della poesia ungherese egli è da una parte la sommità della poesia proletaria ungherese. Ma non è soltanto questo. Egli supera i limiti della sua classe, in nome della propria classe parla a tutta la nazione, diventando uno dei grandi valori della letteratura nazionale ungherese. E mi pare che possiamo allinearlo anche nella lirica europea a questi poeti socialisti elevatisi a poeti universali.

Potrei moltiplicare ancora i paralleli, potrei parlare del fatto che con le sue velleità filosofiche egli si allaccia alle correnti che miravano a creare una grande poesia filosofica della nostra epoca. E' quindi parente — anche se con contenuti politici e filosofici opposti — del Valéry o anche di T. S. Eliot, che apparentemente si trovano lontani da lui. E la sua aspirazione di analizzare i bassifondi dell'anima per sistematizzarli, frenarli e presentarli, può essere paragonata anch'essa ad una delle correnti più profonde della lirica europea. La sua forza creatrice della forma, la sua disciplina, la sua giocosità frenata lo rendono rappresentante di una nuova armonia speciale, di un nuovo classicismo.

E nell'intrepidità di rievocare ogni orrore e sofferenza, nella capacità di sollevarsi al di sopra del dolore e di creare un'armonia sui generis, costruita dalla disarmonia fondamentale dell'animo individuale e della società, di raggiungere una nuova consonanza più elevata costruita sulle dissonanze, egli ci ricorda il suo compatriota, il suo maestro più anziano, Béla Bartók.

E come, a quanto ci sia noto, Béla Bartók comincia oramai a significare per tutto il mondo la voce del popolo ungherese, e oltre ad esso dell'uomo moderno e di tutta l'umanità, così forse possiamo sperare che Attila József sarà non soltanto il figlio di un piccolo e lontano popolo che sembra talvolta esotico, ma di sicuro riconoscerete in lui il poeta che — secondo la nostra persuasione — riassume i destini dell'uomo del XX secolo, uno dei rinnovatori della lirica moderna.

[1] Poesie, di Attila József. Trad. di Umberto Albini, Milano, C. M. Lerici, 1959. — Poesie di Attila József: Traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti, Il Contemporaneo, febr.—marzo 1959, 60—85 p.

Les débuts hongrois de l'histoire littéraire comparée

Par

ÁRPÁD BERCZIK (Szeged)

Le positivisme comme tendance philosophique et comme méthode. L'histoire littéraire comparée comme science positiviste

C'est presque un lieu commun de dire que la seconde moitié du XIX[e] siècle est l'époque de l'épanouissement des sciences naturelles. Mais nous ne serions pas justes si nous n'ajoutions pas aussitôt à cela que le développement presque incroyable et jusqu'à nos jours en progrès par sauts des sciences naturelles n'est pas restreint au développement technique seulement, mais marque de son empreinte le domaine entier de toutes les sciences en général.

L'idéalisme de *Hegel* et *Fichte* a perdu sa force ; ses derniers éclats ont pu être observés dans l'enthousiasme nationaliste exubérant de la guerre franco-allemande, puis — dans le désenchantement qui suivait la guerre — il s'est retiré successivement à l'encontre des sciences naturelles qui gagnaient du terrain de plus en plus. L'autorité des sciences naturelles augmenta constamment par suite de leur utilité pratique et du fait qu'elles ouvraient une perspective incommensurable devant l'humanité. Cela fut suivi par la désillusion dans la foi idéale en l'esprit et en les sciences spirituelles. Les fondements de l'autorité des sciences spirituelles ont été sapés également par le fait que les manoeuvres innombrables, l'utilité pratique du commerce en train de se développer étaient plus convaincants que toutes les vérités présumées ou acceptées d'une conception idéaliste du monde. Il est devenu de plus en plus évident que la domination des forces naturelles affranchies qui a été suivie pour l'homme par la découverte de ses propres forces et des forces de ses prochains, signifiait plus que les valeurs spirituelles de l'idéalisme qui promettaient beaucoup mais offraient peu. Du conflit des diverses tendances spirituelles ce sont les sciences naturelles et les sciences sociales qui sont restées victorieuses, car à côté des sciences naturelles c'était la sociologie qui était la science la plus exacte et la plus objective. Il est donc compréhensible que toutes les sciences spirituelles furent subordonnées à la science naturelle et que la sociologie a été considérée en même temps comme la critique de la société. Suivant l'apôtre de la sociologie, *Auguste Comte* qui était disciple de *Saint-Simon*, la nouvelle méthode scientifique ne serait vraiment effective que si la nature exacte des sciences naturelles était appuyée par le plus grand trésor du prolétariat qui était en train de se relever, par la force du travail industriel créant des valeurs

commensurables. Pour cette raison le sociologue devint un allié inconscient de tous les mouvements révolutionnaires du XIX^e siècle. Cela fut suivi par l'avance de la philosophie appliquée des sciences naturelles, le matérialisme ; l'enseignement de *Darwin*, puis le matérialisme de ses disciples, *Moleschott*, *Vogt*, *Büchner* laissa de plus en plus son empreinte sur le développement des sciences.

La tendance spirituelle qui avait subordonné les autres sciences aux sciences naturelles et à la sociologie et qui cherchait une explication naturaliste des sciences naturelles même pour les phénomènes de l'esprit, c'était le positivisme. Le positivisme, cette tendance philosophique progressiste dans son temps, était naturellement en premier lieu la doctrine philosophique de la bourgeoisie qui cherchait à se relever. Dès l'époque de la domination de la philosophie de «l'Aufklärung», depuis le progrès de la devise de Rousseau : «retournons à la nature», il n'y avait pas d'autre tendance spirituelle qui aurait pu avoir une prise aussi considérable sur les savants et aurait pu les tenir en son pouvoir comme le positivisme. Les hommes puisaient de l'espérance et de l'optimisme dans le positivisme. Ils avaient le sentiment d'avoir trouvé la devise «Sésame, ouvre-toi», cette devise à l'aide de laquelle on pouvait résoudre les problèmes même les plus compliqués et on pouvait approcher des problèmes les plus abstraits.

Le savant positiviste n'observe que les résultats des actions, les phénomènes et ne cherche à établir que les lois de ceux-ci. Mais tout cela suppose le plus grand objectivisme : les positivistes cherchent la vérité, sans prendre parti, d'une manière inductive, parce qu'ils estiment que seule la méthode inductive objective est à même d'écarter la possibilité des erreurs dans les résultats des sciences idéalistes. Or, cette possibilité consistait en le fait que l'historien idéaliste était influencé par ses propres convictions individuelles, par ses propres préjugés religieux, nationaux, philosophiques. Le positiviste évoque les temps passés sur la base des données historiques, il se sent superposé aux nations, son attitude est anti-religieuse et anti-philosophique.

Ce qui est vrai pour l'ensemble des sciences, est également vrai, parmi les sciences spirituelles, spécialement pour les sciences historiques. Les historiens ont appliqué comme une véritable découverte les méthodes positivistes, les tours d'adresse naturalistes de *Hume* et de l'empirisme anglais : «Dans l'histoire . . . on a trouvé la bonne méthode sans laquelle les plus grands génies errent en vain dans la masse des événements.»[1]

La méthode du positivisme dans le domaine des sciences historiques consistait dans l'insistance sur les détails, le rassemblement, la systématisation, la confrontation des données servant de base pour l'observation, et sur la base de celles-ci la constatation des régularités. Si nous appliquons ces caractéristiques aux sciences historiques hongroises, nous pouvons constater que ni dans le domaine des sciences historiques, ni dans cette science spirituelle

qui était à même de concilier relativement avec le plus grand succès l'induction objective avec ses découvertes intuitives, notamment dans la linguistique,[2] on n'avait jamais publié autant de collections de documents, de données, de contributions, de monographies que dans les premières dizaines d'années du positivisme. Il fallait presque craindre cette surabondance de documents, le fétichisme des données, les détails qui étaient devenus d'instruments des fins en soi, des objectifs absolus, ce travail de Sisyphe sans fin, dont on n'avait vu ni le sens, ni le but.

Cette nouvelle tendance des sciences historiques s'introduit, bien entendu, dans l'histoire littéraire aussi. L'époque du romantisme européen était le berceau de l'idée de la littérature nationale, de la «Nationalliteratur», mais le berceau aussi de cette idée que les littératures de l'Europe constituaient un tout dont les parties diverses se contredisaient ou étaient semblables l'une à l'autre. Cet internationalisme romantique accepta les différences nationales et chercha à les comprendre.

La littérature des diverses nations adopta et transforma le romantisme conformément à ses besoins et à ses goûts populaires et nationaux. Ainsi le romantisme hongrois enseigna aux hommes littéraires à penser dans des catégories de la littérature mondiale et leur a appris à recevoir les chefs-d'oeuvre marquants de la littérature romantique et classique. Avec cela, le romantisme spécial hongrois a rendu possible que la littérature hongroise, avec ses oeuvres les plus remarquables, fît son entrée sur un pied d'égalité dans la communauté constituée par la littérature des divers peuples.[3] Le positivisme, précisément par suite de la découverte des forces sociales, ne dut faire d'ici qu'un pas court pour se rendre compte de la solidarité et de l'unité des littératures européennes. Il devint évident aux yeux des explorateurs de la littérature que l'unité spirituelle de notre continent a toujours existé, voire même que le contact qui était la base de cette unité devenait toujours plus profond. L'histoire littéraire, outre qu'elle se tourna vers les détails, vers le rassemblement des données, vers la documentation, se montra de plus en plus positiviste dans le choix des sujets, dans le groupement et l'utilisation des divers résultats, dans les nuances de l'assortiment des expressions. Les historiens littéraires cherchaient cette veine qui n'était pas toujours facilement accessible à la palpation et qu'on ne pouvait découvrir quelquefois qu'avec un travail fatigant, et qui unissait la littérature de leur peuple à l'Europe et même à la littérature de l'humanité. Ils comparent les thèmes, les modèles, les formes poétiques communes, les analogies de la forme et du style, les éléments communs, les concordances des textes de la littérature des peuples vivant les uns à côté des autres ou éloignés les uns des autres, des peuples apparentés ou étrangers, au demeurant, tout ce qui faisait la partie matérielle de la littérature et qui est commun dans la littérature de deux ou plusieurs peuples ou peut être présumé comme tel.

La branche de la science littéraire qui étudie ces questions, c'est *l'histoire littéraire comparée*. La comparaison des littératures peut être découverte déjà dans les littératures classiques aussi, par exemple on comparait les littératures grecque et latine. Nous pouvons trouver la comparaison des oeuvres littéraires également plus tard à toutes les époques. Mais cette comparaison n'a qu'un caractère esthétique et il lui manque l'aspect historique qui est l'acquisition du XIX[e] siècle. Au début de ce siècle les savants de la littérature étudient les oeuvres littéraires par la méthode historique, au lieu de faire des collections de biographies et des bibliographies, leur horizon s'élargit, mais pour le moment ils ne cherchent pas ce qui unit les littératures, mais ce qui les distingue, les sépare. De cette façon procèdent les frères *Schlegel* et plus tard les frères *Grimm* quand ils se réfèrent à l'idée obscure et mystique de la race et subordonnent les éléments rationnels, partant réciproques et internationaux, des littératures, aux éléments nationaux, sentimentaux, donc individuels et incommunicables. L'histoire littéraire comparée analytique, explicative, qui apprécie les faits et met en relief les points de vue historiques aussi, naît en France à la fin du premier quart du siècle passé comme la réaction à la Nationalliteratur de *Gervinus* et *Koberstein*. Les jeunes historiens littéraires et critiques, surtout sous l'influence du romantisme français imbu du désir ardent de l'étranger, étudient avec intérêt, avec curiosité l'influence réciproque des diverses littératures. Ces jeunes gens font des voyages, ils se livrent à l'étude, à l'examen des littératures étrangères sur place, c'est là qu'ils écrivent leurs études qui ne sont cependant point des travaux de l'histoire littéraire comparée, mais de simples dissertations sur les littératures étrangères. Ils ont tout de même le mérite d'avoir éveillé l'intérêt pour les littératures étrangères, d'avoir jeté les fondements de la méthode de l'histoire littéraire comparée et d'avoir établi par l'exposé des oeuvres étrangères, plutôt inconsciemment, les bases d'un internationalisme dans lequel ce n'est pas le créateur et sa race qui jouent le premier rôle, mais l'oeuvre, les rapports de l'oeuvre avec les oeuvres spirituelles de l'étranger.[4]

A la vérité, l'histoire littéraire comparée s'est développée sous l'influence du positivisme dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Nous avons vu que l'idole du positivisme était: l'exactitude, sa méthode: l'induction, son instrument: la matérialité, la base de tout, la matière. L'histoire littéraire comparée est donc devenue une science par excellence positiviste: c'est surtout vrai pour l'histoire du sujet de la fable, car celle-ci avait espéré pouvoir, par la comparaison de la matérialité, approcher de l'exactitude admirée et enviée des sciences naturelles. En effet, dans la création poétique c'est la matière, le sujet de la fable, la forme qui sont le plus facilement saisissables, ce sont eux qui peuvent être étudiés, comparés avec la moindre difficulté, sans qu'il soit nécessaire de s'occuper du créateur, de l'homme. Le but de l'histoire littéraire comparée est, en effet, de rechercher le plus grand nombre possible des diffé-

rents faits qui sont d'une origine diverse et de les expliquer d'une manière aussi convaincante que possible. En d'autres termes, l'histoire littéraire comparée, pour ainsi dire contrairement aux comparaisons littéraires des siècles antérieurs, n'a pas des points de vue esthétiques, mais seulement des méthodes historiques. En même temps, cependant, l'histoire littéraire comparée, en étudiant ce qui est commun dans les diverses littératures nationales, en recherchant la structure des plus petites unités de la littérature des différentes époques, des différentes nations, devient un mouvement spirituel qui ne sépare pas, mais unit les littératures nationales, cherche la voie vers une littérature mondiale unitaire et essaye d'aplanir la voie d'un nouvel humanisme.[5]

Mais l'histoire littéraire comparée était grosse de son destin et c'était presque un sort romantique : la tragédie du désir éternel, de la jamais non-réalisation. Car nous ne saurions considérer que comme une tragédie l'effort d'une application obstinée mais si souvent inutile, l'élaboration analytique des files multicolores des matières errantes si rarement réunies en étoffe — l'analyse n'étant pas toujours suivie de la synthèse. Et ce qui est peut-être le plus triste, c'est que ces comparatistes eux-mêmes sont conscients de leur inaptitude de donner une synthèse générale des idées inconnues retrouvées par eux, des thèmes errants, des données historiques, des motifs et sources communs ; ils ne peuvent composer que quelques monographies. Leur destin était de faire d'éternels préparatifs sans jamais arriver : ils n'étaient que les précurseurs d'une littérature comparée en formation qui, plus érudite, ne se contentera plus de rassembler et d'analyser les matériaux.[6]

Hugo Meltzl. Sa jeunesse

Les méthodes de la littérature comparée commencent à se développer assez tôt en Hongrie. L'auteur de la première histoire littéraire systématique, *Ferenc Toldy* parvient lui aussi dans son «Handbuch»[7] maintes fois à l'aide de l'application de la méthode de la littérature comparée à ses résultats.

Nous ne devons pourtant pas considérer comme le premier comparatiste littéraire conscient hongrois *Toldy*, le «père de l'historiographie littéraire hongroise», mais son collègue bien plus jeune et son adversaire acharné jusqu'à la fin de sa vie : *Hugo Meltzl de Lomnitz*. Leur vie, leur carrière dénote beaucoup de traits communs, c'est peut-être la cause que sur les points où ils se rencontraient, étant des pôles de chargement identique, ils se repoussaient.

Meltzl devait son origine à une famille allemande établie en Hongrie Cette bourgeoisie de langue allemande qui n'était divisée antérieurement que par des divergences religieuses, a subi une rupture d'équilibre intérieur à l'époque des réformes des années quarante du XIX^{e} siècle. La plus grande partie accepta volontairement et avec plaisir les tâches politiques et culturelles qui lui

incombaient de la politique hongroise de l'époque, les autres, par contre, prirent une direction centrifuge à l'égard de l'idée étatique et populaire hongroise.[8]

Hugo Meltzl, comme Toldy, appartenait au premier camp. Meltzl était né à Szászrégen en 1846 d'une branche d'une famille saxonne de la Hongrie Septentrionale qui s'était établie en Transylvanie. Sa langue maternelle germanique[9] avait été influencée de bonne heure par une impression nouvelle : à 10 ans il s'était inscrit au Collège socinien de Kolozsvár pour apprendre le hongrois et là il apprit à la perfection non seulement la langue, mais se familiarisa avec la littérature hongroise aussi et c'est là qu'il fit également la connaissance de l'objectif central et de la raison de sa vie et de son travail littéraire : de Petőfi. Il continua ses études supérieures en Allemagne : de 1864 à 1866 il étudia à l'Université de Leipzig la philosophie et la philologie moderne. Parmi ses camarades il nous faut mentionner *Nietzsche*. Comme nous connaissons l'enthousiasme de jeunesse de ce dernier pour Petőfi, la supposition parut proche que le philosophe allemand avait fait la connaissance de Petőfi par l'intermédiaire de Meltzl. Les données les plus récentes prouvent, cependant, que l'intérêt que Nietzsche avait pour Petőfi était antérieur à la date où il fit la connaissance de Meltzl, de plus, dans les années où il fit sa connaissance, il était déjà sous l'influence d'autres impressions.[10]

Mais en dehors de leur intérêt littéraire commun rien ne prouve que Meltzl était attaché à Nietzsche même plus tard par des liens amicaux plus intimes, bien que le savant hongrois dans ses cours d'université et dans sa vie privée se rappelait avec plaisir des années d'études qu'il avait passées avec le professeur d'une réputation mondiale de l'Université de Bâle.[11]

Son professeur *Johannes Minckwitz* a fait une plus grande impression sur Meltzl que Nietzsche, Minckwitz le célèbre philologue classique, le poète et l'explorateur de Platon qui est devenu plus tard un collaborateur appliqué et enthousiaste du périodique de Meltzl.

L'année académique de 1867—68 le trouve à Heidelberg. Ici il s'inscrit d'abord à la théologie protestante, mais pendant le second semestre il étudie de nouveau les lettres. Parmi ses professeurs *Adolf Holzmann* exerça la plus grande influence sur lui. C'était lui qui avait dirigé l'attention du jeune homme réceptif sur la thèse fondamentale de sa conception littéraire ultérieure, sur l'idée que Goethe se faisait de la littérature mondiale. Meltzl se disait avec bonheur et fierté, même après des dizaines d'années, le disciple de l'éminent germaniste et expert du sanscrit.[12]

Deux amitiés nouées à Heidelberg eurent un effet non moins grand sur la formation de la vie de Meltzl, sur sa carrière littéraire. L'une de ces amitiés le lia à *Loránd Eötvös*, au physicien éminent, qui avait influencé non seulement la formation de sa manière de voir naturaliste, mais avait également transmis à son ami la position d'esprit philosophique de son père, *József Eötvös*, ministre de l'éducation publique et de la religion en Hongrie dans la suite, et en même

temps avait attiré l'attention de son père sur le jeune étudiant d'université remarquablement doué. L'autre influence décisive a été exercée sur le jeune Meltzl par une figure sympathique de la littérature germanique, *Josef Victor von Scheffel* et Meltzl devint depuis leur rencontre en avril 1867 l'un des adeptes et propagateurs les plus enthousiastes de l'auteur allemand.

Meltzl finit ses études philosophiques en 1868. Il ne pouvait célébrer d'une façon plus digne ce moment important de sa vie, lui qui avait sacrifié toute sa vie à faire connaître la littérature hongroise et spécialement Petőfi à l'Europe, qu'en publiant à 22 ans 73 poèmes de Petőfi en allemand.[13]

Il a utilisé les années suivantes à amasser les expériences, à élargir le champ de ses connaissances. Les amis littéraires acquis de cette façon se trouvent presque tous parmi les collaborateurs de son périodique.

De ces amis littéraires nous n'insisterons que sur deux. C'est pendant son voyage à Zürich qu'il fit la connaissance du professeur historien de l'Université de cette ville, *Johannes Scherr*, républicain déclaré, émigré politique allemand, idéal de *János Erdélyi* qui avait également une influence considérable sur l'évolution scientifique, humaine et idéologique de Meltzl. De même, il ne put se soustraire à l'influence du professeur d'une célébrité mondiale de l'Université de Vienne, *Wilhelm Scherer*, ainsi qu'à celle du célèbre orientaliste de Berlin, *Wilhelm Schott*. Scherr a formé plutôt l'homme dans Meltzl, par contre aux deux derniers c'est la formation de sa manière de voir scientifique qu'il devait.

L'année décisive de sa vie était celle de 1872 : c'est alors qu'il a été reçu docteur ès lettres à Leipzig, c'est alors qu'il avait posé en vain sa candidature pour être nommé professeur de lycée. C'est dans cette année qu'on avait fondé la seconde université de la Hongrie en Transylvanie, à Kolozsvár. Le protecteur de Meltzl, le puissant ministre des cultes, József Eötvös était déjà mort depuis plus d'une année mais son successeur et gendre *Ágoston Trefort* avait également connu le jeune homme doué et ambitieux de Transylvanie. Trefort le nomma en 1872 au mois de septembre à la nouvelle Université comme professeur de la langue allemande. Quelques années plus tard il obtint également de la langue française la «venia legendi».[14]

Les premières années de son professorat universitaire. La voie vers l'histoire littéraire comparée

Le jeune Hugo Meltzl qui n'avait alors que 26 ans, commença son travail universitaire avec un grand enthousiasme, mais n'a pas oublié ses études sur Petőfi non plus. Tout d'abord, il fit publier de nouveau ses traductions de Petőfi, puis il publia une demi-douzaine d'études sur son poète admiré. Parmi ces études qui décrivaient la vie et le caractère du poète avec des couleurs nouvelles

et qui attaquaient ses adversaires véritables ou présumés, une étude se fait remarquer aussi bien par la violence de son ton que par l'ironie mordante et son étendue, dans laquelle il avait lancé une attaque contre son collègue de Kolozsvár, *Béla Szász*, professeur de l'esthétique.[15] Meltzl dans cet écrit ayant le caractère d'un pamphlet met le masque d'un garçon de brasserie, *Miska Lelkes* pour pouvoir mieux attaquer son adversaire. L'origine de cette polémique était due au fait que l'Université de Kolozsvár voulait célébrer sur l'initiative de Meltzl le demi-centenaire de la naissance de Petőfi, mais Szász s'y était opposé.

Suivant Meltzl Petőfi pourrait être la sauvegarde de son petit peuple, c'est de ses ouvrages qu'on pourrait déduire les règles de l'esthétique, c'est sur lui qu'on pourrait bâtir la nouvelle culture hongroise. En 1873, quand Szász a fait un cours sur Madách qu'il considérait comme un auteur secondaire, lui, Meltzl, annonça un cours sur Petőfi.

C'est dans cette étude que nous voyons surgir pour la première fois l'idée de son périodique littéraire futur, quand il dit que chez nous c'est la presse quotidienne qui remplace les périodiques scientifiques : «Mit einem einzigen, unabhängigen, reinwissenschaftlichen Organe wäre in Ungarn fast so viel zu leisten, als mit mancher kostbaren Lehranstalt.»[16]

Et c'est là-même que l'idée de l'histoire littéraire comparée apparaît pour la première fois : il constate que, bien que Petőfi nous appartienne, la littérature étrangère peut également prétendre un droit sur lui et il ne suffit pas de ne pas la frustrer de ce droit, mais nous devons faire tout notre possible pour que Petőfi soit connu du monde entier, comme les autres grands esprits de l'humanité qui ont écrit et souffert pour tous.

Nous voyons de ses manuscrits posthumes qu'il avait l'intention de continuer la discussion passionnée, cette discussion qui maintes fois menaçait de dégénérer en une dispute personnelle et la raison pour laquelle il ne le faisait pas était due uniquement au fait qu'au cours de la popularisation de son poète préféré il avait d'autres occupations aussi.

C'est à cette date qu'il a pris contact avec le beau-frère de Petőfi, gendre préféré du père de *Julia Szendrei*, épouse de Petőfi, premier critique qualifié de Petőfi, *Pál Gyulai*. Il lui adresse une lettre et lui offre ses services pour la popularisation de Petőfi. Et lorsqu'il voit que cela ne va pas si facilement qu'il s'imaginait, il critique, il analyse avec un oeil pénétrant, mais pas sur un ton choquant, l'étude fondamentale de Gyulai sur Petőfi.[17]

Meltzl à cette occasion ne s'occupe pas des traits humains de Petőfi ; il ne fait que des réflexions esthétiques et critiques; selon lui cette voie est souvent plus sûre que l'empirisme.

Il fait ressortir en premier lieu la sincérité de Petőfi. Suivant lui il n'y a que deux auteurs dans la littérature mondiale, chez lesquels on peut retrouver ce degré de la sincérité humaine : ce sont *Lessing* et le Lessing du XIX^{e} siècle,

Schopenhauer. Si nous ajoutons à ces deux Petőfi, ce sont les trois qu'il faut considérer comme les apôtres de la sincérité.

La littérature sur Petőfi publiée jusqu'ici a tracé un portrait statique du poète. Meltzl désire saisir Petőfi dans son développement, comme un poète *en préparation* et non pas comme un poète *achevé*, comme un caractère en *évolution* et non pas comme un caractère *accompli*.

Nous retrouvons également chez Meltzl les traits pénétrant l'avenir de la bourgeoisie allemande progressiste, les éléments d'une critique hardie de la société, lorsqu'il signale, par exemple, que le roman «La corde du bourreau» de Petőfi «frise l'un des abcès les plus tristes de la vie sociale hongroise : le jeu des cartes, ce côté le plus dégoûtant du banditisme ganté de peau glacée», et pour cette affirmation Petőfi mérite d'être toujours estimé et apprécié.

Nous voyons apparaître dans ces articles de nature polémique, complétive, réformatoire, il est vrai que pour le moment dans des contours imprécis, le futur travailleur infatigable de l'histoire littéraire comparée, quand il constate que «dans la vie de Petőfi l'année 1845 constitue ce tournant où . . . il donne d'un seul coup à la littérature hongroise l'horizon de la littérature mondiale».

Meltzl essaye de déterminer la place de Petőfi dans la littérature hongroise. Les critiques n'ont analysé jusqu'ici que la poésie populaire, patriotique ou amoureuse du poète. C'est Meltzl qui signale le premier que Petőfi est bien plutôt un poète-philosophe, il dit : métaphysique, un philosophe qui dépasse les «philosophies-réflexes» qui ne font que répéter les vieilles tendances anémiques et surpassées, et dépasse également le système à la mode de Stuart-Mill. Petőfi a la même valeur que l'autre philosophe hongrois indépendant, József Eötvös qui «a osé traiter, avec des mains vraiment souveraines, dans les limites «étroites» de la poésie lyrique, les problèmes métaphysiques et philosophiques les plus ardus».[18] Voire même, il va plus loin et soutient que Goethe n'avait pas osé philosopher dans la poésie lyrique dans la même mesure que Petőfi. Meltzl prend Petőfi pour un pessimiste, mais dans le sens de Schopenhauer, «ce qui est d'imiter et de suivre de façon la plus fidèle un certain Jésus Christ». Nous devons nous approfondir dans cette philosophie, il nous faut comprendre le vrai poète, parce que si nous ne faisons pas cela, nous avons le droit de nous demander : «à quoi bon ce petit nombre de poètes et de philosophes et ce grand nombre de théologiens?»[19]

Finalement il constate, et à cette époque son observation n'était pas encore dépourvue de toute audace, que Petőfi était un poète classique. Le préjugé littéraire, en effet, avait opposé le populaire au classique et avait considéré Kazinczy, Kisfaludy comme des auteurs classiques, uniquement pour cette raison qu'ils n'étaient pas aussi populaires que Petőfi. Meltzl retient sur la base de nombreux exemples «qu'il n'a jamais existé au monde un auteur classique qui n'aurait été en même temps un poète populaire aussi.»[20]

La mise en marche des «Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok» (Feuilles de l'histoire littéraire comparée)[21]

Mais tout le travail de Meltzl jusqu'ici n'était que des préparatifs pour son oeuvre principale et en même temps son initiative remarquable au point de vue de l' historiographie littéraire, hongroise pour la mise en marche des «Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok» (Feuilles de l'histoire littéraire comparée).

Il a eu de la chance : à l'Université de Kolozsvár il avait comme collègue *Sámuel Brassai*, un professeur d'une grande réputation, pas seulement dans son pays mais à l'étranger aussi, le dernier polygraphe hongrois, expert des mathématiques aussi bien que de la linguistique indo-européenne comparée (il était à l'Université professeur des mathématiques et privat-docent du sanscrit et des études linguistiques comparées) et qui avec une agilité désavouant son âge avancé et avec une innocence presque enfantine contemplait le monde et rendait perplexes ses contemporains plus jeunes avec ses théories originales et ses découvertes étonnantes.[22] Brassai n'a pas pu dire précisement l'âge qu'il avait, car l'église de sa ville natale, Torockó de Transylvanie a été détruite par l'incendie et les registres de l'État Civil ont été également anéantis, mais il devait approcher vers ce temps là des 80 ans.

Ces deux hommes, tous deux, dans leur genre, des hommes excentriques, unirent donc leurs efforts et en 1876 créèrent leur périodique littéraire: les «Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok» (Feuilles de l'histoire littéraire comparée).

Ce périodique était une couleur nouvelle dans son genre pas seulement parmi les périodiques littéraires et scientifiques hongrois de l'époque, mais sans pareil au point de vue mondial aussi. Il est vrai qu'au mois de février 1876 à Florence on avait publié un périodique sous le titre : «Rivista internazionale britannica, germanica, slava» sous la rédaction de *Fanfani* et *Giusti*, mais ce périodique ne publiait que des articles en langue italienne. Le successeur le plus proche de la Rivista ayant un objectif analogue ne vit le jour qu'un an et demi plus tard : c'était le périodique «Mélusine», publié à Paris en 1878, sous la direction d'*Eugène Rolland* et *Henri Gaidoz*, mais celui-ci aussi, après une vie très courte d'un an, cessa de paraître.[23] Le périodique «Magazin für die Literatur des Auslands», offrant également une matière étrangère, publia la matière étrangère sans aucun commentaire et sans aucune appréciation quelconque et le «Egyetemes Philologiai Közlöny» (Bulletin universel philologique) publié chez nous la première fois en 1878, faisait la même chose. De même, des considérations pratiques et utilitaires, des considérations relatives à la publication de la documentation et non pas des considérations scientifiques ont inspiré les éditeurs des périodiques qui étaient relativement les plus apparentés à la Revue de Meltzl, à savoir la «Russische Revue» et les «Statistische und andere wissenschaftliche Mitteilungen», publiées tous les deux à St. Pétersbourg.

Aux universités la situation est meilleure : c'est vers les années 70 que commence l'enseignement de l'histoire littéraire comparée scientifique. *Emilio Teza* fait un cours sous le titre «Lingue e letterature comparate» à l'université de Pise, *De Sanctis* est chargé d'un cours sur la nouvelle science à Naples, *Arturo Graf* à Turin, *Marc-Monnier* et *Édouard Rod* sont depuis des années les professeurs de la «Littérature comparée» à l'Université de Genève, à l'Université de Munich on suit les cours sur la «Vergleichende Literatur» de *Cassière*, et à partir du mois de janvier 1877 l'éminent auteur de traductions artistiques, *Károly Szász* commence son cours sur l'histoire littéraire comparée à l'Université de Budapest.

Le premier numéro des «Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok» (ÖIL) (Feuilles de l'histoire littéraire comparée) paraît le 15 janvier 1877 à Kolozsvár avec les lettres du typographe universitaire royal J. M. Stein. A la page de titre du périodique, d'un papier fin in-octavo, l'on publia le titre d'abord en 6 langues (en hongrois, allemand, français, italien, anglais et espagnol), puis en 10 langues (en outre en néerlandais, islandais, suédois et portugais).[24]

Le Dr. Sámuel Brassai et le Dr. Hugo Meltzl sont indiqués comme rédacteurs et éditeurs, mais la charge de la rédaction n'est pas divisée à proportion égale entre les deux rédacteurs, Brassai influe peu sur la direction, presque tous les articles portent les traces de la main de Meltzl.

A la tête de chaque numéro une devise en langue hongroise et française donne la note fondamentale. La devise est choisie par Meltzl dans les pensées de József Eötvös qu'il aimait et estimait beaucoup : «Étudions donc les grands écrivains des anciens et des autres peuples, mais ne les imitons pas. La semence, ailleurs devenue arbre, prendra peut-être racine aussi dans notre terre ; mais le grand arbre que nous transplantons, dépérit et meurt ; il le fait d'autant plus facilement et d'autant plus vite qu'il était plus beau et plus grand dans son sol natal.» A partir du numéro 11 de la première année, ainsi que nous le verrons dans la suite, les rédacteurs cherchent conformément à la conception de Meltzl une nouvelle devise et ils choisissent les mots célèbres adressés par Schiller à Körner : «Es ist ein armseliges, kleines Ideal, für *eine* Nation zu schreiben ; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einem Fragment (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stille stehen.»

Quelles étaient les tâches que les rédacteurs «Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok» s'imposaient? C'est Meltzl qui esquisse les tâches et les buts. Le périodique veut s'occuper d'une science moderne qui se trouve encore dans le berceau ; il veut s'occuper de l'histoire littéraire comparée, car ainsi que «l'individu ne peut se passer de son proche, les différents peuples ne sauraient non plus vivre sans une communication permanente entre eux sur le domaine spirituel et littéraire».[25] Meltzl annonce que le périodique sera polyglotte et il se défend contre ceux qui attaqueront sûrement ce poly-

glottisme. Mais les collaborateurs étrangers éminents ne sauraient mettre à la diposition du périodique leurs produits spirituels qu'à la condition que leurs thèses originales soient publiées par le périodique hongrois dans leur intégralité, car le public hongrois «ne saurait exister sans une culture supérieure, polyglotte». Le périodique sera donc polyglotte d'une façon scientifique, car il publiera des articles, en dehors de la langue hongroise principale, en allemand, français, italien, anglais et espagnol aussi. Meltzl signale que ce polyglottisme sera très utile pour la littérature hongroise : nous pourrons faire connaître les mouvements nationaux directement au monde entier. «Nous ne pourrons remédier à l'isolement de la poésie et de la littérature hongroises que si nous procurons des points de contact et de comparaison aussi fréquemment que possible.» Mais le périodique «ne cultivera que les points de contact originaux et directs en se bornant exclusivement à la littérature proprement dite qui est l'âme, le coeur des peuples . . . Avec des publications scientifiques écrites sur nous et par nous nous ne saurions que décourager les peuples étrangers. La jeune fille agit le mieux si elle attend le prétendant. Nous ne pouvons remédier à l'isolement de la langue et de la poésie hongroises qu'à l'aide de notre principe polyglotte.»[26]

En ce qui concerne maintenant les tâches concrètes, celles-ci consistent, suivant Meltzl, en premier lieu dans le travail de traduction *passive* et *active*, à savoir dans la présentation des valeurs de la littérature hongroise à l'étranger et en sens inverse, dans un exposé des valeurs des littératures étrangères chez nous. Conformément à ces tâches, pour le moment quatre types de publications paraîtront :

1. des essais originaux, 2. d'autres dissertations et critiques (les points 1. et 2. en hongrois ou en langue étrangère), 3. une revue littéraire (de la littérature hongroise en langue étrangère, des littératures étrangères en hongrois), 4. symmikta (en hongrois et en langue étrangère : chansons populaires, fables etc.).

Meltzl se délimite déjà ici du nationalisme bruyant de la seconde moitié du siècle passé — comme il le fera plus tard si souvent — et en même temps, il s'oppose à l'autre extrême à la mode : au cosmopolitisme aussi. Plus tard il définit son attitude d'une manière plus claire, plus précise et parle d'une façon caractéristique de l'internationalisme de la science et du savant. Ici nous voyons la prise de position de Meltzl à l'égard de la religion positive aussi : «Es gibt kein sicheres Kennzeichen wahrer höherer Bildung, als Vermeidung aller patriotischen (sowie auch der übrigen confessionellen, namentlich religiösen) Ausbrüche im Leben . . . Es scheint, als ob aller Hass und Fanatismus, welcher in früheren Jahrhunderten auf dem Gebiet der Religionsfragen sich ungescheut breitmachen durfte, in unserem Jahrhundert auf dem der Nationalitätsfragen wiederkehren will. Wir Culturmenschen zunächst Bürger einer grösseren Gemeinde sind, als des durch farbige Schlagbäume begrenzten Vaterlandes . . .

Und doch bleibt es unrecht, den Kosmopolitismus realisieren zu wollen! Schon deshalb, weil er . . . nur ein Böses gegen das andere vertauschen würde ; vorausgesetzt nämlich, dass er überhaupt mehr wäre, als ein blosses Gedankending oder Nirgendheim». En même temps, il veut éliminer toute discussion non scientifique. C'est pourquoi le périodique ne s'occupera pas «des sciences ordinaires poursuivant des objectifs pratiques, mais seulement de cette poésie et de cette philosophie qui montrent l'âme, le coeur des peuples, de la métaphysique et de l'esthétique, de la critique et tout au plus de l'ethnographie, parce que sans cela on ne saurait comprendre tout à fait les littératures étrangères, notamment les littératures exotiques».

Son enthousiasme obscurcit souvent la clarté de sa vue également plus tard. Il est compréhensible et pardonnable que dans l'un des articles du premier numéro du périodique il se trompe dans la juste perspective. Nous pensons à son article intitulé : «Celui qui a introduit dans la poésie du monde le hongrois.»[27] Il part de l'idée de la traduction en une langue étrangère de la poésie : ils sont nombreux, dit-il, ceux qui *travestissent* et peu qui *traduisent*, c'est à dire il y en a beaucoup qui déforment le texte à traduire et peu sont ceux qui font une «traduction». La preuve en est que Goethe avait fait l'éloge de la littérature serbe, d'après Meltzl d'une importance beaucoup moindre et d'un caractère plus orientale, «par contre on a à peine réussi à présenter après les jours de mars la littérature hongroise, les Eötvös, les Petőfi, à la grande littérature allemande voisine».

Dans la suite de son article Meltzl présente *Friedrich Georg Daumer*, professeur de Würzburg, par ailleurs un homme honnête et bienveillant, mais ne parlant pas le hongrois et ne faisant que des traductions de seconde main qui, d'après lui, «avait réalisé, avec ses traductions de Petőfi, le principe de la comparaison d'une manière la plus géniale», car comme le pendant de la «Weltliteratur» de Goethe, il créa l'idée de la «Weltpoésie». Avec son affirmation que c'était Daumer qui avait introduit avec son livre[28] la poésie hongroise dans la poésie mondiale, il provoqua la critique légitime de la presse hongroise de l'époque.[29]

Il est vrai qu'avec le recul de huit décades il nous faut reconnaître que Meltzl est allé trop loin. Son article est pourtant intéressant car dans cette première étude, manifestement erronée, on peut retrouver tout ce qui l'occupait pendant des dizaines d'années : l'idée de la «Weltliteratur» de Goethe et sous ce rapport son amour éternel : Petőfi. Les deux idées, comme nous le verrons dans la suite, sont en dernier ressort intimement liées l'une à l'autre, voire même identiques.

Le fondement de principe de l'histoire littéraire comparée hongroise. Goethe et la littérature mondiale

Meltzl est d'avis que le but final de l'histoire littéraire comparée est d'approcher de l'idée de la littérature mondiale de Goethe. C'est le point solide sur lequel on peut construire la nouvelle science, la science de l'avenir, l'histoire littéraire comparée.

Quelle est donc l'essence de la conception «Weltliteratur» de Goethe?[30]

Jusqu'au siècle des lumières, de la philosophie, l'échange des produits spirituels ne s'étendait que sur les pays géographiquement voisins ou sur les peuples apparentés, tout au plus sur les groupes populaires d'une conception idéologique identique. Cela veut dire que les chefs-d'oeuvre étrangers qui ne rentraient pas dans les relations mentionnées n'ont pu être appropriés par la littérature des divers peuples que par un retard considérable. C'est à partir du siècle des lumières que nous pouvons compter la simultanéité relative des littératures européennes, c'est-à-dire l'équilibre de la demande et de l'offre.

Goethe, retourné d'Italie et arrivé à la perfection de l'humanisme, est pris sous la fascination de la littérature mondiale, mais ne s'occupe d'une façon intensive de cette idée que tard, à partir de 1827.

C'est à cette époque qu'il dit à son Eckermann fidèle : »Ich sehe immer mehr, dass die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und dass sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aberhunderten von Menschen hervortritt . . . Wenn wir Deutsche nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel . . . Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist jetzt an der Zeit und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.»[31]

L'autre citation classique est le poème de Goethe : «Weltliteratur» :

«Wie David königlich zu Harfe sang,
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,
Der Perser Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun —
Ein Sphärentanz, harmonisch im Getümmel, —
Lasst alle Völker unter gleichen Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun!»

Goethe ne considérait pas la littérature mondiale comme une science simple, close, mais comme un processus en mouvement dialectique, en progrès, en développement dont les littératures des peuples divers font partie, lorsque celles-ci peuvent apparaître avec des oeuvres satisfaisant les besoins humains généraux, mais aussitôt que cette condition disparaît, elles sortent de la communauté de la littérature mondiale.

La conception de la littérature mondiale de Goethe est donc un internationalisme spirituel, c'est pourquoi elle a été attaquée énergiquement par les nationalistes allemands, avec *Arndt* à la tête, et comme telle, elle n'absorbe pas les littératures particulières. Celles-ci feront, en effet, précisement à cause de leur caractère national spécial, partie de la littérature mondiale, car tout ce qui est vraiment de valeur dans la littérature des divers peuples, devient par suite des traductions, des remaniements, le bien commun de l'humanité. Les frontières, les barrières douanières se spiritualisent, le but c'est le service de la beauté éternelle et la voie, vers ce but, conduit par la patience mutuelle, la compréhension réciproque, la critique mutuelle des valeurs.

L'idée de la littérature mondiale a trouvé vite son chemin également vers la Hongrie, mais l'apôtre hongrois le plus éminent, *János Erdélyi* ne put se libérer complètement de l'opium doux mais dangereux du nationalisme et redouta la perte de l'indépendance de la littérature hongroise à cause de la littérature mondiale.

Meltzl était le premier, au début encore l'inconscient apôtre hongrois de l'idée de la littérature mondiale, qui savait bien que faire partie de la littérature mondiale, précisement pour un peuple comme le hongrois, parlant une langue isolée : c'était un rang, une marque d'honneur, une élévation, c'était la réalisation intégrale de l'humanisme. Il voulait relier la littérature hongroise à ces efforts d'équilibre des tubes capillaires de l'esprit humain.

Meltzl se réfère déjà au début maintes fois à l'idée de Goethe sur la «Weltliteratur», mais il a également besoin d'un temps de mûrissement pour pouvoir appliquer sans rupture cette conception grandiose à la pratique littéraire.

Il définit tout d'abord ce qui est, conformément à la notion de la littérature mondiale, l'essence même de l'histoire littéraire comparée. Ce n'est pas encore une science développée, car seulement les Allemands, les Français et les Anglais ont une expression spéciale pour elle. Il sait également qu'il ne saurait pas encore aboutir à la comparaison synthétique, mais il doit se contenter de faire la connaissance de la matière et de la mettre à jour d'une manière analytique. Il considère, conformément à la conception de Goethe sur la littérature mondiale, l'analyse des questions de la traduction artistique comme la tâche de l'histoire littéraire comparée. Il discute avec *Gervinus* et *Koberstein* qui, en faussant la notion de la «Weltliteratur», construisaient la notion étroite des littératures nationales. Il sait aussi que dans les conditions sociales, politiques et idéologiques de l'époque la notion de la littérature mondiale est une idée à laquelle il faut aspirer, mais qui ne pourra être atteinte encore pour longtemps par l'humanité : «Die Wahre 'Weltliteratur' kann nur ein unerreichbares Ideal sein, dem gleichwohl jede selbständige Literatur nachstreben sollte, . . . mit Mitteln, wie wir : . . . Übersetzungskunst und Polyglottismus, keineswegs aber mit rohen Gewaltacten und barbarischen Hypothesen».[32] Il s'élève contre ceux, qui, comme *Gervinus*, *Koberstein*, *Goedecke*, veulent

fausser, sciemment ou par incompréhension, l'idée de la littérature mondiale de Goethe : «Es lässt sich nicht läugnen, dass die sogenannte 'Weltliteratur' allgemein missverstanden wird . . . Heutzutage will nämlich jede Nation ihre eigene 'Weltliteratur' haben, und weiss eigentlich noch keine recht, was sie will, und was sie darunter verstehen soll. Inzwischen hält sich jede Nation aus diesem oder jenem triftigen Grunde jeder anderen gegenüber für superior . . .»[33]

Il s'ensuit de tout cela qu'il faut réformer l'histoire littéraire qui ne joue à l'heure actuelle que le rôle de l'«ancilla nationis», de l'«ancilla historiae politicae», tout au plus celui de l'«ancilla philologiae». La première tâche c'est de déterminer d'une façon juste les diverses périodes de l'histoire littéraire, car il arrive maintes fois qu'on compte les époques de l'histoire littéraire à partir de la mort des rois.[34]

L'instrument le plus important et le plus beau des objectifs de l'histoire littéraire comparée est la traduction artistique. Pour Goethe la traduction était encore presque identique à la notion de la littérature mondiale. Mais d'après Meltzl la comparaison d'une valeur absolue ne sera possible que si nous pouvons rapprocher les sujets à comparer de leur état original, parce que la traduction la plus parfaite est insuffisante et ne saurait suppléer à la «marchandise originale». C'est pourquoi, *outre* le principe de traduction, le principe du polyglottisme doit également jouer un rôle. L'essence de la traduction c'est le contact littéraire *indirect*, celle du polyglottisme, par contre, c'est le contact littéraire *direct*. Meltzl cependant, n'aimerait pas faire croire que le polyglottisme est identique au cosmopolitisme : «Mit kosmopolitistelnden Nebeltheorien haben die Ideale vergleichender Literatur gar nichts gemein, und es hiesse, die hohen Ziele (um nicht zu sagen : Tendenzen) eines Blattes, wie das unsrige, kurzsichtig misszuverstehen, oder es absichtlich missdeuten, wenn jemand uns zumutete, dass wir die nationale Eigenart irgendeines Volkes anzutasten im Sinne hätten . . .»[35]

Meltzl définit également sa position à l'égard du nationalisme impatient de son époque. Et les paroles de Meltzl sur ce foyer d'infection, de ce Meltzl qui méprise les patriotards écumants de rage, les oppresseurs, pourraient bien être adressées aux gens des temps présents : «Die Ziele der vergleichenden Literatur sind wohl solid. Ist es doch gerade das *Rein-Nationale jeder* Nation, das sie liebevoll cultivieren möchte . . . Unser geheimer Wahlspruch lautet : Heilig und unantastbar sei die Nationalität als Volksindividualität! . . . Eine Menschenrace, — und wäre sie politisch noch so unbedeutend, — ist und bleibt darum von vergleichendem literarischem Standpunkt immerhin so wichtig, als die grösste Nation. Grade wie die unvollkommenste Sprache das kostbarste . . . Exempel zu bieten vermag, so verhält es sich auch mit dem geistigen Leben selbst der *literaturlosen Völker*, . . . deren Volksindividualität wir nicht mit missionssüchtiger Unbefangenheit antasten dürfen, sondern die wir verpflichtet sind, mit allen ehrlichen Mitteln zu schützen.»[36] Dans la suite il se réfère à

l'oukase du ministre de l'intérieur du tzar dans lequel le tzar avait interdit l'usage de la langue russine et contre quoi Meltzl proteste très énergiquement.[37]

Dans la suite de son développement Meltzl voit d'une manière encore plus claire et plus précise les relations plus profondes et professe l'internationalisme basé sur l'égalité, le vrai patriotisme. Ses paroles sont presque adressées au temps modernes terrifiés par la bombe atomique, aux masses frissonnant d'épouvante des horreurs de la guerre. «L'internationalité utilitaire . . . est une des plus intéressantes et des plus imposantes tâches de notre temps ; c'est la seule possibilité: *d'élever* le niveau des idées, de rapprocher les intelligences . . . Les grandes pensées ne sont pas le privilège des grandes nations et en générale d'aucune nation ; elle ne sont le privilège que des grands coeurs, — et le grand coeur parvient partout, chez tous les peuples . . . Les diverses nations de l'Europe et surtout les grandes se haïssent et elles se haïssent comme nations, s'observent avec la plus grande méfiance, oubliant qu'une nation n'est qu'une simple abstraction, un simple mot, que haïr, aimer ou louer n'est qu'une marotte ridicule . . . On ne peut pas dire qu'une nation soit inférieure à une autre. Est-ce que p. ex. les cannibales nous seraient inférieurs? . . . Certainement non . . . ils nous surpassent même, nous autres Européens qui savons nous entretuer les uns les autres, avec tout le raffinement de nos torpédos, Krupps etc . . . Ô, le tomahawk est un instrument bien plus chrétien que la mitrailleuse européenne . . . Non seulement les lettres et les arts, mais même les sciences modernes, se tourmentent pour la devise : In maiorem nationis gloriam, sans savoir la conscience de cette autre devise : In maiorem caritatis gloriam! . . . Il y a deux sortes de patriotisme fort hétérogènes : l'*extérieur* et l'*intérieur*. Le patriotisme intérieur, l'unique vrai patriotisme ne devient actif que dans des cas extraordinaires tandis que le patriotisme extérieur est toujours ostensible».[38]

L'idée de l'égalité des peuples le passionne par la suite aussi. Dans ses pensées y relatives le portrait d'un humaniste de grand coeur, aux sentiments profonds se dessine à nos yeux : «Irgend eine Volksliteratur hemmen, hiesse eine wichtige Spezialität des Menschengeistes verwegen ausrotten zu wollen!» Il voit dans le but de son petit périodique presque une mission dans le domaine de l'internationalisme linguistique, littéraire. Il parle des petits peuples car il a également une petite patrie. «Dass . . . ein vergleichendes Organ, wie das unsrige *jede noch so kleine oder für noch so klein geltende Literatur prinzipiell berücksichtigt, versteht sich von selbst. Ja, von vergleichendem literarischem Standpunkt hört sogar die Wichtigkeit einer Literatur auf Kosten der anderen vollständig auf: sie sind alle gleich wichtig*, ob sie dann europäische oder nicht europäische, ob «Culturvölkern» oder sogenannten Wilden angehörige Geisteserzeugnisse sein mögen. — In diesen, von der modischen, mononationalistisch-oberflächlichen Literaturgeschichtsschreibung mit mikromegisch-unwissenschaftlicher Geringschätzung ausschliesslich den anthropologischen Natur-

wissenschaften . . . überlassenen . . . vernachlässigten kleinen und winzigen Volksliteraturen ist oft eine ganze, grossartige Welt verborgen.»[39]

Il voit avec amertume qu'il doit défendre le polyglottisme de son périodique précisément contre ceux chez qui il rencontre l'impatience nationaliste, et dans l'intérêt de ceux au profit desquels il avait commencé de publier son périodique : ce sont ses compatriotes qui le craignent pour la langue : «Statt dem Polyglottismus freies Spiel zu lassen und die goldnen Früchte dieses Spiels . . . unbefangen der Zukunft anheimzustellen, sucht heutzutage jede politische Nation den starren Monoglottismus geltend zu machen, indem jede ihre Sprache für die superiore, oder gar zur Allein-Herrschaft berufene hält.»[40]

Mais le polyglottisme ne saurait être réalisé qu'en théorie, en pratique ce sont les idiomes polis par la littérature mondiale et développés au point de vue de la langue qui peuvent seuls entrer en ligne de compte. De ce point de vue Meltzl pense à dix littératures. Ce sont les littératures allemande, française, anglaise, italienne, espagnole, portugaise, hollandaise, suédoise, islandaise et — grâce à Eötvös et Petőfi — la littérature hongroise. Il expose aussi les motifs de son avis : «Die Literaturen der anderen sind entweder nur noch Volksliteraturen, oder aber, wenn Kunstliteraturen, so meist jüngeren Datums, von romantischer Färbung . . . Das Magyarische ist vielleicht das einzige nicht germanische Literaturgebiet, das mit dem Romantizismus bereits gründlich gebrochen und zu wahrhaftigem Classicismus sich hinaufgeschwungen hat mit Petőfi, . . . neben Goethe dem grössten und universalsten Kunstlyriker wenigstens dieses Jahrhunderts.»[41] Mais si les littératures romantiques sont encore relativement moins développées, il y en a pourtant qui peuvent se vanter même des auteurs classiques. Tels sont Pouchkine et Sevtchenko des Russes. S'il est ainsi, il est permis de se demander pourquoi il néglige la littérature russe? Nous avons la réponse : les littératures russe et turque s'éliminent elles-même à cause de leur écriture. Quand celles-ci accepteront notre écriture aussi, l'horizon de l'histoire littéraire comparée s'élargira d'une façon considérable. «Von einem wahrhaftigen *universalen* Literaturverkehr und gründlicher Vergleichung wird erst dann die Rede sein können.»[42] Mais Meltzl sait bien que même le «décaglottisme», prise en considération de dix langues, n'est pas suffisant : ce n'est qu'aux littératures modernes et européennes que Meltzl prête son attention, or, en vérité, il faudrait prêter attention aux littératures asiatiques et antiques aussi.

Si c'est l'écriture, la graphie qui élimine ces littératures, alors comment la littérature allemande peut-elle faire part, avec son écriture gothique, de la littérature mondiale? Meltzl essaye d'expliquer cette contradiction, mais en même temps il condamne les Allemands qui se cramponnent convulsivement à leur écriture nationale démodée : «Es ist sehr bedauerlich, dass Goethes Heimat es ist, welche der Wissenschaft noch heutzutage ein nationales Kostüm

anzulegen glaubt. Die vergleichende Literaturgeschichte kennt keine grössere Pedanterie und nichts Ungerechtfertigteres, als die Beibehaltung jener barbarischen verzerrten Mönchschrift, welche . . . das Auge beleidigt», puis il continue ses développements dans l'esprit de l'écriture uniforme de la littérature mondiale unifiée : «Dass in dem wissenschaftlichen Verkehr . . . nur einziges Alphabet herrsche, das sieht die heutige, so überaus kleinbürgerliche und philiströs gesinnte, mononationalistische-nervöse und inferiore Geistesströmung nicht ein, welche Europa und leider in erster Linie das einst universalste Deutschland völlig geknebelt hält.»[43]

Sur la proposition de son ami islandais, le traducteur de Shakespeare : *Steingrimur Thorsteinsson*, Meltzl veut se servir de son périodique pour établir une coopération entre les poètes et les savants professant une idéologie semblable à la sienne. Pour établir une telle coopération au-dessus des frontières, il considère comme le plus approprié de poser et traiter quelques questions brûlantes, quelques problèmes ardus. Dans ce but il ouvre une nouvelle rubrique dans sa revue, pour ainsi dire, un forum ouvert sous le titre : «Frontisterion». Il est caractéristique de la juste auto-critique du savant, expert de l'histoire littéraire comparée, de la nature mosaïque des recherches littéraires comparées primitives, que Meltzl n'attend pas un résultat définitif des réponses obtenues, mais considère le tout plutôt comme une stimulation, une initiative, une documentation.

En connaissant l'horreur instinctive de Meltzl pour tout ce qui est pathétique, ce qui sonne faux, ce qui se porte non pas sur la collaboration, mais sur la séparation, nous ne saurions être surpris que la première enquête du «Frontisterion» ait eu pour objet la question suivante : «Warum ist die sogenannte patriotische (Vaterlands- und Kriegs) Lyrik berechtigt und welches sind ihre Grenzen?»

La discussion est restée assez infructueuse (Meltzl du reste a fait encore une autre tentative d'enquête, mais avec un résultat également négatif) car il n'a reçu en somme que deux réponses. Il est vrai que ces deux réponses étaient intéressantes, car elles faisaient preuve presque de la même intonation. La première était envoyée par *H. Fr. Amiel* de Genève (qui lui-même avait composé des chansons patriotiques chantées par les galopins genevois) et était conçue en ces termes : «A mon avis, le patriotisme sain est celui qui chante les délivrances de la patrie et les sacrifices héroïques pour l'indépendance de la nation ; le patriotisme malsain est celui qui chatouille l'amour de la guerre et célèbre les agressions ou les conquêtes.»[44]

L'autre réponse a été envoyée au périodique de Meltzl par l'auteur berlinois bien connu à son époque : *Heinrich Hart:* «Die Dichtkunst hat mit dem unbedingt Humanen und Ethnischen (Ethnisch nicht gleichbedeutend mit [bürgerlich] Moralisch) zu tun und der subjektive Schrei des Hasses, — mag dieser Hass sein Motiv in privater oder nationaler Erregung haben, — ist

poetisch unberechtigt. Die Poesie hat *nicht* die Natur nachzuahmen, sondern zu korrigieren.»[45]

Meltzl, sur la base de ces deux réponses, résume de la façon suivante la question discutée : «Alle patriotische Lyrik ist . . . im Allgemeinen bloss bis zu der Grenze berechtigt, wo sie als Ersatz für den praktisch-offensiven Patriotismus oder als Sporn zu dem praktisch-defensiven dient», c'est-à-dire il condamne toute guerre agressive, toute conquête, mais reconnaît comme légitime la défense de la patrie, la guerre défensive.

Mais les années passaient et Meltzl qui avait une conception idéaliste, a dû voir avec tristesse que l'idée de la littérature mondiale de Goethe n'a pas été comprise par les successeurs dégénérés, par les petits-fils haineux qui s'opposaient à la réalisation de cette idée : «In der tat ist man im heutigen Europa auf dem besten wege, die Goethe'sche weltliteratur, welche doch . . . nichts anderes ist, als unsere *vergleichende literaturforschung*, in ihr gegenteil zu verkehren . . . Nun ist und bleibt aber der (wahre) dichtergeist in alle ewigkeit etwas *rein-individuelles,* mag er sich im sogenannten volkslied, oder im kunstlied äussern . . . Stets verdankt die gesammtheit nur einem einzelnen genie das eingetümliche gepräge . . . Also nicht dass etwa der schneider mit seinem besonderen (nationalen) kleiderschnitt, der sonstige krämer und philister mit seinem besonderen (nationalen) jargon, der staatsmann mit seiner regierungsform, der fürst mit seinem scepter, der hohepriester mit seiner bundeslade, dieses oder jenes abbröckelnde volksganze zu dieser oder jener nation umpräge, — sondern einzig und allein nur der dichter (vates) mit seinem geist. Aber diese membra disjecta finden sich in Goethes weltliteratur wieder vereinigt : *verglichen-ausgeglichen !*»[46] Nous trouvons à peine dans notre nouvelle littérature quelqu'un — à l'exception des plus grands — qui aurait pu exprimer le rôle unificateur du poète avec une conviction aussi profonde, avec des paroles aussi élevées que Meltzl.

Or, maintenant Meltzl comprend déjà et il peut interpréter aussi, à sa manière, et dans le langage qui lui est propre, l'idée de la «Weltliteratur» de Goethe, voire même, comme nous l'avons vu, les rapports de cette idée avec l'histoire littéraire comparée aussi. Suivant Meltzl Goethe avait donné avec sa découverte le coup de grâce aux littératures nationales, car il avait établi la norme également valable pour toute l'humanité, à savoir l'idée des chansons de tous les peuples du monde ; en effet, la littérature mondiale sera toujours l'antipode des littératures nationales qui ne cherchent que des points de vue utilitaires. La norme de Goethe «Allererst die reine nationalität selber in ihr verlorenes recht wieder einsetzt, denn hinfort muss jeder aberglauben oder hintergedanken an eine inferiorität oder superiorität dieser oder jener race schwinden, nachdem . . . nur noch das *reine* (rythmisch gebundene) *menschenlaut* (d. i. poesie) übrigbleibt ; während alles andere (d. i. prosa) lediglich als scientifisch-praktisch . . . bedürfnis besteht. — Demgemäss ist ohne zweifel

«die allererst in diesem kritisch-ästhetischen sinne wahrhaft Goethe-sche weltliteratur nichts anderes, als unsre zukunftswissenschaft : vergleichende literaturkunde.»[47]

Petőfi dans la littérature mondiale

Ainsi que nous l'avons indiqué au début de notre étude, l'intérêt que portait Meltzl à la littérature mondiale, était en rapport étroit avec son admiration pour Petőfi, et son avis sur la littérature mondiale et son activité déployée autour de Petőfi provenaient de la même source, l'un alimentait l'autre, ils constituaient un anneau, un cercle, une courbe revenant à son point de départ. Dans sa conception de la littérature mondiale, un peuple devient membre de cette littérature aussitôt qu'il a des représentants qui sont à même de faire entendre, d'une manière digne, la voix de la littérature de leur peuple avec ses traits caractéristiques spéciaux et, en même temps, avec des manoeuvres caractéristiques d'eux-mêmes. Or, pour ce rôle il n'a trouvé comme qualifié dans la littérature hongroise que le seul Petőfi, et peut-être Eötvös. C'est la situation vue du côté de la littérature mondiale.[48]

Si nous examinons la doctrine de Meltzl du côté de Petőfi, il est incontestable que la manière la plus sûre de faire connaître le grand poète, de briser les barrières étroites de la langue hongroise et de faire propager à l'étranger la littérature hongroise par l'intermédiaire de Petőfi, c'était de présenter au monde dans son périodique le représentant le plus éminent de cette littérature, de tous les côtés et avec des traits aussi caractéristiques que possibles, à ce monde qui, à cause de la carrière admirablement courte mais d'autant plus émouvante du poète, était de toute façon disposé à la réception de Petőfi dans la littérature mondiale.[49]

Meltzl a largement exploité toute possibilité pour faire connaître Petőfi à l'intérieur du pays aussi bien qu'à l'étranger. Nous aurions même envie de dire qu'il avait construit sa doctrine de la littérature mondiale uniquement pour pouvoir introduire Petőfi dans la littérature mondiale dans un cadre digne. Peut-être n'exagérons-nous pas en affirmant que s'il est vrai qu'il y avait des gens qui s'occupaient d'une manière plus effective, plus bruyante, plus profonde, avec plus d'éclats de la poésie de Petőfi, il n'est pas moins vrai qu'il ne se rencontre personne dans notre littérature qui aurait propagé plus longtemps, d'une façon plus exclusive et surtout avec plus d'enthousiasme, son poète aimé, ce Petőfi, qui est devenu lentement à ses yeux le héros admirable, glorifié des épopées populaires.

Nous en avons la preuve sur presque chaque page des liasses épaisses de ses manuscrits, déposés au Musée National Hongrois, et c'est de cela que témoignent aussi ses volumes de Petőfi qui se trouvent également là.[50]

Ce sont des livres admirablement annotés — selon ses propres notes Meltzl les a acquis en 1864, donc à 18 ans, et en toute évidence, il les a emporté avec lui dans ses voyages — on voit que Meltzl les a étudiés pendant toute sa vie : il a fait relier auprès de chaque page une page blanche, qu'il a couverte de ses notes hongroises, allemandes, françaises, anglaises, des observations d'un savant enthousiaste d'une culture extraordinaire. Ces pages constituent un trésor admirable des données de la littérature mondiale concernant Petőfi.

Dans ce qui précède, nous avons déjà parlé, dans la mesure nécessaire au point de vue du développement hongrois des recherches littéraires comparées de la manière dont Meltzl avait popularisé Petőfi dans le pays même. Maintenant examinons la question de savoir comment Meltzl avait servi le culte de Petőfi avec son périodique international dans des proportions internationales.

Le combat pour Petőfi a été livré sur deux fronts. D'abord, il était destiné à cultiver la mémoire de poète dans le pays même, à rechercher les souvenirs, les reliques le concernant, et à implanter dans le coeur de ses compatriotes la conviction, afin que ceux-ci voient dans le poète le représentant unique de l'esprit du peuple hongrois, un représentant qui n'aura son pareil jamais à l'avenir. Ensuite, Meltzl s'efforça d'éveiller et de maintenir d'abord la curiosité, puis l'enthousiasme du public étranger amoureux des lettres pour Petőfi. Il espéra de parvenir à ce but par la publication des nouvelles et la propagation de la Société Petőfi constituée à cette époque. Aussi son premier critique lui reproche-t-il le fait que dans la revue, écrite en langue étrangère, de la littérature nationale, destinée à informer l'étranger, il fait un exposé trop détaillé de l'activité de la Société Petőfi dont il faisait également partie et qu'en même temps il passe sous silence l'activité de l'Académie et de la Société Kisfaludy qui s'occupe d'une façon presque exclusive de la littérature.[51]

En même temps, Meltzl commence sa campagne pour la découverte du tombeau de Petőfi, cette campagne qu'il mène plus tard, sans arrêt, pendant presque toute sa carrière et qui occupe même à l'heure actuelle, pas seulement les cercles littéraires, mais l'opinion publique hongroise tout entière aussi. Il propose qu'on essaye de faire des recherches sur les plaines de Fehéregyháza pour retrouver les restes, la dépouille de notre plus grand poète. Il se réfère à Goethe qui a retrouvé le crâne de Schiller. La question de la découverte de la dépouille de Petőfi l'occupe d'une façon presque permanente, il range dans ce but ses meilleurs disciples en bataille.[52] Son opinion est acceptée dans la métropole aussi. *Aurél Török*, directeur antropologue du Musée National Hongrois déclare : «Il est peu probable que la nation ait cette chance extraordinaire presque divine de pouvoir retrouver les restes de son plus grand génie», néanmoins c'est notre devoir urgent de faire l'impossible dans l'intérêt de cette cause.

A la même époque, il fait une grande propagande pour qu'on élève un monument à la mémoire de Petőfi à Segesvár. Lui-même il ne se laisse pas décourager par les sacrifices: il offre 200 francs-or aux fins du monument ainsi que 10 copies de son étude : «Petőfi jelszava» (La devise de Petőfi). Il est caractéristique de sa mentalité qu'il signale d'avance : si le produit de la souscription publique n'était pas suffisant, il va consacrer à temps tous ses soins à attirer l'attention du monde civilisé sur l'affaire «qui n'est plus la cause de notre pays seulement».

Mais l'activité infatigable avec laquelle il informa le monde de la poésie de Petőfi, était encore plus utile que la propagande qu'il a faite dans l'intérêt de la mémoire du poète. A ces fins il ouvrit une rubrique dans son périodique sous le titre : «Petőfi polyglotte», puis, «Petőfiana». Il consacra cette rubrique exclusivement à la popularisation de son poète favori : c'est là qu'il publia la traduction des poèmes de Petőfi faite par ses amis littéraires étrangers.

Il est incontestable que dans son zèle il est allé maintes fois trop loin, car le plaisir causé par les résultats momentanés a obscurci sous ses yeux le grand but et l'instrument principal de l'histoire littéraire comparée. La traduction est maintes fois devenue chez lui le jeu d'un virtuose ou même une bravoure. C'était une bravoure, par exemple, qu'il a fait traduire la chanson «Reszket a bokor . . .» (Le buisson tremble . . .) en plus de 30 langues (parmi d'autres en langue arménienne, tzigane, chinoise et japonaise) ou qu'il a fait mettre en music la même chanson par le compositeur australien *H. J. King*.

Pourtant, si tout cela semble en soi comme un simple jeu, au fond, c'était tout de même une randonnée réussie de la campagne menée pour l'acceptation de Petőfi. Pour que Petőfi soit connu par l'étranger, il était nécessaire que son oeuvre soit traduit par des traducteurs congéniaux. Il faut donc éliminer les mauvaises traductions qni faussent ses vers et ôtent à sa poésie son éclat. Il attaque, partant, parmi les traducteurs de Petőfi les pionniers *(Kertbeny, Dux, Opitz)*, et lorsqu'il la trouve nécessaire, c'est lui-même qui s'efforce de donner l'exemple à la traduction.

Son ambition, qu'on connaisse Petőfi et qu'on l'estime dans le monde entier, dépassait ses forces, mais il a réussi quand-même à atteindre son but que notre plus grand poète fût admiré par beaucoup, «de l'Autriche jusqu'en Australie». Pendant ces années, de nombreux savants et traducteurs artistiques ont feuilleté et consulté les traductions de Petőfi ou ont appris le hongrois pour pouvoir interpréter en leur langue maternelle les vers du poète hongrois.

C'était grâce à son travail que l'école sicilienne de Petőfi a pris naissance ou, au moins, se développa. Le poète hongrois commença à conquérir l'Italie vers la fin des années cinquante et c'était en grande partie dû à Meltzl qu'il pouvait, en se servant de la force créatrice de l'école de Petőfi, unir les poètes

siciliens qui connaissaient Petőfi et le glorifiaient ; ainsi tout d'abord l'infortuné *Cassone, Cannizzaro, le prince de Spuches* qui parlaient tous plus ou moins bien le hongrois et feuilletaient Petőfi avec grand plaisir. Il visita même les membres de l'école de Petőfi et il les encouragea à étudier Petőfi.[53]

En Allemagne la réputation de Petőfi a été augmentée, outre les traducteurs mentionnés et *Daumer*, par les amis de Meltzl, entre autres par *Johannes Minckwitz*. Du reste, chez les Allemands le culte de Petőfi est considérable: de temps en temps le bruit court que le poète n'est pas mort, qu'on l'a retrouvé dans une mine de plomb à Tobolsk et à cette occasion, pendant des journées, on fait l'éloge du poète hongrois.

Mais Petőfi eut accès également au domaine de la langue française, de ses poèmes on a fait plusieurs traductions françaises en prose et en vers. C'est déjà au cours des années de ses études universitaires à Heidelberg que Meltzl fit la connaissance de *H. Fr. Amiel,* poète et professeur de la philosophie de l'Université de Genève, mais c'est seulement par l'intermédiaire de Petőfi qu'il est entré en relations plus intimes avec lui.[54] Leurs relations se transformaient par le canal de Petőfi en une amitié profonde. Nous en avons la preuve non seulement dans le grand nombre des lettres cordiales, affectueuses, échangées entre ces deux savants, lettres dans lesquelles, outre le problème de Petőfi, de nombreuses questions de la science littéraire et de la traduction artistique ont été évoquées, mais surtout dans les 24 traductions de vers faites par Amiel, sur la base des traductions préparées en prose en français par *Desbordes-Valmore* et en allemand par Meltzl. Les traductions d'Amiel n'ont pas très bien réussi, il leur manquait le charme de la langue de Petőfi, son élan entrainant, sa sincérité et sa franchise et bien qu'Amiel ait envoyé ses traductions à *Cassone*, traducteur italien le plus éminent de Petőfi, ce dernier ne pouvait pas non plus remédier à leur platitude. Meltzl malgré son enthousiasme pour Petőfi, ou peut-être précisément pour cette raison, ne reçut pas sans critique les traductions d'Amiel et de ces traductions il n'en publia que huit et même celles-ci après plusieurs années seulement.[55]

En dehors de ceux mentionnés plus haut, beaucoup de gens ont fait la connaissance de Petőfi par le canal de Meltzl et de sa petite revue. De la riche récolte nous ne nous référons maintenant qu'à deux ou trois personnages. La première c'est *Dora d'Istria*, collaboratrice permanente de la revue de Meltzl, une femme pleine d'ambition poétique qui définit la place de Petőfi dans la littérature mondiale, «Lorsque j'ai lu la traduction française de cet écrivain vraiment original, j'avais déjà constaté qu'il méritait une place parmi les premiers poètes de notre siècle.»[56]

L'autre opinion était originaire de l'Europe Septentrionale, d'Islande. C'est là que travaille sur l'esthétique de la poésie «Le fon», le vieil ami de Meltzl, le professeur *Steingrimur Thorsteinsson*, mentionné déjà, qui voit, surtout sous l'influence de Meltzl, dans le poète hongrois le comble de la poésie :

«Meines Erachtens hat die Welt nimmer einen grösseren Lyriker, als Petőfi gehabt.»[57]

Mais à l'île d'Islande Thorsteinsson n'est pas le seul qui s'exalte pour le poète hongrois : la revue de Meltzl embrigade également d'autres partisans pour Petőfi. *Mathias Hochunsson*, rédacteur-éditeur du journal «Thjódhólpör» écrit de la façon suivante, en lisant Petőfi : «What a curious language to an Icelander! I regret very much my capital ignorance respecting your noble litterature the more».[58]

Petőfi fait entendre sa voix en espagnol aussi, par la bouche de *Don Ramon Mainez*; le «János vitéz» est publié en français par *Dozon* sous le titre : «Le chevalier Jean» (le Jean le Preux) et on pourrait continuer longtemps cette liste.

La petite semence sort donc de la terre et lentement elle devient un arbre vigoureux, imposant. Meltzl pense que le temps est venu de déterminer, après la popularisation et les traductions, la place de Petőfi également au point de vue théorique dans la littérature mondiale. Or, il lui semble que le mieux, dans ce but serait de proportionner la traduction artistique, l'instrument indirect de la littérature mondiale et de l'histoire littéraire comparée, qu'il croyait identique avec la première, aux oeuvres de Petőfi et de déduire les principes de la traduction artistique des poèmes du grand poète hongrois.[59]

Selon Meltzl le traduction artistique joue un rôle décisif non seulement dans la littérature d'un peuple, mais dans sa culture aussi. Traduire ne veut pas dire que tout ce qui est solécisme, tout ce qui est étranger, exotique, insolite dans la langue qu'on traduit doit être éliminé d'un coup, car la littérature allemande elle aussi qui doit sa grandeur en grande partie à la traduction artistique, est pleine de mots étrangers. Plus on trouve de mots étrangers dans une langue, plus elle est riche en idées, plus large est son horizon, sa conception du monde.

Le patriotisme est une belle chose, mais le vrai patriote n'est pas celui qui méprise, dédaigne l'étranger, car les sujets de contes étrangers, les motifs étrangers enrichissent la littérature. Meltzl considère comme un tel élément, quoique adopté inconsciemment, le Jean le Preux : celui-ci n'est autre que le dieu scandinave antique : Rîgr, bien qu'il y ait des personnes qui le font dériver du slave. La vérité est qu'il est d'origine commune indo-européenne. Et pourtant : «le Jean le Preux est une figure complètement hongroise dont on ne trouve le pareil à aucun endroit du monde».

Dans la suite Meltzl classifie les différents types des traducteurs artistiques. La catégorie la plus élevée comprend les véritables traducteurs artistiques. Le nombre de ceux-ci est minime, et ils travaillent très peu, parce qu'un tel traducteur se casse la tête sur une tournure ou même un mot pendant des semaines et même des années. Il attache beaucoup d'importance au côté *formel* de la traduction, le contenu étant donné. Pour cette raison, le travail du traducteur de ce type ne veut jamais remplacer l'oeuvre originale mais

ne s'efforce qu'à remplir les lacunes de la littérature de son pays. La traduction de grande classe ainsi comprise peut toujours prétendre, au point de vue formel, à l'importance d'une conception autonome. Le traducteur de ce type est lui-même un poète jusque dans la moelle de ses os. D'un coup d'oeil assuré, il reproduit, pour ainsi dire recrée les ouvrages à traduire. Il est, partant, compré est extrêmement hensible que ce type de traducteur rare ; en effet, il doit être «congénial avec l'auteur du chef-d'oeuvre à traduire. Or, le sens sincère de la beauté et l'enthousiasme véritable sont aussi rares que le coeur religieux.»[60] Ce type a été caractérisé le mieux par le traducteur renommé de Petőfi, *Tommaso Cannizzaro* avec les mots suivants : «Une bonne traduction doit refléter son original comme la surface d'un lac reproduit ses contours sans en troubler l'image par ses ondulations.»[61]

Le second type comprend ces braves traducteurs qui, sans avoir un sens poétique véritable et sans génialité aucune, ne parviennent pas à une importance qui fait époque. Ce type est pourtant très utile pour la littérature, car il l'enrichit par la traduction laborieuse et aussi fidèle que possible des chefs-d'oeuvre étrangers qu'il commente aussi parfois. Meltzl considère comme caractéristique que le côté fort de ce type, contrairement aux bonnes dispositions de nature *formelle* du type premier, est la fidélité au point de vue du *contenu*.

Il existe également une troisième classe. Celle-ci ne mérite même pas le nom du traducteur. Ce type ne peut se rendre maître ni du contenu, ni de la forme et ne fait qu'un travail mécanique. Ces traducteurs ne sont plus des artistes, mais seulement des naturalistes et naturellement ils sont les plus nombreux.

Meltzl établit avec les soins d'un savant positiviste la hiérarchie des traducteurs artistiques. Ce schéma est sans doute rigide, pourtant il est caractéristique de la conception esthétique générale des années quatre-vingt.

L'échelle des traductions :

Rang :	Caractère :	Auteur		Nombre et valeur :
I. International	Reproduction ou traduction artistique (par exemple magyarisation, *Verdeutschung* etc.)	Poète. Génie.		Les moins nombreux, mais de la plus grande valeur
II. National	Traduction fidèle ou simplement traduction *(Übersetzung)*	Talent.	esthétique critique philosophique	Plus nombreux, mais d'une valeur moins grande

III. Local	Traduction négligée. Imitation servile. *(Abklatschung)*	Dilettante. Gâcheur.	Les plus nombreux, mais de la plus petite valeur ou sans valeur.

Des nombreux articles et études plus ou moins longs, ayant une nature comparative, publiés dans le périodique par la plume de Meltzl et traitant de Petőfi, nous n'en mentionnons ici que deux.

L'une de ces études est d'une conception typiquement positiviste qui, en enviant les lois exactes des sciences naturelles, trouve ou croit trouver des lois analogues également dans les sciences spirituelles. Dans son article intitulé : «La *sectio aurea* chez Petőfi comme la loi morphologique de la poésie, spécialement de la poésie lyrique»[62] il cherche la loi admirable des proportions de la nature dans l'oeuvre poétique aussi. Il est vrai, l'application de cette loi naturelle à la poésie n'est pas une idée nouvelle. C'est *Zeisung* qui s'occupait le premier de cette idée et c'est lui qui l'appliquait devant l'Académie bavaroise «à toutes les créations de la nature et des beaux-arts». Mais Zeisung s'arrête court lui aussi devant les lois de la poésie et bien qu'il ait pressenti, sous l'inspiration de l'induction, la force de cette loi, même dans la poésie, il n'osa l'énoncer que dans des termes généraux.

Meltzl s'occupait pendant neuf ans de ce problème et il croyait pouvoir prouver que cette loi pouvait être retrouvée également dans la poésie, mais uniquement chez le vrai poète et ici aussi seulement comme la règle inviolable de la «forme intérieure» («belidom») de Jean Arany.

Il examine de ce point de vue tout d'abord la devise de Petőfi, cette perle fine de la poésie.[63] Si nous analysons soit ce poème de Petőfi, soit un autre de quelque importance, nous pouvons retrouver la «sectio aurea» (3 : 5 = 5 : 8) partout. Il conclut sur la base de ses recherches que «chaque oeuvre poétique parfaite se répartit en deux parties principales d'une dimension différente. Ces deux parties se séparent spontanément l'une de l'autre, de sorte que la plus petite partie se rapporte à la plus grande comme la plus grande à l'ensemble». Cette règle morphologique, régnant dans la nature, pourrait être définie de la manière suivante : dans un vrai chef-d'oeuvre «il existe un tournant intérieur qui sépare la moitié intensive et moins grande de l'autre moitié, plus grande au point de vue extensive, mais moins importante. Cette dernière est mise en opposition dualistique avec la première.»[64]

Nous avons vu que Meltzl avait traduit au cours des années de sa jeunesse les poèmes philosophiques de Petőfi, le cycle des «Felhők» (Nuages). Maintenant, avec un esprit formé, il reprit de nouveau ce cycle de vers et ajouta en langue allemande des commentaires détaillés, bien que subjectifs, aux différents poèmes, et conformément au caractère polyglotte du périodique, appliqua également des variantes interlinéaires françaises.[65]

La maturité des années aiguilla l'attention de Meltzl sur l'adversaire de Petőfi dans la littérature mondiale : *Omar Khajjam* et il découvre chez Petőfi la sincérité de ce dernier, mais influencée par la conception du monde européenne et, spécialement, par la philosophie allemande. Quels sont les traits caractéristiques de cette conception occidentale? C'est, au fond, Petőfi lui-même qui donne la réponse à cette question : c'est le désir, satisfait par le culte raffiné mais sain de la nature, dont le porteur se sent dépaysé même dans la plus grande capitale. Pourtant, ce n'est pas le pessimisme maintes fois joué de la vie moderne, car cette langueur provient des profondeurs du coeur.

Nous irions trop loin si nous voulions analyser d'une manière détaillée les vues de Meltzl exprimées dans ses commentaires aux «Nuages» sur la littérature mondiale. Nous nous bornons donc à ce qui nous semble essentiel. Cela est le cas, lorsqu'il place Petőfi dans la communauté européenne, établie au-dessus des nations et il dit : «Die . . . gedichte verraten als gemeinsamen zug jenen anationalen und gesunden kosmopolitismus in edlem sinne, der sich besonders in der stets betonten mehrzahl der (bedrückten) völker äussert : es ist Petőfi's europäischer plural. Dieser eine zug unterscheidet Petőfi von den übrigen nationaldichtern katexochen wesentlich ; so zwar, dass man endlich einmal aufhören sollte, ihm mit jenen in eine kategorie zu ziehen.» Il fait ressortir le naturalisme, la modestie de Petőfi, puis il continue : «. . . Schwerlich dürfte es unter den modernen, selbst Goethe miteingeschlossen, einen zweiten geben, der die lyrik vom landläufigen didacticismus so rein hielte, wie unser Petőfi. Wie tief unter Petőfi bleibt auch der in abstracto historisierende Madách stehen in seinem übrigens virtuosen mysterium : Tragödie des Menschen».[66]

La grande épreuve a réussi. Le professeur de l'Université de Kolozsvár dont on se moquait souvent un peu, a réussi en comparant son poète préféré avec son philosophe favori, Schopenhauer à faire accepter non seulement par le monde scientifique hongrois, mais également par de nombreux explorateurs européens ayant un intérêt à la littérature, sa thèse que Petőfi devait être considéré en premier lieu comme un poète philosophique. Or, ce n'était pas une chose facile, car même vers 1880, le beau-frère posthume de Petőfi, *Pál Gyulai* éclata de rire, quand Meltzl affirma que Petőfi était un poète-philosophe. Suivant Gyulai, Petőfi chantait comme une jeune fille de village près d'un rouet et Gyulai ne se tut que sous l'effet de l'argumentation conséquente de Meltzl, publiée dans sa revue.

Meltzl rangea en ligne de bataille ses disciples les plus éminents pour atteindre son but : la réception spirituelle de Petőfi. Parmi ces disciples c'est *Ferdinand Lában*, transféré de l'Université de Kolozsvár à la Bibliothèque royale de Berlin qui est le plus important. Le titre de l'étude de Lában appartient à la littérature comparée,[67] mais la dissertation elle-même dépasse le positivisme et révèle les traits de la science spirituelle. En effet, d'après lui «le génie doit être surpris en flagrant délit dans son cercle apparemment inpéné-

trable, au travail même», mais «nous ne saurions participer au don le plus sublime que si nous le transplantons d'une manière ingénieuse et avec sympathie dans notre âme, c'est-à-dire si nous sommes à même de nous placer dans un état d'âme poétique.»[68] Nous pouvons reconnaître l'influence de Meltzl dans les développements, dans lesquels Lában analyse les notions de l'*originalité* et de l'*indépendance*. Selon lui ces deux notions ne veulent pas dire que tout le monde doit puiser tout dans soi-même, mais que le poète doit assimiler par sa propre force ce qui fut créé par ses prédécesseurs et qu'il insère tout cela dans le système de sa personnalité.

Après tout cela, il est presque sans intérêt de savoir si Petőfi avait emprunté quelque chose à *Lenau*. Si nous examinons l'activité des deux poètes, nous pouvons arriver à cette conclusion que Lenau «n'avait servi de modèle à Petőfi qu'au point de vue de certaines particularités de la composition de l'oeuvre», à savoir que Lenau était mieux capable que tous ses précurseurs d'implanter, pour ainsi dire par enchantement, dans la nature «sans âme» et «sans vie», une disposition d'âme par des comparaisons empruntées à la nature. Lenau est le premier qui renverse la direction at «applique à la nature des comparaisons empruntées au domaine de la vie spirituelle humaine.» C'est en cela et *seulement en cela* que Petőfi suit Lenau, quoique *Johannes Scherr*, professeur à l'Université de Zürich place ce dernier au-dessus de Petőfi dans la description de la nature.[69]

Des recherches abondantes sur Petőfi nous n'avons mentionné que quelques études, mais celle-ci aussi prouvent suffisamment que de tout ce qui intéressait Meltzl, c'était toujours Petőfi qui l'intéressait le plus. Petőfi était toujours le centre de son amour humain, Petőfi était pour Meltzl l'unité de mesure idéologique-politique, à laquelle il avait proportionné tout, c'était en Petőfi qu'il voyait le couronnement de notre littérature. Petőfi était à ses yeux le premier et presque le seul poète hongrois qui pouvait représenter d'une manière digne la littérature hongroise dans la littérature mondiale.

L'explication de la théorie des genres littéraires au point de vue de la littérature comparée

Meltzl, après avoir jeté les fondements théoriques de l'ensemble de l'histoire littéraire comparée et après avoir désigné ses tâches les plus urgentes, procéda à examiner les divers genres littéraires et à établir leur relation avec la nouvelle science. Ses études sont très intéressantes, parce qu'il avait essayé de détourner la science de la littérature hongroise qui était jusque-là à la remorque de la «Nationalliteratur» allemande, du chemin foulé par Toldy, et de l'orienter dans une direction nouvelle, originale.

En connaissant l'admiration de Meltzl pour l'un des plus grands poètes lyriques de la littérature mondiale, Petőfi, nous ne pouvons pas être surpris

par le fait qu'il commence ses recherches par la poésie lyrique. Il est d'avis que si nous ne voulons pas renoncer au progrès et suivre toujours les traces accoutumées, nous devons nous mettre à élaborer l'art poétique historique et comparé. La poétique à élaborer ne saurait avoir pour base que l'évolution, elle ne saurait que progresser du simple vers le composé, elle devrait rechercher les traces de la poésie des peuples primitifs, même parmi les peuples civilisés.[70] Même des critiques très en vue pensent que la poésie lyrique est un cadre trop étroit pour expliquer des idées élevées. Meltzl réfute cette opinion par des arguments positivistes : quel est le naturaliste qui aurait l'audace d'affirmer que plus l'oeuf est petit plus l'animal qu'il renferme est faible, car les mammifères les plus puissants ont les plus petits oeufs qu'on ne peut voir qu'à l'aide d'une loupe.

Meltzl essaye de classer les genres littéraires. Conformément à son classement il faut distinguer :

la poésie-moi = futurum = la poésie lyrique,
la poésie-toi = praesens = le drame,
la poésie-lui = praeteritum = l'épopée.

Il cherche à prouver le bien-fondé de sa doctrine par quelques arguments pratiques. Le poème lyrique qui s'occupe avec prédilection du passé, comme par exemple l'élégie, se tourne vers l'épopée, par contre la chanson, dans laquelle nous trouvons trop de restriction et qui en conséquence se réfère au présent, a involontairement un caractère dramatique. Sont tels : l'hymne, le dithyrambe, le choral etc. qui, comme nous le savons, faisaient tous partie du drame déjà chez les Grecs. L'homme se rendit compte du moi certainement beaucoup plus tard que de la seconde ou surtout de la troisième personne. De tout cela Meltzl tire cet enseignement que la poésie subjective, la poésie lyrique est moins primitive que le drame et l'épopée. A notre époque qui hait tant la poésie lyrique, il n'est pas inutile de dire cela enfin ouvertement.[71]

La prédilection de Meltzl pour la poésie lyrique exclut à priori chez lui la possibilité d'une appréciation objective de tout autre genre poétique. Il est incontestable que son affection pour ce genre littéraire était en grande partie déterminée par les vers de Petőfi. En effet, son étude excellente sur le roman[72] montre que l'auteur considérait ce genre épique comme d'une importance secondaire. Mais il est intéressant de suivre avec attention l'originalité de ses idées relatives au roman. Sa manière de voir, si elle est bizarre, est à son époque originale et unique.

Il combine, c'est le principe directeur de ses réflexions, l'examen esthétique et philosophique et l'examen étymologique et historique, car c'est ainsi quil essaye de se libérer des limites du temps (de la mode) et de l'espace (de la littérature nationale).

Au cours de ses recherches esthétiques et philosophiques il parvient à la conclusion que la tâche de l'histoire littéraire comparée est d'établir les racines

du roman. Suivant sa définition le roman, bien que ses origines remontent à l'antiquité, est un genre épique particulier, développé dans la vie moderne, dont on n'a pas réussi à établir jusqu'à nos jours les traits caractéristiques précis. Déjà les classiques de la littérature comparée : Goethe, Schiller et Schopenhauer ont essayé de le faire, le premier dans le Wilhelm Meister, le second dans sa correspondance et Schopenhauer dans toute sa philosophie, mais il n'ont pas pu aboutir à des résultats concluants.

Une chose est certaine : chez tous les peuples la primauté revient à la poésie. Suivant la définition spirituelle de *Grillparzer:* la nouvelle c'est la première inflexion de la poésie vers la prose, le roman, par contre, c'est l'élévation de la prose vers la poésie. Meltzl est d'avis que le roman est l'abaissement de la poésie vers la prose : «. . . Aesthetisch-philosophisch betrachtet bildet der Roman eigentlich nur eine Verfallserscheinung der Poesie.»[73] Il justifie sa thèse en disant que le roman est plutôt une question de mode qu'un produit artistique et, partant, c'est plutôt à la convention qu'à l'instinct artistique irrésistible ou à la nécessité intérieure que le roman doit son existence. Il en conclue : «Der Roman ist ein ausgeartetes (prosaisches) Epos, jedenfalls aber eine sekundäre Kunstform. Diese Kunstgattung . . . kann mit der Kunst nur eine morganatische Ehe eingehen.»[74] Il démontre l'infériorité du roman par rapport à l'épopée par deux arguments : le premier c'est la forme prosaïque du roman, l'autre c'est le fait qu'il est cultivé avec succès même par les femmes.

En ce qui concerne les points de vue étymologiques historiques, il est d'avis que le roman européen n'a pas réussi, même à l'heure actuelle, à se libérer des couleurs fondamentales romantiques. Ce sont : le désir chrétien-germanique de se disputer, les duels, la courtoisie française, les excès de l'époque de la chevalerie, la charlatanerie patriotarde, les entreprises servant la gloire de Dieu etc. D'après Goethe le classicisme, c'est la santé, le romantisme, c'est la maladie, mais cette question, ainsi que Meltzl le sent justement, ne peut être résolue d'une manière aussi simple et sommaire.

Suivant Meltzl c'est là que l'histoire littéraire comparée reprend son rôle. Cette nouvelle science cherche des points de vue plus élevés, plus universels que le romantisme, des principes qui séparent le roman d'autres genres littéraires, spécialement de l'épopée. Il part de l'évolution sociale et il est d'avis que dans notre société qui est en train de se transformer, ce sont les rapports entre les deux sexes, l'érotisme qui intéresse en premier lieu les lecteurs. On peut imaginer sans l'amour une bonne épopée, un bon roman jamais. Mais l'érotisme du roman diffère considérablement de l'érotisme d'autres genres littéraires. La raison en est que l'amour s'était transformé considérablement depuis Adam et Ève. Homère, Eschyle, Anacréon ont décrit une vie modérée d'une manière modérée, dans l'État moderne, par contre, il faut cacher de nombreuses formes de l'amour. D'après lui le roman est comme la perle du coquillage : le symptôme de la maladie. On pourrait le caractériser brièvement

de sorte que dans le roman de nos jours la bataille de l'épée est remplacée par la bataille du coeur. C'est de ce point de vue qu'il examine le plus grand roman de son *Scheffel* aimé, l'Ekkehard et constate que dans ce roman plein de guerres, des 70 personnes qui y jouent un rôle, il n'y a que 4 personnes secondaires qui meurent.

En ce qui concerne la forme d'apparition de ce genre littéraire relativement nouveau, Meltzl est d'avis que ce sont les règles de l'esthétique de l'épopée qui devraient être applicables au roman : on retrouve ici aussi les dimensions considérables, la passivité du héros, les épisodes ayant des fonctions différentes, l'action palpitante, la gradation, l'analyse des personnes et de l'action, la beauté de la diction, les analogies maigres, les dialogues courts mais variés. Il faut rejeter la langue de tous les jours, car c'est comme si quelqu'un se jetait dans la chaise de velours de la poésie dans un tablier de cuir noir de fumée. Le moi de l'auteur doit s'effacer, bien qu'il soit toujours présent, comme la graine de la pêche dans le fruit.

Quant au contenu, Meltzl s'engage dans une discussion avec *Gottschall* qui ne reconnaît, au point de vue du genre littéraire, que des romans historiques et sociaux, mais n'admet la valeur artistique du roman historique qu'avec des restrictions, parce que «die wahre Aufgabe des Romans offenbar ist, ein Culturgemälde der Gegenwart zu entwerfen.»[75] Si le roman ne s'occupait que du présent — affirme Meltzl — il dégénérerait en un roman à thèse gris et raisonnable.

Nous avons essayé de tracer la voie parcourue par Hugo Meltzl, précurseur hongrois de la littérature comparée. Les moyens dont il disposait n'étaient pas proportionnés à son zèle : son petit périodique — jusqu'à 1882 intitulé Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok (Feuilles de l'Histoire littéraire comparée), puis Acta Comparationis Litterarum Universarum — ne paraissait qu'en peu d'exemplaires, et ainsi ne pouvait exercer une grande influence sur les contemporains. Pourtant nous devons souligner le fait que son périodique était le premier du monde à s'occuper régulièrement des problèmes de la littérature comparée et à inviter les comparatistes du monde entier à résoudre les problèmes de la nouvelle discipline. De son vivant Meltzl était ridiculisé par ses contemporains à cause de son extravagance et de ses thèses extravagantes ; les érudits des époques suivantes sont entrés en discussion avec lui. Mais ce qu'on ne pouvait et ne peut contester, c'est que le savant professeur de l'Université de Kolozsvár, Hugo Meltzl était un des premiers et des plus zélés comparatistes au monde.

[1] Századok. 1871. p. 526.

[2] cf. Emil Ponori Thewrewk : A nyelvészet mint természettudomány. (La linguistique comme science naturelle) Pozsony. 1869.

[3] Cf. les débats de l'Académie Hongroise des Sciences organisés au sujet du romantisme hongrois et ici aussi spécialement la fin de l'intervention de M. József Turóczi-Trostler. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. (Les publications de la Section des sciences linguistiques et littéraires de l'Académie Hongroise des Sciences.) Tome VI. (1954.) p. 292.

[4] *Villemain* a fait en 1827 à la Sorbonne des cours sous le titre : «Cours de littérature française» et dans ces cours il a discuté déjà des questions de l'histoire littéraire comparée. Ses cours universitaires faits en 1829 portaient déjà le titre : «Examen de l'influence exercée par les écrivains français du XVIII[e] siècle sur les littératures étrangères et l'esprit européen». C'est avec Villemain en même temps qu'entrèrent en scène les premiers comparatistes : *J. J. Ampère, E. Quinet*, et plus tard *Mézières, Saint-René Taillandier*.

[5] Cf. *F. Baldensperger :* Littérature comparée : le mot et la chose. Revue de Littérature comparée, 1921.

[6] La notion de la littérature comparée est traitée par nombreuses monographies. Nous n'en mentionnons que les oeuvres fondamentales suivantes : *Ed. Rod :* De la littérature comparée, Genève 1886 ; *J. Texte :* L'histoire comparée des littératures, Études de littérature européenne, Paris 1898 ; *H. C. Müller :* L'étude scientifique de la littérature comparée (Revue Internationale de l'Enseignement) 1898 ; *F. Brunetière :* La littérature européenne (Revue des Deux Mondes) 1900 ; *F. Baldensperger :* La littérature européenne (Bulletin des amis de l'Université de Lyon) 1900 ; *P. van Tieghem :* La notion de littérature comparée (Revue du Mois) 1906 ; *Fr. Lolliée :* Histoire des littératures comparées, des origines au XX. siècle, 2. éd. 1906 ; *G. Lanson :* La fonction des influences étrangères dans le développement de la littérature française (Revue des Deux Mondes) 1917 ; *P. Hazard :* La littérature comparée 1919 ; *P. van Tieghem :* La synthèse en histoire littéraire : littérature comparée et littérature générale (Revue de Synthèse historique) 1920 ; *F. Baldensperger :* Littérature comparée : le mot et la chose (Revue de Littérature comparée) 1921 ; Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à F. Baldensperger, 2. éd. 1930 ; *P. van Tieghem :* La littérature comparée, 1946 ; Revue de Littérature comparée, fondée par *F. Baldensperger* et *P. Hazard* (1921—1940) ; *Georg Brandes :* Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts 1871 ; Zeitschrift für vergleichende Literatur (1888—1910) ; *Béla Zolnai :* Az összehasonlító irodalomtörténet mai állásáról (De l'état actuel de la littérature comparée) Budapest 1922 ; *Sándor Eckhardt :* Az összehasonlító irodalomtörténet Középeurópában (La littérature comparée en Europe centrale) Budapest 1932

[7] *Ferenc Toldy :* Handbuch der ungrischen Poesie. Pest, 1828.

[8] *Béla Pukánszky :* Hegel és magyar közönsége (Hegel et son public hongrois) Budapest. 1932. p. 9.

[9] Il a écrit une partie considérable de ses riches manuscrits qui se trouvent au Musée National, en allemand.

[10] Relativement aux rapports existant entre Nietzsche et Meltzl, ainsi que entre Nietzsche et Petőfi voir les études suivantes : *Gyula Kornis :* Nietzsche és Petőfi (Nietzsche et Petőfi) Budapest, 1942. et *Gyula Kornis :* Petőfi pesszimizmusa (Le pessimisme de Petőfi) Budapesti Szemle. 1936. p. 278., ainsi que *Béla Lengyel :* Nietzsche magyar utókora (L'époque hongroise postérieure à Nietzsche) Budapest 1938.

[11] Dans ses écrits il ne se réfère qu'une seule fois à Nietzsche et même alors il mentionne sa doctrine de troupeau : Acta Comparationis Litteratum Universarum, dans la suite : ACLU, Tome XVII. p. 38.

[12] ACLU. Tome VIII. p. 138.

[13] Petőfi : Gedichte. Deutsch von H. von Meltzl. München (sans date, probablement 1868).

[14] Nous avons pris les éléments relatifs à la vie de Meltzl en partie de l'ouvrage fondamental de *Sándor Kerekes :* Lomnitzi Meltzl Hugo (Hugo Meltzl de Lomnitz) 1846—1908. Budapest. 1937., et en partie de l'ouvrage d'*Abel Baráth :* Meltzl Hugo : Petőfi tanulmányai. (Les études de Hugo Meltzl sur Petőfi) Petőfi Könyvtár. Cahier X. Budapest 1909.

[15] Petőfi nicht werth von ungarischen Universitäten gefeiert zu werden. Autentische Documente zur Geschichte einer merkwürdigen These des Herrn Prof. an der Klausenburger Universität, Adalbert Szász, Herausgegeben von dr. Hugo v. Meltzl, Wien, 1875.

[16] loc. cit. p. 8.

[17] Dr. Gyulai Pál mint a Petőfi-irodalom megalapítója. (Dr. Pál Gyulai, fondateur de la littérature sur Petőfi). Magyar Polgár, Kolozsvár 1876. Janvier—avril, réédité par Barabás. op. cit.

[18] loc. cit. p. 164.

[19] loc. cit. p. 174.

[20] loc. cit. p. 132.

[21] C'est le titre précis du périodique et non «*Irodalomtörténet*», comme *Kerekes* et d'autres le citent.

[22] Relativement à Brassai cf. *József Fitz ;* Brassai Sámuel (Sámuel Brassai) Budapest. 1912.

[23] Mélusine, Recueil de Mythologie, Littérature populaire, Traditions et Usages, Paris, 1878, Ed. Viauty. p. 592.

[24] Le périodique porta à partir du mois d'avril 1878 les titres suivants en langue étrangère : «Zeitschrift für vergleichende Literatur», «Journal de littérature comparée», «Periodico della storia letteraria comparativa» (puis : «Giornale di letteratura comparata»), «A weekly paper for the comparison of history of literatures» (à partir du numéro 10 : «A fornightly periodical for comparative literature», puis à partir du numéro 13 définitivement : «Comparative literary journal»), «Periodico para la historia de las literaturas comparadas», «Tidskrift för jemförande literatur», «Tijdschrift voor verglijkende Letterkunde», «Timerit fyrir Bókmenta samanburde», «Folhas de litteratura comparata», «Periodico de litteratura comparata.»

[25] Introduction. ÖIL. Tome I[er], p. 10.

[26] Le prospectus au tome IV. de l'ÖIL.

[27] Introduction, ÖK. t. I. p. 5 à 7.

[28] *Friedrich Georg Daumer:* Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch. Frankfurt a. M. 1855. Dans le second tome, sous le titre «Völkerstimmen in bunter Reihe» la part du lion revient, à côté de la poésie allemande, à la poésie hongroise et un poème de Petőfi sert d'épilogue à l'ouvrage. Relativement aux rapports de Petőfi et Daumer, voir l'étude instructive de *József Turóczi-Trostler* dans le «Világirodalmi Évkönyv» (Annuaire de la littérature mondiale) 1953. p. 74.

[29] Cf. l'article signé «K» dans le numéro 19 et 20 de l'année 1877 des Fővárosi Lapok (Feuilles de la capitale). Le critique voit bien que c'est une expérience personnelle qui rend partial Meltzl vis-à-vis de Daumer : il a reçu une lettre de lui. C'est sous l'effet de cette lettre que Meltzl exagère les mérites de Daumer qui n'a pas traduit de l'original et n'a même pas cru nécessaire d'indiquer le nom de Petőfi. Mais le critique considère injuste l'affirmation de Meltzl également à l'égard de Toldy dont le «Handbuch» mentionné a été publié trente ans avant l'antologie de Daumer, car c'était Toldy suivant ce critique, qui avait présenté le premier la littérature hongroise au monde. Maintenant nous savons déjà que cette affirmation ne correspond pas non plus à la vérité parce que les antologies de *Johann Graf Mailáth :* Magyarische Gedichte, Stuttgart, 1825 et Magyarische Sagen, Märchen und Erzählungen, Brünn, 1825 (2[e] édition. Stuttgart und Tübingen, 1827.) étaient publiées antérieurement au «Handbuch». Ce sont au fond ces antologies qui ont informé le monde de la littérature hongroise.

[30] Sur les idées de la littérature mondiale et sur l'histoire hongroise de cette notion v. *József Turóczi-Trostler :* Goethe, a világirodalom és Magyarország (Goethe, la littérature mondiale et la Hongrie) Budapest, 1951.

[31] Goethes Gespräche mit Eckermann, Berlin. 1955. p. 278.

[32] Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur. ÖIL. tome II. p. 315.

[33] loc. cit. p. 318.

[34] Cf. ses cours d'Université de 1873, publiés également sous forme de livre: «A kritikai irodalomtörténelem fogalmáról» (De la notion de l'histoire littéraire critique) Vienne et Budapest. 1873. Compte rendu de *W. Schott :* Magazin für die Literatur des Auslandes. 1875. Numéro d'août.

[35] Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur. ÖIL. tome II. p. 310.

[36] loc. cit. p. 311.

[37] ÖIL. I. p. 30. Il ne considère pas le despotisme des tzars comme une affaire politique (s'il l'était, il ne s'occuperait même pas de lui) mais comme une affaire de l'histoire littéraire comparée, comme une affaire de la culture des petits et des grands peuples, et il promet que prochainement il présentera Sevtschenko, le Petőfi d'Ukraine.

[38] La réforme littéraire en Europe. Quelques observations à propos de l'ouverture du congrès littéraire international à Paris en juin 1878. ÖIL. tome IV. p. 42—46.

[39] ÖIL. t. III. p. 496 à 497.

[40] ÖIL. t. II. p. 313.

[41] Der Dekaglottismus. ÖK. t. III. p. 494—5.
[42] loc. cit. p. 499.
[43] loc. cit. p. 500—1.
[44] ÖIL. t. II. p. 423.
[45] ÖIL. t. III. p. 568.
[46] Weltliteratur und kein Ende. Die beiden loci classici der Idee der Weltliteratur. ACLU, t. XV. p. 423—8. Meltzl lutte pour la simplification de l'orthographe allemande et dans ses années postérieures il écrit les substantifs allemands avec des initiales minuscules. Cf. Német nehézkesség, minuskel und antiqua. (Lourdeur germanique ; minuscule et antiqua) ACLU. t. VIII. p. 44—48.
[47] Goethe szellemének (A l'esprit de Goethe) le 22 mars 1882. ACLU. t. XI. p. 67—9.
[48] Cf. Goethe szellemének (A l'esprit de Goethe) ACLU. t. XI. loc. cit.
[49] Cf. *József Turóczi-Trostler:* Petőfi világirodalmi jelentőségéhez (L'importance de Petőfi dans la littérature mondiale) A Magyar Tudományos Akadémia I. osztályának közleményei (Les Publications de la première section de l'Académie Hongroise des Sciences) t. VII. p. 3—4, ainsi que : Petőfi és a magyar népköltészet belép a világirodalomba (Petőfi et la poésie populaire hongroise font leur entrée dans la littérature mondiale) Irodalomtörténet (L'histoire littéraire) 1952. N° 2—3.
[50] Petőfi összes költeményei (Les poésies complètes de Petőfi). 3e édition, Pest. 1862. t. I—II. (Magyar Nemzeti Múzeum. Quart. Hung. 2632.)
[51] Fővárosi Lapok. (Journal de la capitale) 1877. N° 20.
[52] *Dezső Farnos :* Petőfi sírhelye. (Le tombeau de Petőfi) ACLU. t. XVII. p. 25. sui.
[53] Cf. A sziciliai Petőfi-iskola. (L'école sicilienne de Petőfi) ACLU. t. VI.
[54] Cf. *Vilma Szigethy :* H. F. Amiel traducteur. Szeged. 1929. ainsi que *Ch. Ijac* : Une ancienne revue de la littérature comparée. Acta comparationis Litterarum Universarum (1877—1888). Revue de Littérature comparée. (1934. p. 733—754.)
[55] *Jenő Kastner:* Traductions oubliées d'Amiel, Revue des Études Hongroises, 1928, p. 198—206. et *Zoltán Baranyai:* H. F. Amiel, traducteur de Petőfi, Revue des Études Hongroises, 1927, p. 126. D'ailleurs les traductions d'Amiel ont été reçues même par la critique hongroise de l'époque avec réserve : Fővárosi Lapok (Journal de la capitale) 1877. N° 105.
[56] ÖIL. t. II. p. 274.
[57] ÖIL. t. III. p. 444.
[58] ÖIL. t. II. p. 420.
[59] *Lomnitzi* (le pseudonyme de Meltzl) : A műfordítás alapelvei Petőfire való tekintettel (Les principes de la traduction artistique en égard à Petőfi) ACLU. t. VI., ainsi que «Fontes» t. III.
[60] ÖIL. t. II. p. 135.
[61] op. cit. p. 131.
[62] ACLU. t. X. p. 103 à 108 sous le pseudonyme Lomnitzi.
[63] Petőfi jelszava, hat sorról hét czikk. (La devise de Petőfi, sept articles sur six lignes) Philosophiai-aesthetikai tanulmány (Étude philosophique-esthétique) Budapest—London—Kolozsvár 1885. Petőfi Könyvtár t. 10.
[64] loc. cit. p. 78—79.
[65] Petőfi's Wolken. ACLU. t. XVIII. p. 68 et suiv.
[66] loc. cit. p. 71.
[67] Lenau volt-e befolyással Petőfire? (Lenau avait-il une influence sur Petöfi?) Összehasonlító irodalomtörténeti tanulmány (Étude d'histoire littéraire comparée) ACLU t. XI. (Sans nom).
[68] loc. cit. p. 51.
[69] loc. cit. p. 49. V. encore concernant ce problème *József Turóczi-Trostler :* Lenau. Budapest. 1955.
[70] Zur vergleichenden Aesthetik der Lyrik, ÖIL. t. I. p. 41.
[71] Petőfi jelszava (La devise de Petőfi). Rééditée par *Abel Barabás* op. cit. p. 43—48.
[72] Philosophie des Romans. Mit besonderer Berücksichtigung des modernsten deutschen Romans. ÖIL. t. I.
[73] loc. cit. p. 20.
[74] loc. cit. p. 22.
[75] *Gottschall:* Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, t. IV. 1872. p. 140.

Zur Exegese des Volksbuchs von Till Eulenspiegel

Von

Gerhard Steiner (Berlin)

Bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts meinte ein Schriftsteller, man habe sich schon genügend um das deutsche Volksbuch von Till Eulenspiegel bemüht. Johann Michael Moscherosch schrieb in seinem »Philander von Sittewald«, der sei »ein großer Narr, der die gute Zeit verscherzet und indeß meinet, er begehe Doctorsarbeit, wan er Glossen und Notas über einen Eulenspiegel schreibet«.[1] Es müßte heute um so müßiger sein, sich mit den Problemen dieses Volksbuches zu beschäftigen, als in den drei Jahrhunderten seit Moscherosch weitere »Glossen und Notas« über einen Eulenspiegel geschrieben wurden. Wenn es dennoch hier unternommen wird, die Eulenspiegelliteratur zu vermehren, so geschieht das deshalb, weil die Ergebnisse der bisherigen Eulenspiegelexegese noch nicht zu befriedigen vermögen, so zahlreich sie sind, und weil es an der Zeit zu sein scheint, den realistischen Charakter dieses Volksbuches, das weltliterarische Bedeutung gewann, durch eine Untersuchung seines Ideengehaltes zu erweisen.

Zunächst ist zu betonen, daß die Streitfrage, ob Eulenspiegel eine historische Person ist oder nicht, bei der Analyse des Eulenspiegelbuches keine entscheidende Rolle spielt. Wir können uns damit begnügen festzustellen, daß es sehr wahrscheinlich ist, daß ein fahrender Gesell, der durch seine Possen bekannt wurde, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelebt hat und in Mölln, einem Ort auf halbem Weg zwischen Hamburg und Schwerin, begraben liegt, wenn auch der Braunschweiger Chronist die Bemerkung, 1350 habe der schwarze Tod gewütet und in diesem Jahre sei Eulenspiegel gestorben, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts niederschrieb und erst weitere hundert Jahre später, nämlich 1592, ein Reisender Eulenspiegels Grab in Mölln gesehen und beschrieben hat. Es ist auch sehr wahrscheinlich, daß dieser wunderliche Fahrende Eulenspiegel hieß oder doch wenigstens so genannt wurde. Denn »Ulenspeygel« ist von 1335 an gerade in Braunschweig und Umgebung mehrfach als Familienname bezeugt. Aber abgesehen davon, hätte man dem Schalk diesen Namen geben können, wenn er ihn noch nicht besessen hätte, denn recht einleuchtend ist die Erklärung von Ernst Jeep (in den »Mitteilungen des allgemeinen Deutschen Sprachvereins« 1895, Nr. 8), daß es sich um einen Satz-

namen handelt, der aus »Ul'n Speigel« zusammengesetzt ist, wobei »ulen« soviel wie »fegen, reinigen« und »Speigel« einen gewissen Körperteil analog der Jägersprache bedeutet.

Enger hängt die Exegese mit den Problemen der Entstehung und Überlieferung des Volksbuches zusammen. Und da Eulenspiegel die Philologen und Literaturwissenschaftler nach seinem Tode ebenso genarrt hat, wie zu Lebzeiten zahlreiche seiner Mitmenschen, ist es kein Wunder, daß heftige Kontroversen entstanden und die Germanistik um ein Vielfaches an Arbeitskraft mehr der Klärung der Überlieferung als der Deutung des Inhalts gewidmet hat. Alle diese Bemühungen um die Entstehungs- und Druckgeschichte des »Eulenspiegel« sind durch die Arbeiten Willy Krogmanns[2] jüngst zu einem gewissen Abschluß gekommen, wenn auch noch nicht alle Rätsel gelöst werden konnten. Es muß heute angenommen werden, daß eine größere Anzahl von Streichen des Schalks zunächst durch Jahrzehnte hindurch in Niedersachsen, besonders in der Gegend von Braunschweig, im Volke erzählt wurde, bis sie im Jahre 1450, vermutlich aus Anlaß des 100. Todestages Eulenspiegels, gesammelt und in niederdeutscher Sprache für den Druck bearbeitet wurden. Wer der Sammler war, dem wir die erste Formung des Volksbuches verdanken, ist nicht festzustellen, wohl aber ist — wegen seiner Vertrautheit mit den Lokalverhältnissen, — mit Sicherheit anzunehmen, daß er ein Sohn der Stadt Braunschweig gewesen ist. Gedruckt wurde diese — verlorengegangene — erste Fassung vermutlich um 1478 in Lübeck bei Lucas Brandis. Ein anderer, uns ebenfalls unbekannter Braunschweiger hat zu den wohl 46 Geschichten und dem lateinischen »Epitaphium« des Lübecker Urdruckes weitere 43 über Eulenspiegel erzählte Geschichten zusammengetragen, aber nicht an die ursprünglichen angehängt, sondern zwischen die Historien des Urdrucks hineingeschoben und diese neue Sammlung 1500 gleichfalls in Lübeck und in niederdeutscher Sprache herausgegeben. Auch von diesem Druck ist kein Exemplar bekannt. Erhalten ist uns nur die Übersetzung dieses erweiterten Lübecker Druckes ins Hochdeutsche, die bei Johannes Grieninger zu Straßburg 1515 herauskam und 1519 eine weitere, mit dem Lübecker Druck von 1500 erneut verglichene Auflage erlebte. Diese Abhängigkeit der Straßburger Drucke von dem erweiterten Lübecker Druck erwiesen zu haben, ist das Verdienst Krogmanns. Er wiederum stützt sich auf Friedrich W. D. Brie, der gegen Edward Schröder[3] in seinem Buch »Eulenspiegel in England«[4] festgestellt hatte, daß der etwa zwischen 1515 und 1519 bei Michiel van Hoochstraten zu Antwerpen gedruckte niederländische »Ulenspieghel« und der ungefähr gleichaltrige englische »Howleglas«, der von Jan van Doesborgh in Antwerpen gedruckt wurde, zwei direkte Übersetzungen eines niederdeutschen Ulenspegeldruckes sind. Krogmann ging darüber hinaus und wies glaubhaft nach, daß »Ulenspieghel« und »Howleglas« nicht auf eine verkürzte und verderbte niederdeutsche Vorlage zurückgehen, sondern zwei voneinander unabhängige Übersetzungen des Urdruckes selbst darstellen. Auf diese Weise

kam man diesem Urdruck immer näher, zumal der verlorengegangene niederdeutsche »Ulenspieghel«, der Kronzeuge für den Urdruck, nicht nur in dem erhaltenen späteren Antwerpener Druck van Hoochstratens, sondern auch in einer französischen Übersetzung vom Jahre 1532 und teilweise in einer um 1530/34 bei Servais Kruffter zu Köln erschienenen kölnisch-mittelfränkischen Ausgabe weiterlebt. Nachdem auf diese Weise die Überlieferung des »Eulenspiegel« geklärt war, konnte Krogmann 1952 den verlorenen Urdruck inhaltlich zurückgewinnen, zwar nicht in seiner ursprünglichen Sprachform, sondern in einer getreuen niederländischen Fassung. Urkundlich war man dem Urdruck schon früher auf die Spur gekommen. Dieser wird wohl gemeint sein, wenn in einem Ausgaberegister des Klosters Ilsenburg 1520 eingetragen ist »4 sneberg. dedi pro libello quod intitulatur Ulenspegel« und daneben auf einem Merkzettel steht »versus Brunswick, 4 mariales pro Ulenspegel«.[5] Vier Schneeberger Groschen oder vier Mariengroschen, für die — wie E. Schröder sagt — »die Isenburger Mönche diese sträfliche Unterhaltungslektüre bezogen«, waren für ein Buch ein sehr kleines Entgelt und lassen auf einen Druck schließen, der einen weit geringeren Umfang hatte, als der erweiterte Lübecker Druck oder einer der Straßburger Drucke.[6]

Wenn wir nach dem Sinngehalt des Eulenspiegelbuches fragen, dann ist eine Berücksichtigung des neusten Standes der Überlieferungsforschung deshalb notwendig, weil geklärt werden muß, ob das Volksbuch von Eulenspiegel wirklich als ein geschlossenes Werk angesehen werden kann oder ob mehrere verschiedenartige und sich widerstreitende Einflüsse festzustellen sind. Um darauf gleich die Antwort zu geben : Ich meine, daß die Annahme von »Schichten des Eulenspiegelbuches«, wie sie E. A. Roloff[7] postuliert, wohl möglich ist, aber der Einheitlichkeit des Volksbuches — von dessen Idee her gesehen — keineswegs Abbruch tut. Wie wir sehen, hat der »Eulenspiegel« erstens in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum die Form erhalten, in der er überliefert wurde, nämlich in der Zeit von 1478 bis 1500, denn das gesamte Eulenspiegelgut lag ja schon in den beiden verschollenen niederdeutschen Ausgaben vor. Beide Fassungen gehören also der Epoche unmittelbar vor dem Beginn der Reformation an. Zweitens haben beide Autoren, der Verfasser des Urdruckes und der Bearbeiter des erweiterten Lübecker Druckes, aus dem gleichen Born geschöpft, nämlich aus der volkstümlichen Überlieferung in Niedersachsen. Und gerade diese Überlieferung war so kräftig, daß sie sich in der Gestaltungsarbeit beider Bearbeiter, die auch heute noch trotz eingehenden Nachforschens mit ihrer Person hinter ihrem Werke verborgen bleiben, durchsetzte. Beide schufen aus dem Geiste, in dem Eulenspiegel im Volke lebte, und der Bearbeiter des Druckes von 1500 fügte aus vorliegenden literarischen Quellen nur solche Geschichten hinzu, die diesem Geist entsprachen oder in diesem Geist erzählt werden konnten. Ja, er pointierte sogar den inhaltlichen Grundzug, den er vorfand, und hob dadurch die Idee des Volksbuches, wie sie im Urdruck gestaltet

war, noch schärfer hervor. Die Geschlossenheit der literarischen Gestaltung des Volksbuches erwies sich auch bei all den Bemühungen, die darauf abzielten festzustellen, welche Schwänke entlehnt wurden. Krogmann weist mit Recht darauf hin, daß literarische Quellen des Urdruckes überhaupt nicht nachweisbar sind und daß auch an eine Übernahme einzelner Historien aus dem »Pfaffen Amis« nicht zu denken sei.[8] Zwar biete das Gedicht Strickers Parallelen zu vier Historien, doch bestünden so wesentliche Unterschiede, daß eine unmittelbare Entlehnung nicht in Frage komme. Der Volksmund hat bereits vor der schriftlichen Fixierung Streiche des Pfaffen auf Eulenspiegel umerzählt, und in dieser Form haben sie die Autoren des Volksbuches niedergeschrieben. Beim Vergleichen der in dem erweiterten Lübecker Druck hinzugekommenen Streiche mit den mutmaßlichen literarischen Quellen stellt sich heraus, daß da, wo stoffliche Gemeinsamkeiten vorhanden sind, gerade die Nuancen den Schmelz der Eulenspiegelhistorien ausmachen und ihre Eigenart bestimmen. Angesichts der Einschmelzung aller aus vorhandenen Quellen übernommenen Stoffe können diese nur noch als Glieder des Ganzen betrachtet werden. Für die Untersuchung des Sinngehaltes des Buches spielt mithin die Frage, ob der Stoff einer Historie Original oder entlehnt ist, eine völlig untergeordnete Rolle gegenüber der Frage, welche Gestaltung der Stoff im Zusammenhang des ganzen Buches erhalten hat.

Die Ausgaben des Volksbuches, die die weiteste Wirkung hatten und Vorlage für die weiteren Übersetzungen waren, jedenfalls für die Nachwelt den »Eulenspiegel« katexochen darstellten, sind die Straßburger Drucke.[9] Die Änderungen und Zusätze jedoch, die diese gegenüber dem erweiterten Lübecker Druck aufweisen, betreffen einige Einzelheiten, sind aber für die Grundtendenz des Volksbuchs ohne Belang. Allerdings hat der Übersetzer bei der Übertragung ins Hochdeutsche an mehreren Stellen die niederdeutsche Vorlage nicht richtig verstanden oder ein Wortspiel nicht übertragen können, so daß jeweils die Pointe verdorben oder zum mindesten verschoben ist. Wenn wir den ursprünglichen Gehalt der Geschichten gewinnen wollen, dann müssen wir auf die Rekonstruktion des Urdruckes zurückgreifen.[10]

Nach der Feststellung, daß die Überlieferung des Eulenspiegelbuches der These von einem einheitlichen Sinngehalt dieses interessanten Werkes der deutschen Literatur nicht widerspricht, ist es nötig, einer Anschauung entgegenzutreten, die Roloff bei der Untersuchung der Schichten des Buches äußert: Er macht einen Unterschied zwischen der »Fülle mehr naiver Scherze« und den »ätzenden Satiren und Geschichten, denen eine tiefere Bedeutung innewohnt oder mindestens beigemessen werden kann«. Abgesehen davon, daß man nicht den Humor als vollkommen tendenzlos von der Satire trennen und nur ihr allein »tiefere Bedeutung« zusprechen kann, ist ja gerade der gedankliche Gehalt der »Fülle mehr naiver Scherze«, die der Urdruck enthielt, für den Bearbeiter der zweiten Druckes Veranlassung und Grundlage für die

Tendenz seiner satirischen Bereicherung und Zuspitzung des Volksbuches gewesen. Es würde auch nicht im geringsten in das Bild passen, das die moderne Literaturwissenschaft und Volkskunde von der durch das Volk selbst geformten Literatur gewonnen hat, wenn die Eulenspiegelschwänke, vermehrt um umgeformtes und Eulenspiegel »angedichtetes« Schwankgut, im Volksmund weiter erzählt worden wären, ohne daß sich die Lebenssituation und die Wünsche des Volkes in ihnen manifestiert hätten.

Wenn wir nun die Versuche, die Bedeutung Eulenspiegels zu charakterisieren, an uns vorüberziehen lassen, so bildet das äußerste Extrem eine Auffassung, die einen nihilistischen Grundzug trägt. Eulenspiegel wird als der Narr bezeichnet, der jeden Sinn zum Unsinn macht und damit die Sinnlosigkeit der Welt und des Menschenlebens dokumentiert. Wir finden diese Ansicht bei Alfred Sternbeck im Vorwort zur neuen Ausgabe der Simrockschen Übertragung :[11] »Die Welt will betrogen sein, ist der Sinn des Buches, wenn es einen hat« ; die Satire, die das Buch enthält, wolle sagen : »Die Welt ist lächerlich«, und da sei es nicht verwunderlich, wenn ein Galgenvogel sie so nähme, wie sie es wert sei. Klabund steht dieser Auffassung nicht fern, wenn er in seiner Literaturgeschichte schreibt : »Eulenspiegel tritt auf als Richter der Menschheit : Er richtet sie mit einem schiefen Zucken seines Mundes, mit der sofortigen Realisierung ihrer Ideen, deren Wert und Möglichkeit dadurch ad absurdum geführt werden. Es ist zugleich leicht- und tiefsinnig. Seine Späße exemplifizieren das Chaos.«[12] Gegen diese Auslegung sprechen allein schon die lachende Lebensbejahung, die von dem Schalksnarren ausstrahlt, und die zahlreichen Historien, in denen eine Vorstellung von der Ordnung des menschlichen Lebens zutage tritt.

Mit dieser Anschauung verwandt ist die von Eulenspiegel als dem Tunichtgut aus Prinzip, dem Betrüger und Gauner. Wilhelm Scherer behauptet : »Er ist der Sammelpunkt für alle Geschichten geworden, in denen ein Mensch seine Nebenmenschen ohne den mindesten Grund, nur aus Freude an der Bosheit ärgert«.[13] Und Johannes Meyer ergänzt dies Eulenspiegelbild durch den Hinweis, »daß Eulenspiegel gewiß eine poetisch ansprechende Figur, doch auch diabolisch und boshaft« sei.[14] Es sei »etwas von der alten Bosheit kluger Zwerge aus dem deutschen Heidentum auf ihn übergegangen«. Das ist jedoch eine Auffassung, die den Gehalt des Volksbuches nicht aus der Tiefe zu schöpfen vermag. Gewiß gibt es eine Reihe von Streichen, in denen Eulenspiegel einen Gewinn einheimst. Aber er verübt diese Streiche nicht des Vorteils wegen, sondern um der Einsicht willen, zu der er durch seine Narretei führen will. Es geht ihm und den Schöpfern dieser Gestalt letzten Endes nicht um das »Ergaunerte«, das ohnedies, wie immer wieder betont wird, schnell verronnen ist : Eulenspiegel kommt nie auf einen grünen Zweig. Allerdings ist das der Umwelt schier unfaßbar. Bis in sein Sterben hinein — das zeigen die letzten, sehr drastischen Historien deutlich — will man ihm nicht glauben, daß er keine

Schätze gehäuft habe, daß man eine solche Geschicklichkeit nicht dazu ausnutzte, Reichtümer anzuhäufen und ein angenehmes Leben zu führen. Wie steht aber das Volk im Eulenspiegelbuch selbst zu den Streichen des Narren? Man sieht sie als die Taten eines Schalkes, als »Possen« oder »Abenteuer« an, aber keineswegs als Bosheiten, Gaunereien oder gar ernsthafte Vergehen. Es ist an keiner Stelle von einer Front gegen Eulenspiegel die Rede, im Gegenteil, wiederholt wird ausdrücklich die Sympathie vermerkt, die der Schalk im Volke hat. Obwohl man ihn kennt, lädt man ihn zu sich ein. In Magdeburg wurde er von den besten Bürgern der Stadt aufgefordert, er solle etwas Abenteuerliches treiben (15[11]).[15] Als er nach Erfuhrt kam, ward er bald mit Bürgern und Studenten bekannt (60). In Bremen mochten ihn die Bürger gut leiden, und sie wollten ihn mit seinen Späßen bei sich haben (72). Zu Lübeck entsteht fast ein Aufruhr, als er gehenkt werden soll (59[29]), und nach seinem Tode setzt man ihm einen bedeutungsvollen Stein (96 Epitaphium).

Eine andere Auslegung sieht in der Form der literarischen Aussage das Wesentliche und identifiziert die Form mit dem Inhalt: Man meint, Eulenspiegels Bedeutung erschöpfe sich im Schwankhaften. Er sei der Spaßmacher aus Freude am Spaß an sich. Der gewichtigste Vertreter dieser Richtung ist Gervinus, der davon spricht, daß Eulenspiegel »der personifizierte Schwank«[16] sei. Eduard Engel sieht in dem Schalk nicht anderes als »die Verkörperung des derben deutschen Mutterwitzes, der seinen Besitzer durch alle Fährlichkeiten des Lebens hindurchrettet«.[17]

Im Gegensatz zu dieser Auffassung erkannte jedoch die überwiegende Mehrzahl derer, die das Eulenspiegelbuch zu deuten versuchten, daß der Humor dieses Volksbuches auf etwas Bestimmtes abzielt. Es lag nun nahe, in der dörflichen Herkunft Eulenspiegels ein Bestimmungsstück für die Tendenz des Buches zu sehen. Nachdem bereits Görres und Wilhelm Grimm Eulenspiegel als den Vertreter der »Klasse« der Bauern bezeichnet hatten, stellte Heinrich Kurz fest: »Da Eulenspiegel ein Bauer war«, zeigten seine Streiche »das erste Erwachen des Selbstbewußtseins in den auch von den Städtern verachteten Bauern«.[18] Wilhelm Scherer schloß sich dieser Auffassung an, obwohl sie im Gegensatz zu seiner oben erwähnten Deutung steht: »Aber wenn in den städtischen Fastnachtspielen die Bauern verspottet werden, so zeigt der Eulenspiegel, wie sich ein Bauer an den Städtern rächen konnte . . . In ihm hat sich überlegene Bauernschlauheit, die mit der Miene der Einfalt täuscht und auf die Macht der Roheit pocht, ein unvergängliches Denkmal gesetzt«.[19] Die These von dem bäuerlichen Protest gegen den Städter ist bis heute die vorherrschende in den literaturgeschichtlichen Darstellungen geblieben. Wir finden sie, — um nur einige und zwar in ihrer Grundeinstellung sehr divergierende Literaturhistoriker zu nennen, — bei Vogt und Koch, Carl Busse, Alfred Biese, Alfred Kleinberg, Lutz Mackensen und Paul Wiegler, und neuerdings auch in Burgers »Annalen der deutschen Literatur«, in denen es heißt, es triumphiere im Eulen-

spiegelbuch »die bäuerliche Schlauheit über das städtische Handwerkertum«.[20]

Es ist nicht zu leugnen, daß die Jahrzehnte, in denen die Eulenspiegelgeschichten geformt wurden, die Epoche vor der Reformation und dem Bauernkrieg, in Deutschland eine Zeit der Verschärfung gesellschaftlicher und politischer Gegensätze war und daß besonders die Lage der Bauern immer elender wurde, da bei der politischen Ohnmacht des Kaisers die Feudalherren rücksichtslos herrschten und immer größere Mittel aus ihren Untertanen herauszupressen versuchten. Aber in den Städten selbst vollzogen sich wichtige Veränderungen: Es standen sich nicht allein die Zunftbürger und Patrizier gegenüber, sondern vor allem wehrten sich die Handwerksgesellen gegen die Unterdrückung durch die Zünfte, und wuchs die Zahl der Stadtarmen, eines neuen wesentlichen Bestandteiles der städtischen Bevölkerung. Die Verschärfung der Klassengegensätze in den Städten war gegen Ende des 15. Jahrhunderts die soziale Bewegung, die schwerer wog als der Gegensatz zwischen Bauern und Städtern. Welchen Platz nimmt nun Eulenspiegel selbst innerhalb der sozialen Schichtung seiner Zeit ein? Halten wir uns bei der Untersuchung der Herkunft Eulenspiegels eng an die Überlieferung, wie sie durch das Volksbuch dargeboten wird! Eulenspiegel ist in einem Dorf geboren (1^1), und meines Erachtens will die Bezeichnung »eines buren sun«, die sich *nur* im Vorwort des Straßburger Druckes findet und in der Einleitung des Urdrucks nicht vorhanden war, nicht mehr als die dörfliche Herkunft besagen. Nirgends in den Historien wird Eulenspiegels Vater ein Bauer genannt, vor allen nicht in der 1. Geschichte, wo es am ehesten zu erwarten wäre, während das Volksbuch im übrigen die Bezeichnung »Bauer« (bur, buer, bauer) überall anwendet, wo von einem Bauern erzählt wird. Da der Vater eines Tages ohne weiteres Kneitlingen verließ, um mit seinem ganzen Hauswesen in ein Dorf an der Saale, in der Mutter Heimat, zu ziehen (2^3), ist keineswegs wahrscheinlich, daß Eulenspiegels Vater, wenn er auch zeitweilig ein Pferd sein eigen nannte (K 2^2), ein Bauer mit Landbesitz war. Er gehörte nicht zu der eingesessenen bäuerlichen Bevölkerung. Allenfalls mag er ein Stück Pachtland bebaut haben. Auch in der neuen Heimat scheint er nicht zu einem, wenn auch nur kleinem Gut gekommen zu sein, da die Mutter nach des Vaters Tod »arm« war (2^3). Hätte sie Äcker besessen, hätte der Junge nicht Helmstädter Schuhe flicken müssen, um überhaupt mit etwas beschäftigt zu sein (4). Die Mutter scheint sich durch solche Heimarbeit gleich anderen Dorfarmen ernährt zu haben. Eulenspiegel ist also höchstwahrscheinlich der Sohn eines dörflichen Tagelöhners gewesen. Dazu passen auch die Fakten der Historie, nach der Eulenspiegels Vater Gräben durch das besäte Land zog — von eigenem Land ist nirgends die Rede — und die Mutter Brot borgen gehen mußte (K 2^2). Da Eulenspiegels Mutter landlos war, und Eulenspiegel auf dem Dorfe nichts anderes als Tagelöhner hätte werden können, drängte seine Mutter ja so hartnäckig darauf, daß er ein Handwerk erlernte (2^3, 4^4). Seiner Herkunft nach kann Eulenspiegel also nicht als der typische

Vertreter des Bauerntums gelten. Es ist auch nicht aus dem Volksbuch zu erweisen, daß seinem Helden die Denkart des typischen Bauern seiner Zeit eigen war.

Zunächst einmal muß nämlich festgestellt werden, daß sich eine beträchtliche Anzahl der Streiche Eulenspiegels — gegen die Bauern richtet. Es sind 14 Historien und noch mehr, wenn wir den Dorfwirt mit zu den Bauern rechnen. Schon als Kind macht Eulenspiegel sich bei den Bauern reichlich unbeliebt, indem er ihnen nicht gerade respektvoll begegnet (2^{3}). Er geißelt den reichen und habsüchtigen Bauern, der den armen Leuten im Dorfe Schaden zufügt (7, 8, 44), und gegen diese bäuerliche Schicht wendet er sich auch, als er die herrschenden Gewalten heftig rügt (63^{30}), ausdrücklich die Bauern mit einschließt, die auch schon beginnen, »durch die Finger zu sehen«. In der köstlichen Geschichte von dem Bauern, der von einem seinen Weg kreuzenden Hasen umkehrt, dem ein Wolf aber Glück bedeutet, bis er sehen muß, wie »das Glück« mitten in seinem niedergerissenen Pferd sitzt, prangert Eulenspiegel den Aberglauben auf dem Lande an (E 97), er wendet sich u. a. gegen die Leichtgläubigkeit der Bauern (16^{12}, 30, 36, 68^{33}), das gedankenlose Dahinschwätzen (84^{38}), die gegenseitige Mißgunst (70^{43}) und die Unsauberkeit (75/76, 81) im Dorfe. Auch findet der Schalk auf dem Lande durchaus nicht mehr Sympathie als in den Städten.

Es ist richtig, daß die meisten Streiche Eulenspiegels den Städter treffen. Aber erstens richten sie sich nicht gegen den Bewohner der Stadt, den Nicht-Bauern schlechthin, sondern gegen ganz bestimmte Schichten der städtischen Bevölkerung: gegen hochmütige reiche Bürger, die die fahrenden Leute und die Bauern verachten (77, 86^{39}), den geizigen Bäcker (6^{6}, 19, 20^{14}), den dünkelhaften Weinzapfer (57^{29}), den mißgünstigen, egoistischen Metzger (60, 61), die auf ihr Geld pochenden Handelsherren (64^{31}), den boshaften Apotheker (90^{42}), den aufgeblasenen Bader (69), den tierquälenden Roßhändler (65), den dummen Spitalverwalter (17^{13}). Er macht sich lustig über die städtische Gerichtsbarkeit (58^{29}) und treibt seinen Schabernack mit habsüchtigen und hochnäsigen Wirten und Herbergsbesitzern (77^{34}, 78^{35}, 79, 80). Eine herbe Kritik an diesen städtischen Bevölkerungsschichten liegt in der Bemerkung, daß Eulenspiegel, nachdem er in einer Stadt an der Weser alle Händel unter den Bürgern »was ihre Anschläge waren«, ihre Lebensweise, ihren Handel kennengelernt hatte, sagte, er sei »ihrer müde« geworden, so wie sie seiner müde geworden wären (73).

Zweitens aber steht nicht der städtische Bürger allein im Treffpunkt des Eulenspiegelschen Witzes. Zu seinen Zielscheiben gehören auch die weltlichen und geistlichen Herren (22^{15}, 23, 25^{17}, 26, 27^{18}, 63^{30}, 87^{40}, K 72, 89^{41}). Besonders hat es das Volksbuch weiterhin auf die Pfaffen abgesehen (11^{8}, 12^{9}, 13^{9}, 38^{24}), an denen es Habgier (31^{20}, 92^{44}), Gefräßigkeit (37, 67, 85), Sittenlosigkeit (E 96) und pharisäerhaften Dogmatismus (94) tadelt, und mit ihnen werden die

Pfaffenköchinnen ins Gebet genommen (11^8, 13^9, 37, 38^{24}). Aber auch die Gelehrten auf den hohen Schulen bleiben nicht von Eulenspiegels Spott verschont. Ich kann der Bemerkung nicht zustimmen, mit der Felix Bobertag in der Vorrede seiner Eulenspiegelausgabe[21] die Theorie von den Historien unseres Volksbuches als »Standesgeschichten der Bauern und Landbewohner« untermauern will: »Mehrere von den in Rede gestellten Geschichten stellen den Helden in der Umgebung und im Genusse der Gunst von vornehmen Leuten dar. Hierin liegt, wie uns dünkt, noch ein Zug mehr, welcher wohl zu dem Bilde Eulenspiegels paßt. Mit dem Adel, zu dem der Bauernstand in den besseren Zeiten und wieder namentlich in den niederdeutschen Gegenden, ein Verhältnis natürlicher und bewußter Zusammengehörigkeit hatte, weiß sich der abenteuernde gescheite und hübsche Bauernsohn ganz gut zu stellen . . .« Abgesehen davon, daß dies unseren Erkenntnissen von der gesellschaftlichen Situation der vorreformatorischen Epoche widerspricht und daß Eulenspiegel oft genug auch »im Genusse der Gunst« der städtischen Bürger lebte, kann ich nicht finden, daß Eulenspiegel mit dem Adel besonders glimpflich verfährt. Immerhin entwirft die Historie 10^7 das Bild eines räuberischen Junkertums und die Geschichte von dem Grafen von Anhalt, der seinen Turmbläser hungern ließ und es büßen muß (22^{15}), spricht eine ebenso deutliche Sprache wie die wundervolle Historie von dem feudalen Regierungssystem, das der Narr als Hirte des Herzogs von Braunschweig an den Pranger stellt (K 72):

Da Eulenspiegel sah, daß des Fürsten Amtsleute alle reich wurden, bat er den Herzog, ihn für etliche Jahre zu einem Hirten seines Viehs zu machen, er brauchte ihm keinen Lohn zu geben. Der Fürst verlieh ihm das Amt auf zehn Jahre. Da Eulenspiegel nun ein gewaltiger Hirte war, schrieb er einer Stadt im Lande, er hätte sagen hören, was für gute Weiden sie hätten, und er wolle kommen und seines Fürsten Vieh darauf weiden. Sie erschraken gewaltig und befürchteten, wie es auch geschehen wäre, er würde ihre Weide ganz abfressen lassen, so daß ihr Vieh Mangel leiden müßte. Und sie schickten zwanzig Gulden, er solle sie damit verschonen. Eulenspiegel dachte: Das will gut werden. Und er schrieb an eine andere Stadt, die ihm gelegen war. Die schickten ihm auch Geld, und so ging es weiter, bis er einen Rock aus Fuchspelz trug und reich ward. Der Fürst fragte ihn, wie das zuginge. Eulenspiegel sprach: »Gnädiger Herr, das Wort hat schon seinen Sinn: Es ist kein Ämtchen so klein, es bringt doch etwas ein. Ein anderes Wort besagt: Es ist kein Ämtchen so klein, es ist dennoch des Henkens vert.«

Wenn Eulenspiegel auch die Könige von Dänemark und von Polen, den Herzog von Lüneburg und den Landgrafen von Hessen verspottet, so stehen ihm allerdings diese hohen Herrn als Objekte der Kritik längst nicht so nahe, wie der habsüchtige Kaufmann oder der volksverderbende Pfaffe, und es ist kein Wunder, daß in seinen Streichen die Städter und Bauern, mit denen der Landfahrer am meisten in Berührung kommt, eine größere Rolle spielen.

Was ist nun das Gemeinsame an der Haltung Eulenspiegels gegenüber Bauern, Bürgern, Geistlichen und Feudalherrn? Im Gegensatz zu der These, daß Eulenspiegel die Verkörperung des bäuerlichen Bewußtseins sei, sehen wir in ihm den Repräsentanten des gesamten unterdrückten und geknechteten Volkes in Stadt und Land, der sich mit seinen Streichen im Interesse der unteren Schichten gegen die herrschenden und besitzenden wendet. So tritt Eulenspiegel für die Fahrenden ein, deren Ehre er verteidigt. Und die Handwerksburschen waren es auch, die Eulenspiegel im besonderen Maße ein ehrendes Andenken bewahrten: Auf dem Kirchhof zu Mölln soll nach dem Bericht Lappenbergs, des Wegbahners der Eulenspiegelforschung,[22] eine Linde gestanden haben, in deren Stamm jeder vorüberwandernde Handwerksbursche nach dem Besuch von Eulenspiegels Grab einen Nagel zu schlagen pflegte. Und A. F. C. Vilmar hat recht, wenn auch mit seiner Feststellung allein das Eulenspiegelproblem nicht gelöst ist: »Es ist der Witz der Landfahrer und wandernden Handwerksgesellen, der, nicht gemacht und nicht erfunden, sondern mit dem Handwerk selbst erzeugt, wirklich erlebt und erfahren ist und sich unter den manigfaltigsten Gestalten unaufhörlich wiederholt, der dem Buche vom Eulenspiegel sein Dasein, seine unverwüstliche Dauer und auch seinen unleugbaren komischen Wert gegeben hat«.[23]

Vor allem stellt sich Eulenspiegel auf die Seite der städtischen Plebejer, der lebenslänglichen Gesellen und Tagelöhner, der nicht zünftigen Handwerker. Ihre Leiden kennt er aus eigener Erfahrung: Mit ihnen arbeitet er nicht nur in den »guten« Zeiten, er friert und hungert auch mit ihnen in den kalten und teuren Wintern. »Als nun Eulenspiegel von dem Schmied kam«, so beginnt eine Historie (49), »da ging es dem Winter entgegen, und der Winter war kalt. Es fror hart, und dazu kam eine teure Zeit, so daß viele Dienstknechte ohne Arbeit waren und Eulenspiegel kein Geld zur Zehrung hatte . . .« Als wieder einmal Wintersnot und teure Zeit waren (52), »dachte Eulenspiegel: Was willst du anfangen, daß du durch den Winter kommst? Da gab es niemanden, der eines Knechts bedurfte.« Der fahrende Schalk, der sich zu mannigfacher Arbeit, besonders aber zu handwerklicher verdingte, wehrte sich gegen die Ausbeutung der Lohnarbeiter durch unmäßige Arbeit bei Tag und Nacht (39[25], 40, 48[28]), gegen die Beseitigung des Rechtes der Gesellen auf den »blauen Montag« (51). Er kritisiert auf seine Weise Schmutz und Gestank in den Werkstätten (52) und wendet sich vor allem gegen die schlechten Arbeitsbedingungen der Knechte bei den Handwerkern.

Ein Bäckermeister forderte von Eulenspiegel, das Mehl in der Nacht zu beuteln, damit es am Morgen früh fertig wäre (20[14]). Da sagte Eulenspiegel: »Meister, Ihr solltet mir ein Licht geben, daß ich beim Beuteln sehen kann.« Der Meister sprach zu ihm: »Ich gebe dir kein Licht. Ich habe meinen Knechten zu dieser Zeit nie ein Licht gegeben. Sie mußten im Mondschein beuteln, also mußt auch du es tun.« Eulenspiegel rächte sich für solche Behandlung aller

Bäckerknechte an dem lichtsparenden, leuteschindenden Meister, indem er das Mehl in den Mondschein hinein beutelte.

Wie hart die Arbeit der nichtzünftigen Handwerker ist, spricht Eulenspiegel in den Versen aus, mit denen er die Bitte des Schmiedeknechtes erfüllt, »ein war wort« zu sagen, das ihn angeht (d. in antreff) :

»ein schmidtknecht vnd sein gesel,
die müßen all beid hart ston,
wann sie wöllen zů werck gon«.

Der Knecht sprach : »Es ist auch wahr« (41). Unser Volksbuch zeichnet — immer in Beziehung zu den »Knechten« — die Überheblichkeit und Rigorosität (40), die Faulheit (43[26]) und die Ungerechtigkeit (45) der Meister. Eulenspiegel schlüpft in alle Berufe der gesellschaftlichen Schichten, die er vertritt, hinein — als Hofjunge, Stubenheizer, Kutscher, ländlicher Tagelöhner, Troßknecht und als Lohnarbeiter bei den Meistern der verschiedenen Gewerbe. So wie das Wort Schalk sich von der Bedeutung »Knecht« (im Althochdeutschen) über die eines böswilligen, arglistigen Menschen (im Mittelhochdeutschen) zu der Bedeutung »Schelm« entwickelt hat,[24] so wird das Volksbuch von Eulenspiegel gleichsam das literarische Symbol dieser Wandlung : In ihm ist der Knecht als Schelm aufgestanden, um seine menschlichen Ansprüche anzumelden. Die Knechte und Lohnarbeiter werden — im Gegensatz zu den späteren Schwankbüchern des 16. Jahrhunderts — in unserem Volksbuch an keiner Stelle verspottet oder angefeindet. Mit den Angehörigen dieser Schichten gibt es für Eulenspiegel keine grundsätzlichen Konflikte. Ein einziges Mal wendet sich der Knecht auf der Seite des Meisters gegen den Schalk (45) ; die Historie zeigt jedoch, wie übel das dem Knecht bekommt : Der Meister wälzt alle Schuld auf ihn und jagt ihn schließlich fort. Im Eulenspiegelbuch steckt etwas von dem Geist der plebejischen Opposition ; sie bewirkte im 15. Jahrhundert eine erhebliche Anzahl von städtischen Verschwörungen und Aufständen, die das Herannahen der frühbürgerlichen Revolution ankündigten, und gerade in Braunschweig, der Geburtsstätte unseres Volksbuches, fanden in den Jahren 1445, 1488 und 1513 solche Erhebungen statt. Daß das Volksbuch auch die Notlage der besitzlosen ländlichen Bevölkerung kennzeichnet, wurde bereits gesagt. Die städtischen Plebejer und die unteren Schichten der Landbewohner, aus deren Perspektive das Eulenspiegelbuch gestaltet ist, waren die Kräfte, die den revolutionären Flügel der Reformation bildeten.

Der vorreformatorische Charakter des Volksbuches kommt durch weitere sehr wesentliche inhaltliche Züge zum Ausdruck. Die bereits erwähnte scharfe Kritik am Pfaffentum wird durch die Verspottung der Romfahrten (34[22], 84[38]), des Reliquienkultes (31[20]) und der Beichte (38[24]) — also durch volkstümliche Opposition aus dem Geiste der Reformation — erheblich

gesteigert. Daß auch die Historien, in denen sich Eulenspiegel absurde Verwandlungen leistet, als eine Satire auf die phantastischen Verwandlungsgeschichten der Kirche, die Legenden usw. angesehen werden können, deutet A. von Bucher[25] an. In einer Glosse beschäftigt er sich mit »Hexereyen«, die in der geistlichen Literatur als Tatbestände angeführt werden, und schreibt: »Durch höllische Zauberkünste *Werden also aus Mädchen Jünglinge!* Eulenspiegel konnte nur . . . aus Pelzen Wölfe und aus Katzen Hasen machen . . .« Eine geradezu unerhörte Verunglimpfung des mit höchster geistlicher und weltlicher Macht ausgestatteten Oberhauptes der Kirche ist die Historie, in der Eulenspiegel seinen Rombesuch schildert und darstellt, wie er dem Papst in der Messe den Rücken zukehrt und dies obendrein noch mit seiner besonderen Frömmigkeit begründet (34[22]).

Reformatorisches Aufbegehren aus mittelalterlicher Enge liegt auch in dem Kampf, den das Volksbuch gegen die Afterweisheit der »Gelehrten«, gegen die spekulierende Scholastik der Hochschulen (29[19], 29, E 98) führt. Eulenspiegel zerreißt mit der einfachen, erfrischenden Klarheit und dem realen Sinn des Mannes aus dem Volk die Problemgespinste einer lebensfremden »Wissenschaft«. Das gilt besonders für die Medizin (15[11], 16[12], 17[13]). Eulenspiegel nötigt den Gelehrten auf der hohen Schule zu Paris (E 98) sogar die Erkenntnis ab, daß es besser sei, der Mensch tue das, was er weiß, d. h. was Erfahrung und Verstand ihm sagen, als daß einer lernt, was er nicht weiß, d. h. sich aus den Büchern die Weisheit holt, die man besser aus dem Leben gewinnen kann. Man muß bedenken, daß zur Zeit der Entstehung des Volksbuches der Sieg des Humanismus über die Scholastik an den deutschen Universitäten noch nicht völlig gesichert war und daß andererseits der Humanismus, der eine Ausbreitung des Studiums der lateinischen Sprache und ihrer Literatur mit sich brachte, das Bildungsprivileg der Begüterten weiter ausbaute.

Von diesem Blickpunkt aus gewinnt ein Motiv seinen Sinn, das bald 40 Historien eigen ist: das Motiv des Wörtlich-Nehmens.

Der Schneidermeister zu Berlin, bei dem sich Eulenspiegel verdingt hatte (48[28]), war des Abends müde, und er wollte sich zeitig schlafen legen. Doch dünkte es ihm, daß es für den Knecht zu früh wäre, wenn auch er zu Bett ginge. Er warf deshalb Eulenspiegel einen Rock, der bis auf die Ärmel fertig war, mit den ledigen Ärmeln zu und sagte: »Wirf die Ärmel an den Rock und geh danach zu Bett!« Als der Meister sich schlafen gelegt hatte, hängte Eulenspiegel den Rock an den Haken, zündete zwei Lichter an und nahm erst den einen Ärmel und warf ihn an den Rock und dann den andern. Und sobald zwei Lichter niedergebrannt waren, zündete er zwei neue an und warf die Ärmel die ganze Nacht an den Rock bis an den Morgen.

Zweifellos zeigt sich in den zahlreichen Geschichten dieser Art ein erwachendes Interesse des Volkes an seiner Sprache. Man beschäftigt sich mit dem Doppelsinn der Redensarten und Sprichwörter, vergleicht den bildlichen Aus-

druck mit der Realität, die ihm zugrunde liegt, und verdeutlicht den Unterschied zwischen dem oft gedankenlos Hingesprochenen und seiner ursprünglichen Bedeutung. Wie bereits Gervinus sehr richtig erkannte, parodiert Eulenspiegel gleichsam das Sprichwort (besser : die sprichwörtliche Redensart). In dieser Parodie aber liegt die Warnung, sich bei aller Symbolisierung und Bedeutungsübertragung nicht zu weit von der realen Grundlage unserer Sprache zu entfernen, die Wirklichkeit nicht unter den Füßen zu verlieren und in einem Rausch der Worte zu versinken. So ist die 69. Historie gleichsam der Schlüssel zu den sprachparodistischen Geschichten.

Zu Hannover wollte ein Bader sein Etablissement nicht mehr »Badstube« genannt wissen, sondern »Haus der Reinigung«. Eulenspiegel hat diesem Sprachhochstapler jedoch seine sehr drastische Lehre erteilt, indem er die »Reinigung« folgerichtig nicht nur auf den äußeren Schmutz, sondern auch auf den inneren Unrat des Menschen bezog : »Ist das nicht ein 'Haus der Reinigung'«, sprach der Schalk, »und ich hatte innen die Reinigung nötiger als außen. Ich wäre sonst nicht hereingekommen«.

Das Volksbuch lehrt : Gegenüber den Schichten, die wortgewaltig sind, gilt es aufmerksam zu sein. Es kommt darauf an, auf den Sinn der Worte zu achten, auf die »Meinung«, nicht auf den Buchstaben, — das wird einige Male deutlich von den Geprellten ausgesprochen, die Eulenspiegel belehren wollen, doch damit, daß sie sich prellen ließen, allem Volk kundtun, was Eulenspiegel verkünden will. Immer wieder wird in diesem Zusammenhang die Synonymität als ein Mittel der Kritik benutzt : Als Schneiderknecht erteilt Eulenspiegel durch angebliches Mißverstehen einer Wendung aus der Schneidersprache dem Meister eine gehörige Lektion für seine Leuteschinderei : Es bleiben nicht nur die Ärmel unangenäht, es waren außerdem eine Menge teurer Lichter verbraucht worden. Diese Historien, in denen Wortemacherei und Aufblähung der Sprache verurteilt werden, treffen sich in ihrer Tendenz einesteils mit den Geschichten, in denen eine nur mit Worten tüftelnde »Wissenschaft« angeprangert wird, andernteils mit denen, die das kirchliche Formelwesen kritisieren. Für die ist die Begräbnisepisode charakteristisch (94[45]). Die Pfaffen forderten, daß Eulenspiegel nicht wie die anderen Christenmenschen im Grab liegen dürfe, und sie waren deshalb befriedigt, als sie feststellten, daß der tote Narr — weil der Sarg von der Tragbahre gefallen war — nunmehr auf dem Bauche lag. Als man ihn jedoch ins Grab senken wollte, riß am Fußteil das Seil, und der Sarg schoß so ins Grab, daß Eulenspiegel auf die Füße zu stehen kam. Auf diese Weise wurde die ihm zugedachte schmähliche Lage aufgehoben, obwohl sie nicht geändert wurde. Der kirchlichen Formel wurde Genüge getan, und sie wurde dennoch ad absurdum geführt. Im Tode leistete sich Eulenspiegel damit die ausgesuchteste Verfeinerung seiner Wortwitze.

In den Kampf gegen die Beneblung des Volkes ist folgerichtig der gegen den Aberglauben mit eingeschlossen. Den Schalk bittet ein Schmied, »ein war

wort« zu verkünden (41). Die Alltagserfahrungen, die Eulenspiegel ausspricht, werden von dem Schmied, seiner Frau, den Knecht und der Magd dankbar als Weisheiten aufgenommen. Gegen den Brauch, den Worten eines Toren oder Narren mehr zu trauen als der eigenen Überlegung, wendet sich die folgende Historie (14[10]):

Als die Magdeburger in Scharen vor dem Rathaus zusammengeströmt waren, um den Schalk fliegen zu sehen, rief er ihnen zu: »Ich meinte, es wäre weiter kein Tor oder Narr in der Welt als ich. Nun sehe ich wohl, daß hier schier die ganze Stadt voller Toren ist. Wenn ihr mir allesamt gesagt hättet, daß ihr fliegen wolltet, so hätte ich's nicht geglaubt, und ihr glaubt mir als einem Toren! . . .« Das Volk verstand die Mahnung, sich mehr auf seine Vernunft zu verlassen, statt Wunderdinge zu erwarten, und man sprach: »Das ist ein Schalksnarr! Doch er hat wahr gesprochen!« Eulenspiegel betont selbst einmal, er strebe danach, »daß der Irrtum aus dem Volk herauskommt« — dz der irtum vß dem volck kum (65), und der Wirtin zu Nienstetten (30) erklärte er, sein Gewerbe sei, die Wahrheit zu sagen.

Mit Eulenspiegel tritt dem Hofnarren der gesunde, lebenskräftige Volksnarr oder besser Volksschalk gegenüber, der aus dem Volke kommt, reich an Beobachtungsgabe und Witz ist und für das Volk Partei ergreift: Denn »was jedermanns Recht ist, nimmt man ihm gern« — war zu iederman recht hat das nimpt man im gern (22[15]). Und die Zusammenfassung, die großartige Verdichtung aller der volkstümlichen Tendenzen der Eulenspiegelgeschichten bringt die Historie von dem Durch-die-Finger-Sehen (63[30]).

Dem Bischof von Trier begegnete Eulenspiegel auf der Landstraße und fragte ihn, was er für ein Gesell wäre. Eulenspiegel antwortete, er sei ein Brillenmacher aus Brabant und wandere nach Arbeit, da mit seinem Handwerk gar nichts mehr los sei. Der Bischof entgegnete: »Ich meinte, dein Handwerk sollte sich alle Tage bessern, weil die Leute alle Tage schwächer werden und an Gesicht abnehmen, weshalb man vieler Brillen bedarf«. Eulenspiegel erwiderte: »Ja, gnädiger Herr, Euer Gnaden sprechen wahr; aber eine Sache verdirbt unser Handwerk.« Der Bischof fragte: »Was ist das?« Eulenspiegel sprach: »Wenn ich das sagen dürfte, ohne daß Euer Gnaden mir deshalb zürnen!« »Nein«, sprach der Bischof, »wir sind das wohl gewohnt von dir und deinesgleichen. Sag's nur frei und scheue nichts!« »Gnädiger Herr, das verdirbt das Brillenmacherhandwerk, und es ist zu befürchten, daß es noch ganz zugrunde geht, daß Ihr und andere große Herren, Päpste, Kardinäle, Bischöfe, Kaiser, Könige, Fürsten, Räte, Regierer, Richter der Städte und Länder (Gott erbarm's!) zu dieser Zeit durch die Finger sehen, was recht ist, und das nur um Geld und Gaben willen. Aber man findet geschrieben, daß vor alten Zeiten die Herren und Fürsten, soviel ihrer waren, in den Rechtsbüchern pflegten zu lesen und zu studieren, auf daß niemandem Unrecht geschehe, und dazu hatten sie viele Brillen. Da war unser Handwerk gut. Auch studierten die Pfaffen dazu-

mal mehr, als sie jetzt tun ; also gingen die Brillen ab. Jetzt sind sie so gelehrt geworden von den Büchern, die sie kauften, daß sie ihre Zeit auswendig können und von ihren Büchern in vier Wochen nicht mehr als eins aufschlagen. Deshalb ist unser Handwerk verdorben, und ich laufe aus einem Land in das andere und kann nirgends Arbeit bekommen. Denn es so weit mit dem Übel gekommen, daß dies die Bauern auf dem Lande auch schon pflegen und durch die Finger sehen.« Es heißt dazu im Straßburger Druck von 1519 : Der Bischof verstand den Text ohne Glosse. (»Der bischoff verstund den text sunder gloß.«)

Wenn wir nun auf die Frage der »Schichten« des Volksbuches zurückkommen, so muß festgestellt werden, daß der Urdruck im Vergleich zu den späteren Drucken bereits 6 Geschichten, in denen Bauern ein Schabernack gespielt wird, 6 gegen die Handwerksmeister, 9 gegen sonstige Stadtbewohner und 6 gegen Wirte gerichtete, 2 die Gelehrtenwelt, 7 Kirche und Pfaffen kritisierende, und 6 weltliche Herren verspottende Historien enthielt, abgesehen von den Jugend- und Sterbegeschichten und der ebenso grundsätzlich aufschlußreichen wie köstlichen Brillenmacherhistorie, so daß damit alle für unsere Deutung wesentlichen Elemente im Urdruck bereits vorhanden sind und das Werk durch die Lübecker Erweiterung in seiner grundsätzlichen Aussage nicht verändert wurde. Es ist deshalb eher berechtigt, von einem konzentrischen Kreis zu sprechen, der um den Kern des Buches gelegt wurde, als von verschiedenen Schichten.

Der volkstümliche Ideengehalt des Eulenspiegelbuches erhielt seine Wirkung durch eine ihm durchaus entsprechende Gestaltung. Als ein ausgezeichnetes Mittel, den diesem Volksbuch innewohnenden sozialen Grundgegensatz darzustellen, erweist sich der Schwank. Denn er gewinnt seine Komik daraus, daß sich zwei Parteien gegenüberstehen. Der Schwank besitzt damit einen dramatischen Zug — das wird durch die häufige Wechselrede unterstrichen, — er ist dynamisch, nicht statisch, er schildert nicht, er bietet Handlung. Die komische Handlung aber zielt darauf ab, daß ein Held einen Gegenspieler durch »Hineinlegen« und Übertrumpfen dem Gelächter preisgibt und dadurch ein Überlegenheitsgefühl zum Ausdruck bringt, dessen Wirkung durch die Darstellung der Lebenskraft und Aktivität des Helden noch gesteigert wird. So konnte im Eulenspiegelvolksbuch gerade der Schwank dazu verwendet werden, das Rechtbegehren des Volkes der Macht der herrschenden Schichten gegenüberzustellen. Denn, wie wir sahen, gilt für den »Eulenspiegel« keineswegs, was Werner Hilsberg[26] postuliert, nämlich daß das *Objekt* des Schwanks im allgemeinen ziemlich gleichgültig sei und genommen werde, wo man es finde.

In ihrer Gestaltung tragen die Schwänke, aus denen das Volksbuch sich zusammensetzt, die Züge von Geschichten, denen der Volksmund seine erste Formung gab. In den einzelnen Motiven und Bildern finden wir nicht nur das

Volksleben der Zeit in seiner bunten Fülle, das Leben in den Herbergen und auf den Landstraßen, in Kirchen und auf Märkten, im Bauernhaus, in der Handwerksstube, am Hofe und im Kloster, es zeigen sich auch die inneren Lebensformen der Menschen zur Zeit der Entstehung des Buches mit aller Derbheit. Daß man nicht zimperlich ist, sondern alles beim Namen nennt, vor Unflätigkeiten nicht zurückschreckt, das alles kommt sehr deutlich zum Ausdruck. Sehr fein bemerkt Wilhelm Grimm bei der Besprechung eines Narrenbuchs, »Der Pfarrer vom Kalenberg« und »Peter Leu« hätten »gute Späße, etwas feiner, als sie Eulenspiegel geliefert, wiewohl dieser charakteristischer und originaler bleibt.«[27] Die Sprache des Eulenspiegelbuches verleugnet ihre volkstümliche Herkunft nicht. Seine Autoren haben offensichtlich wie später Luther verfahren : »den gemeinen man auff dem marckt drumb fragen und den selbigen auff das maul sehen, wie sie reden«.[28] Die Grundlage der sprachlichen Gestalt ist ein einfacher, schlichter Stil, der keinen großen Wortschatz besitzt und häufige Wiederholungen und stereotype Wendungen kennt. Allerdings wird dieser Stil, besonders in dem erweiterten Lübecker Druck, aufgelockert, indem innerhalb einer Gleichförmigkeit der Diktion, einem stilistischen Grundcharakter, zahlreichen Geschichten durch schwächer oder stärker hervortretende sprachliche Nuancen ein eigener, dem Inhalt angepaßter stilistischer Charakter gegeben wird. So erhalten, z. B. die Historien, die unter Gelehrten spielen, durch die gehäufte Verwendung lateinischer Ausdrücke eine besondere Färbung : Bei dem Besuch Eulenspiegels auf der Prager Universität (28) finden wir : konversieren, Collegiaten, Doctores, Magistri, questions, solvieren, concordieren, ordinieren usw. Eulenspiegels Parodie auf die Heiligenverehrung mit dem Totenkopf (37) ist stilistisch untermauert durch Anklänge an die Kirchensprache mit ihrer umständlichen und weitausgreifenden Beweisführung für die Heiligkeit einer Reliquie. Schaut nicht aus des Schalks Einberufung der Schneider des ganzen Sachsenlandes (50) der Kanzleistil heraus? Ergötzlich ist, wie in der Geschichte des Baders, der das »Haus der Reinigung« besitzt (69), die falsche Feierlichkeit, die in den Worten des Baders liegt, von Eulenspiegel aufgegriffen wird :

Der Bader : »Herr Gast, Ihr sagt mit Recht, das ist ein reines Haus und ist auch ein 'Haus der Reinigung' und keine 'Badstube'. Denn der Staub ist in der Sonnen, und er ist auch in der Erden, in der Asche und in dem Sand.« Eulenspiegel : »Das dies ein Haus der Reinigung ist, das ist offenbar, denn wir gehen unrein hinein und rein wieder heraus.«

Mit wie wenigen stilistischen Mitteln, aber treffend, ist das Salbadern der Begine an Eulenspiegels Sterbelager (91) gekennzeichnet!

Die Tendenz der Geschichten ist nie stark aufgetragen, ja, oft gar nicht ausgesprochen. Sie liegt in den Geschichten verborgen wie in guten Sprichwörtern. Nur in Ausnahmefällen ist die »Moral« der Historie besonders hervorgehoben. Trotz des holzschnittartigen Charakters der Epik unseres Volks-

buches werden die kritischen Personen, die Pfaffen, Handwerksmeister usw., nicht als hölzerne Karikaturen, sondern mit wenigen Zügen als Menschen von Fleisch und Blut dargestellt. Auch die Lichter der Ironie und Satire sind auf dem doch recht breitflächig und grob gemalten Grund behutsam aufgesetzt. Wie vielsagend sind die schlichten Worte : »Da Eulenspiegel nun ein gewaltiger Hirte war.« (K 72) Wieviel Ironie steckt darin, wenn von dem hohen Gericht zu Lübeck, das Eulenspiegel zum Tode am Galgen verurteilt hatte und durch seinen letzten Wunsch in arge Kalamitäten kam, gesagt wird, es habe »aus Gnade und aus sonst dazukommenden Gründen« beschlossen, ihn laufen zu lassen (58[29]).

Der epische Grundton des Eulenspiegelbuches ist gewissermaßen der eines in Gesellschaft einfacher Menschen mit Augenzwinkern Erzählenden. Und nicht nur zum Lesen wurden die Historien niedergeschrieben, sondern, wie der Bearbeiter des Urdruckes in seiner Vorrede schreibt, vor allem zum Vorlesen und als Anregung zum Fabulieren, »so sich die Mäuse unter den Bänken beißen und die Stunden kurz werden und die gebratenen Birnen wohl schmecken bei dem neuen Wein«. Die Vorzüge, die das Eulenspiegelbuch mit der Reihe der scherzhaften Volksbücher, nämlich Salomon und Markolf, dem Pfaffen vom Kalenberge, den Sieben Schwaben und den Schildbürgern, gemeinsam hat, charakterisierte der junge Friedrich Engels recht zutreffend : »Dieser Witz, diese Natürlichkeit der Anlage wie der Ausführung, der gutmütige Humor, welcher den beißenden Spott überall begleitet, damit er nicht zu arg werde, diese frappante Komik der Situation könnte wahrlich einen großen Teil unserer Literatur beschämen«.[29]

Welche Qualität dem »Eulenspiegel« als Volksbuch bei der Widerspiegelung des Nationalcharakters und als Teil unserer Nationalliteratur zuzusprechen ist, darüber stehen sich zwei Ansichten gegenüber. Wilhelm Scherer stellt bedauernd fest, »nicht ohne Scham« könne man neben den »wertvollen Entlehnungen aus der Fremde« (wie »Salomon und Markolf« und »Flore und Blancheflur«) »den eigenen Beitrag Deutschlands zu den Prosaerzählungen der Epoche vor der Reformation betrachten«, nämlich den »Eulenspiegel«.[30] Die gegenteilige Ansicht, für deren Berechtigung die nach fünf Jahrhunderten ungebrochene Lebenskraft unseres Volksbuches nur ein äußerer Ausdruck ist, hat Friedrich Engels ausgesprochen. Er hebt mit berechtigter Freude hervor, daß uns der »Eulenspiegel« wie die »Schildbürger« im Gegensatz zu den Volksbüchern romanischen Ursprungs »nicht strittig gemacht werden können«.[31] Die Anforderungen, die Engels an ein Volksbuch stellt und im Eulenspiegel erfüllt sieht, sind »reicher poestischer Inhalt, derber Witz, sittliche Reinheit und für das deutsche Volksbuch kräftiger, biederer *deutscher* Geist«. Neben diesen Eigenschaften, »die zu jeder Zeit gleichbleiben«, können wir nach Engels vom Volksbuch verlangen, daß es »seiner Zeit entspreche oder aufhöre, ein Volksbuch zu sein«.

Der Zusammenklang von volkstümlichem Ideengehalt und volkstümlicher Gestaltung bewirkte, daß das Volksbuch von Eulenspiegel auch gattungsgeschichtlich eine nicht zu unterschätzende Wirkung hatte. Diese bestand vor allem darin, daß die Entwicklung literarischer Gattungen durch den »Eulenspiegel« in einem volkstümlichen und nationalen Sinne beeinflußt wurde. In zwei Richtungen erfolgte hauptsächlich diese Wirkung. Einmal trug unser Volksbuch dazu bei, das realistische deutsche Schwankbuch, wie es uns zuerst in Wickrams »Rollwagenbüchlein« entgegentritt, und die Gattung des Schwanks selbst mitzuformen. Zu den formalen Einflüssen der italienischen Facietien und dem inhaltlichen der deutschen »Predigtmärlein« kam von dem Volksbuch her nicht nur der frische Windzug einer größeren Lebensnähe, sondern auch der einer pointierten Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Ironie und Satire — Errungenschaften, die allerdings nach Wickram bald wieder für längere Zeit verlorengingen. Zweitens aber ist das Volksbuch von Eulenspiegel eine interessante Vorstufe in der Entwicklung des realistischen deutschen Prosaromans. Indem die um Eulenspiegel als Mittelpunktfigur gruppierten gleichartigen Geschichten so aneinandergereiht werden, daß ein Sinnzusammenhang und eine, wenn auch primitive fortlaufende Handlung, eben der Lebens- und Reiseweg Eulenspiegels, sichtbar werden, entsteht eine literarische Kunstform, aus der sich die langatmige Erzählung von einem sich durch wechselvolle Schicksale wandelnden Helden, der Roman, entwickelt. Wenn Eulenspiegel auch »unverbesserlich« bleibt, bleiben muß, solange das, was er kritisiert, nicht verbessert ist, so ist doch an wenigen Stellen eine Entwicklung seines Charakters durch Erfahrung angedeutet. Ferner sind zwischen die Pointengeschichten, deren Aufbau dem der Anekdote ähnelt, biographisch berichtende Stücke eingeschaltet (z. B. 5^5, 21). Das Eulenspiegelvolksbuch ist ein Zwischenglied zwischen der reinen Schwanksammlung und dem Volksbuch, das eine weitere Annäherung an die Romanform darstellt, dem »Doktor Faust« (1578). Über diese Entwicklungsstufen führt der Weg zu der Form des biographischen Abenteuerromans, wie ihn Grimmelshausen schuf.

Die Volksnähe des Inhalts und der Form erklärt die weite Verbreitung, die das Eulenspiegelbuch gefunden hat. Für das Ausmaß dieser Verbreitung spricht nicht nur die Anzahl der Ausgaben und Drucke und der Übersetzungen (bereits bis 1571 wurde das Buch ins Niederländische, Französische, Englische, Tschechische, Dänische und Lateinische übertragen), dafür sprechen besonders eindrucksvoll die Verkaufsziffern der Buchhändlermessen des 16. Jahrhunderts, die Lutz Mackensen anführt.[32] Darüber hinaus gibt es aber eine Reihe unmittelbarer Beweise für die Beliebtheit des Eulenspiegels, vor allem im 16.—18. Jahrhundert. So liefert der Buchhändler Christoph Kraus ausgerechnet durch eine abfällige Bemerkung den Beweis für die Volkstümlichkeit des Eulenspiegels, wenn er 1612 im Vorwort zu seinem Neudruck von Hans Sachs' Werken anführt, der gemeine Mann vermeine mit Unrecht, in diesen tief-

sinnigen Werken sei nichts anderes als solche Kurzweil wie im »Rollwagen«, »Eulenspiegel« usw. Johannes Bolte schließt aus solchen Zeugnissen im Hinblick auf Wickrams »Rollwagenbüchlein«, das meist in einem Atemzuge mit dem »Eulenspiegel« genannt wurde, mit Recht, »daß das niedere Volk noch zähe an der Unterhaltungslektüre festhielt, die der von neuen ausländischen Mustern beeinflußte Geschmack der Gebildeten und die Besorgnis geistlicher Seelenhirten gern verbannt hätte«.[33] Moscherosch beklagt in seinem »Philander von Sittewald« (I, Venus-Narren), daß Frauen und Mädchen statt Andachts- und Gebetbücher wundervoll eingebunden den Eulenspiegel und andere Volksbücher mit sich tragen. Es besteht kein Grund zu bezweifeln, was der verdienstvolle Erforscher »der komischen Literatur«, des »Groteskkomischen« und des »Burlesken«, Karl Friedrich Flögel, in seiner 1789 erschienenen »Geschichte des Hofnarren« anführt, nämlich daß das Eulenspiegelbuch, das sich nun schon einige Jahrhunderte erhalten habe, nicht »bloß von der niedrigen Klasse von Menschen, sondern bisweilen von einsichtigen Personen« gelesen werde. Wenn Goethe in »Dichtung und Wahrheit«[34] berichtet, daß der »Eulenspiegel« mit unter den Büchern war, die »wegen des großen Abgangs, mit stehenden Lettern auf das schrecklichste Löschpapier fast unleserlich gedruckt« täglich beim Büchertrödler in Franfurt zu finden waren und immer wieder gekauft und zerlesen wurden, dann ist dies ein weiteres Zeugnis für die Popularität unseres Volksbuches. Wir wissen allerdings, daß solcher Trödlerhandel mit Volksbüchern am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter obrigkeitlichen Verordnungen und Beschlagnahmungen zu leiden hatte.[35]

Daß das Eulenspiegelbuch auch bei Nachbarvölkern im Hinblick auf seine Verbreitung ein wahres Volksbuch wurde, wird nicht nur durch die zahlreichen niederländischen Drucke, sondern auch durch die bisher in unserer Literatur kaum beachtete ununterbrochene Reihe der tschechischen Ausgaben bezeugt. C. Z'brt führt in seiner im wesentlichen auf Autopsie beruhenden tschechischen Bibliographie (5 Bde 1900—12) zwei tschechische Eulenspiegelausgaben an, von denen kein Exemplar mehr vorhanden ist und die ohne Ortsangabe um 1550 (Historie o Tyll Eulenspiegelovi; Direná historie Tyl Eilenšpigle) gedruckt worden sind. Erhalten sind jedoch 4 Blätter einer 1576 zu Prag bei Jiřijk Melantrych z Awentýnu gedruckten Ausgabe (in der Bibliothek des Nationalmuseums zu Prag). Von diesen sehr frühen Ausgaben an hat das Volksbuch bis zu den aus dem 19. Jahrhundert erhaltenen Jahrmarktsausgaben seine Beliebtheit in Böhmen und Mähren nicht verloren. In den Zeiten, da das Tschechische die unterdrückte Sprache des Volkes war, erwies sich deutlich die Neigung dieses Volkes zu der Gestalt Eulenspiegels, um so mehr als die Beschäftigung mit dem Volksschalk in zusätzlichen Geschichten zum Ausdruck kommt, wie sie zwei erhaltene Ausgaben aus dem Ende des 18. Jahrhunderts erstmalig aufweisen.

Nicht die Verbreitung des Buches allein, sondern auch dessen Gehalt meinte Joseph Görres, als er schrieb, das Eulenspiegelbuch sei ein »Kapital von Spaß und Scherz, das immerfort in der Nationalbank stehen bleibt«.[36] Zum Schluß soll deshalb ein Blick auf die Wirkungsgeschichte des Eulenspiegelbuches geworfen werden. So vielfältig die Faktoren sind, von denen die Nachwirkung eines literarischen Werkes abhängig ist, und so oft auch die Nachwelt schon den Sinngehalt eines Werkes entstellen konnte, ist doch die wirkende Kraft einer realistischen Literaturerscheinung, die eine solche Verbreitung hat wie der »Eulenspiegel«, nicht so sehr abzuschwächen, daß es ihr nicht gelänge, immer wieder den Nebel des Mißverständnisses oder der Ablehnung zu durchstoßen. An Fährnissen hat es unserem Volksbuch nicht gefehlt.

Die Gegner des »Eulenspiegels« kamen aus den Reihen derer, die von der Warte einer weiter entwickelten bürgerlichen Literatur geringschätzig auf das Volksbuch herabsahen, und auch aus dem gegenreformatorischen Lager. Hieronymus Rauscher zählt den »Eulenspiegel« in seinen »Hundert auserwelten papistischen Lügen« (1562), Wilhelm Sarcerius in seinem »Geistlichen herbarius« (1573) und Rollenhagen in seinem »Froschmeuseler« (1595) zu den schändlichen Büchern. Wenn man das Eulenspiegelbuch in einem Atemzuge mit Lindeners Schwanksammlungen nannte, so setzte man die Derbheit des Volksbuches des Schlüpfrigkeiten dieser Schwankbücher gleich. Das Gemeinsame ist jedoch nur, daß beide keine Kinderlektüre sind. Daß Eulenspiegel sich niemals in das eigentlich Obszöne verliert, hat bereits Görres[37] festgestellt. Sexuelles ist überhaupt nur dort zu finden, wo es der Kritik dient, z. B. die Sittenverderbnis unter den Pfaffen kennzeichnen soll (38[24], E 96). Von den drastischen Schwänken die Kinder fernzuhalten, ist berechtigt. Dies hat aber dazu geführt, daß die »gereinigten« und verwässerten Ausgaben für die Jugend, die nicht nur der derben, sondern auch der mit scharfer Kritik gepfefferten Historien beraubt waren, in den Vordergrund traten, so daß das Volk durch diese Ausgaben immer mehr von seinem Volksbuch getrennt wurde und das Eulenspiegelbild des reinen Leutefoppers entstand. Diese Gefahr sah Friedrich Engels, als er bedauernd feststellte, daß mehrere, mit preußischem Zensurstempel versehene Ausgaben des Eulenspiegelbuches »weniger vollständig« seien und z. B. »gleich am Anfang ein derber Witz« fehle.[38]

Der klerikale Kampf gegen den kirchenkritischen Gehalt des Volksbuches trieb wunderliche Blüten. Daß sich die Bücherverbotspraxis der katholischen Kirche des »Eulenspiegels« annahm, versteht sich von selbst. Der Mailänder Index von 1554 und der Antwerpener von 1570 untersagen den »Eulenspiegel«.[39] Ironisierend, aber nicht mit Unrecht hat man »katholische« Eulenspiegelausgaben, in denen alle Pfaffengeschichten fehlen,[40] »evangelischen« gegenüberstellt, in denen nur die besonders anstößigen Historien ausgeschieden sind.[41] In dem Bestreben, einerseits nichts auf die Pfaffen kommen zu lassen, andererseits aber den Witz der »Pfaffengeschichten« zu retten, verfiel man auf

den Gedanken, die Pfaffen ohne weiteres zu säkularisieren und ihre Schandtaten weltlichen Bürgern in die Schuhe zu schrieben. So ließ der oben erwähnte »katholische« Druck nicht nur die den Pfaffen betreffenden Bemerkungen in der 93.[45] Historie weg, sondern legte sogar in der 94.[45] Historie den Einspruch der Pfaffen, daß Eulenspiegel nicht wie andere Christen im Grab liegen dürfe, einem Schulmeister in den Mund. Diese Praxis finden wir vor allem bei tschechischen Eulenspiegelausgaben angewandt. Ein in der Bibliothek des Prager Nationalmuseums aufbewahrter Druck aus dem 18. Jahrhundert, der leider nur bis zur 87. Geschichte erhalten ist, setzt an die Stelle des Pfaffen in der 11.[8] Historie einen Richter, in der 68.[33] einen Einsiedler, in der 71.[34] einen Doktor, in der 85. einen Kaufmann. Ein Meisterstück »christlicher Nächstenliebe« leistete sich die zensurierende Redaktion dieser Ausgabe, indem sie die nicht sehr rühmliche Rolle des katholischen Bischofs in der 87.[40] Historie einem protestantischen Prediger übertrug.[42]

Es ist zu bedenken, daß gerade alle diese Versuche, wesentliche Züge des »Eulenspiegels« abzuschwächen oder gar zu tilgen, beweisen, daß der »gefährliche« Geist des Schalks erfaßt wurde und daß man Eulenspiegel durchaus nicht etwa für einen bloßen Spaßmacher hielt, sondern sehr wohl die gesellschaftskritische Bedeutung dieser Gestalt erkannte. Wie eindrucksvoll gerade Eulenspiegels Kampf gegen den Aberglauben, gegen die Übergriffe der Kirche und die Übertölpelung des Volkes durch geistliche Irrlehrer für die Nachwelt war, geht daraus hervor, daß man sich in historischen Situationen, in denen sich erneut ein verschärfter Kampf gegen solche Einflüsse notwendig machte, auf Eulenspiegel berief. Beispiele dafür sind die 1542 mit einer Vorrede Luthers erschienene reformatorische Spottschrift von Erasmus Alberus »Der Barfüßermönche Eulenspiegel und Alcoran« und der 1716 die Gegenreformation bekämpfende »Roomsche Uylenspiegel, offte Lust-Hof der Catholycken«. Als in Bayern am Ende des 18. Jahrhunderts nach Aufhebung des Jesuitenordens das unheilvolle Wirken der Anhänger Loyolas keineswegs aufhörte, holte sich Anton von Bucher den ketzerischen Volksnarren als Bundesgenossen im Kampf gegen die Jesuiten. Bucher, 1746 zu München geboren und von Jesuiten erzogen, hatte sich als Schuldirektorialrat um die Förderung der katholischen Volksaufklärung verdient gemacht und besaß schon praktische Erfahrungen im Kampf um religiöse und schulische Reformen, als er 1800 in Bayerns Hauptstadt auf das Titelblatt eines Manuskriptes schrieb: »Allerneuester Jesuitischer Eulenspiegel in einem geistlichen A. B. C. enthaltend auserlesene mirakulose Tropfen vom Sal Sapientiä, sonst Eselsmilch genannt, abgezogen aus den aszetisch-litterarisch-marianischen orthodoxen Brunnen der gelehrtesten Väter der Gesellschaft Jesu zur Berichtigung der Begriffe von ihren Verdiensten um Religion, Vaterland, Wahrheit und Weisheit . . . gesammelt und herausgegeben von der Hanns Kaspar Puffischen[43] Familie«.[44] Abwechslungsreich und ergötzlich bringt Bucher unter 213 alphabetisch geordneten Stichworten von »Abdera«

bis »Zunder der Sünde« kleine und größere Glossen, die scharfe satirische Angriffe gegen die Jesuiten und alle Auswirkungen ihres Geistes enthalten. Daß aber seine Satire im Eulenspiegelschen Sinn über das religiöse Gebiet hinausgeht, möge der Schluß des Artikels »Zehend« zeigen.[45]

Bucher schildert die Bemühungen klerikaler Schriftsteller, den Zehnten zu rechtfertigen und bei dessen Eintreibung durch moralischen Zwang Helferdienste zu leisten, und schreibt: »So lesen wir auch eben daselbst, daß der Teufel auf Kornhaufen gesessen, von denen kein Zehend gegeben worden war, und dreymal so viel, als der Zehend betragen hatte, theils gefressen, theils verdorben habe. *Der Teufel selbst ist also* mit dem gelehrten Pater Melchior Friedrich,[46] Professor zu Ingolstadt, *für den Zehend*. So schäme dich denn, katholischer Christ, und sey ja nicht ärger als der Teufel!«

Unter den zahlreichen Literaturerscheinungen, den Romanen, Erzählungen, Schwänken, Dramen und Gedichten, die einzelne Stoffe aus dem Eulenspiegelbuch benutzen und eine sehr unterschiedliche Qualität haben, ist das Werk, dessen politischer Gehalt dem des Volksbuches am nächsten kommt, zugleich auch das künstlerisch wertvollste: Charles de Costers »Légende d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzak« (1867). Dieses Epos des flämischen Volkes greift die flämische Tradition auf, nach der Eulenspiegel in Damme begraben sein soll,[47] und zeigt, wie der Schalk, der »Geist Flanderns«, zum Freiheitskämpfer wird. Josef Turóczi-Trostler hat bereits 1927 im Literaturlexikon[48] darauf hingewiesen, daß Costers »Uylenspiegel« eine folgerichtige Weiterentwicklung der Eulenspiegelidee auf höherer Ebene ist. Neben diesem Werk gibt es eine Gruppe literarischer Unternehmungen, die als echte Nachfahren Eulenspiegels gelten können: die Zeitschriften, die den Namen Eulenspiegels tragen. Welche Gestalt das Eulenspiegelbild dieser Zeitschriften — es sind im deutschen Sprachbereich über ein Dutzend — im einzelnen hat, wäre einer besonderen Untersuchung wert;[49] aber so unterschiedlich die Zeitverhältnisse und so verschiedenartig die Absichten und Kräfte der Männer waren, die sich Eulenspiegel zu ihrem Chefredakteur erbaten, so zeigt das, was ihnen gemeinsam ist, daß sie den Geist des Volksbuches verstanden haben: Sie alle wollten nicht nur lachend die Wahrheit sagen, sondern mit der Waffe des Humors und der Satire gegen Ungerechtigkeit, Lüge und Reaktion zu Felde ziehen. Ihre lange Kette bezeugt, daß der echte Geist Eulenspiegels immer wieder zum Durchbruch gekommen ist.

Diese Ausführungen zur Exegese des Volksbuches von Till Eulenspiegel wollen dazu beitragen, daß verständlich wird, wie recht Lessing hatte, als er das Eulenspiegelbuch unter dem Eindruck der Lektüre einer in Wolfenbüttel verwahrten Ausgabe von 1540 »ein sinnreiches Werk«[50] nannte. Till Eulenspiegels im Volksbuch gestaltetes Leben ist eine Kette derber, bitterernster, aber von Humor der Überlegenheit und Zuversicht überstrahlter Proteste gegen die Unterdrückung des Volkes, dessen unterster Schicht der Schalk ent-

stammt. Noch im Sarge wird ihm ein doppelter Protest zugeschrieben, und aufrecht steht er im Grabe — ein wundervolles und bedeutsames dichterisches Bild.

Nachtrag

Gestalt und Historien Eulenspiegels fanden auf ihren Wanderungen durch die Weltliteratur (Holland, Frankreich, England, Dänemark, Polen, Italien) auch in die ungarische Literatur, vielmehr in die ungarischen Schwanksammlungen Eingang. Er ist seit 1794 unter den Namen »Istók der Narr« volksläufig geworden.

Der ganze Bestand der Historien erschien 1808 in ungarischer Sprache unter dem Titel »Leben und Taten, lockere und berüchtigte Schwänke des weltberühmten Lipli Schuster«. Der Sammlung lag eine deutsche Eulenspiegelausgabe von 1807 (Leipzig) zugrunde. Die ungarischen Dichter Petőfi und Arany humanisierten die Gestalt Eulenspiegels und liehen ihr, — unter dem Namen »Istók der Narr« noch vor Ch. de Costers Roman einen persönlichbedingten ideologischen Gehalt. Vgl. József Turóczi-Trostler: »Belgiens Nationalepos« (Ungarische Revue, 1916, ung.); »Eulenspiegel« (Literaturlexikon, 1927, ung.); L. György, Eulenspiegelspuren in der ung. Literatur 1933 (ung.).— Dazu: J. Turóczi-Trostler: »Deutsch—Ungarische Heimatsblätter«, 1933, 136.

J. T.-T.

[1] Satyrische Gesichte Philanders von Sittewald. Leyden 1646/47.

[2] Zur Überlieferung des »Ulenspegel« vgl. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. LXVII/LXVIII. Neumünster 1943 und Ulenspegel. Kritische Textausgabe. Drucke des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung XI. Neumünster 1952.

[3] Nachwort der Faksimilieausgabe des Straßburger Druckes von 1515, Inselverlag 1911.

[4] Palaestra XXVII, 1903.

[5] Mitgeteilt von E. Schröder im Nachwort zu der Faksimileausgabe, S. 4.

[6] W. Krogmann bezieht diese Eintragungen allerdings auf den erweiterten Lübekker Druck.

[7] Ewiger Eulenspiegel. Braunschweig 1940. Siehe auch Erich Sielaff »Über Jugendschriften pädagogisch« (Wissenschaftl. Zeitschrift der Universität Rostock, 4. Jahrg., Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe, Heft 3/4) S. 375.

[8] a. a. O. S. XVII.

[9] Dem widerspricht es nicht, daß Übersetzungen wie wohl auch die tschechische »Historie o Tyll Eulenspieglovi« (um 1550, kein Exemplar vorhanden) auf den Kölner Druck zurückgehen. Denn dieser hat nur wenige Einzelheiten aus dem verlorenen niederdeutschen Druck übernommen und beruht im wesentlichen auf einer Neuausgabe des Straßburger Druckes.

[10] Aus diesem Grund geht die von mir besorgte Neubearbeitung in der Sprache unserer Zeit (Ein kurzweilig Lesen von Till Eulenspiegel. Berlin 1955) wohl von dem Straßburger Drucke aus, berichtigt aber im Sinn des Urdrucks die Mißverständnisse des hochdeutschen Übersetzers.

[11] Deutsche Volskbücher (Deutsche Bibliothek). Berlin, 1923, S. 9 ff.

[12] Klabund (= Alfred Henschke): Deutsche Literaturgeschichte. 1930. S. 116.

[13] Geschichte der deutschen Litteratur. 3. Aufl. 1885. S. 266.

[14] Einführung in die deutsche Literatur. Bd. II. 1906.

[15] Damit diese Hinweise auf die einzelnen Historien zugleich deren Standort innerhalb der Entstehungsgeschichte des Volksbuches charakterisieren, werden die Historien des Straßburger Druckes von 1515 mit bloßen Ziffern, die im Kölner Druck enthaltenen Historien mit K und die durch den Erfurter Druck von Melcher Sachsen (1532) bekannten Historien mit E gekennzeichnet und außerdem alle dem Urdruck zuzuschreibenden Geschichten durch kleine hochgestellte Ziffern nachgewiesen. Dabei ist zu beachten, daß die Historien 3/4, 9/10, 12/13, 57/58, 90/91 und 93/94 des Straßburger Drucks den Historien 4, 7, 9, 29, 42 und 45 des Urdrucks entsprecchen, in dem die später geteilten Historien jeweils eine einzige Geschichte sind.

[16] Geschichte der Deutschen Dichtung. 2. Bd., 4. Ausgabe 1853. S. 298.

[17] Kurzgefaßte Deutsche Literaturgeschichte. 18.—20. Aufl. 1918. S. 77.

[18] Joseph Görres: Die teutschen Volksbücher. Heidelberg 1807. S. 196. Wilhelm Grimm: Kleinere Schriften, hrsg. von Gustav Hinrichs. II. Bd. Berlin 1882. S. 59. Heinrich Kurz: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. I, 7. Aufl. 1876. S. 753.

[19] a. a. O. S. 266 f.

[20] Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Heinz Otto Burger. 1952/53. S. 291.

[21] Volksbücher des 16. Jahrhunderts (25. Bd. der »Deutschen National-Litteratur«). Berlin u. Stuttgart 1887, S. 12.

[22] Dr. Thomas Murners Ulenspiegel. Hrsg. von J. M. Lappenberg. Leipzig 1854.

[23] Geschichte der deutschen National-Literatur. 10. Aufl., 1864. S. 316 f.

[24] Nicht ohne Bedeutung ist es in diesem Zusammenhang, daß in dem Straßburger Druck von 1515 das Wort Schalk nur wenige Male in der Bedeutung eines boshaften Menschen vorkommt und zwar ausschließlich im Munde von Gegnern Eulenspiegels (2, 12, 74, 83, 84, 89). Die sonst durchweg gebrauchte Bedeutung des Wortes »Schalk« ist die des »Schelms, Possenreißers« und wird vor allem dann verwendet, wenn der Autor über Eulenspiegel spricht.

[25] A. v. Bucher's sämtliche Werke, gesammelt u. hrsg. von J. von Klessing, II. Bd. München 1819, S. 360 f.

[26] Der Aufbau des Eulenspiegel-Volksbuches von 1515. Diss. Hamburg 1933.

[27] a. . O. S. 65.

[28] D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 30. Bd., II. Abt. Weimar 1909. S. 637.

[29] Marx—Engels: Über Kunst und Literatur. Berlin 1948. S. 471.

[30] a. a. O. S. 266.

[31] a. a. O. S. 469, die folgenden Anführungen S. 468.

[32] Die deutschen Volksbücher. Leipzig 1927. S. 66—69. Mackensen folgert: »es läßt sich angesichts dieser Tatsachen nicht begreifen, wie es ausgesprochen werden konnte, daß das große Publikum für Eulenspiegel, Schildbürger usw. kein Verständnis gehabt habe«.

[33] Georg Wickrams Werke, III. Bd. Tübingen 1903. S. XVIII.

[34] Weimarer Ausgabe, 26. Bd. S. 51.

[35] s. Ludwig Tieck: »Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger . . .« 1796, 1. Kap. und F. Pfaff: Arnims Trösteinsamkeit, 2. Freiburg 1890, S. XV.

[36] Die teutschen Volksbücher. Heidelberg 1807. S. 195.

[37] a. a. O. S. 196.

[38] a. a. O. S. 471.

[39] Im Mailänder Index steht »Ulenspiegelii et Bebelii facetiae«, in der flämischen Abteilung des Antw. Appendix zum Trienter Index »Wlenspieghel, apud Ioannem van Ghele, sine privilegio et anno«. S. Heinrich Reusch: Der Index der verbotenen Bücher. I. Bd. Bonn 1883. S. 223.

[40] z. B. Wunderliche und seltsame Historien Tillen Eulenspiegels . . . Neue u. verb. Aufl. o. O. u. J. (vermutlich 1738), 65 Historien. Es fehlen u. a. 12, 13, 31, 34, 37, 38, 71, 85, 89, 92.

[41] z. B. Der wieder erstandene Eulenspiegel . . . Frankfurt und Leipzig (1803), 83 Historien. Während die Pfaffengeschichten mit wenigen Ausnahmen vorhanden sind, fehlen die anstößigen Historien 10, 12, 13, 15, 16, 24, 35, 52, 69, 72, 75—77, 79, 81, 85, 90, 92.

[42] Außerdem sind in dieser Ausgabe, die auf den Frankfurter Druck von Weygand Han (1557—63) beruht, die Historien 12, 13, 31, 34, 37 und 38 weggelassen. Eine eigenartige Kompilation aus einer zensurierten und unzensurierten Ausgabe stellt eine jüngere, in der Stadtbibliothek Zittau aufbewahrte tschechische Übersetzung aus dem 18. Jahrhundert dar, insofern als bis zur 84. Geschichte die Texte der Überlieferung entsprechen,

von da an aber die Pfaffen durch einen Kaufmann, einen Prediger, einen Dorfkantor ersetzt wurden oder Pfaffengeschichten gestrichten wurden. Die Spuren solcher redaktioneller Zensur tragen auch die weiteren tschechischen Drucke des 18. und 19. Jahrhunderts, die erhalten sind. In der Ausgabe »Krátké Hystorye o chytrém Eylenspiglowi . . .« (Skalica 1857) hat man sogar in der 15. Historie den Bischof von Magdeburg, dem nichts weiter nachgesagt wird, als daß er narrenfreundlich ist, durch einen Grafen von Querfurt ersetzt. — Für ihre Auskünfte und ihre freundliche Mithilfe bei diesen Feststellungen habe ich Inge Kejzlarová und Dr. Josef Javůrek, beide Prag, herzlich zu danken.

[43] Puff hier in der Bedeutung als ein Spaß, der mit einer Mystifikation in Verbindung steht.

[44] a. a. O. S. 191 – 544.

[45] a. a. O. S. 533 f.

[46] Bucher verweist auf dessen Schrift : Quaestiones canonicae de Decimis, 356 S., besonders dessen Kapitel IV »De poenis non solventium decimas, adeoque gravissime peccantium«.

[47] De Coster macht in dichterischer Freiheit Damme darüber hinaus auch zum Geburtsort seines Helden.

[48] Irodalmi Lexikon, Budapest 1927.

[49] Eine Zusammenstellung und kurze Skizzierung dieser Zeitschriften bringt mein Artikel »Journalistik im Namen Eulenspiegels« im »Eulenspiegel« 3. Jahrg. (Berlin 1956), Nr. 15. S. 234.

[50] G. E. Lessings sämtliche Schriften hrsg. von Karl Lachmann. 3. Auflage 16. Bd. Berlin 1902. S. 327.

Zur Geschichte des ungarischen Sonetts

Von

Gyula Kunszery (Budapest)

I.

1955 erschien unter dem Titel »*Das Sonett — Gestalt und Geschichte*« (Verlag F. H. Kerle, Heidelberg) eine bedeutsame Monographie Walter Mönchs zur Geschichte der Dichtkunst. Im Untertitel verspricht der Verfasser nicht nur eine theoretische Studie, sondern auch die Geschichte des Sonetts zu geben, noch dazu eine möglichst die gesamte Weltliteratur, zumindest jedoch die europäische Literatur umfassende Geschichte. Und in der Tat handelt es sich im vorliegenden Werk nicht nur um die neueste, sondern auch um die vollständigste und ihrer Auffassung nach modernste einschlägige Veröffentlichung. Wie weit der Verfasser nach restloser Erfassung der gesamten Sonettliteratur trachtet, beweisen die zwei Seiten seines Buches, die er der ungarischen Sonettdichtung gewidmet hat. Und daß wir uns in seinem großangelegten Werk mit einem so beschränkten Raum bescheiden müssen, ist gewiß weniger die Schuld des Verfassers, als die unserer sprachlichen Isolierung inmitten der europäischen Völker. Das ist es aber auch, was uns veranlaßt, in folgendem dem gehaltvollen Werke Mönchs gleichsam als Ergänzung ein Kapitel über die Geschichte des ungarischen Sonetts anzufügen. Zuvor wollen wir jedoch eben dieser unserer ergänzenden Absicht wegen einen kurzen Überblick über das genannte Werk selbst geben, zumal die Geschichte des ungarischen Sonetts mit der allgemeinen Entwicklung der europäischen Literatur in engstem organischem Zusammenhang steht.

Das erste Kapitel des allgemeinen Teils befaßt sich mit den *äußeren Formen des Sonetts*. Was die Anordnung der Reime betrifft, entstanden in der Weltliteratur im Laufe der Entwicklung drei Grundformen des Sonetts, die italienische, die französische und die englische, innerhalb deren die Weltliteratur im Wege verschiedener Reimkombinationen noch unzählige weitere Varianten hervorbrachte. Ähnlichen Abwechslungsreichtum weist auch die Metrik des Sonetts auf.

Auch im Hinblick auf anderweitige Formkriterien lassen sich zahlreiche Sonettarten unterscheiden, wenn auch diese Unterschiede häufig bloß in formalistischen Virtuositäten zum Ausdruck gelangen. Schon *Antonio da Tempo*, der erste Theoretiker des Sonetts, zählt in seinem Werk »Summa artis rithmici«

(14. Jahrhundert) nicht weniger als 16 verschiedene Arten des Sonetts auf, die wir allerdings hier übergehen können, da sie in unserer Literatur keinen Fuß gefaßt haben. Hingegen dürfen wir den sogenannten »Sonettenkranz« nicht unerwähnt lassen, der sich dem Wesen nach aus 15 Sonetten zusammensetzt, deren letztes, das sogenannte »Meistersonett« aus den ersten Verszeilen der vorangehenden 14 Sonette gebildet wird, während vom zweiten an die Endzeile eines jeden Sonetts jeweils mit der Anfangszeile des nächtsfolgenden wörtlich übereinstimmt. Mithin ist der Sonettenkranz eigentlich ein inhaltlich strafferer, einheitlicherer, wenn auch der Form nach komplizierterer Sonettzyklus. In seiner einfachen, allgemeineren Art weist der Zyklus lediglich einen mehr oder weniger lockeren thematischen Zusammenhang zwischen den in seinem Rahmen vereinigten Sonetten auf, ohne diese durch die erschwerenden formellen Regeln des Kranzes untereinander zu binden. Mönch erklärt hierzu : »Seit der frühesten Zeit tritt das Sonett in Zyklen oder Sequenzen auf . . . Die großen Sonettisten waren Sonettzyklen-Dichter . . .«. Die Anzahl der zu einem Zyklus zusammengefaßten Sonette ist im Gegensatz zum Kranz nicht vorgeschrieben, selbst zwei Sonette allein können schon einen Zyklus bzw. eine Sequenz bilden.

Mit dem inneren Aufbau des Sonetts befaßt sich unter dem Titel »Die innere Struktur« das zweite Kapitel des allgemeinen Teiles, dessen Inhalt sich dem Wesen nach in folgende prägnante Worte des Verfassers zusammenfassen läßt : »Die *Zweigliedrigkeit* ist das wesentlichste innere Gesetz des Sonetts. Oktave und Sextett stehen im Verhältnis von Aufgesang und Abgesang. In der Dynamik seiner Form erkennen wir die Bewegung von Expansion und Kontraktion. Im Aufgesang haben wir eine Erwartung, im Abgesang eine Erfüllung ; im Aufgesang eine Spannung, im Abgesang eine Entspannung, und so entspricht die äußere Gliederung des Sonetts der polaren Spannung der Inhalte : wenn die Oktave eine Voraussetzung, Verwicklung, Behauptung, Analyse enthält, so ist das Sextett eine Folgerung, Lösung, ein Beweis, eine Synthese.« Aus eben diesem strengen inneren und äußeren Aufbau folgert der Verfasser : »Das Sonett hat eine innere Verwandtschaft mit dem Charakter des antiken Distichon«. Ferner : »Unverkennbar ist jenseits der lyrischen Gattungen eine verwandtschaftliche Beziehung des Sonetts zum Drama«.

Worin unterscheidet sich nun das Sonett von den übrigen Ausdrucksformen der Lyrik? Mönch äußerst sich hierüber folgendermaßen : »Das Grundwesen des Sonetts liegt in seinem dialektischen Spiel und seinen paradoxen Funktionen . . . Ein erstes Paradox offenbart sich in der handwerklichen Arbeit am Sonett. Es ist die lyrische Gedichtart, welche die schwerste und zugleich die leichteste ist.« Die leichteste, weil die Form gegeben ist, doch schwer zugleich, weil diese vorgeschriebene Form sich für den Inhalt leicht als Prokrustesbett erweisen kann. Weitere Paradoxe : »Kein lyrisches Gebilde hat in gleichem Maße die Elemente von Rationalität und Magie in sich, wie der streng tektonisch gegliederte Vierzehnzeiler, in welchem Architektur zu Musik

wird. Beharrung und Beweglichkeit, Statik und Dynamik, Sein und Werden verschwistern sich in dieser Gestalt. Der Kunstverstand . . . behauptet sein Recht neben dem irrationalen Gefühl . . . Ein Paradox offenbart sich in der Dialektik des tektonisch-männlichen und musikalisch-weiblichen Charakters des Sonetts . . .«

Das dritte Kapitel des allgemeinen Teiles hat »*Thematik, Funktionen und Eidos des Sonetts*« zum Gegenstand. Der Themenkreis des Sonetts ist überaus vielseitig und abwechslungsreich. Deshalb wollen wir die Einzelheiten übergehen und nur die allgemein bezeichnenden Worte Mönchs zitieren: »In seinem kleinen Volumen ist ein Weltgehalt verborgen : das Höchste und Tiefste, Erhabenste und Niedrigste, das Helle und Dunkle, Ernst und Spielerei«. Von letzterer Gruppe seien hier als Beispiel die satirischen, grotesken und parodistischen Sonette angeführt. Und : »Eine Gruppe für sich sind die Sonette über das Sonett«.

Im selben Kapitel erwähnt Mönch, daß es kaum einen bedeutenderen Dichter der Weltliteratur gibt, der nicht auch Sonette verfaßt hätte. „Sonettlose" Dichter sind: Schiller, Byron, Hölderlin, Victor Hugo, Walt Whitman . . . Doch das gehört bereits zur *Geschichte des Sonetts.*

Mit dieser befaßt sich der zweite Teil des Buches in zwei großen Abschnitten, dem »Aufstieg, Höhenzug, Niedergang. Von der Frührenaissance bis zum Barock« und dem »Sonett in der Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts«.

Die Heimat des Sonetts ist Italien und der erste bekannte Sonettdichter der sizilianische Trovatore zu Beginn des 13. Jahrhunderts, *Giacomo da Lentino.* Sein Sonett beginnt mit den Worten : »Io m'agio posto in core a Dio servire . . .« Aus der Zeit vor dem Auftreten Petrarcas zählt Mönch nicht weniger 23 Sonettdichter auf, unter ihnen *Dante,* der 55 Sonette schrieb, *Rustico Filippi* und *Cecco Angioleri,* die Verfasser der ersten scherzhaften Sonette, ferner den ersten Sonettzykliker *Folgore da San Gemignano* und den vollendeten Formkünstler *Cino da Pistoia.* Das sind die Vorgänger *Petrarcas* (1304—1374), in dessen »Canzoniere«, dem berühmten Liederzyklus seiner »Sonette an Laura«, die Sonettdichtung in der Weltliteratur eine bislang ungekannte Höhe erreicht hat. *Petrarcas* ungewöhnlicher Volkstümlichkeit verdankt das Sonett seine weite Verbreitung in ganz Europa, und dem Einfluß des in der Folge auftretenden »Petrarkismus«, einer Nachahmung des großen Italieners, vermochte sich die Literatur keines einzigen europäischen Kulturvolkes zu entziehen. Innerhalb des italienischen Sprachgebietes sind *Petrarcas* bekannteste Nachfolger : *Boccaccio, Boiardo, Lorenzo de'Medici, Sannazaro, Bembo, Michelangelo, Giordano Bruno, Tasso, Marini, Tomasso Campanella,* in deren Sonettdichtung sich der Neuplatonismus der Renaissance immer stärker geltend macht. Doch reißt mittlerweile auch der Faden der literarisch tieferstehenden Sonettdichtung nicht ab und der beachtenswerteste Vertreter dieses »Antipetrarkismus« ist *Francesco Berni,* dessen Sonette sich nicht selten schon hart

an der Grenze der Parodie bewegen. Interessant ist auch, daß in Italien bereits gegen Ende des 15., vor allem aber im Laufe des 16. Jahrhunderts die *Vertonung* der Sonette in Mode kommt, so daß von dieser Zeit an die »Sonettmusik« ein eigenes Kapitel in der Musikgeschichte bildet.

In der Folge schildert Mönch die Anfänge der *spanischen und portugiesischen* Sonettdichtung. Zugleich mit der Verbreitung des Humanismus macht sich auf der iberischen Halbinsel auch der Einfluß Petrarcas geltend. Unter den spanischen Dichtern wird die Sonettform geradezu zur Mode und »al italico modo« zu schreiben wird äußerst volkstümlich. Doch beginnt hier gleichzeitig auch eine starke Gegenbewegung, an deren Spitze zu Beginn des 16. Jahrhunderts *Cristóbal de Castillejo*, Sekretär des österreichischen Erzherzogs und späteren ungarischen Königs Ferdinand steht, der in Wienerneustadt seine letzte Ruhestätte fand. Eine in der Folge häufig nachgeahmte Erfindung des spanischen Sonettisten *Diego Hurtado de Mendoza* ist das »Sonett über das Sonett«.

In Portugal verschaffte dem Sonett *Sa de Miranda* Bürgerrecht. Bezeichnend für die große Volkstümlichkeit dieser Kunstform in Portugal bleibt, daß der größte lusitanische Dichter, *Luiz de Camões*, zugleich auch der unübertroffene Meister des portugiesischen Sonetts ist. Derselbe Vorgang wiederholt sich im benachbarten Spanien, wo *Lope de Vega*, der bedeutendste Dichter des ausgehenden 16. Jahrhunderts auch für den überragendsten und zugleich fruchtbarsten Sonettdichter seiner Heimat gilt. Von seinen 3000 Sonetten sind 1500 erhalten, deren Themenkreis sich von tiefster religiöser Verinnerlichung bis zum Ausdruck leidenschaftlichster Liebe erstreckt. Der geziert prunkvolle Stil eines *Góngora* leitet bereits zum Barock über. Seiner Form nach paßt sich das spanische und portugiesische Sonett zur Gänze seinem italienischen Vorbild an.

Die wahre Revolutionierung der klassischen Sonettdichtung, der Bruch mit den italienischen Traditionen, geht nicht von der iberischen Halbinsel, sondern von Frankreich und in erhöhtem Maß von England aus. Die französische Sonettdichtung hat ihre Wurzeln in der unter italienischem Einfluß stehenden Provence, von wo sie ihren Siegeszug nach Paris antritt. Ihre Wegbereiter heißen *Maurice Scève*, *Louise Labé* und *Mellin de Saint-Gelais*. Die bereits erwähnte »Revolution« wurde in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von *Clément Marot* ausgelöst, der die italienische Reimordnung durchbrechend, in den Sextetten Paarreime verwendete. Diese Form wurde dann auch von den Dichtern der Pléiade, vor allem von *Ronsard* und *Du Bellay*, ihren bedeutendsten Vertretern, übernommen, deren Sonette zum Teil auch von zeitgenössischen Komponisten vertont wurden. Ihrem Einfluß ist es zuzuschreiben, daß sich bald eine wahre Flut von Liebessonetten über die französischen Leser ergoß. Ihr folgte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine neuerliche Sonettwelle, deren überragendste Persönlichkeit *Philippe Desportes* ist.

Zur selben Zeit begann die Sonettdichtung auch in *England* ihre Schwingen zu regen, vornehmlich auf Einwirkung der französischen Pléiade-Dichter. Aus der charakteristisch französischen Sonettform entwickelte sich hier die eigentümliche angelsächsische heraus, diese kühne, völlig unitalienische Art, in der die zweite bemerkenswerte Sonettrevolution ihren Ausdruck findet und die zuerst bei *Surrey* in Erscheinung tritt, während ihr bald darauf der auch als Sonett-Lyriker hervorragende *Shakespeare* mit seinen 154 Liebessonetten in der Weltliteratur Bürgerrechte sichert. Auch *Spenser* und *Sidney* machten sich diese Form zu eigen, die indes außerhalb des Inselreiches keine wirkliche Volkstümlichkeit zu erlangen vermochte.

Der Einfluß des italienischen Sonetts gelangt vor allem durch französische Vermittlung auch nach Holland und »es waren zum größten Teil Niederländer, von denen die ältesten Sonettisten Deutschlands das Sonettieren lernten«. Noch ist während der Renaissance diese Art der Lyrik bei den *Deutschen* nicht heimisch, ihre Sonettdichtung entwickelt sich erst im Zeitalter des Barock, mit *Weckherlin*, *Martin Opitz* und *Andreas Gryphius*. Die deutsche Sprache ist ärmer an Reimen, als die romanischen, weshalb hier besonders in den Übersetzungen schon früh eine Lockerung der klassischen Sonettform einsetzt, wenn auch die bedeutenderen Dichter der Zeit, wie beispielsweise *Paul Fleming*, deren Reinheit weiterhin hochhält.

Das Ende des 17. und die ersten zwei Drittel des 18. Jahrhunderts bedeuten in der Geschichte des Sonetts eine Periode allgemeinen Verfalls und in einigen Ländern, so vor allem auch in Frankreich, artet die Sonettdichtung in Spielerei aus. Auch die großen französischen Klassiker, *Corneille*, *Racine*, *Boileau*, *Lafontaine* und *Molière* wenden sich nur in Ausnahmsfällen dem Sonett zu.

Damit gelangen wir zum zweiten großen Abschnitt des geschichtlichen Teiles, zur *Sonettgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Die *Romantik* bedeutet eine Wiedergeburt des Sonetts, wenn ihm auch nicht mehr die führende Rolle zukommt, die es in der Renaissance behauptete. Die neue romantische Sonettdichtung geht von England aus, wo sie in *Wordsworth*, der allein mehr als 400 Sonette schrieb, auch ihren Höhepunkt erreicht. In Deutschland ist zu Beginn des romantischen Zeitalters *Bürger* der bekannteste Sonettist. Mit den Übertreibungen und der Zügellosigkeit der Romantik geht auch eine häufige Lockerung der Sonettform einher, der wir besonders in England und Frankreich begegnen. *Keats* versucht sich in ganz seltsamen Reimanordnungen, während bei *Shelley* einmal der überquellende Inhalt die Sonettform sprengt, zum zweiten der Formzwang des Sonetts dem Inhalt Abbruch tut. Der Zeitfolge nach ist *Elisabeth Barrett-Browning* die letzte englische Vertreterin des romantischen Sonetts, doch folgen ihre weltberühmt gewordenen »Portugiesischen Sonette« weder den äußeren, noch den inneren strengen Gesetzen dieser Kunstgattung.

Der bedeutendste Sonettdichter und zugleich auch Theoretiker der deutschen Romantik ist *August Wilhelm Schlegel*, der seine diesbezügliche literarische Tätigkeit mit Sonettübersetzungen begann, um dann zur selbständigen Sonettdichtung überzugehen. Seine Sonette zeichnen sich durch eine sorgfältig gefeilte äußere Form und ihre abwechslungsreiche Thematik aus (Liebesgedichte, philosophische Sonette und Porträts). Der zu Beginn des Jahrhunderts in immer reicherer Fülle quellende Sonettstrom der deutschen Romantik reißt für kurze Zeit auch *Goethe* mit sich, immerhin sind uns von ihm nur wenige Sonette bekannt und niemals fühlte sich der größte deutsche Dichter in dieser Form heimisch, schreibt er doch selbst von sich in seinem Sonett über das Sonett die oft zitierten Worte : »Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten — Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze — Und müßte nun doch auch mitunter leimen«. Den gleichsam tagebuchartig verfaßten 1200 Sonetten des Humanisten *Wilhelm von Humboldt* gebührt ein besonderer Platz in der deutschen romantischen Literatur. Die schwellende Flut der Sonette löste jedoch in Deutschland auch eine kräftige *Gegenbewegung* aus, an deren Spitze sich *Herder*, *Jean Paul* und der alte *Voss* stellten, ohne jedoch dem weiteren Gedeihen dieser Kunstgattung Einhalt gebieten zu können. In Theodor *Körner*, *Z. Werner* und *Tieck* erwachsen ihr neue Verfechter, die das Sonett pflegen und an die kommenden Dichtergenerationen weitervererben, wenn auch Tiecks »romantische Ironie« zwischendurch einmal das Sonett mit den Worten verspottet : »Ein nett honett — Sonett so nett zu drechseln . . .« Weitere hervorragende deutsche Sonettisten sind *Schwab*, *Uhland*, *Chamisso*, *Arnim*, *Brentano*, *Lenau*, *Platen* und *Immermann*, *Heine*, *Hebbel*, *Geibel*, *Herwegh* u. a. *Rückert* macht Schule mit seiner Folge der politisch-patriotischen »Geharnischten Sonette«, und diese Richtung nimmt in unserem Jahrhundert besonders in den Sonetten *Paul Zechs* und *Brögers* schließlich immer deutlicher hervortretende *soziale* Färbung an.

Im Zeitalter der Romantik und unter ihrem Einfluß beginnt sich auch die Sonettdichtung der übrigen europäischen Völker zu regen. Die rund 600 in slowakischer Sprache verfaßten Sonette des aus Ungarn gebürtigen *Jan Kollár*, die das Slawentum verherrlichen, wachsen zu einem wahren Sonetten-Epos an. Gleichzeitig beginnt in den dreißiger Jahren auf Anregung Welhavens auch in *Norwegen* die Sonettdichtung, desgleichen auch in Island und in Schweden. In *Adam Mickiewicz'* »Sonety Krimskie« feiert das *polnische* Sonett seine Wiedergeburt, während sich in *Rußland Puschkin* der Pflege des Sonetts widmet und unter anderen Sonetten auch eines über das Sonett der slawischen Völker schreibt.

Mit dem Verebben der romantischen Flut übernehmen um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Sonettdichtkunst abermals Franzosen und Engländer die führende Rolle in Europa. In *Frankreich* folgen einander *Musset*, *Barbier*, *G. de Nerval*, *Gautier* und *Banville*, bis *Baudelaire* seine in der Weltliteratur zu

hoher Bedeutung gelangten »*Fleurs du Mal*« veröffentlicht, die unter hundert Gedichten 44 Sonette enthalten, wenn sich diese auch nicht streng an die klassische Form halten. Im Gegensatz zu Baudelaire setzen sich die in seinem Gefolge auftretenden »*Parnassiens*« eine in jeder Hinsicht vollendete Form zum Ziel. In ihrer berühmten Anthologie, dem »Parnasse contemporain«, spielt das Sonett eine wichtige Rolle und die hervorragendsten Vertreter dieser Dichterschule, *Verlaine*, *Mallarmé*, *Laconte de Lisle*,, *Sully Prudhomme* und *Hérédia* sind zugleich auch in klassischem Sinne hervorragende Sonnettisten. Zu gleicher Zeit treten in *England* die »*Präraphaeliten*«, jene Malerdichter auf, unter denen der Halbitaliener *Dante Gabriel Rossetti* sich in seinen platonisch-symbolistischen Dichtungen als vorzüglicher Sonettist erweist. Vortreffliche englische Sonettdichter jener Zeit sind auch *Meredith*, *Swinburne* und *Matthew Arnold*.

Nach den Engländern widmet Mönch einen besonderen Absatz dieses Kapitels der Sonettkunst des von ihm überaus geschätzten Portugiesen *Anthero de Quental*, um in dem »Freiheit und Gesetz« überschriebenen letzten Kapitel seines Buches zur Sonettdichtung der Jahrhundertwende und des 20. Jahrhunderts überzugehen.

Das neue Zeitalter beginnt mit den Symbolisten, unter deren Feder das plastische Sonett der Parnassiens zu tönender Musik wird, wofür *Rimbauds* Sonett über die »Vokale« das bezeichnendste Beispiel bietet. Das inhaltliche Interesse wendet sich von außen nach innen zu. »Die Thematik des symbolistischen Sonetts . . . ist intim und psychologisch . . .« Es folgt die Würdigung der englischen (*Wilde*), der dänischen, holländischen und belgischen Sonettdichtung. Auffallend ist, daß diese neue Richtung in den letzteren drei Ländern von je einer aus sieben Dichtern zusammengesetzten Gruppe, einem »Siebengestirn« vertreten wird. Nach einem kurzen Überblick über die rätoromanische und rumänische (*Eminescu*), meist symbolistische Sonettdichtung gelangen wir auf Seite 229 zum *ungarischen* Abschnitt, auf den wir in folgendem noch zurückkehren werden. Unter den finnischen Dichtern erwähnt der Verfasser *Koskenniemi* und *Ahlquist*, dann folgen der Reihe nach Esten, Letten, Litauer, Russen, Slowaken, Tschechen, Südslawen, Slowenen, Bulgaren und Griechen. Bei letzteren gelangt in der Dichtung neuerdings das *reimlose Sonett* zur Geltung, während dessen Thematik an die griechische Antike anklingt. Selbst Türken, Albanier, Neuhebräer, Süd- und Nordamerikaner (*Longfellow*) entgehen der scharfen Aufmerksamkeit des vielseitig orientierten Verfassers nicht.

Ein eigenes Kapitel befaßt sich mit der neuzeitlichen italienischen, spanischen und portugiesischen Sonettdichtung. Italien hält an der klassischen Traditionen auch weiterhin fest, und die sorgfältige Pflege des Sonetts erleidet keine Unterbrechung. Der hervorragendste italienische Sonettdichter des 18. Jahrhunderts ist *Alfieri*, während sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts *Monti*, *Ugo Foscolo*, *Zanella* und *Giuseppe Belli* auf diesem Gebiete Ruhm erwerben. Mit seinen 2142 Sonetten hält letzterer auch den mengenmäßigen Rekord.

Die bedeutendsten Sonettisten der zweiten Jahrhunderthälfte sind *Fogazzaro*, *Carducci*, *Pascoli* und *Prati*, während die bemerkenswerteste Dichterpersönlichkeit zur Jahrhundertwende *Gabriele D'Annunzio* ist.

Merken wir uns noch den Namen des Spaniers *Salvador Rueda* und des Portugiesen *Julio Dantas*.

Unmittelbarer berührt uns die neuere *deutsche* Dichtung, die besonders während der Jahre nach den beiden Weltkriegen eine reiche Auswahl an Sonetten bietet. *Rilkes* Sonettdichtung bezeichnet Mönch als »Gefahrenzone«, vor allem wegen seiner willkürlichen Behandlung der äußeren Form und der häufigen Auflösung der inneren Struktur, zumal Rilke oft auch die vorgeschriebene Zäsur zwischen Oktaven und Sextetten außer acht läßt.

II.

Somit sind wir nun bei unserem eigentlichen Thema, der Geschichte des ungarischen Sonetts angelangt. Die vorangehende, vielleicht unverhältnismäßig lang scheinende Einleitung hielten wir für notwendig, um unserem Gegenstand die nötige europäische Perspektive zu leihen. Doch betrachten wir vorerst noch, was Mönch über das ungarische Sonett zu sagen hat. Er erwähnt alles in allem bloß zwei Namen: *Kazinczy* und *Babits* und bezeichnet mit diesen auf Grund seiner Quellen ganz richtig die beiden Brennpunkte der älteren und der neuen ungarischen Sonettdichtung. Auch was er über die genannten Dichter sagt, trifft im großen ganzen zu, wenn auch der Verfasser den dichterischen Rang Kazinczys unserer Ansicht nach ein wenig überschätzt und dem französischen Einfluß, der sich in seinen Sonetten geltend machen soll, was aber keines falls zutrifft, übertriebene Bedeutung beimißt. Kazinczy hat, besonders was die Form seiner Sonette anbelangt, bedeutend mehr von den Deutschen gelernt. Mit vollem Recht kann jedoch Mönch behaupten: »Indessen ist Ungarns Sonettpoesie zu keinem besonderen Rang in der europäischen Dichtung aufgestiegen . . . Erst als die Welle des europäischen Symbolismus auch Ungarns Dichter emportrug, entfaltete sich das Sonett zu neuer Blüte. Sein bedeutendster Repräsentant ist Mihály Babits . . .« All dies ist zwar richtig, doch allzu wenig. Denn trifft es auch zu, daß die ungarische Sonettdichtung der westeuropäischen nachsteht, so ist sie dennoch viel reichhaltiger und farbiger, als es die überaus lückenhafte Schilderung Mönchs vermuten läßt. Den Beweis hierfür wollen wir in folgendem erbringen.

Im Vorwort seines Buches schreibt Mönch unter anderem: »Nicht alle Völker haben mit gleicher Vorliebe das Sonett in ihre Lyrik aufgenommen. Neben sprachlichen Gründen sind bei dieser scheinbar eigenwilligen Entwicklung der europäischen Sonettkultur auch mannigfache historische, soziale, politische und völkerpsychologische Motive maßgebend geworden . . .« An diese

Bemerkung anknüpfend möchten wir nun als Einleitung zu unserer Besprechung die Gründe für die verhältnismäßige Ärmlichkeit der ungarischen Sonettdichtung untersuchen. Ihre sprachliche Begründung findet sie in dem Umstand, daß die ungarische Sprache an reinen Reimen weit ärmer ist, als die westeuropäischen, weshalb auch bei uns die Assonanz berechtigter ist. Historisch-politische Gründe : aus der Bahn der ersten großen europäischen Sonettwelle wurden wir durch die anderthalb Jahrhunderte türkischer Besetzung des Landes (1526—1686), die spät einsetzende, und immer wieder gehemmte Kapitalisierung abgedrängt, die auch der verheißungsvollen Entwicklung unserer Renaissancekultur ein jähes Ende bereitete. In völkerpsychologischer Hinsicht könnten wir allenfalls unser eigenes, der ungarischen Sprache verhaftetes, nationales Versmaß ins Treffen führen, neben dem das Sonett ebenso wie die übrigen spezifisch westeuropäischen Versgattungen bloß als entlehnte Formen gelten können. Diesem Umstand ist es auch, wie József Turóczi-Trostler, der uns zu dieser Studie angeregt hat, treffend bemerkt, zuzuschreiben, daß »die früheren großen europäischen Sonettmoden bzw. Sonettepidemien auf Ungarn nicht übergriffen«.

Weshalb gibt es dennoch eine ungarische Sonettpoesie? Die Frage läßt sich am ehesten mit Hilfe einiger »völkerpsychologischen« Erwägungen beantworten. Vor allem ist unser Schicksal mit dem Europas eng verknüpft. Ferner haben wir den Ehrgeiz, zu beweisen, daß sich unsere Sprache auch für das Sonett eignet. Vermutlich liegt einer der Gründe auch in unserer Gastfreundschaft, mit der wir die dichterischen Lehnformen willkommen heißen. Und schließlich gehören unsere Dichter zu den feinsten Ziseleuren Europas. Es ist durchaus kein Zufall, daß u. a. Babits in seinem Sonett über das Sonett weder von »drechseln« spricht, wie Tieck, noch von »leimen« nach dem Vorbild Goethes, sondern vielmehr von einer »*Goldschmiedekunst*« und das Sonett einmal mit einem »Miniatüraltar«, zum zweiten mit einem »güldenen Schlüssel« vergleicht.

Die bereits erwähnten historisch-politischen Hemmnisse tragen Schuld daran, daß im Zeitalter der Renaissance, während in Westeuropa die große Sonettmode des »Petrarkismus« bereits allenthalben in höchster Blüte steht, bei uns von der weltweiten Wirkung des italienischen »dolce stil nuovo« weit weniger zu verspüren ist, als von einem allerdings recht bescheidenen Einfluß des lateinischen Schrifttums Petrarcas. Einer Prosaübersetzung seiner sieben Bußpsalter begegnen wir in einem ungarischen Handschriftenkodex vom Ende des 15. Jahrhunderts und in Anlehnung an eine lateinische Prosaerzählung Petrarcas schreibt im folgenden Jahrhundert Pál Istvánffy seinen »König Wolter«, eine »Historie in Versen«. (Dagegen steht unser erster Lyriker von europäischem Rang, Bálint Balassi, im Strome des europäischen Petrarkismus.)

Als dann reichlich verspätet gegen Ende des 18. Jahrhunderts das erste sonettartige ungarische Gedicht erscheint, ein Poem über »Die Pfeife« aus der

Feder des eifrigen Wegbereiters der neueren ungarischen Dichtkunst und verdienstvollen Erneuerers der Form Ferenc Faludi (1704—1779), ist vom Geist Petrarcas auch diesem Gedicht weder inhaltlich, noch der Form nach etwas anzumerken. Seinen Stammbaum seine Vorbilder entdeckte *József Turóczi-Trostler* in der galanten Poesie des mitteleuropäischen Barocks und Rokoko. Der Silbenanzahl und Anordnung der Reime nach leutet die Formel des Verses: 9797/9797/997/979 — abab/cdcd/eef/gfg. Die Nonen sind holprige Jamben, die Siebnerzeilen ungarisch rasselnde Trochäen, durchwegs mit Suffixreimen, das Gedicht ist mithin ziemlich »unsonettisch«.

Faludis »Sonett« bildet in unserer Literatur eine vollkommen vereinzelte Erscheinung. Hingegen treten gegen Ende des Jahrhunderts bereits zwei ungarische »Petrarkisten« auf, allerdings ohne Petrarkismus und auch ohne Sonett. (In der Heimat des ärmlichen Barocks, des schwerfälligen Rokokos und der einander widerstreitenden ost-westlichen Kultureinflüsse kommen auch solche scheinbare Widersprüchlichkeiten vor). Einer der beiden, *József Kármán* (1769—1795) ist Kulturmittler und Prosaschriftsteller, der im ersten Band seiner kurzlebigen Zeitschrift »Urania« (1794) unter dem Titel »Fannys Nachlaß« eine an Goethes Werther anklingende Erzählung veröffentlichte, in deren Einleitung er Fanny mit Petrarcas Laura vergleicht. Und in derselben Zeitschrift erscheint, vermutlich ebenfalls aus Kármáns Feder, die *erste ungarische Übersetzung einiger Petrarca-Sonette*, allerdings in Prosa. Unser zweiter »Petrarkist« vom Ende des 18. Jahrhunderts ist der Dichter *Sándor Kisfaludy* (1772—1844), der hingegen weder Petrarca übersetzte, noch auch Sonette schrieb. Doch lernte er während seines Aufenthaltes in der Provençe als französischer Kriegsgefangener Petrarcas Lieder kennen, unter deren Einfluß er seine eigenen Liebeslieder schrieb. Auch schuf er sich sein eigenes Versmaß nach dem Vorbild der Petrarca-Sonette.

Nach diesen unpetrarkischen Sonettisten und sonettlosen Petrarkisten beginnt schließlich Anfang des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter der Romantik, auch bei uns die Entfaltung und zielbewußte Förderung des Sonetts. Die Vorläufer sind hier *Mihály Vitéz Csokonai* und *Károly Farkas*, der eigentliche Bahnbrecher jedoch *Ferenc Kazinczy*. *Csokonai* (1777—1805) ist ein Formkünstler von europäischer Bildung und überdies ein ursprünglich instinktives Dichtertalent. Dem staunenswert weiten Bereich seines Interesses entging auch das Sonett nicht, das auch in seiner Verslehre flüchtige Erwähnung fand. Doch, um die Eintönigkeit zu vermeiden, läßt er in seinem dichterischen Werk das Sonett vorsätzlich außer acht, wie dies auch aus dem Vorwort seines Liederbuches »Lilla« (1805) klar hervorgeht. Hier erklärt *Csokonai*: »Ich bin zwar ein großer Verehrer Petrarcas, doch muß ich gestehen, daß, während ich mich dem Lesen der ersten Sonette mit vollem Gefühl hingebe, das fünfte und sechste in mir bereits den Wunsch erweckt, mich nunmehr auch anderen poetischen Formen zuzuwenden«. Darum schrieb Csokonai auch nur ein einziges Sonett,

»Die vier Jahreszeiten«. Auf jede Sonettstrophe entfällt je eine Jahreszeit, so daß der Gegensatz zwischen dem Frühling- und Sommerpaar und dem Herbst und Winter der gesetzmäßigen inneren Struktur des Sonetts entspricht.

Der 1805 erschienene Gedichtband »Unterhaltungen« des früh verstorbenen *Károly Farkas* (†1810) enthält außer zwei unbeholfenen Bürger-Sonettübersetzungen auch zwei »Original-Sonetti« (»Meine Welt« und »Die keusche Liebe«). Ihre Reimanordnung ist einwandfrei, doch sind die Reime selbst umso primitivere Suffixwiederholungen.

Nach solchen schüchternen Anfängen schreibt im Jahre 1809 *Ferenc Kazinczy* (1759—1831) sein erstes Sonett: »Mein Beglücker«. Kazinczy beansprucht in der ungarischen Sonettdichtung das Prioritätsrecht für sich und schreibt später mit Stolz: »Das erste Sonett gab ich den Ungarn«. Darin hat er insofern recht, als er es war, der bei uns nach deutschem Muster jene mitteleuropäische Sonettform einbürgerte, die (abgesehen von der französischen Reimordnung der Terzette) dem ursprünglichen italienischen Schema am nächsten steht und in dieser Form zum Allgemeingut unserer Literatur wurde. Inhalt, Aufbau und Form seines Sonetts sind vollkommen regelrecht, doch spürt man am Ganzen deutlich das Ringen mit der neuen, ungewöhnten, schwierigen Form. Das erklärt auch zugleich, daß *Kazinczy*, der dem Sonett in der ungarischen Literatur Heimatrecht verschaffte, in richtiger Erkenntnis der Reimarmut unserer Sprache, insgesamt bloß acht Sonette schrieb. Unter diesen »Die Muse des Sonetts« das erste ungarische »Sonett über das Sonett«. *Kazinczy* Sonette sind heute nur noch von literaturgeschichtlichem Wert, kein organischer Bestandteil unseres lebenden Schrifttums, doch bleibt es das unvergängliche Verdienst ihres Verfassers, diese anmutige fremde Zierpflanze in den ungarischen Liedergarten nicht nur verpflanzt, sondern hier auch weiterhin mit liebevoller Sorgfalt gepflegt und gehegt zu haben. Und wenn er zugleich auch für ihre Verbreitung sorgte, war er dennoch bemüht, sie vor Überwucherung und Entartung zu bewahren. Deshalb verfaßte er für die »Wissenschaftliche Rundschau« (1817) einen Aufsatz über das »*Sonett*«, in dem er sich auch auf dem Gebiete der Sonett-Theorie als Bahnbrecher erwies. Nach einer kurzen, schematischen geschichtlichen Übersicht, in der außer Petrarca bloß einige deutsche Sonettisten Erwähnung finden, faßt *Kazinczy* die wichtigsten Regeln der Sonettdichtung in sieben Punkten zusammen: die Zeilenzahl, die formelle und inhaltliche Gliederung, das Zeitmaß, die Anordnung und Wesensart der Reime. Zwecks ökonomischerer Ausnützung unseres Reimvorrats empfiehlt er das Alternieren von Elferzeilen mit Zehnern.

Doch das unvergänglichste Verdienst, das sich *Kazinczy* um das ungarische Sonett erwarb, bleibt sein Einfluß, die anregende Wirkung, die sein unermüdliches Organisationstalent und sein hohes Ansehen auf seine literarischen Zeitgenossen und Nachfahren ausübten und dem es in erster Linie zu verdanken ist, daß seine Initiative keinen vereinzelten Versuch, sondern den

Ausgangspunkt einer bis zur Gegenwart nicht abgebrochenen Entwicklung darstellt. Sein erstes Sonett feierten die zeitgenössischen Literaten als einen Triumph der ungarischen Dichtersprache und bald traten auch Nachfolger auf den Plan. Als erster der von *Kazinczy* und seinen Zeitgenossen im allgemeinen überaus hochgeschätzte, heute jedoch weniger bekannte und gewürdigte *Pál Szemere* (1785—1861). Dieser verwandte soviel Sorgfalt und Kunstfertigkeit auf seine Sonette, daß er, ungeachtet seines Ruhmes als vortrefflichster Sonettdichter seiner Zeit, es nicht über acht Schöpfungen dieser Gattung brachte. Dem Inhalt nach sind sie Liebesgedichte und gefühlsmäßige Betrachtungen, in ihrer Form sind sie sorgfältig gefeilt und folgen den Spuren *Kazinczys*. Auch unser erster bedeutender Kritiker, *Szemeres* Freund und Zeitgenosse, *Kölcsey* äußerte sich über sie in Worten höchster Anerkennung: »Es sind Blumen, deren Gestalt, Farbe und Duft unsere Seele mit gleich anmutigem Genuß erfüllen . . .« Doch der heutige Leser ist stark versucht, hinzuzufügen, es seien wahrlich Blumen, doch längst verwelkte, in Buchseiten gepreßte Blumen von verblichener Farbe und verwehtem Duft, was sie allerdings nicht daran hindert, auch weiterhin »anmutig auf die Seele einzuwirken. Die ungarische Sonettdichtung schuldet *Szemere* schon deshalb Dank, weil er diese, ebenso wie *Kazinczy*, nicht nur selbst ausübte und pflegte, sondern auch in seiner weitverzweigten Korrespondenz immer wieder für ihre Verbreitung sorgte und ihre Entwicklung mit wacher Aufmerksamkeit verfolgte. Vor allem machte sich sein Einfluß im literarischen Schaffen seiner eigenen Frau geltend. Im schriftstellerischen Nachlaß *Christine Szemeres* (1792—1828), die unter dem Pseudonym Vilma Képlaky schrieb, fanden sich zwar bloß zwei formvollendete Sonette, doch verdient sie als erste Sonettistin in der ungarischen Literaturgeschichte immerhin einen ehrenvollen Platz.

Wesentlichere Bedeutung ist dem Einfluß beizumessen, den Szemere auf *Ferenc Kölcsey* (1790—1838) ausübte. Wenn auch *Kölcseys* Rang in der Reihe unserer großen Dichter weiterhin ungeschmälert bleibt, können seine in jugendlicher Begeisterung nach *Kazinczys* und *Szemeres* Vorbild geschriebenen Sonette schwerlich zu seinen gelungensten Schöpfungen gezählt werden. Unter seinen lyrischen Gedichten begegnen wir insgesamt sieben Sonetten, meist literarischen Inhalts, sentimental düsterer Ausdrucksweise und voller mythologischer Bezüge. *Kölcsey* gab das Sonettieren auch bald wieder auf und in späteren Jahren erklärte er: »Unsere Dichter sind sich dessen wohl bewußt, wie arm unsere Sprache an reinen Reimen ist. Deshalb mußte es den Rezensenten auch immer wieder wundernehmen, wenn dieser oder jener es unternahm, die Hindernisse des Reimens obendrein noch durch das Einzwängen seiner Gedanken in den engen Rahmen des Sonetts zu vermehren . . .«

Dieser Warnung ungeachtet fanden sich immer wieder unternehmende Geister, die eben diese formgebotene Kraftprobe reizte und die ihre Kunstfertigkeit zumindest in ein-zwei Sonetten unter Beweis zu stellen wünschten.

Und da sie bei diesem Kampf auch die Vervollkommnung der heimischen Dichtung und die Verfeinerung der Sprache vor Augen hielten, verdienen sie es als Wegbereiter des ungarischen Sonetts, daß ihre zum Teil bereits in Vergessenheit geratene oder nur noch mit ihren anderweitigen Werken verknüpften Namen an dieser Stelle zumindest achtungsvolle Erwähnung finden. Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, dem heroischen Zeitalter des ungarischen Sonetts haben sich um seine Pflege folgende Dichter Verdienste erworben: *György Fehér, Mihály Helmeczy, Alajos Szentmiklósy, Márton Hoblik, László Bártfai, Gábor Sebestyén, Gábor Döbrentei, Gergely Édes, József Ormós, József Sipos.* Der überausbegabte *László Ungvárnémeti Tóth* (1788—1820), der auch ein Sonett in altgriechischer Sprache verfaßt hat, meldete sich zuvor in der Zeitschrift »Nützliche Unterhaltungen« (1817) mit einer kurzgefaßten volkstümlichen Abhandlung über das »*Sonett*« und schrieb später für dieselbe Zeitschrift drei Gelegenheitssonette mit auffallend reinen Reimen. Selbst der alte klassizistische Dichter *Benedek Virág* (1754—1830) machte sich zu Beginn der zwanziger Jahre voller Eifer ans Sonett. In seinen fünf gereimten Sonetten, die er selbst »Klangspiele« nannte, bricht er dem antiken Versmaß zuliebe mit dem Schema Kazinczys. Während sich jedoch die obengenannten mit dem gelegentlichen Schreiben einiger weniger Sonette begnügen, tritt der junge *Szaniszló Tölténvi* (1795—1852) im Jahre 1821 gleich mit einem 100 Sonette enthaltenden selbständigen Sonettband auf den Plan, was im ungarischen Literaturschaffen entschieden eine Neuerung bedeutet. Die Einleitung zu diesem unter dem Titel »*Sonette*« veröffentlichten Gedichtband enthält in Briefform eine umfassende, gründliche theoretische Abhandlung über das Sonett in Anlehnung an *Kazinczy*, ihr Verfasser verdient daher auch als Sonett-Theoretiker Anerkennung. Für seinen wissenschaftlichen Weitblick zeugt auch das mit Nr. XC bezeichnete Sonett über das Sonett. Trotz seiner Fruchtbarkeit zählt jedoch *Tölténvi*, eher zu den Dilettanten. Dichter und eine der führenden Persönlichkeiten der ungarischen Literatur ist hingegen *Károly Kisfaludy* (1788—1830), Bruder des obengenannten *Sándor Kisfaludy*. Obwohl vor allem Dramatiker, ist er auch als Lyriker von Bedeutung, und so ist es keineswegs belanglos, daß auch er Anfang der zwanziger Jahre drei Sonette schrieb, die sowohl in ihrem Aufbau, in ihrem Rhythmus, in ihren Reimen, als auch inhaltlich und in der Feinheit ihrer Ausdrucksweise überaus gut gelungen sind: das »Entschwindende Leben« und das »Jenseitige Ufer«, getragen von Gefühlsphilosophie und den scherzhaften, mit einer geistreichen Pointe abschließenden »Federfuchser«, eine Parodie auf die Gefühlsduselei.

Fassen wir die Geschichte dieser anderthalb Jahrzehnte zusammen, läßt sich feststellen, daß der Samen, den *Kazinczy* und seine Jünger gesät, nicht eben auf felsigen Boden fiel. Immerhin erscheint es übertrieben, wenn *Kazinczy* und auch *Kölcsey* und in ihrem Gefolge die späteren Literaturhistoriker nach ausländischem Muster von einer »Sonettflut« sprechen. Und ebenso übertrieben

ist es auch, die als Reaktion gegen die überhandnehmende Sonettmode einsetzende Gegenbewegung als »Sonettkrieg« zu bezeichnen, wie dies in mehreren ungarischen Literaturgeschichten geschieht. Denn in Wirklichkeit beschränkt sich dieser sogenannte »Sonettkrieg« auf die ablehnende Einstellung unseres großen, klassisch geschulten Lyrikers *Dániel Berzsenyi* jeder westeuropäischen Reimform und Metrik, vor allem also auch deren ausgeprägtestem Vertreter, dem Sonett gegenüber. In seinem Aufsatz über die »Versformen« (1826) vergleicht er die metrisch-gereimten Gedichte mit geschmacklos bemalten Bildwerken und erklärt unter anderem : »Die Maßlosigkeit dieser Form trieben die italienischen Sonette auf die Spitze, die einen lebenden Abklatsch kindischer Gekünsteltheit und zweckloser Seiltänzerei darstellen, einen Singsang und ein Reigen gezierter Komplimente und kindlichen Durcheinanders, und die, wie Jean Paul feststellt, vorn und hinten mit Schellen behangen sind.« Die Berufung auf *Jean Paul* verrät, aus welchem Arsenal Berzsenyi die Waffen für seinen individuellen Feldzug bezieht.

Mit *Berzsenyi*s Ausfällen und deren vereinzelten Nachklängen ist dieser ganze ungarisch-italienische »Sonettkrieg« dann auch erschöpft. Der Kunstform des Sonetts hat er kaum geschadet. In den ungarischen Zeitschriften, Almanachen und Jahrbüchern tauchen auch in der Folge immer wieder vereinzelte Sonette auf, doch fühlen wir uns nun, da wir über die Sturm- und Drangzeit des ungarischen Sonetts hinaus sind, auch der Pflicht enthoben, diese gelegentlichen Sonette einzeln anzuführen. Auch den ästhetischen Maßstab können wir nunmehr strenger ansetzen und getrost all jene übergehen, die bloß gelegentliche Ausflüge ins Tal der Vaucluse unternahmen. Des weiteren wollen wir unser Augenmerk bloß jenen zuwenden, die sich hier für längere Zeit niederließen oder neues Leben, neue Anregungen in unsere Sonettdichtung brachten.

Unter diesem Gesichtspunkt verdient an erster Stelle *Ferenc Császár* (1807—1858) genannt zu werden, der die Anregung zu seinen Sonetten nicht vom *Kazinczy*-Kreis erhielt, sondern als Mittelschullehrer in Fiume unmittelbar aus italienischen Literaturquellen schöpfen konnte. In seinen lyrischen Erstlingen ist freilich von diesem italienischen Einfluß noch nichts zuvernehmen. Sein im Jahre 1831 erschienener »Sonettenkranz« enthält bloß sechs Gelegenheitssonette, verdient aber als der erste, mehrere Sonette um ein Kernthema zusammenschließende *Sonettzyklus* in der ungarischen Literatur eigens erwähnt zu werden, wenn auch der Titel irreführend ist, da es sich hier nicht eigentlich um einen Sonettkranz in klassischem Sinne handelt. Im Jahre 1843 tritt dann *Császár* mit einem neueren, 12 Gedichte vereinigenden Sonettzyklus auf den Plan, der den Titel »Bilder aus dem ungarischen Leben — Die Steuern im Komitat Zala« trägt und seinem ersten Versuch gegenüber einen recht bedeutenden Fortschritt darstellt. Der Einfall und Entwurf, auf denen sich dieses Werk aufbaut, ist allerdings von Grund aus verfehlt, da der Verfasser

hier einen epischen Vorgang, eine stürmisch verlaufende Komitatssitzung, in Sonettmosaike zersplittert, der satirische Ton ist dennoch lobenswert. *Császárs* erster Gedichtband (1846) enthält 37, der zweite (1857) 10 Sonette verschiedenen Inhalts, unter ihnen Liebesgedichte, Naturschilderungen, Lebensphilosophie, Gedichte über Freundschaft und Elternliebe, Porträts (Byron, Hunyadi). Und als neue Note erklingt in ihnen auch das soziale Verantwortungsgefühl (z. B. »Der irländische Bauer«, in dem Not und Elend des ungarischen Bauern an den Pranger gestellt werden). In der Form folgt der Verfasser dem überlieferten Schema *Kazinczys*, und sein Vortrag entbehrt nicht des poetischen Schwungs, doch ist seine Reimtechnik ziemlich schwerfällig, er verwendet zahlreiche Suffix- und einsilbige Reime, die in Gemeinschaft mit den dumpfen Assonanzen die Musikalität der Sprache beeinträchtigen. Große Verdienste erwarb sich *Császár* als *Übersetzer;* er übersetzte im ursprünglichen Versmaß, wenn auch ungereimt, die in der »Vita nuova« verstreuten Dante-Sonette.

Wenn wir in Ferenc Császár den ersten ungarischen Sonettzyklisten begrüßen können, verdient der im übrigen nahezu vollkommen unbekannte *Pető Bangó* als der Verfasser des ersten ungarischen *Sonettenkranzes* hervorgehoben zu werden. Sein Leben und Wirken sind beinahe unbekannt, selbst die umfangreichsten Literaturgeschichten erwähnen nicht einmal seinen Namen und auch Szinyeis ungarisches Schriftstellerlexikon weiß nur so viel über ihn zu berichten, daß er in Halas zur Welt kam, in Debrecen studierte und dort anfangs als Erzieher, später als Advokat tätig war. Als Honvéd nahm er am Freiheitskampf teil, wurde deshalb von Haynau zum Tode verurteilt, doch nachher begnadigt. Er starb 1852 in jungen Jahren. Nach den ersten tastenden Versuchen seiner Jugendzeit trat er plötzlich als erster in Ungarn mit einem regelrechten Sonettenkranz, auf den uns *Lajos Terbe* aufmerksam machte, auf. Der Sonettenkranz „An Adelina" erschien in *Imre Vahots* politisch-historisch-belletristischem Almanach »Erinnerungen an das Abgeordnetenhaus« im Jahre 1848, und ist eine seltsame Mischung von Liebe und patriotischen Gefühlen.

Nach kaum fünf Jahrzehnte langer Entwicklung sind wir somit dank der Leistung eines nahezu unbekannten, jungverstorbenen Dichters bei der hohen Schule der Sonettenkunst, dem Sonettenkranz angelangt. Doch wenn wir auf den bisher zurückgelegten Weg blicken, werden wir uns dessen gewahr, daß wir im Gegensatz zur literarischen Entwicklung des Auslands dabei kaum gelegentlich den wirklichen Größen der ungarischen Literatur begegnen. *Csokonai* begnügt sich mit einem einzigen Sonett, *Sándor Kisfaludy* schreibt kein einziges, *Kölcseys* anfängliche Begeisterung flaut bald ab und *Berzsenyi* ist dem Sonett geradezu feindlich gesinnt. Der Hügelzug des ungarischen Sonetts stimmt keineswegs mit der Bergkette der höherstrebenden ungarischen Lyrik überein.

Mihály Vörösmarty (1800—1855), der größte Lyriker des Reformzeitalters, schrieb ein einziges Sonett, den »Eifersüchtigen« (1837), das den Regeln *Kazinczys* folgt, keineswegs jedoch zu den besten Werken des Dichters zählt. *Sándor Petőfi* (1823—1849) in dem unser volksnaher-natinaler Klassizismus seinen Gipfelpunkt erreicht, bekundet zwar seine Begeisterung für Petrarca in folgenden Worten : »Sind doch Petrarca und Petőfi — Halb und halb verwandt, — Umso eher können sie — Sich in den Lorbeer teilen«, doch in die Pflege des Sonetts teilten sie sich nicht, und auf hier bestand auch keine Verwandtschaft zwischen ihnen, denn Petőfi hat uns kein einziges Sonett hinterlassen. *János Arany* (1817—1882), der sich in den Dichterruhm und Volkstümlichkeit mit Petőfi teilte, schrieb nur ein einziges Sonett, obwohl er nicht nur die volkstümlichen, sondern auch alle anderen dichterischen Formen vollendet beherrscht hat. Auch *Mihály Tompa* (1819—1868), der »Dritte im Bunde«, verfaßte bloß drei Sonette religiösen Inhalts (»Die Fackel«, »Die Bucht des Friedens« und den »Ölzweig«).

Und wenn wir schon bei der Kehrseite der Dinge halten, erwähnen wir an dieser Stelle auch den Mangel an *Sonettmusik*. In Ermanglung geeigneten Stoffes müssen wir uns damit bescheiden, einen Satz Mönchs aus seinem eingangs gewürdigten Buche in unsere Geschichte des ungarischen Sonetts zu übernehmen : »*Franz Liszt* bearbeitete drei Petrarca-Sonette (1838—39) zuerst für Tenorstimme und Klavier, dann für Klavier allein . . .«

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangt die ungarische Sonettdichtung endgültig in ein *Wellental*. Keiner der bekannten Lyriker dieser Zeit schrieb Sonette. Die beiden größten poetischen Anthologien der Zeit sind das »Handbuch der ungarischen Dichtkunst« in fünf Bänden von Ferenc Toldy (1876) und die 1500 Seiten starke »Schatzkammer der ungarischen Dichtung« von Sándor Endrődi (1895). Erstere Sammlung enthält insgesamt 12 Sonette, letztere kein einziges.

In diesem sonettlosen Zeitalter sorgen einzig die ungarischen *Übersetzer* dafür, daß der Faden unserer Sonettkultur nicht völlig abreißt. Wir wollen an dieser Stelle bloß die bedeutendsten Leistungen auf diesem Gebiete erwähnen. Im Jahre 1878 erscheinen Shakespeares sämtliche Sonette in der Übertragung *Vilmos Győrys* und *Károly Szász*, *Antal Radó* übersetzt alle Liebessonette *Petrarcas* (1887) und überdies noch 24 italienische Sonette in einem gesammelten Band unter dem Titel »Aus italienischen Dichtern« (1886). Auch fünf Sonette *Mussets* übersetzt er. In der von der »Kisfaludy Gesellschaft« herausgegebenen Anthologie französischer Lyriker des 19. Jahrhunderts erscheinen u. a. auch 73 Sonettübersetzungen aus der Feder *Gyula Varghas* (u. a. 44 Hérédia-Übersetzungen), *István Hegedüs'* und Árpád Zemplénis (1901). In der »Illustrierten Bibliothek literarischer Klassiker« (nach 1900) veröffentlicht *Lajos Dóczi* seine Übersetzung sämtlicher (15) Goethe-Sonette und *Sándor Endrődi* 15 Heine-Sonette.

Als dieses Zeitalter bereits seinem Ende zugeht, erscheint die erste ungarische *Sonettmonographie* aus der Feder *Dr. Bertalan Vas'* unter dem Titel »Das Sonett und die bedeutenderen Sonettdichter«, (Székesfehérvár, 1889.) Sie zeugt von der umfassenden Belesenheit und klaren Urteilsfähigkeit des Verfassers. Da er jedoch nach dem Erfassen der gesamten Weltliteratur trachtet, kann er dem ungarischen Sonett leider bloß 12 Seiten widmen, dennoch bildet sein Werk einen wertvollen, nützlichen und geradezu lückenfüllenden Beitrag zur Sonettforschung.

*

Der genannte ungarische Sonettmonographist nimmt von seinem eigenen Zeitalter und vom ungarischen Sonett im allgemeinen folgenden Abschied: »Die Dichter und Reimschmiede der vergangenen Jahre verschmähen zwar das Sonett keineswegs ganz, und das Sonett ist bei uns keine ungewöhnliche Erscheinung, doch hat es sich auf dem Boden unserer heimischen Literatur niemals besonders hoher Blüte erfreut.« Heute, nach zwei vollen Menschenaltern, sind wir in der glücklichen Lage, diese abschließende Erklärung unseres letzten Sonett-Theoretikers in mancher Beziehung zu korrigieren. Denn der sehr beachtenswerte Aufschwung, den die ungarische Dichtung um die Jahrhundertwende nimmt, erweckt auch das vernachlässigte Sonett zu neuem, gedeihlicherem, höherem Leben. Der Beginn dieses neuen Zeitalters wird dank einem sonderbaren Zufall auch bei uns, ebenso wie in der modernen dänischen, holländischen und belgischen Lyrik durch das Auftauchen eines »Siebengestirns« angezeigt. Denn sieben Mitarbeiter zählt die im Jahre 1908 unter dem Titel »Morgen« in Nagyvárad herausgegebene lyrische Anthologie, deren zweiter Band ein Jahr später als gemeinsames Werk derselben sieben Dichter bereits in Budapest erscheint. Und es ist durchaus kein Zufall, daß in diesen, das neue Zeitalter einläutenden Anthologien auch das Sonett zu Recht und zur Geltung gelangt. Unter den 87 Gedichten des ersten Bandes befinden sich 5, im zweiten Band unter 102 Gedichten bereits 7 Sonette. Ebensowenig kann es dem Zufall zugeschrieben werden, daß sich in diesen bereits die anregende Wirkung der modernen französischen Lyrik geltend macht. Einen teilweise geänderten Mitarbeiterstab weist der unmittelbare Nachfolger des »Morgen« die Zeitschrift »Nyugat« (»Westen«) auf, um die sich die fortschrittliche Dichtergeneration der »Westler« schart, die sich den »überlieferungstreuen« Konservativen entgegenstellen.

Die »Westler« verschmelzen die bodenständig ungarische Eigenart mit modernem Europäertum, was zugleich auch die Aufnahme des Sonetts in ihr Programm zur Folge hat. Eine Ausnahme bildet in dieser Beziehung bloß die hervorragendste Persönlichkeit des Kreises, *Endre Ady*. Unter den Schöpfungen seiner Jugendzeit begegnen wir zwar auch vier sonettartigen Gedichten, doch in seinem ersten repräsentativen Band, den »Neuen Gedichten« finden wir

bloß die Übersetzungen dreier Baudelaire-Sonette und eines Verlaine-Sonettes. Einem Abschnitt seines letzten Buches gab *Ady* den Titel : »Bleistiftbemerkungen zu einem Petrarca-Band«, doch enthält auch dieser keine Sonette. Hingegen sind mehrere Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger Adys nicht nur hervorragende Lyriker, sondern zugleich auch ausgezeichnete Sonettisten. *Gyula Juhász*, *Mihály Babits*, *Dezső Kosztolányi* und *Árpád Tóth* haben folgendes gemeinsam : 1. Sie beherrschen alle die Kunst vollendeter Wiedergabe in ihren Gedichtübersetzungen, an denen sie das eigene Formgefühl schulten und entwickelten. 2. Sie behandeln das Sonett nicht mehr als etwas nebensächliches ; es spielt im Gegenteil sowohl zahlenmäßig, als auch qualitativ eine sehr bedeutende Rolle in ihrem Gesamtwerk, aus dem es gar nicht wegzudenken ist. 3. Es wäre durchaus irrig, in ihrer Sonettdichtung eine Art verspäteten »Petrarkismus« zu erblicken. Sie alle haben sich von Petrarcas Einfluß freigemacht, ihre Sonette sind keine Liebesgedichte, sondern zum Großteil echt lyrische Ausdrucksmittel philosophischer Betrachtungen. Wir versuchen sie auch einzeln zu würdigen :

Für *Gyula Juhász* (1883—1937), der seine ersten Sonette bereits im »Morgen« veröffentlicht hatte, bleibt die freiere Reimform der Oktaven und die häufige Verwendung von Assonanzen bezeichnend. Seine Sonette umfassen inhaltlich einen sehr abwechslungsreichen, weiten Themenkreis, antike, biblische, mittelalterliche und ungarische Geschichte, Naturschilderungen, Städteeindrücke, literarische und historische Porträts, Selbstbildnisse, gelegentliche Widmungen und Zueignungen, flüchtige impressionistische Skizzen und aus tiefstem Innern kommende, mit der Außenwelt in keinerlei Zusammenhang stehende, gedanken- und gefühlsmäßige Äußerungen, die sich zuweilen zu einem Zyklus zusammenschließen, wie der Städtebilderzyklus »Vergißmeinnicht« oder der »Revolutionskalender« der »Harfe«, in dem der Dichter in 12 Sonetten die Ereignisse der französischen Revolution vom »Vendémiaire« bis zum »Fructidor« verfolgt.

Mihály Babits (1883—1942), schrieb sowohl der Anzahl nach, als auch im Verhältnis zu seinem dichterischen Lebenswerk weniger Sonette, als *Gyula Juhász*, doch sind diese vollkommener und formvollendeter, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß in ihm die heimische Sonettdichtung ihren Gipfel erreichte. Seine Sonette gründen sich auf eine weltumfassende literarische Kultur und eine sehr ansehnliche Übersetzertätigkeit, wenn *Babits* auch verhältnismäßig wenig englische und französische Sonette ins Ungarische übertrug.

In der noch zu seinen Lebzeiten erschienenen Gesamtausgabe seiner Werke finden wir unter 284 Gedichten 35 Sonette, doch sind diese samt und sonders geradezu mustergültig und verraten viel weniger ein Streben nach Auflösung der Formen, wie es *Baudelaire* eignet, als vielmehr die strenge Formdisziplin der Parnassiens. Doch auch bei weitgehender Einhaltung dieser Disziplin vermag Babits seine Sonettdichtung mit einer so abwechslungs-

reichen Fülle von Rhythmen, Reimanordnung und Silbenzahl zu bereichern, daß er sich auch hierin als vollendeter Meister der Poesie erweist. Seine Sonette haben womöglich noch intellektuelleren Charakter, als seine übrigen Gedichte, ihr Stoff ist gewichtiger Marmor und massives Erz, man merkt ihnen das Ringen um die Formgebung, die Kraftanstrengung des Meißelns, die Geduld des Schmiedens und Bosselns, des Feilens und Ziselierens an, doch gehen von ihnen auch Gefühl und Genuß des Triumphes aus über das glücklich geschaffene, das vollbrachte Meisterwerk. In seinen Reimen strebt er nach größtmöglicher Reinheit, in seinen mit Vorliebe verwendeten Jamben nach Musikalität. Er versucht sich auch an der Schaffung einer ganz eigentümlichen neuen Form, deren Ergebnis das *ungarische Sonett* ist, bestehend aus ungarisch betonten halbierten Dodekaden, in den Quadrinen mit altem ungarischem Viererreim.

Während Babits mit gewissenhafter Arbeit und peinlicher Sorgfalt an seinen Sonetten werkt und schafft, springen sie seinem Zeitgenossen *Dezső Kosztolányi* scheinbar mit größter Leichtigkeit aus der Feder. Von seinem überlegenen Künstlerwillen gezähmt, schmiegt und formt sich der spröde sprachliche Stoff willig und nachgiebig in seinen Händen, wie Wachs oder Lehm, läßt sich in die bereitgestellte Form gießen, wie flüssiges Erz. Freilich bot ihm seine lange Übung als Übersetzer, in der ihm keiner unserer Dichter nachkam, reichlich Gelegenheit, seine künstlerische Willenskraft zu stählen, sein Formgefühl zu schulen. Er übertrug neben zahlreichen anderen Werken mehr als hundert Sonette ins ungarische, darunter 20 englische, 47 französische (davon 16 Baudelaire-Sonette), und eine ganz besondere Vorliebe hegte er für Rilke, von dessen 20 Sonetten er 15 übersetzte. Seine Übersetzertätigkeit übertraf an Umfang sein eigenes dichterisches Werk.

Unter den 277 Gedichten der Gesamtausgabe seiner eigenen Werke finden sich 30 Sonette. In diesen vibriert, wie auch in seinen übrigen Schöpfungen das neurasthenische, nicht selten an Hypochondrie grenzende, disharmonische Lebensgefühl des modernen Großstadtmenschen, zu dem die klassisch ruhige Harmonie der Sonettform einen eigentümlich erregenden Kontrast bildet. Was aber in Kosztolányis Sonetten am meisten in die Augen fällt, ist der verblüffende Reichtum, die leichtflüssige Fülle an klingenden, singenden, untadelig reinen Reimen. Kosztolányis Sonette wecken den Eindruck, als sei die so oft verkündete und immer wieder vorgeschützte Reimarmut der ungarischen Sprache bloß Vorurteil und Aberglaube, und wie der von ihm so bewunderte Rilke die deutsche Sprache zu wundersamer Melodik, zu klingender Sphärenmusik zu gestalten vermochte, so überschüttete plötzlich Kosztolányi seine Leser mit einer wahren Flut reiner ungarischer Reime, als hätte er bisher verborgene Schleusen geöffnet, hinter denen gestaut sie ihrer Erschließun harrten.

Als Formkünstler gebührt *Árpád Tóth* (1886—1928) ein den obengenannten ebenbürtiger Rang in der ungarischen Literatur. Seine Gefühls-

skala ist vielleicht begrenzter, doch der Ton oft echter und tiefer. Seine in vier Bänden gesammelten 166 Gedichte enthalten 30 Sonette. Auch seine Sonettdichtung zieht, ähnlich der *Kosztolányis*, ihre Kraft aus dem Nährboden weitverzweigten Übersetzertums. Wir verdanken *Tóth* meisterhafte Übertragungen 41 westlicher Sonette, unter ihnen 20 Gedichte *Baudelaires*. Er bevorzugte vornehmlich die Franzosen und übersetzte von den älteren *du Bellay*, *Ronsard*, *Desportes*, *Saint-Amand*, von den neueren *Verlaine*, *Rimbaud*, *Samain*, *Francis Jammes*, außer den französischen Dichtern jedoch auch 5 Milton-Sonette, ferner *Shelley*, *Lenau* und *Rilke*. Diese reiche Übung, die er beim Übersetzen erwarb, machte sich im disziplinierten Formgefühl seiner eigenen Dichtungen geltend.

Für alle anderen »westlerischen« oder sonst fortschrittlichen Dichter dieser Generation bildet das Sonett kein solches, ins Zentrum ihres literarischen Schaffens gerücktes Erlebnis, wie für die vier obengenannten, dennoch wollen wir hier auch die Namen jener Zeitgenossen kurz erwähnen, die gelegentliche Ausflüge ins Reich des Sonetts unternahmen. Genannt seien hier *Oszkár Gellért*, *Ernő Szép*, der vor kurzem verstorbene *Jenő Heltai*, *Andor Gábor*, *Zoltán Somlyó*, *Zoltán Nadányi*, *Ákos Dutka*, *Gábor Oláh*, *Lajos Áprily* und *Zsolt Harsányi* (»Vierunddreißig« und »Fünfzig«).

Gleichzeitig mit Babits schlagen auch die katholischen Dichter eine neue, fortschrittliche Richtung ein. Ihre führenden Persönlichkeiten, *Sándor Sik* und *Lajos Harsányi*, pflegen beide auch die Kunst des Sonettes.

Auch die Dichterinnen der Generation, *Renée Erdős* und *Sarolta Lányi* versuchen sich gelegentlich mit dem Sonett, wenn ihrem lebhaften Temperament die streng gebundene Form auch wenig zusagt. An dieser Stelle sei noch *Mór Petri* (1863—) ferner die zwar nicht nach neuen Lorbeeren strebenden, immerhin soliden Sonettisten *Andor Kozma* (1861—1933), *István Havas* (1873—) und *Elemér Jászay-Horváth* (1888—1933) erwähnt. Unter den bedeutenderen *Übersetzern* nennen wir *Antal Radó*, dessen »Anthologie französischer Dichter« 24 Sonettübertragungen enthält, *Gusztáv Jánosy* mit mehreren Übersetzungen englischer, französischer und italienischer Sonette, *Oszkár György*, der sich vor allem *Verlaine* und *Baudelaire* zuwandte.

Damit wären wir nun auch bei der heutigen Dichtergeneration angelangt, von deren Mitgliedern manche bereits frühzeitig aus der Reihe der Lebenden geschieden sind. Da ihr Lebenswerk abgeschlossen ist, wollen wir uns zuerst mit ihnen befassen und auf unsere noch lebenden Zeitgenossen nur so weit eingehen, als sie sich besondere Verdienste um das Sonett erwarben.

An der »Spitze der Toten« schreitet *Attila József* (1905—1937), der geniale Dichter des ungarischen Proletariats, der sich eine erstaunlich große europäische Bildung aneignete. Sein erster Gedichtband beginnt bezeichnenderweise mit einem Sonett, und dieser Kunstform blieb er auch weiterhin treu. Außer dreißig selbständigen Sonetten schrieb er einen aus sieben Gedichten bestehenden

Sonettzyklus und einen vollständigen Sonettenkranz. *Józsefs* Sonette zeichnen sich durch ihren tiefschürfenden philosophischen und sozialen Inhalt, durch einheitliche, geschlossene Komposition, überlegenes, sicheres Formgefühl und reine, klingende Reime aus. Frei von jeder formalen Eigenmächtigkeit, sind sie in den herkömmlichen Zehner- und Elfer-Jamben abgefaßt, dennoch haben sie etwas Unnachahmliches, nur *József* Eigenes an sich.

Aus seinem in Neuner- und Achterzeilen geschriebenem Zyklus »Meine Heimat« ertönt die in unserer Sonettdichtung so selten gehörte Stimme des politisch-sozialen Gewissens und in seinem Sonettenkranz »Gesang des Kosmos« — dem zweiten Kranz der ungarischen Literatur —, gelangt der kosmische Weiten erschließende, tiefgründige philosophische Inhalt in so erstaunlich leichter, flüssiger Form mit klingenden, reinen Reimen zum Ausdruck, strebt ohne die geringste Vergewaltigung der Sprache unermüdlich und unermüdend seiner Vollendung im Meistersonett zu, daß wir *Attila József* mit Fug und Recht nicht nur zu unseren größten Dichtern, sondern auch zu unseren besten Sonettisten zählen können. *György Sárközi* (1899—1944) schrieb zwar keine eigenen Sonette, übersetzte jedoch mit vollendeter Meisterschaft die schönsten 45 Sonette *Petrarcas* und überdies noch weitere neun italienische Sonette von *Cecco, Dante, Campanella* und *Carducci*. *Lőrinc Szabó* (1900—1957) aus dem Kreise der zweiten »Westler«-Generation, erwarb sich anfangs durch seine formvollendeten Sonettübersetzungen Verdienste. Er übertrug sämtliche Shakespeare-Sonette, ferner 13 Verlaine- und 11 Baudelaire-Sonette, alles in allem 203 Stücke, stellte somit auf diesem Gebiete selbst die sehr ansehnliche Zahl der Kosztolányi-Übersetzungen in den Schatten. Unter seinen eigenen Gedichten finden sich verhältnismäßig wenig Sonette, umso überraschender kam daher der in seinem letzten Lebensjahr veröffentlichte Band »Das 26. Jahr«, das als »Lyrisches Requiem in 120 Sonetten« gleichsam der Schwanengesang des Dichters ist.

Gyula Illyés (1902—) verdient hier nicht nur als einer unserer bekanntesten lebenden Dichter Erwähnung, sondern auch als Übersetzer sechs französischer Sonette. Sein 1947 veröffentlichter Gedichtband »Blicken wir uns in die Augen« enthält überdies acht tiefschürfende, einwandfreie aufgebaute schöne Sonette.

Wenden wir uns schließlich noch unseren verdienstvollen *Sonettübersetzern* der Gegenwart zu. *Endre Pál* gab einen Band Ronsard-Sonette heraus und unter den in seiner Übersetzung erschienenen »Ausgewählten Keats-Gedichten« finden sich auch einige Sonette. *Mihály András Rónai* übersetzte sämtliche Sonette Dantes, während Shakespeare außer dem bereits genannten *Lőrinc Szabó* drei weitere ungarische Übersetzer anregte: *Zoltán Keszthelyi, Ferenc Pákozdy* und neuestens *Pál Justus*. Von *György Rónay*, der selbst vortreffliche Sonette schrieb, kennen wir die Übersetzungen von 10 *Ronsard-*, 61 du *Bellay-* und 21 anderen französischen Sonetten der Renaissance, ferner

von mehreren Rimbaud-, 3 Michelangelo- und 2 Novalis-Sonetten. *László Kardos* übersetzte mehrere Rimbaud-Sonette und besorgte überdies auch die erst unlängst erschienene Ausgabe der Browningschen »Portugiesischen Sonette», an deren Übersetzung er ebenfalls mitwirkte. Von *István Vas* und *Géza Képes* erschienen zahlreiche Sonettübersetzungen.

In unseren Anthologien ausländischer Dichter ist die westeuropäische Sonettdichtung im allgemeinen ihrem Range entsprechend vertreten, hingegen wird unsere eigene Sonettliteratur noch immer nicht gebührend gewürdigt. In die Sammlung »Das Buch der ungarischer Gedichte« (1942) nahm *János Horváth* unter rund 900 Gedichten bloß 8 Sonette auf und auf den 3200 Seiten des Bandes »Ungarische Gedichte aus sieben Jahrhunderten« (1954) begegnen wir insgesamt 31 Sonetten.

Seit dem Versuch *Bertalan Vass'* erschien keine neuere ungarische Sonett-Monographie. *János Horváth* widmet in seiner »Systematischen ungarischen Verslehre« drei Seiten dem Sonett, in denen er in durchaus anerkennenswerter Weise auch die Kunst der Modernen, eines *Juhász, Babits, Árpád Tóth* und *Attila József* würdigt. Die Anzeichen sind dennoch verheißungsvoll, sind doch in diesem, ziemlich unruhigen Jahr 1957 zwei selbständige Sonettbände und drei Bände vollständiger Sonettübersetzungen *(Baudelaire, Shakespeare* und *Browning)* in ungarische rSprache erschienen. All dies bietet ein sicheres Pfand für ein künftiges Gedeihen des ungarischen Sonetts. Auch das Manuskript einer neuen ungarischen Sonettmonographie liegt bereits druckreif vor. Auf ihr gründet der ungarische Teil unseres Referates.

Le chemin de la littérature hongroise en Pologne

Par

István Csapláros (Varsovie)

Comment on reçoit, comment on juge notre littérature, voilà l'une des questions les plus intéressantes et les plus importantes pour un littérateur hongrois vivant à l'étranger. Car l'intérêt qu'on porte pour notre littérature à l'étranger fait partie de l'intérêt général qu'on témoigne pour notre peuple. Une partie très importante de notre littérature traduite en langue étrangère, reflète l'histoire de notre peuple, étale les problèmes du passé et du présent. C'est à travers elle que l'étranger qui n'a pas été dans notre pays pourra nous connaître. En outre la littérature est un juste indicateur du développement culturel, de la vie culturelle d'un peuple. C'est par ce point de vue et aussi par d'autres que nous est très importante la pénétration de notre littérature à l'étranger, et il faut aussi connaître l'opinion de l'étranger sur nous. Il nous faudrait suivre de près quand, pourquoi et comment tel ou tel peuple avait accueilli telle ou telle oeuvre hongroise et comment il l'avait jugée? Le chemin de notre littérature vers nos voisins immédiats les Slovaques, les Roumains, les Slaves du Sud et les Allemands était facile. D'un côté il y avait la vie commune sur le territoire commun, d'autre part aux régions frontières de l'ancienne Hongrie (jusqu'à 1919) le bilinguisme, même le trilinguisme facilitaient beaucoup la traduction dans les langues slovaque, roumaine, slave du sud ou allemande. Étant donné que l'allemand est une langue d'un rayonnement mondial elle était connue aussi par nos propres compatriotes et plusieurs parmi eux comme Charles Kertbeny et d'autres se sont chargés de faire connaître notre littérature par des traductions et par des études en Autriche, en Allemagne, en France. De cette façon la propagation de la littérature hongroise en Occident avait souvent plus d'importance que la parution dans les langues voisines. Par le fait que le français et l'allemand sont des langues connues et parlées presque dans le monde entier, la traduction de nos oeuvres littéraires dans ces langues signifiait la propagation de notre littérature dans le monde entier.

Avec le peuple polonais nous n'avons pas vécu en territoire commun, il n'y avait pas de bilinguisme entre nous, par conséquent la pénétration de notre littérature en territoire polonais a tardé et était plus difficile. Ajoutons à ceci

que le peuple polonais se trouvait dans une situation historique beaucoup plus difficile, dans les décades dans lesquelles les peuples de l'Europe centrale commençaient à s'intéresser mutuellement à leur littérature. Les peuples du Nord, de l'Occident, et les petits peuples de Sud-Ouest avaient leur indépendance politique, tandis que les peuples de l'Europe orientale vivaient à peu d'exception près au moins dans le cadre d'une puissance étrangère. Le peuple polonais était divisé en trois parties, manquait d'un État uni, il est compréhensible que son premier grand souci était sa propre cause nationale. Mais il est vrai aussi qu'il regardait d'un autre oeil la littérature de ce peuple magyar, qui avait un sort semblable et ne cessait pas de lutter pour sa complète indépendance nationale, que la littérature des peuples de l'Occident, qui ne portaient point dans leur âme cette grande blessure et ce grand souci.

L'absence du territoire commun, du bilinguisme et surtout de l'indépendance politique avait causé que l'intérêt du peuple polonais pour la littérature hongrois s'est éveillé tard et à travers des traductions en langues occidentales.[1]

Nous voulons exposer dans la présente étude les principales étapes du chemin de la pénétration de la littérature hongroise en Pologne, énumérer les notables représentants de la propagation, examiner les résultats et la façon dont nos écrivains et leurs oeuvres on été reçus, et en général quelle importance le peuple polonais avait attribué à la littérature hongroise.

*

La première mention que nous connaissons[2] sur la littérature hongroise en Pologne se trouve dans la revue Dziennik Wileński année 1830.[3] C'est un compte rendu sur le livre allemand de notre François Toldy : *Handbuch der ungarischen Poesie* paru en 1828 en deux volumes, que la revue viennoise: *Jahrbücher der Literatur* a abondamment analysé.[4] L'article polonais est la traduction littéraire de l'article viennois. Comment devons nous juger ce compte rendu long de vingt-huit pages? Sans doute positivement. Cest un fait positif que la première oeuvre d'histoire littéraire que la critique polonaise avait remarquée était le *Handbuch*, notre première histoire littéraire (destinée à l'étranger). Il est aussi de grande importance que cette critique ait paru à Vilno, qui était dans ce temps une véritable forteresse de l'idée progressiste polonaise et la revue était le périodique des professeurs de l'université de cette ville. La revue publiait dans des volumes séparés les travaux des facultés.

Dans l'intervalle de l'écroulement du soulèvement polonais de 1830 et 31 appellé aussi le soulèvement de novembre, et la guerre d'indépendance hongroise de 1848, une grande partie des écrivains poètes, savants et artistes polonais ont vécu à l'étranger. La liberté de l'art et de la littérature n'existait que dans l'émigration, dans les parties occupées de la Pologne elle chômait. La littérature des émigrés représente en premier lieu l'idée centrale : la conti-

nuation de la guerre nationale et libératrice. Dans ces circonstances les littératures étrangères et parmi elles aussi la hongroise, sont refoulées à l'arrière-plan, à la place de l'intérêt pour la littérature se met dans les années de 30 à 40 l'intérêt pour l'émigration et pour les nouvelles de presse hongroise, concernant la session du parlement, dit aussi parlement des réformes.

La guerre d'indépendance hongroise était le premier événement qui créa un contact direct entre les deux peuples. Plusieurs milliers de soldats polonais sont venus combattre sous nos drapeaux. C'était une belle occasion de prendre connaissance aussi de notre littérature. Malheureusement la connaissance de notre littérature n'eut pas lieu, parce qu'on n'avait pas édité un journal polonais pour ces milliers de soldats. Il est vrai, qu'il y avait un journal hongrois édité en langue slovaque : *L'ami du peuple*, qui pouvait à un certain point remplacer le journal polonais. Et quand même il se trouva qu'un légionnaire polonais Szimon Tokarzewski — comme son cousin Stanisław Wojtasziewicz le note dans son journal[5] — avait fait la connaissance de Petőfi, se lia d'amitié avec lui et traduisit son vers sur Bem (l'Armée transylvanienne) en polonais. Nous trouvons aussi dans le journal quelques strophes de la traduction dont nous ne pourrions pas dire qu'elles seraient très fidèles.

Après la chute de la révolution hongroise s'ouvre une nouvelle époque de rapprochement des littératures hongroise et polonaise. A partir de ce temps paraissent régulièrement des notes sur notre littérature en premier lieu dans la presse de Varsovie, la capitale historique de la Pologne. La Biblioteka Warszawska,[6] revue modérément conservative, présente à la fois deux écrivains hongrois: Petőfi et Eötvös. Pour les caractériser il analyse une oeuvre de chacun. En parlant du Jean le Preux de Petőfi, il déclare que dans la littérature le peuple hongrois avait déjà triomph par le conte. *Le Notaire du village* d'Eötvös montre la structure sociale du pays et explique pourquoi la révolution ne pouvait pas être victorieuse. Il est possible que c'était cet article qui attira l'attention de Jean Dobrzański (1820—1886) sur Eötvös ou bien a-t-il pris connaissance du célèbre roman lors de son voyage en 1848 en Hongrie? Nous l'ignorons, mais c'est un fait qu'en 1853 en automne il a terminé sa traduction, et deux ans plus tard le *Notaire du village* a paru sous le titre *Notariusz.*[7] La date du permis de la censure est 1853. IX. 29/X. 14. Dobrzański était déjà dans les années quarante du XIX[e] s., collaborateur de plusieurs journaux et revues et joua un rôle important en 1848 dans les mouvements d'indépendance galiciens, dont la conséquence était qu'après la chute de Lwów en 1848 les Autrichiens l'ont arrêté et jeté en prison. L'écrivain si populaire a fait un an et demi de prison à Josefstadt et quand on l'a relâché on lui a interdit tout travail de journalisme et d'édition. Il ne pouvait recommencer son métier de journaliste qu'en 1854. C'était pendant cette oisivité forcée qu'il a traduit le roman d'Eötvös. *Le Notaire du village* est la première oeuvre littéraire hongroise qui devint accessible au public polonais et à un moment historique où elle pouvait

produire un grand effet vu le lieu de sa parution à cause de l'interdiction autrichienne il fallait éditer l'oeuvre à Varsovie) la Pologne tsariste, qui était alors encore un Etat feodal.

Un autre signe intéressant de l'intérêt polonais pour notre littérature, c'est le compte rendu du Dziennik Warszawski sur la situation de la presse et de l'édition en Hongrie.[9] L'auteur énumère d'après les données statistiques 14 journaux et revues hongrois, donne le titre de chacun et les caractérise en quelques lignes. Le *Dziennik Literacki* de Lwów dirigé par Dobrzański dont il a été déjà question, s'occupe d'une autre branche de la vie intellectuelle hongroise — il parle du théâtre hongrois et de son revenu.[10]

Les années cinquante sont les années de l'intérêt déjà plus méthodique mais encore anonyme. Par contre dans les années soixante se produit le changement. Nous faisons la connaissance des écrivains et poètes qui deviendront les intermédiaires de notre littérature en Pologne. La *Biblioteka Warszawska* publie dans son volume de 1861 un article sur la littérature hongroise signé F. S. D. C'est Francisek Salezy Dmochowski (1801—1861) écrivain, traducteur et rédacteur. Dans sa jeunesse il était contre Mickiewicz, partisan et propagateur fervent du soulèvement de 1830/31, puis l'un des plus féconds intérmédiaires des littératures étrangères en Pologne. Comme directeur du journal *Kronika Wiadomośći Krajowych i Zagranicznych* (1856—1860) il s'intéressait d'office aux litteratures étrangères et c'est ainsi qu'il a fait son compte rendu sur la littérature hongroise des années cinquante.[9] Ce compte rendu qu'il a envoyé à la *Biblioteka Warszawska* est précédé par une lettre dans laquelle il précise le but et l'importance de faire connaître la littérature hongroise : «Pourquoi n'y a-t-il pas chez nous même pas une parcelle de cet intérêt, de cette bienveillance, de cette compréhension de la littérature hongroise que montre ce compte rendu, que j'ai trouvé dans la *Revue Contemporaine* des années entre 1850 à 1860. Je vous l'envoie, car je voudrais percer cette muraille de Chine d'indifférence qui nous entoure».

Dans cet article il fait connaître la presse hongroise d'après la révolution, le roman et en général notre prose et l'évolution de la poésie, la vie scientifique, l'édition, même nos traductions des littératures étrangères. Dmochowski ne parla pas en vain, cet article eut son effet. Au coeur du pays, dans la capitale historique de la Pologne deux poètes bien connus commençaient à s'intéresser de plus en plus à la littérature hongroise et tout particulièrement à la poésie de Petőfi : Seweryna Pruszakowa (plus tard d'après son deuxième mari Seweryna Duchińska) et Władysław Sabowski.

Ils ne manquent pas de sources. Charles Louis *Chassin* venait de publier son livre sur Petőfi : *Le poète de la révolution hongroise Alexandre Petőfi* Paris—Bruxelles 1860 que la *Biblioteka Warszawska* ne tarda pas à faire connaître.[10] Mais ils ont pu connaître aussi les traductions de Kertbeny : *Dichtungen von Alexander Petőfi* paru à Leipzig en 1858. Kertbeny avait aussi une

deuxième anthologie des poèmes de Petőfi, parue deux ans plus tard à Berlin. Puis par suite des relations de nouveau tendues entre l'Autriche et la Hongrie en 1860 toute la presse européenne s'occupa de nous.

Seweryna Pruszakowa (1816—1905) était déjà dans les années cinquante la collaboratrice de la Biblioteka Warszawska dont le directeur K. Wł. Wójcicki avait fait en 1830 un long voyage en Hongrie. Pruszakowa avait pu lire ses articles sur la Hongrie dans la Biblioteka Warszawska. Ainsi pouvait naître l'intention dans Wójcicki, dans Leon Rogalski et dans Pruszakowa d'écrire ensemble un livre sur la Hongrie. Sur cette Hongrie qui justement dans ces mois dans lesquels se déroulèrent les premières manifestations nationales à Varsovie, opposa une résistance aux Habsbourg, refusant le diplôme d'octobre et les lettres patentes de février. Ainsi les efforts d'indépendance affaiblissaient l'un des membres de la Sainte-Alliance et fortifiaient les mouvements du peuple polonais, l'autre membre. Les écrivains réunis dans ce but ont trouvé une riche matière dans le livre de Boldényi, paru à Paris en 1851: *La Hongrie ancienne et moderne*, qu'ils ont traduit complété et édité à Varsovie en 1863 sous le titre : «*Węgry pod względem historycznym, artystycznym, literackim i społecznym*». Le chapitre Petőfi de ce livre (vol. II. Rozmaitości p. 197—243) a inspiré Pruszakowa de traduire Petőfi en polonais. Et ses premiers essais ont paru déjà en 1861—1862 à la *Biblioteka Warszawska*. Quant à l'édition «Węgry pod względem historycznym . . . » (voir plus haut) nous voulons mentionner que Rogalski et Wójcicki avaient transcrit et complété jusqu'aux derniers temps la première partie historique, et ce volume a été suivi par un deuxième, contenant l'art et la littérature sous le titre *Rozmaitości*, qui était presque entièrement l'oeuvre de Pruszakowa. Ici, la partie traitant la littérature hongroise p. 185—187. suit l'article de Dmochowski traduit de la *Revue Contemporaine*, selon la bibliographie ajoutée à la préface adressée aux lecteurs.

En 1863 Pruszakowa, craignant d'être arrêtée par suite de sa participation dans l'oeuvre des femmes du groupe cinq à l'occasion du soulèvement national, — quitta sa patrie au mois de novembre et alla à Paris. Ici — étant déjà préalablement divorcée d'avec son mari — elle est devenue la femme de l'historien bien connu Franciszek Duchiński. Elle maintient ses relations avec la Biblioteka Warszawska et les autres revues. En 1867 elle deviendra membre de la Société Ethnographique de Paris où Émile Hervet, membre de l'Académie Française, fait une conférence sur son oeuvre ethnographique. Notre compatriote Leopold Pollak[11] a traduit le texte de la conférence en allemand et l'a édité à Vienne.

En sa qualité d'ethnographe Duchińska a fait un compte rendu sur l'étude de Dora D'Istria écrivain roumain sur la poésie populaire hongroise.[12] Elle traduit l'étude de Dora D'Istria et dans sa préface elle discute son opinion sur l'origine turanienne de la civilisation hongroise. Duchińska réfute la théorie d'Istria et prétend que depuis dix siècles notre culture s'est amalgamée avec la

culture européenne. Elle lui reproche de ne pas connaître les chansons populaires nées pendant la domination turque, qui prouvent[13] justement la relation étroite de l'histoire hongroise avec l'histoire européenne.[14] D'Istria dans son étude écrite en français publie des chansons populaires hongroises en prose, Duchińska les traduit en polonais et en vers «d'après le rythme hongrois connu par elle».

Dans les années soixante-dix l'activité de Duchińska de faire connaître la littérature hongroise devient très vive. L'une après l'autre paraissent ses études sur Garay, Arany et Eötvös et elle publie ses notes sur les nouvelles des journaux français concernant la Hongrie. Elle ne sera pas infidèle à Petőfi non plus. En 1871 elle publie „Jean le Preux"[14/a] dans l'édition de la Biblioteka Warszawska. En 1883 son étude de 5 pages sur Petőfi paraît comme tirage à part d'un journal de Posnan.[15] Dans cette étude Duchińska déclare que sa main n'est plus liée par la censure de Varsovie et ainsi elle peut écrire librement sur le patriotisme de Petőfi, par son art populaire mais elle ne parle pas encore de son être révolutionnaire.

En même temps que Duchińska, *Władysław Sabowski* (1837—1888), commence son activité qui se borne presque entièrement à Petőfi. Sabowski est un journaliste connu déjà dans les années cinquante et publie ses premières traductions de Petőfi en 1861 dans la revue Pszczoła puis, il pourvoit de ses traductions aussi les journaux de familles, les illustrés à la mode comme l'Opiekun Domowy, le Kółko Domowe, le Tygodnik Mód. Ces traductions ne sont pas encore faites sur l'original, il les fait sur des traductions en langues étrangères, il ne connaît pas encore le rythme du vers hongrois, de temps en temps il fait des faux pas, néanmoins la critique contemporaine parle très élogieusement de ses premiers essais. Au soulèvement de 1863 il dirigea les journaux de l'aile rouge des insurgés et pour éviter la prison, il devait s'enfuir. Son séjour à l'étranger, surtout la période à Bruxelles produit un tournant dans son activité de traducteur. Il fait la connaissance de Kertbeny, qui lui fait connaître l'original, et ses nouvelles traductions seront faites sur le texte magyar. En 1869 il pouvait retourner dans sa patrie et ici il édite le „Jean le Preux" fait sur l'originale, et publié préalablement dans la revue Kłosy[16] et dix ans après dans la série de Wislocki un petit volume contenant 70 poèmes de Petőfi.[17] En même temps il écrit une étude sur Petőfi dans la revue Kłosy de Varsovie 1874 laquelle comme du reste aussi son volume de poèmes porte les marques de la censure tsariste. En réalité Sabowski avait traduit plus de poèmes de Petőfi que nous n'en trouvons en imprimé. Dans l'étude mentionnée plus haut, il dit lui-même qu'il avait une grande collection de traductions de Petőfi, que Rhode, l'éditeur de Leipzig lui avait achetée, mais le manuscrit est disparu après la mort de Rhode. Su rla valeur des traductions de Sabowski il suffit de mentionner qu'en 1851 parut à Varsovie une anthologie de Petőfi de Wybór poezji et parmi les 93 vers 24 sont les traductions de Sabowski. Cela

fait plus d'un quart du total et n'omettons pas que l'excellent rédacteur de l'Anthologie Jules Gomulicki avait à sa disposition toutes les traductions polonaises de Petőfi, même celles en manuscrit, et que son choix tomba quand même sur 24 traductions de Sabowski.

C'est également dans les années soixante que paraissent les premiers résumés encyclopédiques, académiques, c'est à dire communiqués officiels, sur notre littérature. Leur auteur est le professeur de la littérature universelle de l'École Supérieure de la Skola en rang d'université Fryderyk Lewestam (1817—1878). Dans son Histoire de la Littérature universelle[18] de quatre volumes, le troisième volume est consacré aux littératures germaniques et à la fin du volume dans le chapitre «Finlandais» il fait connaître notre littérature en 16 pages, suivant les manuels de littérature occidentaux à la mode de ce temps. L'auteur a fait aussi une série de conférences sur la littérature universelle pour le public lettré et le 10 novembre 1866, après les littératures italienne et espagnole il parla de la littérature hongroise. Dans le préambule de sa conférence, Lewestam déclare que la littérature hongroise dépasse les littératures européennes en patriotisme et dans la connexion étroite avec l'histoire du pays. Ce fait seul suffit pour éveiller toute notre sympathie pour cette littérature.[19] Cette déclaration a eu lieu à peine deux ans et demi après le soulèvement de janvier, ce qui montre que l'esprit patriotique de notre littérature garda son effet sur ses propagateurs, et ils ont pu le transmettre aux lecteurs et aux auditeurs. La troisième valeur propagatrice de l'activité de Lewestam se trouve dans ses articles parus dans ces années dans l'*Encyclopedyja powczechna*[20] traitant notre littérature en général ou parlant à part des oeuvres et des auteurs importants.

En lisant non sans émotion les premiers comptesrendus académiques sur notre littérature nous ne pouvons pas taire leurs défauts. Le professeur Lewestam, contrairement à Duchińska et à Sabowski ne témoigna point un intérêt spécialement vif pour notre littérature. Il ne s'occupa même pas indépendamment d'elle, ce n'était qu' une parcelle de son travail littéraire.

Ainsi il a des défauts. Il ne s'étend pas sur les questions historiques et sociales, il ne fait pas de sélection dans la matière et n'a pas de souci de la proportion, il écrit presque autant sur les écrivains de moindre importance que sur les grands. Et il y a des écrivains dont il ne fait même pas mention. Avec les dates il se montre très économe ce qui crée en bien des endroits un véritable chaos, qui empêchait le lecteur de s'orienter. L'activité du professeur Lewestam dans la propagation de notre littérature en Pologne montre plutôt une rechute, mais il fallait la noter, car ses articles et résumés ont paru dans des encyclopédies et manuels qui servent comme premières sources à toute orientation, et c'est cela qui donne de l'importance à son activité.

Une autre source intéressante de la propagation de la littérature hongroise était l'activité des écrivains émigrés, qui ne cessaient d'envoyer des lettres

et des informations sur la vie littéraire et culturelle de l'Europe occidentale. Ces sortes de lettres étaient pour ainsi dire la base de l'existence de ces écrivains. Ainsi Seweryna Duchińska écrivait de telles lettres de Paris et de la Suisse à la *Biblioteka Warszawska*. T. T. Jeż était le correspondant de plusieurs journaux de Varsovie et de Lwów. Le père du roman polonais J. I. Kraszewski informait les journaux politiques et littéraires de Varsovie.

Parmi ces correspondants le plus important figurait sans doute Kraszewski, l'une des plus grandes autorités de son temps. Il vécut à partir de 1863 presque jusqu'à sa mort à Dresde. Il observait les traductions et les articles écrits en langues étrangères concernant notre littérature et commença ses comptesrendus sur notre littérature en 1873 par les extraits des Annuaires de l'Académie Kisfaludy. Il apprécia hautement Eötvös, à partir de 1874 il écrivit peut-être dix fois sur Jókai, à l'occasion de la mort de François Toldy il commémora son importance comme littérateur. En 1877 il signala le bulletin allemand de notre Académie et il parla des premières oeuvres du jeune Mikszáth. Il s'intéressait aussi à notre théâtre. A partir de la fin des années soixante il mentionne les résultats du concours Teleki, parle chaleureusement de Szigligeti et surtout de Dóczy. La méthode de Kraszewski diffère beaucoup de celle de ses prédécesseurs. Il communique des nouvelles, sans s'efforcer de donner un aperçu général, mais ses nouvelles sont de fraîche date, il créa ainsi un véritable service d'informations littéraires, qui a permis aux lecteurs polonais d'être au courant des mouvements littéraires européens et ainsi du mouvement littéraire hongrois aussi.

Kraszewski écrivit le plus souvent sur Jókai, mais pas toujours d'une façon élogieuse. Cela n'empêche pas qu'à partir des années soixante-dix jusqu'à la fin du siècle, c'est pour ainsi dire Jókai seul qui signifie la littérature hongroise en Pologne. Le culte de Petőfi subit transitoirement dans ces décades une certaine régression pour se renouveler au tournant du siècle dans les travaux d'Antoni Lange. Les dernières décades du XIX[e] siècle signifient l'époque du positivisme, de l'opportunisme, l'époque des compromis, ce qui n'était guère favorable au génie et à la poésie de Petőfi. Comme épilogue du culte Petőfi, qui était réel en Pologne, figurent deux biographies : l'auteur de l'une est Albert Zipper, professeur de Lwów, fervent propagateur des relations germano-polonaises[22] et de l'autre Plato Reussner.

Petőfi — surtout dans la première période de sa propagation en Pologne — faisait plutôt l'affaire des écrivains (le jeune Żeromski et d'autres s'exaltaient pour lui) et de la classe intellectuelle révolutionnaire, par contre Jókai est devenu sous peu le favori des masses. Ses oeuvres paraissaient dans des éditions multiples et si variées — soit dans des périodiques, en volumes, dans des cahiers à deux sous etc. — que nous pouvons dire que dans les dernières décades du XIX[e] siècle il était lu par tout le public polonais.[23] A cette époque qui préconisait l'industrie, l'agriculture, l'instruction publique, mais au point de vue

politique était opportuniste et positive — les romans de Jókai maintenaient davantage le patriotisme polonais et l'idée de l'indépendance, que les poèmes tronqués de Petőfi. Dans son journal — récemment édité —, le jeune Żeromski — l'un des plus grands romanciers polonais (1864—1925) — avoue son exaltation pour notre patrie, glorieuse de ses luttes d'indépendance et pour Jókai le grand écrivain. Le 10 mai 1883 il écrit dans son journal : «Ce soir j'ai lu le roman : Les fils de l'homme au coeur pétrifié. Jókai est pour moi le grand romancier dans le vrai sens du mot. Son roman est un hymne national, une épopée, en le lisant il m'était difficile de retenir mon émotion». Encore le lendemain il est sous l'effet du roman. Nous lisons : «Il me semble entendre les cris de joie des Hongrois réoccupant Buda : «Vive la patrie». Mon Dieu, mon Dieu! si nous pouvions, nous aussi crier ainsi. Ce que signifie un tel cri pour un homme opprimé par la tyrannie, seul celui peut le comprendre qui est opprimé lui-même.[24] Żeromski dans son journal se réfère plusieurs fois à Jókai, qu'il considère comme un exemple à suivre. Żeromski avec son haute opinion sur Jókai n'est pas seul en Pologne. Ses contemporains parlent de la même façon de Jókai et de son effet sur la jeunesse polonaise. Zdzisław Dębicki, écrivain et publiciste (1871—1931) directeur du journal Tygodnik écrit aux fêtes de centenaire de Jókai que les écoliers ont lu sous le banc, en cachette devant le maître russe le roman : «Et pourtant elle se meut!» qui éveillait la sympathie non seulement pour le peuple hongrois et pour son indépendance, mais rappelait aussi la jeunesse à ses droits et à ses devoirs et attisait en eux la flamme contre l'oppression.[25]

L'un des plus importants propagateurs de notre littérature au tournant du siècle et aux premières décades du XX^e^ Antoni Lange a écrit à la même occasion : «Dans le culte de la liberté qui brille dans les romans de Jókai, nous avons reconnu nos propres rêves de liberté. L'esprit de 1848 nous joint aux autres soulèvements, conjurations et révoltes».[26]

Un autre fervent traducteur de Jókai, Boleslawa Jaroszewska était aussi à la fin du XIX^e^ siècle et dans les deux premières décades du siècle actuel, un véritable apôtre de notre littérature. D'une lettre datée du 19 novembre 1887 écrite en hongrois et adressée à Jókai on peut supposer que par sa mère, elle était d'origine hongroise ce qui explique que son activité littéraire se concentrait presque uniquement sur la littérature hongroise.

L'activité de Jaroszewska signale un nouveau tournant dans la propagation de la littérature hongroise en Pologne. Jusque maintenant les comptes rendus sur notre littérature ont été faits sur des articles écrits en langues étrangères, la plupart du temps c'étaient des langues mondiales occidentales et les comptes-rendus de simples traductions ou des extraits. Au milieu des années quatre-vingts, paraissent déjà des articles qui sont des traductions littéraires ou des extraits des articles écrits par des écrivains hongrois. Un exemple du premier genre est le livre d'Ambroise Neményi publiciste, écrit en allemand :

Das Moderne Ungarn paru à Berlin en 1883, traduit en polonais et édité à Varsovie — d'après la date de la censure — le 9 décembre 1885 sous le titre Węgry wspólczesne. Dans ce livre nous trouvons des articles des littérateurs hongrois, non pas en extraits, mais dans des traductions littéraires. Ainsi Gustave Heinrich parle des époques de la littérature hongroise ; le comte Antoine Széchen d'Alexandre Kisfaludy (p. 18—28) ; Eugène Péterfy de Petőfi (29—52); Fréderik Riedl de Jean Arany (53—81), de la poésie populaire hongroise Louis Aigner, et du théâtre hongrois A. S. Ötvös (180—196). Le contenu montre que dans ce livre le public polonais pouvait lire les articles des littérateurs hongrois les plus distingués de l'époque.

Le tournant complet — c'est à dire faire connaître la littérature hongroise directement par les manuels, les études écrites en hongrois — s'attache au nom de Bolesława Jaroszewska. La revue hebdomadaire de Varsovie Życie publia un article dans le volume 1887 intitulé : «*Regard sur le développement de la littérature hongroise*».[27] Et dans la note sous la ligne, très honnêtement elle indique sa source, c'était le premier volume du manuel de *l'Histoire de la littérature hongroise* de Beöthy,[28] un livre scolaire très répandu à cette époque. Le compterendu de Jaroszewska s'étend à partir des plus anciens monuments linguistiques jusqu'aux plus récentes femmes écrivains. Sur son style nous pouvons remarquer le ton emphatique de Beöthy. Dans les préambules des chapitres nouveaux Jaroszewska avoue très ouvertement sa sympathie pour notre littérature. Les noms et les titres qu'elle indique sont très exactes, quelque fois elle donne les titres en hongrois, même en parlant de la langue de Petőfi elle dit textuellement et en hongrois : «gyökeresen magyaros» (radicalement hongrois), en expliquant en polonais ce que cela veut dire. Dans l'analyse des écrivains elle suit de près sa source, c'est à dire le manuel de Beöthy, elle n'en diffère que dans le chapitre Jókai, en parlant du tarissement de sa veine d'écrivain et de ses conséquences et des connaissances de Jókai sur la Pologne. Pour donner une idée de la haute opinion qu'elle avait de Jókai, il suffit de citer une seule phrase d'elle : «Rien ne peut si bien faire comprendre aux étrangers ce que c'est la Hongrie et son peuple, que quelques romans de Jókai».

Encore avant d'avoir écrit cela sur Jókai, Jaroszewska a traduit le roman : «*La dame blanche de Lőcse*». Son activité comme traductrice suit pas à pas les courants et la mode de notre littérature. En dehors des romans de Jókai elle a encore traduit des oeuvres de Mikszáth, de Viktor Rákosi et François Herczeg — malheureusement pas les plus importants. — Elle introduit la plupart du temps ses traductions par une préface, cela veut dire qu'elle présente et caractérise elle-même les écrivains qu'elle fait connaître.

Son travail de traducteur ne l'empêche pas d'étudier notre littérature. Nous avons d'elle un essai sur Jean Arany[29] et un résumé sur la développement de la nouvelle et du roman hongrois.[30] Dans ce dernier elle donne un tableau du caractère du peuple hongrois et rappelle les travaux de Charles Bányai,

littérateur peu connu chez nous, qui par ses articles et traductions propageait la littérature polonaise. L'analyse qu'elle donne des oeuvres de Bányai nous fait supposer que l'auteur pouvait être l'un de ses informateurs sur notre littérature. L'étude de Jaroszewska se borne en premier lieu à Mikszáth, Herczeg, Victor Rákosi et Gárdonyi. Après leur analyse approfondie elle donne la palme à Tömörkény et à Alexius Benedek. A la fin de son étude elle promet que sous peu elle va écrire aussi sur la poésie et sur le théâtre hongrois. Jaroszewska a travaillé très consciencieusement, ce que montre l'ample bibliographie qu'elle donne sous la ligne de ses études.[31] Il est indiscutable que Jaroszewska était en son temps l'un des meilleurs connaisseurs de notre littérature.

En parlant des traductions de Jaroszewska, nous avons déjà mentionné que le nombre des écrivains hongrois traduits en polonais augmenta vers le tournant du siècle. Il est compréhensible qu'avec cela augmentait aussi le nombre des traducteurs. Mais en grande partie ils sont des traducteurs de métier qui traduisent plusieurs littératures, et traduisaient la littérature hongroise des langues étrangères. Dans notre étude nous voulions démontrer comment s'éveillait en Pologne l'intérêt pour la littérature hongroise et en premier lieu pour les oeuvres écrites en langue magyare. Néanmoins il faut noter les écrivains hongrois et leurs oeuvres traduites en polonais et les noms des traducteurs traduisant d'une langue occidentale.

Parmi nos anciens prosateurs le roman de Nicolas Jósika *Le Dernier Báthory*[32] arriva jusqu'à cinq éditions, *Le vieil acteur* de Paul Gyulai[33] parut en volume, les écrits de Louis Hevesi dans des périodiques. Quelques oeuvres de Mikszáth paraissent presque simultanément en hongrois et en polonais, ainsi *Le désastre de Jastrábék* en 1882 ; *Le Piegeon dans la cage*, en 1893. Mais la grande masse des oeuvres de Mikszáth et les plus progressistes sont restées inconnues et ne furent traduites qu'en 1950. Par contre la série des *Gyurkovics* de François Herczeg, *La fleur de marais*, *Le mariage de Szabolcs* eurent plusieurs éditions. *Le renard bleu* fut joué en 1919 dans les plus grandes villes de la Pologne.

Avec cela nous sommes arrivés au rôle du théâtre hongrois en Pologne. Parmi les anciens *Le vieux grognon et son fils le husard* de Szigeti fut joué à Posnan. *Le baiser* de Louis Dóczy à Varsovie en 1906 ; *Le Diable* de François *Molnár* à Lwów en 1908 ; *Le Garde de corps* également de *Molnár* à Varsovie en 1919 ; *La Danseuse* de *Melchior Lengyel* à Cracovie en 1919. Nos pièces de théâtre à la mode, les articles d'exportation, sont jouées et recherchées aussi à l'époque de la Pologne Indépendante. Mais nos deux plus grandes oeuvres dramatiques ont un autre sort. Le Ban Bank de Joseph Katona est resté complètement inconnu — sauf le monologue de *Tiborc* que A. Lange a traduit — *La tragédie de l'homme* de *Madách* a été éditée deux fois : premièrement par Jules Hen[34] (de vrai nom Wójcikiewicz) et traduite de l'original, en

1885 — Teresa Prażmowska l'a traduite de l'allemand,[35] mais le manuscrit ne fut édité qu'au tournant du siècle.[36]

Nous avons encore à parler de deux intermédiaires de notre littérature, qui dans l'intervalle du tournant du siècle et de la fin de la première guerre mondiale ont déployé une activité qui amena du nouveau dans les échanges littéraires. L'un est un traducteur de race Antoine Lange, l'autre un journaliste Czesław Łukaszkiewicz.

Antoni Lange[36/a] (1861—1929) a fait ses études à Varsovie et à Paris, puis il devint collaborateur du journal progressiste Pobódka, prit comme pseudonyme le nom du révolutionnaire du soulèvement populaire de 1651 — *Kostka Napierski* et compte parmi les meilleurs traducteurs polyglottes qui avaient connu pour ainsi dire tous les poètes de la littérature universelle. Au temps du tournant du siècle il est déjà membre du groupe littéraire Młoda Polska. En 1899 il édite ses traductions de poètes étrangers — que la Gazeta Polska distribua gratuitement en deux volumes à ses abonnés. Le deuxième volume contient des poèmes des poètes anglais, hongrois et d'autres. Les poètes hongrois qu'il avait traduits étaient les suivants : Berzsenyi, Garay, Vachott, Kisfaludy K., Petőfi et Arany. En dehors de ces traductions en vers, Lange ne négligea pas non plus notre prose. Nous lui devons plusieurs romans de Jókai et de Jósika des essais sur des oeuvres et des écrivains. Il a une esquisse de *l'Histoire de la littérature universelle*, dans laquelle il y a des chapitres aussi sur la littérature hongroise. En 1910 il a publié un drame sur Attila. Sa collaboratrice Zofia Grużewska-Nánássy, aujourd'hui encore en vie prétend que Lange connaissait assez bien notre langue, mais en travaillant il utilisait aussi les traductions allemandes ou françaises du même texte ou se contrôlait dans les traductions polonaises de Grużewska. Son plus grand mérite est que dans son anthologie universelle de quatre-vingts volumes[37] il a intercalé la première anthologie vraie et digne de notre littérature. Dans cette anthologie nous trouvons des morceaux choisis à partir de nos chroniques jusqu'aux chants turaniens d'Árpád Zempléni, par ordre chronologique les précieux monuments de la littérature hongroise. De nombreuses parties du théâtre hongrois et de la prose sont prises des traductions anciennes, aussi les morceaux de Petőfi et d'Arany. Néanmoins à peu près la moitié de l'anthologie est faite des traductions nouvelles, et elles donnent un tableau complet des époques. Aussi dans ce travail la part du lion est due à Lange. Il est le premier qui a traduit en polonais et pour le Panteon : Balassi, Zrinyi, Orczy, Virág, Ányos, Dayka, Kazinczy, Csokonai, Bessenyei, Vitkovics, Szemere, Kölcsey, Fáy, Alexandre Kisfaludy, Katona, Vörösmarty, Tompa, Csengery, László Arany, et Reviczky. Ainsi le lecteur polonais a vraiment en main une chrestomathie presque complète de notre littérature. Le choix de Lange est d'autant plus louable, qu'il avait soin de mettre en évidence les morceaux littéraires des poètes et écrivains qui témoignent l'amitié hungaro—polonaise: ainsi nous y voyons *La statue*

vivante» et le *Sans patrie* de *Vörösmarty*, les deux poèmes sur Bem de *Petőfi*. *La Dame blanche des Polonais* de Jókai, *La mère polonaise* de Coloman *Tóth*, *Le prisonnier polonais* de Gustave *Csengery*. En outre le discours de François *Kölcsey* tenu au parlement hongrois en 1832 et la proclamation de *Kossuth* en 1863 aux soldats hongrois, tenant garnison en Galicie. Cette anthologie bien composée a paru chez l'éditeur des livres scolaires et comme lecture scolaire elle a pu exercer un grand effet dans les années vingt de ce siècle parmi les professeurs et élèves et raffermir les sentiments d'amitié entre les peuples hongrois et polonais.

Le mérite de montrer les oeuvres de notre littérature attestant la sympathie pour la nation polonaise est dû à Lange, mais l'initiative provient du journaliste Czesław *Łukaszkiewicz*. Łukaszkiewicz est le premier propagateur de notre littérature qui envoie ses renseignements du lieu même. Il a vécu de 1906 à 1908 chez nous en Hongrie, comme correspondant de plusieurs journaux polonais. Il prit ses informations de différentes sources, pour notre état et nos problèmes culturels il s'adressa aux chefs de la Société Hungaro—Polonaise: à A. Nyári et à F. Miklóssy. Mais par ses dispositions il était publiciste et il s'orienta plutôt vers la politique. Son anthologie de nouvelles hongroises ne montre pas la valeur réelle de notre littérature narrative.[38] Il présente des auteurs vieillis et la proportion dans la présentation n'est pas juste non plus. Il met au premier plan François Molnár et François Herczeg au détriment de Mikszáth et de Bródy. De ceux-là il publie cinq-cinq nouvelles, de ceux-ci une de chacun.

Łukaszkiewicz a encore un mérite : c'est lui qui a écrit la première grammaire hongroise pour les Polonais.[39] Cette grammaire pratique, vue par nos yeux d'aujourd'hui paraît assez primitive. Elle doit sa naissance à la Société Hungaro—Polonaise de Lwów et au fait que dans les années dix de ce siècle des groupes de touristes de plus en plus nombreux venaient voir notre capitale et le pays.

Si Łukaszkiewicz a commis aussi quelques bévues dans le choix des nouvelles dans son anthologie, il a introduit une chose nouvelle et intéressante dans ses articles et lettres sur la poésie hongroise. C'est un fait connu, que dans les années qui précedaient la première guerre mondiale, les relations amicales hungaro—polonaises se ranimèrent. De la part des Hongrois des groupes de touristes allaient voir de plus en plus fréquemment les deux grandes villes de Galicie Lwów et Cracovie et un grand nombre de touristes polonais venaient chez nous. Les deux nations voulaient se connaître et recherchaient les relations amicales car à la veille de la première guerre mondiale leurs buts concordaient et étaient plus ou moins les mêmes : conquérir la complète indépendance nationale. Ainsi Łukaszkiewicz a bien fait — certainement sur le conseil d'Adalbert Nyáry — d'avoir choisi dans la présentation de la poésie hongroise des poésies dans lesquelles se manifestent l'amitié et la sympathie des Hongrois

pour la Pologne, pour leur ardent désir de l'indépendance. Łukaszkiewicz voulait avec cela faire mieux aimer les poètes magyars par les lecteurs polonais, approfondir avec cela l'amitié entre les deux nations, qu'il servait lui-même très sincèrement. Pour attirer l'attention des lecteurs polonais, il annonce déjà dans le titre[40] de ses articles qu'il écrira sur les poèmes des poètes hongrois qui expriment l'amitié hungaro-polonaise. Rien ne montre tant à quel point la démonstration de cette amitié était déterminée et consciente chez lui qu'il a placé ses articles dans la presse de toutes les parties de la Pologne, partagée en trois : Lwów, Warszawa, Poznan et ajoutons à cela aussi Kiew. Et s'il y a dans ses articles quelques erreurs, des inexactitudes insignifiantes, il est certain que les citations abondantes ont exercé leur effet. D'autre part Łukaszkiewicz à la fin de son article paru dans le Kurjer Warszawski déclare que la jeunesse hongroise apprend déjà à l'école à quel point le patriotisme de la nation hongroise aidait les affaires et efforts politiques de la Pologne, qu'elle n'a pas oublié le passé, bien que soixante ans nous séparent des dernières luttes armées.

Les articles de Łukaszkiewicz ont pu préparer le chemin à l'anthologie hongroise de Lange, dénotant également notre sympathie pour la Pologne. Il a aussi aidé Lange dans le choix des morceaux et veillait sur l'exactitude des notes. Adorján Divéky peut aussi avoir quelque mérite dans la réussite de l'anthologie, car à cette époque il était déjà à Varsovie.

Avec Łukaszkiewicz et Lange se ferme la première grande et héroïque époque de la propagation de la littérature hongroise en Pologne. Elle a fait un long chemin dans cette époque qui a duré presque quatre-vingt-dix ans. Nous n'avons donné son histoire qu'en grandes lignes. Dans le cadre étroit de cette étude nous n'avons pas pu attacher les faits de la propagation aux étapes du développement intérieur de la littérature polonaise, nous nous sommes gardés de donner la critique littéraire des traductions — nous nous sommes bornés à ne donner qu'un tableau de ce qui a été déjà fait dans ce domaine. Il y a encore des problèmes qui exigent un examen plus approfondi, ainsi p. e. les relations étrangères de Duchińska et de Sabowski, la vraie figure de Jaroszewska et toute son activité etc. A ma grande satisfaction je peux constater que la littérature polonaise a plus d'une fois, ainsi le *Dziennik Wilenski* en 1830 et *Jaroszewska* dans son étude de 1887, fait connaître notre littérature au niveau de la science littéraire de l'époque. L'histoire des quatre-vingt-dix ans que nous venons de faire connaître repond à la question de savoir pourquoi le peuple polonais s'intéresse à la littérature hongroise. Le peuple polonais a au courant du XIX^{e} siècle pris quatre fois les armes pour reconquérir son indépendance nationale, il est toutnaturel qu'il s'intéressait à la littérature du peuple hongrois, qui sympathisait toujours et ouvertement avec les mouvements d'indépendance polonais et en 1848 avait prouvé qu'il pouvait lui-même lutter pour son indépendance. Il est certain que Petőfi et Jókai ont aussi un effet purement artistique et littéraire, mais comme nous pouvons lire dans les articles de leur

propagateurs soit dans la préface, soit dans la conclusion : la politique avait aussi son rôle dans la façon, par laquelle les lecteurs polonais ont accueilli ces grands poètes et toute la littérature hongroise. Une preuve des motifs politiques est aussi le fait que c'est au centre *spirituel* et culturel du territoire polonais, à l'ancienne capitale polonaise, à Varsovie que s'unissent les fils de l'intérêt. Aussi dans ce domaine Varsovie a pu garder son hégémonie. Poznań, Lwów et Cracovie n'avaient que des rôles fractionnaires, bien que l'attachement à la monarchie austro-hongroise aurait dû donner une plus grande importance à la Galicie.

Durant cette longue période Petőfi ne pouvait pas être connu dans toute sa grandeur et toute son importance, ses vers révolutionnaires n'ont pas été traduits. Mais on savait qu'il était tombé au champ de bataille, luttant pour la liberté, et cela disait autant que la connaissance de ses poèmes de guerre. Les romans de Jókai parlant de 1848 étaient les éléments vivifiants des mouvements d'indépendance polonais.

*

A la fin de la première guerre mondiale les deux peuples hongrois et polonais ont regagné leur indépendance politique. Dans la situation changée le problème central et fondamental en Hongrie : la lutte des classes laborieuses, ne pouvait pas se refléter dans la littérature de l'État capitaliste de la nouvelle Pologne. Les romans réalistes de Mikszáth, les poèmes révolutionnaires d'Ady, les grands romans de Móricz sont restés complètement inconnus. A leur place Jean Bókay, Bús-Fekete, Coloman Csathó, Ladislas Fodor, Jolán Földes, Michel Földi, François Herczeg, François Körmendi ont représenté la littérature hongroise. La littérature amusante, dont le but est de détourner l'attention des problèmes vitaux, qui tourmentent les grandes masses.

La catastrophe arrivée en septembre 1939 en Pologne amena par dizaines de milliers les Polonais en Hongrie. Forcés de rester pendant la deuxième guerre mondiale chez nous, les journaux et périodiques polonais édités pour eux chez nous apportèrent tout naturellement aussi des traductions de la littérature hongroise. Les premiers pas pour faire connaître Ady, Sigismond Móricz et Attila József ont été faits. Leur long séjour chez nous avait certainement beaucoup aidé la propagation de la littérature hongroise parmi les Polonais. De véritables cadres de traducteurs se sont formés. Plus d'un traducteur d'aujourd'hui avait appris pendant son séjour forcé chez nous notre langue et devint l'interprète fervent de notre littérature.

Après la libération le sort de la littérature hongroise en Pologne ne change pas d'un seul coup. A côté des initiatives justes, des traducteurs qui ont attendu chez nous la fin de la guerre, il se trouvait aussi des forces rétrogrades, surtout pendant la période transitoire, quand il n'était pas encore sûr que le pouvoir passerait dans la main de la classe ouvrière. Ce courant avait pu encore

éditer quelques romans dans le genre de Jolán Földes. Après la consolidation de la dictature du prolétariat, aussi sur le front culturel nous pouvons observer deux courants dans la propagation de notre littérature en Pologne. L'un, traduit les auteurs et les oeuvres qui traitent des problèmes qui peuvent aider l'oeuvre du socialisme en Pologne, ces auteurs sont : A. Balázs, J. Darvas, A. Gergely, J. Hegedüs, B. Illés, J. Illyés, L. Kovai, E. Mándi, A. Sásdi, E. Urbán, P. Veres, Z. Vas etc. L'autre courant veut réparer l'ommission que la propagation avait commise envers les classiques hongrois. Ainsi nous pouvons citer une nouvelle et plus complète Anthologie de Petőfi, l'Anthologie Wolnośc—Szabadság qui présente la poésie et la prose guerrières de notre littérature, une plaquette des poésies d'Attila József, les plus importantes oeuvres de Jókai, qui avaient leur effet aussi dans le passé, presque toutes les oeuvres de Mikszáth, quelques volumes de Móricz et de Móra, une petite anthologie des conteurs hongrois, deux oeuvres de Mathieu Zalka et d'Áron Tamási.

La presse polonaise s'occupe aussi de notre littérature d'aujourd'hui, ellt s'intéresse aussi à nos discussions littéraires, l'oeuvre de Georges Lukács ese bien connue, en 1956 l'Académie Polonaise des Sciences l'a élu comme membre. Par contre ce qui concerne notre ancienne littérature et la révision des oeuvres déjà traduites en dehors des travaux du professeur Jan Reychman rien n'a été fait.

*

P. S. Dans la présente étude, j'ai utilisé aussi des faits que mes élèves ont collectionnés durant les travaux de séminaire que je dirige. Ces élèves sont : L. Boguslawska, A. Mazurkiewicz, W. Piotrowska, H. S. Chodowska, I. Chełstowska, J. Suski, J. Ślaski et A. Sieroszewski.

[1] Nous pouvons observer un courant semblable dans l'intérêt de la littérature hongroise pour la littérature polonaise à partir des années vingt jusqu'à la fin du XIX[e] siècle. Cf. Alexandre Kozocsa : *Mickiewicz en Hongrie* Budapest 1955. p. 10.

[2] Dans notre étude nous voulons résumer les recherches faites jusqu'à présent, que nous ne considérons pas définitives. Dans notre brochure litographiée A lengyel irodalom Magyarországon (La littérature polonaise en Hongrie) Budapest 1943, nous avons fixé la première mention à 1824. Mais nos récentes recherches semblent certifier que l'intérêt pour la littérature polonaise en Hongrie commençait déjà à l'époque de l'Aufklärung.

[3] O poetach i poezyi węgierskiey. Dziennik Wileński 1830 Historia Literature vol. IX. p. 226—254.

[4] Jahrbücher der Literatur 1829 vol. XLV. p. 179—196.

[5] Ciernistym szlakiem. Pamiętniki Sz. Tokarzewskiego. 1909. p. 31.

[6] Literatura niemiecka i madziarska. Biblioteka Warszawska 1851 vol. III. p. 290—292. Sa source était probablement Saint René de Tallandier : Revue littér. de l'Allemagne . . . la lit. magyare. Rev. d. deux Mondes. 1851 le 15 février. Cf. A. Szabó S. R. Tallandier Pécs 1938. p. 65.

[7] József Eötvös : Notaryiusz. Powieść. Prezełozona z języka węgierskiego przez Jana Dobrzańskiego. t. I. p. 1—522. t. II. p. 1—393. Warszawa 1855. Nakł. Henryka Natansona. 12⁰.

[8] Polski Słownik Biograficzny. t. V. Kraków. 1939—1946. p. 266—267.

[9] Piśmiennictvo węgierskie w czasie ostatniego trzechlecia. Dziennik Warszawski. 1853. p. 283. sz. okt. 15/27. 2. I.

[10] Dziennik Literacki LWÓW 1856. vol. V. 31. 7. sz.

[9] Poglad na stan piśmiennictwa w Węgrzech. Biblioteka Warszawska 1861. vol. I. p. 21—35.

[10] Biblioteka Warszawska 1860. vol. IV. p. 608—613. Le livre de Chassin, de même que celui de Kertbeny (l'édition de Berlin) se trouvent dans la bibliothèque de 'Université de Varsovie. La cote du livre de Chassin est : 1. 10./30. et celle de Kertbeny : 106. 464.

[11] Le fils de Leopold Pollak : Edgar Pálóczi, secrétaire de la Société Hungaro — Polonaise dans l'intervalle des deux guerres mondiales a écrit un article sur Duchińska en Hongrie (Société La Fontaine le 26 novembre 1933).

[12] d'Istria, Dora : La poésie populaire des Magyars. Revue des deux Mondes 1er août 1870. Cf. L. Gombos: La Revue des deux Mondes et la Hongrie Pécs 1938. p. 88.

[13] Poezya ludowa Madiarow. Biblioteka Warszawska 1870 vol. IV. p. 49—65 et 401—424.

[14] Biblioteka Warszawska 1870 vol. IV. p. 436—444. I. m. 1871 vol. I. p. 291 et 1872 vol. I. 255—268.

[14/a] Janosz Witéz. Prekł oryginala madziarskiego przel Seweryna z Zochowskich Duchińska. Warszawa, wyd. Red. Bibl. Warsz. druk. Gaz. Polska 1871 in 8° p. 40.

[15] Dwutygodnik dla kobiet, Poznań 1883 (Kronika Rodzinna 1883).

[16] Kłosy 1867 N° 22 juin et 27 juillet, pp. 11, 18, 30, 46, 50 et 70. Aussi en volume : Wojak Janosz poemet przelozył Wład. Sabowski Krsków, czuonk Buweisera 1869 in 8° str. 88.

[17] S. Petőfi : Wybór poezji przez W. S. Warszawa 1879. p. 72.

[18] F. H. Lewestam : Historia literatury powszechnej. Warszawa 1863—66. Al. Lewiński. t. III. (1865) p. 490—506. et l'Index à la fin du tome IV.

[19] Kłosy le 14 (16) janvier p. 30—31 et 11 janvier (23) p. 42—43 de l'année 1867.

[20] F. H. L. Węgierski język i literatura. Enzyclopedyja powszechna vols. 26 Warszawa 1867 p. 763—772 et p. e. Petőfi vol. 20. (1865) p. 608—609.

[21] L'auteur de cette étude prépare actuellement une thèse intitulée : Kraszewszki et la Hongrie.

[22] A Zipper : Lutnia i miecz. Zycie Sandora Petőfiego. Złoczów é. n. Biblioteka Powszechna 1893 No 96—98. p. 176. — P. Reussner : Petőfi Aleksander król poetów węgierskich w zyciu i w poezji. Warszawa nakład autora, druk «Gazety Rolniczej» 1898 p. 100.

[23] Dans la Pologne tsariste le premier roman traduit de Jókai était Les pauvres riches (Fatia Negra, Gazeta Polska 1873/74.) En Pologne prusse : Les fils de l'homme au coeur pétrifié (Kamienne serce, Dziennik Poznański 1874/75). En Galicie : Jusqu'au Pôle Nord (Az do bieguna północnego) Mgr. Slaski tient au jour 160 éditions de Jókai en Pologne dont Varsovie compte 67, la Galicie 48, Poznan 10. Plusieurs romans avaient deux à trois éditions. L'intérêt pour les romans de Jókai culminait dans les années 1884—1886. Cf. Jókai lengyelül. Jókai en polonais. Világirodalmi Figyelő. 1958. N° 1. p. 38—58.

[24] Żeromski : Dzieniki vol I. 1882—1886 (Warszawa) 1953 p. 161—62.

[25] Kuzjez Warszawski 1925. N° 60 str. p. 8.

[26] Tygodnik Ilustrowany 1925. N° 11. str. p. 219.

[27] Rzut oka na rozwój literatury węgierskiej. Życie vol. 1887. N° 41 et 44 le 26 septembre et le 17 octobre p. 649—651 et p. 698—699. Sur la vie de Jaroszewska nous ne savons que très peu de choses. Les encyclopédies littéraires ou générales ne la mentionnent pas

[28] Zsolt Beöthy : A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése. I—II vol. Budapest. 1877—79.

[29] Jean Arany. Athenaeum 1892. vol. juillet p. 154—166.

[30] Jaroszewska Bołeszlawa : Współczesna powieść i nowela węgierska Sfinks 1917. N° 5—6. Tirage à part : Gebethner i Wolff Warszawa 1917 p. 31.

[31] E. Hamvai: Herczeg F. stílusa és nyelve. — Madarász F.: Gárdonyi Vincze J.: Népies elbeszélők.

[32] Ostatni Bátory, przekł. A. Lange Warszawa 1887 p. 315.

[33] Pamiętnik komedyanta. przekł. Stan. Wagnera. Poznań 1879.

[34] Madách : Tragedya ludzkości poemat dramat, tłumaczył z węgierskiego Juliusz Hen, Kraków, naklad tłumacza. Gebethner i Sp. druk J. Piku w Tarnowie 1885 XV. p. 197.

[35] Tragedya człowieka, poemat dramatyczny, podług niemieckiego przekładu Lechnera von der Lech przełozyla. T. Prażmowska Biblioteka najcelniejszych utworów Warszawa nakład i druk S. Lewentala 1899. p. 138.

[36] Il ne serait pas juste de ne pas nommer ceux qui par leur activité de traducteur de langues étrangères ont translaté tant d'oeuvres de notre littérature. Nous donnons ici en ordre alphabétique le nom d'une vingtaine d'auteurs qui vers la fin du XIX[e] siècle et dans les deux premières décades du XX[e] ont traduit plusieurs oeuvres de notre littérature : A. Callierowa, Helena Glücksberg, Wiktor Gomulicki, Zofia Gruzewska — Nànàssy, Maria Ilnicka, Jozef Jankowski, M. Kłos, T. Kornarski, Al. Kraushar, W. Krzeminski, J. Majkowski, Stan. Miłkowska, Wl. Nawrocki, Zel. Orchowski, N. Pienązek, B. Pobog, I. Poech, St. Rossowski, K. Szaniawska, M. Tatarkiewicz, E. Tustanowski, L. Węglinski, Z. Zajaczkowska, A. Zylbersztajn.

[36a] A. Lange : Krótki zarys literatury powszechńej Część III. Literatura LUDÓW gierwańskich. Uzupelnienia Warszawa Wyd ; Arcta 1908. p. 128—133.

[37] Panteon literatury weszechświatowej w opracowaniu Antoniego Langego i Alfreda Toma : Węgry. Nakladem Polska Skladnica Pomocy Szkolnych, Warszawa 1921 p. 111.

[38] Nowele węgierskie w tłumaczeniu Cz. Łukaszkiewicza. Lwów 1910. Nakład Księgarni Polskiej B. Polanieckiego p. 249.

[39] Cz. Łukaszkiewicz : Zwięzla metoda języka węgierskiego dla samouków. Lwów, Warszawa. Księgarnia Polska B. Polaniecki 1911 p. 83.

[40] Polska w poezji węgierskiej. Dziennik Kijowski 1907 N° 129. Polska w poezji węgierskiej. Prezglad. Lwów 1908 N° 190. Polska u poetów węgierskich. Kurjer Warszawski 1908 No 219. Z literatury węgieskiej. Kurjer Poznański 1909 N° 297. Pierwiastek niepodłegliościowy w literaturze węgierskiej. Slowo Polskie Lwów 1909 N° 297. — Il ne peut pas y avoir de doute que Łukaszkiewicz travailla réellement inspiré par Nyáry car Adalbert Nyáry a publié lui-même quelques années plus tard une étude de sujet semblable, qui dépasse l'étude de Łukaszkiewicz en quantité et aussi en qualité.

Friedrichs II. „De la littérature allemande“ und die Gegenschriften

Zur Geschichte des literarischen Publikums im Deutschland des 18. Jahrhunderts

Von

Leopold Magon (Berlin)

In den letzten Novembertagen des Jahres 1780 erschien in Berlin bei dem königlichen Hofbuchdrucker G. J. Decker eine französisch geschriebene Abhandlung mit dem Titel *De la littérature allemande ; des défauts qu'on peut lui reprocher ; quelles en sont les causes ; et par quels moyens on peut les corriger*. Gleichzeitig erschien im gleichen Verlag eine Übersetzung in deutscher Sprache. Die französische Schrift erschien ohne Verfassernamen, und auch die deutsche Übersetzung bemerkte nur, daß sie »aus dem Französischen« übersetze. Aber das Geheimnis, wer der Verfasser sei, wurde nicht gewahrt, wofern es überhaupt darauf angelegt war, es zu wahren. Schon die erste Rezension lüftete vorsichtig den Schleier ; sie erschien am 2. Dezember 1780 in der preußischen offiziösen Haude und Spenerschen Zeitung in Berlin und kündigte die Schrift an mit den Worten : »Ihr Inhalt ist das Urteil eines der erleuchtetsten Fürsten Deutschlands über die Sprache und Literatur dieses Landes«. Dieser Wink war unmißverständlich, die Wahl des Verlages tat ein weiteres. Jedenfalls wußte bald alle Welt, daß der Verfasser der Schrift der König von Preußen selbst, Friedrich II. war.[1] Noch 1780—1 erschienen drei Nachdrucke in Berlin, Hamburg und Amsterdam, im Jahre 1781 drei weitere deutsche Fassungen in Wien, München und Zürich, welche die erste Übersetzung aus der Feder des Kriegsrats und Geheimen Archivars Ch. W. Dohm nicht einfach übernahmen, sondern neu übersetzten.[2] Die Schrift erregte allenthalben Aufsehen, an den Höfen und in den Studierstuben, bei Schriftstellern und Kritikern, im ganzen deutschen Sprachgebiet, aber auch im Ausland, so z. B. in Schweden, wo 1781 die Zeitschrift des der französischen Literatur zugeschworenen bedeutenden Dichters Johann Henrik Kellgren einen Auszug und einen Artikel brachte, der sich zustimmend, ja begeistert äußerte und sicher Kellgrens Meinung wiedergab, selbst wenn er nicht von ihm stammte.[3]

Daß man so schnell auf Friedrich II. als Verfasser riet, ist trotz allem überraschend. Zwar kannte man seine schriftstellerischen Neigungen und auch seine dichterischen Ambitionen. Aber daß er zu der brennenden Frage über die Zukunft der deutschen Literatur Stellung nahm, war doch erstaunlich, denn sie hatte bisher keine Förderung von ihm erfahren. Aber es blieb

kein Anlaß zum Staunen. Denn in seiner Schrift lehnte Friedrich den gegenwärtigen Zustand der Sprache, der Literatur, der Wissenschaften und des Unterrichts in Deutchland ab, ja, er schien den Stand der Literatur seiner Zeit gar nicht zu kennen. Er rühmte als Prosa die Predigten des vergessenen Oberhofpredigers Johann Jakob Quandt in Königsberg, wohl deshalb, weil ihm dessen Huldigungspredigt im Jahre 1740 bei der Krönungsfeier einen guten Eindruck gemacht hatte. Er spendete Lob den reimlosen Versen eines Ungenannten, wahrscheinlich dem Gedicht »Die Mädcheninsel« des Joh. Nik. Götz, der es nach der Angabe seines Freundes Knebel dem König in einem Separatdruck in die Hand gespielt hatte. Er erwähnt als erträglichen Horaznachahmer den alten Canitz, von dem er als Kronprinz ein paar Verse gelesen hatte, als Fabeldichter Gellert, mit dem er 1760 im Leipziger Winterquartier ein harmloses literarisches Gespräch geführt hatte, und Geßners Idyllen, die er 1777 im Anschluß an ein Gespräch mit Gottfried van Swieten gelesen hatte. Er lobte ferner das Lustspiel des Österreichers Cornelius von Ayrenhoff *Der Postzug*, das von 1771—81 über 40mal auf der deutschen Schaubühne in Berlin aufgeführt worden ist, und erwähnt aus dem Schaffen der jungen Generation ohne Namensnennung nur den *Götz*, welchen der Prinzipal Gottfried Heinrich Koch sechs Jahre vorher in Berlin uraufgeführt und 16 mal wiederholt hatte, den aber Friedrich als »imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises«, also eine abscheuliche Shakespearenachahmung bezeichnet. Das war kärglich, und es war überdies ein reines Zufallswissen. Der König ging daran vorbei, daß es mindestens seit 1750 mit Klopstock, Lessing, Wieland und Herder in der deutschen Literatur vorwärts gegangen war. Er übersah die fähigen Köpfe unter seinen Landeskindern. Er nannte nicht den Dichter Ewald von Kleist, Lessings Freund, der als Offizier seiner Armee im siebenjährigen Kriege bei Kunersdorf die tödliche Wunde empfangen hatte. Er nannte nicht den Philosophen Moses Mendelssohn, der in Berlin als sein Untertan lebte und dem er wenige Jahre vorher auf Betreiben des Marquis d'Argens für seine Person die bürgerlichen Rechte verliehen hatte, die er als Jude nicht besaß, dem er aber dann den Eintritt in seine Akademie verweigert hatte. Er ignorierte den Verfasser einer seit 1764 im Druck vorliegenden »Geschichte der Kunst des Altertums« Johann Joachim Winckelmann, der als sein Untertan das Licht der Welt erblickt und als Konrektor von Seehausen in der Altmark gewirkt, dann aber dem unwirtlichen Lande den Rücken gekehrt hatte. Diese Unkenntnis verstimmte, ja erregte Zorn. Den Tadel konnte man dem Verfasser vielleicht noch hingehen lassen. Männer wie Lessing und Herder hatten keinen Zweifel daran gelassen, daß sie noch keineswegs die deutsche Literatur auf dem Gipfel der Vollendung wähnten. Aber der Tadel des königlichen Präzeptors schoß weit über das Ziel hinaus. Die Zeitschriften und Zeitungen freilich verhielten sich der Schrift gegenüber zurückhaltend, besserten hier und da oder lobten gar die gute Absicht.[4] Aber in Briefen grollte es,

und selbst einer der Standesgenossen Friedrichs, der bissige Prinz August von Gotha, der die französische Literatur liebte, aber auch der deutschen ihr Recht widerfahren ließ und ein Freund Herders war, stimmte diesem zu, wenn er den König einen »Rückkehrenden«, ein Gespenst bei hellichtem Tage nannte.[5]

Man hat des öfteren beweisen wollen, daß die Kenntnisse Friedrichs II. im Bereich der deutschen Literatur seiner Zeit größer und das Interesse für sie lebhafter gewesen sei, als in der hier behandelten Schrift zutage treten, und hat dabei auf ein paar verbürgte Tatsachen hingewiesen. Doch damit ist wenig getan, das Ergebnis gering und die Auffassung, er habe mit seinem Wissen aus pädagogischen Gründen zurückgehalten, allzu wenig glaubhaft.

Es hätte eher nahe gelegen, den Umfang seiner Kenntnisse in der französischen Literatur der Zeit und die Beurteilung ihrer Werke zu ermitteln. Diese Untersuchung hat eine Arbeit von Werner Langer vorgenommen.[6] Es ergibt sich, daß Friedrich auch in seinem Verhältnis zur geistigen Welt Frankreichs seinen Standpunkt im wesentlichen in seiner Rheinsberger Zeit, also von 1734—40, gewonnen hat und daß er vorbehaltlos nur diejenige Literatur Frankreichs anerkennt, die etwa bis zur Jahrhundertmitte herrschte und noch unter dem Einfluß Boileaus und des höchstverehrten Racine stand, und daß dies auch die Maßstäbe für die spätere französische Literatur hergab. Um die knappe Formulierung Viktor Klemperers hier zu verwenden : »Dem eigenen Jahrhundert gegenüber verhält er sich ablehnend gegen alles, was in künstlerischer Hinsicht dieser Form, und was inhaltlich der aristokratischen und höfischen Gesellschaft entgegensteht, der diese Form zugeordnet ist. Nicht nur die bürgerliche und proletarische Gesinnung und Ausdrucksweise der späteren Generation, der Diderot und Rousseau, ist ihm zuwider ; auch an Voltaire befremdet ihn manches, was mit diesen Jüngeren zusammenklingt oder ihnen präludiert.«

Noch ein weiterer Versuch sei erwähnt, der die magere Ausbeute der anspruchsvollen kleinen Schrift erklären sollte. Schon am 2. Dezember 1780 brachten die Berliner Zeitungen die Notiz, die Veranlassung zu der Schrift Friedrichs hätten Gespräche mit dem Kabinettsminister Grafen von Hertzberg und eine Akademieabhandlung des Ministers aus dem Januar 1780 geboten. Hertzberg hat diese Version offenbar gebilligt und gefördert und in der »Histoire de la dissertation sur la littérature allemande publiée à Berlin en 1780« auch offiziell verbreitet und den Anspruch erhoben, den Anlaß zu der Schrift des Königs gegeben zu haben. Dieser Anspruch ist lange von der Forschung anerkannt worden. Erst 1908 hat der Historiker Hans Droysen Hertzbergs Anspruch geprüft und in Zweifel gezogen.[7] Nun findet sich aber in manchen »Äußerungen von Zeitgenossen die Bemerkung, daß Friedrichs Schrift nicht erst 1780, sondern schon in ihren entscheidenden Partien früher entstanden sei ; diese Zeitgenossen beriefen sich dabei auf den Satz in der

Schrift : »Il y a longtemps que dans mes heures de loisir j'ai réfléchi sur ces matières«. Ja, die Hamburgische Neue Zeitung vom 20. Februar 1781 wollte wissen, die Schrift sei vor mehr als dreißig Jahren geschrieben und habe jetzt nur beiläufige Zusätze erhalten.[8] Hans Droysen rechnet am Schluß seiner Abhandlung mit der Möglichkeit, daß Jakob Friedrich Bielfeld, der Gefährte der Rheinsberger Zeit, der sich von 1739—55 am preußischen Hofe aufhielt und 1748 geadelt wurde, mit der Entstehung der Abhandlung eng verbunden sei. Noch in ihrer gedruckten Fassung wahrt die Abhandlung mit der Eingangsanrede : »Vous vous étonnez, Monsieur . . .« den Charakter des Briefes. Nicht an Hertzberg, der diese Anrede auf sich bezog, sondern an Bielfeld habe sich die Anrede ursprünglich gerichtet. Bielfeld, aus einer Hamburger Familie, war ein literarisch und für das deutsche Theater interessierter Mann. Er ließ anonym eine Schrift in Druck gehen mit einer Widmung an die Berliner Akademie der Wissenschaften und schönen Künste und unter dem Titel »Progrès des Allemands dans les sciences, les belles lettres et les arts«. Bielfelds Schrift erschien 1752, vertrat den Standpunkt der Aufklärung und war vorurteilslos.[9] Bezeugte literarische Gespräche und der Versuch Bielfelds, den König für das deutsche Theater zu gewinnen, machen es wahrscheinlich, daß er ihm auch seine Schrift übergeben und wohl auch in Gespräch empfehlende Worte für die deutsche Literatur angebracht hat. Die Antwort wäre dann die Schrift Friedrichs von 1780 in erster Fassung gewesen. Die Notiz in der Hamburgischen Neuen Zeitung könnte dann sehr wohl auf Bielfeld zurückgehen. Später mögen dann die Unterredungen mit Hertzberg es gewesen sein, welche die Erinnerungen an den Brief wachriefen.

Die in der zeitgenössischen Presse auftauchenden Vermutungen über eine frühe Entstehung der Schrift konnten freilich die herausfordernde Ignoranz und literarische Zeitfremdheit Friedrichs in der Schrift vom Jahre 1780 nicht entschuldigen. Denn indem er sie 1780 veröffentlichte, bekannte er sich zu den alten Anschauungen. Die Tatsache einer früheren Entstehung wurde in der république des lettres bekannt und verbreitet und je nach dem Standpunkt zu Gunsten oder zu Lasten des königlichen Verfassers ausgebeutet. Aber die Gegenstimmen mußten sich an die vorliegende Fassung halten. Mit diesen Gegenstimmen haben wir es hier zu tun, denn der Titel dieses Aufsatzes spricht ausdrücklich und mit vollem Bedacht von *Friedrichs II. »De la littérature allemande« und den Gegenschriften.*

Wir haben dies zu erklären und den Gesichtspunkt zu erläutern, von dem aus dieser ganze Fragenkomplex hier betrachtet werden soll.[10]

Als selbständige Bücher erschienen, alle noch mit dem Erscheinungsjahr 1781, also unmittelbar anschließend, neun Schriften. Natürlich wollen alle Verfasser zunächst einmal den königlichen Tadler eines Besseren belehren, und manche Verfasser tragen in der Anlage und der Form ihrer Schrift diese Absicht auch zur Schau. Aber daneben tritt doch bei den meisten das Bestre-

ben deutlich zutage, nun ihrerseits über den Stand der Sprachentwicklung, der Literatur und der Wissenschaften öffentlich Rechenschaft zu geben. So sind sie in ihrer Gesamtheit Zeugnisse für die Geschichte des literarischen Geschmacks, Quellen zur Wirkungsgeschichte der Literatur und zur Geschichte des literarischen Publikums. Damit haben wir den Gesichtspunkt gewonnen, von dem aus, wenn auch mit der durch den Raum gebotenen Kürze, die Gegenschriften hier gewürdigt werden sollen.

Die Erforschung der konkreten Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Gesellschaft ist bei den deutschen Germanisten immer stark in den Hintergrund getreten. W. H. Bruford, der in den letzten Jahren energisch die Forderung nach der Publikumsforschung für die deutsche Literatur erhoben hat, sucht den Grund dafür in zwei Tatsachen. Die eine sei die noch nachwirkende »romantische Vorstellung, daß ein wahrer Dichter entweder ohne einen Gedanken an sein Publikum oder im bewußten Gegensatz zu diesem schreibe«. Die zweite Tatsache sei folgende : »Die soziologische Betrachtung der Kunst und Literatur der Vergangenheit hat für den deutschen Germanisten, wie mir scheint, gewöhnlich einen Beigeschmack des Pragmatischen, ja des Politischen, und zwar in marxistischer Richtung«.[11] Bruford selbst weist auf die englische Wissenschaftstradition hin, aus der er selbst kommt, die seit dem Jahre 1881 das Problem Literatur und Publikum nicht aus dem Auge verloren habe.[12]

Die methodische Behandlung dieser Frage ist freilich schwierig, denn das Material fließt spärlich, und es bedarf sorgsamer Überlegungen, seiner habhaft zu werden und es mit gebotener Vorsicht zu interpretieren. Das gilt auch für die deutsche Literatur und das deutsche Publikum im 18. Jahrhundert, auf das wir uns hier entsprechend der Abgrenzung des Themas beschränken.

Manches geben trotz ihrer Mängel die Meßkataloge her, die Verzeichnisse aller auf den Buchhändlermessen angebotenen Bücher ; sie spiegeln den Publikumsgeschmack im Großen und seine Wandlungen wider. »Jedes Buch deutscher Sprache, das irgendwelche Geltung in der deutschen Welt beanspruchte, erscheint in den dicken Meßkatalogen, die alljährlich zweimal wie Sekundenzeiger eines großen Werkes die Weiterentwicklung einer Geisteswelt bekundeten.«[13] Eine ältere Arbeit, die Untersuchung von Rudolf Jentzsch *»Der deutsch-lateinische Büchermarkt. Nach den Leipziger Ostermeß-Katalogen von 1740, 1770 und 1800 in seiner Gliederung und Wandlung«*[14] läßt gut verfolgen, in welchem Tempo das lateinischsprachige und theologische Schrifttum in Deutschland gegenüber dem deutschsprachigen und Unterhaltungsschrifttten in weitestem Sinne in diesen Jahrzehnten zurücktritt. Herbert Schöffler hat dem von Jentzsch dargebotenen Material einige weiterführende Ergebnisse abgewonnen. Aber im allgemeinen ist diese Quelle nich wenig ausgeschöpft. Eine Berliner Dissertation aus dem Jahre 1940 konnte fest-

stellen : »Wir stehen erst am Beginn der systematischen Auswertung dieses für die Literaturgeschichte noch so gut wie unerschlossenen Quellenmaterials«.[15] Jentzsch' Untersuchungen arbeiten freilich nur grobe Entwicklungslinien heraus. Für den einzelnen Schriftsteller und seine Werke kommt dann noch die an der Zahl und dem Charakter der Drucke ablesbare Wirkung hinzu. Das ist eine bekannte Tatsache, sie im einzelnen Falle sichtbar zu machen, eine Aufgabe der historisch-kritischen Ausgaben. Die Geschichte der Drucke ist für das uns hier besonders interessierende 18. Jahrhundert besonders aufschlußreich, weil es in dieser Zeit noch keinen urheberrechtlichen Schutz für die Autoren gab. So wurden Bücher von unberechtigten Verlegern nachgedruckt. Neben solchen Nachdrucken gab es aber die Doppeldrucke, die der rechtmäßige Verleger ohne Vorwissen des Autors und zu dessen Schaden über die vertraglich ausbedungene Höhe der Auflage hatte herstellen lassen. Wilhelm Kurrelmeyer hat das Vorhandensein solcher Doppeldrucke für Wieland und Goethe ermittelt. Diese Nach- und Doppeldrucke sind nicht nur vom Standpunkt des Editors für die Textgestaltung wichtig, sondern auch für unsere Frage: es ist wahrscheinlich, daß sie nur von solchen Werken hergestellt wurden, von denen sich die Verleger einen Erfolg beim Publikum erwarteten oder bei denen dieser Erfolg schon eingetreten war. Die Frage, welchen Leserkreis das einzelne Buch erreicht hat, ließe sich dann noch erschließen aus der Zusammensetzung von Privatbibliotheken, die in ihrer Gesamtheit einen typischen Durchschnitt ergeben. Der norwegische Literarhistoriker Francis Bull hat schon vor Jahren dieser Quelle wichtige Einsichten abgewonnen.[16] In Deutschland besitzt die Staatsbibliothek Hamburg Bestände an literarischen Privat- und Auktionskatalogen schon aus dem 17. Jahrhundert.[17] Bei der geringen Zahl öffentlicher Bibliotheken in dem uns hier zunächst interessierenden 18. Jahrhundert spielten diese Privatbibliotheken eine größere Rolle als später ; ihre Bestände erreichten einen größeren Personenkreis. Später sind dann manche als ein Ganzes in öffentliche Biblotheken übergegangen ; aber ihr ursprünglicher Bestand läßt sich noch in vielen Fällen feststellen. Eine Musterung von Privatbibliotheken ergibt auf jeden Fall, auf welche Leserschichten sich die Wirkung eines Buches erstreckte.[18] Trotz der Gunst der Forschungslage in Norwegen betont Francis Bull doch die Lückenhaftigkeit und den Zufallscharakter des Materials, das Bibliotheksverzeichnisse liefern. Dieser Mangel wächts natürlich, wenn wir eine andere Quelle auszuschöpfen versuchen und aus privaten Aufzeichnungen den Leserkreis eines Buches erschließen, denn das Bürgertum, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland allmählich zum »Geschmacksträger« aufrückt, ist, wie Walter Rumpf[19] glaubt feststellen zu können, nur langsam dazu übergegangen, Aufzeichnungen über seine Lektüre zu machen ; dafür erhalten wir dann freilich nicht bloße Tatbestände, sondern auch Urteile. Bei den literarischen Kritiken bedarf es behutsamer Inter-

pretation, um die Wirkung eines Werkes auf den Leser zu ermitteln. Levin Ludwig Schücking[20] hat, nicht ohne Skepsis im einzelnen, die Vielseitigkeit dieser Frage gezeigt und auf die Bedingungen hingewiesen, unter denen ein Kritiker das Urteil des Publikums beeinflussen kann und damit auch wieder Antwort gibt auf die Frage, welches Publikum ein Buch erreichte. Weiterhin: Subskribentenlisten allein besagen nicht viel; Eintragungen in solche Listen sind keineswegs immer Zeugnis eines echten Interesses gerade an diesem Buch und seinem Verfasser, sondern oft auch Ausdruck eines gedankenlosen überkommenen Mäzenatentums. Auch die Widmungen und Vorreden von Büchern bedürfen einer Interpretation von Fall zu Fall. Immerhin hat Hermann Riefstahl[21] in seiner Untersuchung gezeigt, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Autoren immer mehr mit dem Bürger nicht nur als Käufer, sondern auch als Leser ihrer Bücher rechnen.

In den *Zusammenhang der Geschichte des literarischen Geschmacks und des literarischen Publikums* ordnen wir nun auch die Schriften ein, die sich zu der Abhandlung Friedrichs II. über die deutsche Literatur äußerten und eben durch die Tatsache und Art ihres Erscheinens zeigten, daß ihre Verfasser nicht nur den gekrönten Tadler belehren wollten, sondern sich auch berufen fühlten, den Stand der deutschen Sprache und Literatur kritisch zu prüfen. Bis auf einen, Justus Möser, finden sich unter ihren Verfassern keine bekannten Namen. Die Berufenen fehlten. *Lessing* starb wenige Wochen nach dem Erscheinen von Friedrichs Schrift. Noch in einer seiner letzten gelehrten Arbeiten »Über die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesänger« hatte er die Zumutung, die gegenwärtige Epoche der deutschen Literatur als das Zeitalter Friedrichs des Großen zu bezeichnen, mit einer entschiedenen Handbewegung als unberechtigte Schmeichelei abgelehnt. Ohne blind zu sein für da annoch Unfertige der literarischen Zustände in Deutschland hätte er wohl den unberufenen Tadler die ganze Schärfe seiner Feder fühlen lassen. *Herder* schwieg zunächst, obwohl ihm manche eine Antwort nahelegten. Aber der ewig Unruhige und Kritische hat später Friedrichs Schrift mehrfach geprüft und in ihr manches gefunden, an das er in seinen Schriften anknüpfen konnte.[22] *Goethe* hat Anfang 1781 eine Gegenschrift begonnen, die bald bei Freunden, auch bei Herder, herumging. Aus einem Bericht Herders an Hamann können wir erschließen, daß als Fiktion ein Gespräch gewählt war, das ein Deutscher und Franzose an der table d'hôte in Frankfurt über des Königs Schrift führen sollten. Bis Ende des Jahres 1781 können wir die Spur der Schrift verfolgen. Sie ist aber nicht veröffentlicht und verloren gegangen, ein geplanter zweiter Teil nie begonnen. Goethe hat sich offenbar durch die Tatsache bestimmen lassen, daß in Mösers Gegenschrift zur Verteidigung des angegriffenen »Götz« mehr vorgebracht wurde, als er damals noch hätte vorbringen können, und daß er sich, wie er Mösers Tochter am 5. Juni 1781 schrieb, es zum Gesetz gemacht habe, über sich selbst und das Seinige ein

gewissenhaftes Stillschweigen zu beobachten.[23] So müssen wir uns damit abfinden, daß die am meisten Berufenen dem König nicht antworteten.

Für den Gesichtspunkt, von dem aus hier die Frage betrachtet wird, ist das eher ein Vorteil als ein Schade. Die Verfasser der Gegenschriften spiegeln den Durchschnittsgeschmack des deutschen Lesers jener Zeit besser wider, als das in anderem Falle geschähe. Und wenn auch die Berufenen fehlen, so sind es doch Männer, die dadurch, daß sie als Verfasser der Gegenschriften hervortreten, ihren Glauben bekunden, einen hinreichend weiten Überblick über die geistige und literarische Situation der Zeit in Deutschland zu besitzen, um die Probe zu bestehen. Es kommt nun noch hinzu, daß der Kreis der Verfasser nach geistiger Herkunft, Alter und Beruf sich so vielfältig zusammensetzt, daß er geeignet ist, das literarische Publikum zu repräsentieren.

Es fehlen, um das vorweg zu nehmen, der Geistliche, der akademische Lehrer, der Gelehrte. Mit den Wandlungen des Büchermarkts, die Jentzsch' Untersuchungen erkennen lassen, hat sich auch ihre Stellung im literarischen Leben geändert. Abt *Joh. Fr. Wilh. Jerusalem* (1709—1789), der braunschweigische Konsistorialvizepräsident, bildet keine Ausnahme. Er erhielt den Auftrag zu seiner Schrift[24] von der Schwester des Preußenkönigs, der Herzoginwitwe von Braunschweig. Schon Ende des Jahres war sie fertig. Diese schnelle und halb erzwungene Abfassung glaubt man noch heute an dem geringen Gehalt zu spüren; »wohlgemeint, bescheiden, aufrichtig, alt, kalt und arm« nannte sie Goethe im Brief an Charlotte von Stein. Freilich war der »himmlische Greis«, wie ihn Friederike Brun einmal nennt, keine Kämpfernatur, und überdies mag er sich dadurch behindert gefühlt haben, daß, wie er wußte, die Schrift auf jeden Fall in die Hände des Königs kam.

Balthasar Tralles (1708—97), der Verfasser einer weiteren Schrift,[25] war Arzt in Breslau, medizinischer Fachautor, Dichter und Kritiker. Der Österreicher *Cornelius von Ayrenhoff* (1733—1819), im siebenjährigen Krieg als Offizier auf der Gegenseite, nach dem Ausgleich mit Österreich für die preußische Zivil- und Militärverwaltung interessiert, ist der einzige Adlige in diesem Kreise. Was ihn bewegen konnte zur Feder zu greifen, war nicht nur sein durch mannigfaltige Tätigkeit bezeugtes literarisches Interesse, sondern auch die Tatsache, daß eines seiner Lustspiele von Friedrich nicht nur erwähnt, sondern auch gelobt war.[26] *Léon Gomperz* (1747—1815), in Metz geboren, nach einem Studium an der Universität Königsberg als Kaufmann und französischer Vizekonsul in Elbing ansässig, gehörte zum jüdischen intellektuellen Bürgertum, dessen Angehörige um diese Zeit schon häufiger im geistigen Leben in die Erscheinung treten. Er war ein eifriger Anhänger Friedrichs, dem der Ruhm toleranter Gesinnung anhaftete, und war als Verfasser zahlreicher Lobenreden bekannt. Er hat dann auch am 30. Mai 1781 seine französisch abgefaßte Schrift[27] dem König zugeschickt und am

6. September als einziger Verfasser einer Gegenschrift von ihm eine aufmunternde Antwort erhalten.

Einige Verfasser von Gegenschriften, Rauquil-Lieutaud, Wezel und Afsprung, vertreten den Typus des freien und um Unabhängigkeit bemühten Schriftstellers, wie ihn in dieser Zeit am reinsten Lessing vertrat. Freilich mit Unterschied. *Rauquil-Lieutaud* verfaßte seine Schrift,[28] der er die Form eines Briefes gegeben hat, nach der Bezeichnung auf dem Titelblatt als Erzieher des Grafen Charles de Mettich. Der Brief ist an den Fürsten Karl von Ligne gerichtet, den österreichischen im siebenjährigen Krieg bewährten Offizier, den Diplomaten, den Goethe später kennen und schätzen lernte, der mit vielen Großen der Macht und des Geistes, so auch mit Friedrich II. im Briefverkehr stand. Stellung und Herkunft schränkten natürlich bei Rauquil-Lieutaud die Unabhängigkeit der Urteilsbildung und Aussprache ein, die Zugehörigkeit zur französischen Kultur erschwerte einen unbefangenen Blick für die deutschen literarischen Leistungen der Zeit, wenn er auch in Frankreich offenbar zu den aufgeschlossenen Geistern gehörte. Es ist dem Verfasser offenbar sehr darum zu tun, Friedrichs Urteil über das Frankreich Franz I. zu berichtigen, dem er selbst eigene Studien gewidmet hatte, um seine Hochachtung für Montaigne zu bekennen. *Johann Michael Afsprung* (1748—1808), in Ulm geboren und in seinen letzten Lebensjahren Professor der griechischen Sprache am Gymnasium seiner Heimatstadt, hat zeitlebens trotz vielfacher Betätigung als Pädagoge, in der Stadtkanzlei von Ulm, als Sekretär der Helvetischen Regierung in Zürich seine Unabhängigkeit gewahrt.[29] In seinen Werken spricht sich ein bewußtes patriotisches und Freiheitspathos aus. 1770 wird er Lehrer in Wien, erlebt hier im Kreise von Denis die Bardendichtung, wird Ende 1771, in Wien offenbar schon mißliebig geworden, deutscher Sprachlehrer, vielleicht auch Vertreter der deutschen Literatur am altberühmten Collegium im ungarischen Sárospatak, kann sich später mit seinen freien Anschauungen in Österreich nicht halten, verläßt 1774 Wien und besucht Klopstock in Karlsruhe, den von ihm verehrten Mann, der ihn seiner Freundschaft würdigt. In der Nachfolge Klopstocks entscheidet er sich für die französische Revolution und feiert den Tag des Sturms auf die Bastille, den 14. Juli 1789, mit einer Ode. In der Schweiz erwirbt er 1798 nach Aufrichtung der Helvetischen Republik das Bürgerrecht und wird ein Jahr später mit der Deportation Lavaters betraut, erleidet aber eine Gefangenschaft im Hauptquartier Massenas. So kann Afsprung mit seinem »unstäten Wanderleben« trotz aller amtlichen Bindungen als ein freier, nach Unabhängigkeit strebender Schriftsteller gelten. Diesen Typus vertritt bis ins krankhafte Extrem *Johann Karl Wezel*.[30] Bei seinen Zeitgenossen galt er viel wegen seiner Romane »Lebensgeschichte Tobias Knauts des Weisen« (1773—6), »Hermann und Ulrike« (1780) und »Wilhelmine Arend, oder die Gefahren der Empfindsamkeit« (1782). Er war der Sohn eines Reisemundkochs in der

winzigen Residenzstadt Sondershausen, eines Mannes, dessen durch die abhängige Stellung genährte Ehrsucht die Zeitgenossen später in dem Größenwahn seines Sohnes wiederzuerkennen glaubten, und der Tochter eines Lakaien. Die Herkunft, die er als Makel empfand, hat Wezel schon früh aus seinem Leben zu tilgen versucht, indem er seine Abstammung von diesen Eltern verleugnete. Auf ein Studium der »schönen Wissenschaften« in Leipzig, wo er Gellerts Hausgenosse war, folgten Hofmeisterstellungen, dazwischen Jahre, in welchen er uns entschwindet und Kenntnis der Welt erwandert haben mag, und eine kurze Tätigkeit als Schriftsteller, die er seit 1782 mit vier äußerlich fruchtbaren Schriftstellerjahren in Leipzig fortsetzt. Kurz vorher, noch in seiner besten Zeit, verfaßt er seine Gegenschrift, die mit 328 Oktavseiten die umfangreichste ist.[31] Sie soll trotz der Ungerechtigkeit des Königs »weder Widerlegung noch Berichtigung sein«, es sollen vielmehr die Gedanken des Königs ihm nur als Leitfaden dienen für die Ordnung seiner eigenen Ansichten. In dem Jahrzehnt vorher hatte er, in dessen Schaffen manche zeitgenössischen Kritiker etwas vorwärts drängend Neues verspürten, nach allen Seiten gekämpft und eigentlich nur Lessing gelten lassen. In diesen Kämpfen hatte der Hochbegabte, der zeitlebens unter seiner Herkunft und dem Hofmeistertum litt, einen Hochmut und eine Überheblichkeit an den Tag gelegt, welche die Zeitgenossen ihm, der sich selbst als aller Liebe bar bezeichnete, verargten, die sich heute als schizophrener Größenwahn festlegen lassen.[32] 1786 brach bei dem Einundvierzigjährigen der Wahnsinn aus. In der Zeit der Umnachtung bezeichnete er sich als Deus Vezelius. Durch Wezels Krankheit wird sein Fall zu dem ins Krankhafte abgleitenden Extremfall eines freien, nach Unabhängigkeit drängenden Schriftstellertums.

Johannes von Müller und Justus Möser kann man nach ihrer Stellung in der Gesellschaft zusammenhalten ; dem Alter nach gehören sie freilich zwei verschiedenen Generationen an, und Mösers Schrift unterscheidet sich überdies durch ihre auf das Grundsätzliche gehende Haltung und ihren Gehalt von allen übrigen Gegenschriften. Bei *Johannes Müller* (1752—1809) — erst 1791 wurde der Pfarrerssohn in Wien geadelt — wechselten Jahre des Privatgelehrtentums mit Staatsdienst und politischer Tätigkeit, doch so, daß Staat und Politik ihm immer noch Zeit zu literarischer Tätigkeit ließen, ja, diese geradezu förderten, ob er nun Professuren an Erziehungsanstalten bekleidete, Bibliothekar und Archivdirektor beim Kurfürsten von Mainz, Hofrat an der Wiener Staatskanzlei, Kustos der Wiener Kaiserlichen Bibliothek, Hofhistoriograph und ständiger Sekretär der Akademie in Berlin, oder Staatsminister und Generaldirektor des öffentlichen Unterrichts im Königreich Westfalen in Kassel war. Sein Hauptwerk war und blieb die »Geschichte schweizerischer Eidgenossenschaft« (1780). Dieses bedeutende Geschichtswerk versuchte die gravitas, die Wucht und ernste Haltung der geschichtlichen Hauptwerke des Tacitus im Stil nachzuahmen ; es brachte ihm den Bei-

namen des »schweizerischen Tacitus« ein. Aber bei Tacitus steht hinter dieser ernsten Haltung eine herbe, schwerblütige, fast eigenwillige Individualität. Das trifft für Müller nicht zu. Man gewinnt aus seinen Briefen das Gefühl, daß er eher leichtbestimmbar und anschmiegsam als fest und eigenwillig war, und daß er, in eine Zeit unaufhaltsamen Umbruchs hineingeworfen, gewillt war, sich voll Ehrgeiz und Ruhmbegierde anzupassen. So war er Ratgeber des Kurfürsten und Erzbischofs von Mainz, Parteigänger der französischen Revolution, Hofrat in der Wiener Staatskanzlei und Günstling Napoleons.[33] *Justus Möser* (1720—94) war als Verwaltungsbeamter des Bistums Osnabrück dauernd in einer delikaten Lage wie auch Müller des öfteren, wenn auch bei weitem nicht so tief in die Welthändel verstrickt wie der Schweizer. Landesherr des Bistums war abwechselnd ein katholischer und ein evangelischer Bischof; ihnen diente Möser als advocatus patriae. Zu den die Macht des Landesherrn begrenzenden Gewalten gehörte auch die zumeist protestantische Ritterschaft; sie machte Möser zu ihrem Syndikus. Man rühmt ihm mit Recht nach, daß er der schwierigen Aufgabe, die Sache der Ritterschaft gegen den gleichen Landesherrn zu vertreten, dem er diente, Herr geworden sei, ohne seinem Charakter etwas zu vergeben. Wir übergehen hier die mannigfachen Beziehungen zwischen den beiden Männern, die sich durch die gemeinsame Nähe zur Gedankenwelt Herders ergeben. Was uns in diesem Zusammenhang interessiert, ist, daß sie beide Schriftsteller in einer amtlichen Stellung, die ihnen einen weiteren Überblick gestattete, ohne die Unsicherheit des Schriftstellerberufs, aber durch ihre amtliche Tätigkeit zu schriftstellerischer Produktion angeregt waren und so die Reihe der zu vernehmenden Gegenstimmen schließen und zugleich die Vielfalt der Stimmen vermehren.[34]

Dies waren die nach gesellschaftlicher Stellung, Beruf, geistiger Herkunft und Alter verschieden gearteten Männer, denen wir als Verfasser selbständiger Gegenschriften begegnen.

Erschöpfende Analysen der einzelnen Gegenschriften zu geben, ist weder beabsichtigt noch überhaupt im Rahmen dieser Abhandlung möglich. Ihr Ziel erfordert es vielmehr, die einzelnen Verfasser der Gegenschriften als Stimmen des Publikums zu vernehmen und zu fragen, welche der in der Schrift Friedrichs aufgeworfenen Fragen, welche der von ihm aufgestellten Behauptungen als aktuell empfunden und beantwortet wurden.

Da ist zunächst auffallend, wie sehr die Gegenschriften auf *Fragen des Sprachlebens* eingehen, die Lage schildern und Mittel zur Verbesserung ablehnen oder vorschlagen. Auch die Schrift »De la littérature allemande«, auf die sie erwiderten, hatte das Sprachmaterial beschrieben, das sich dem deutschen Schriftsteller als Mittel des Ausdrucks darbot; denn es war der Glaube ihres Verfassers, »daß kein Schriftsteller gut in einer Sprache schreiben könne, die noch nicht ausgebildet und verfeinert ist«, eine Behauptung, die

in der vorangegangenen Epoche in Boileaus »Art poétique« eine einprägsame Formulierung erhalten und in ihr allgemeine Geltung gewonnen hatte. Aber in den meisten Gegenschriften ist der Anteil der Erörterungen über die Sprache im Verhältnis zum Ganzen größer als in der Schrift Friedrichs. Es will uns nicht als Zufall erscheinen, daß in den Schriften von Tralles, Jerusalem, Wezel, Gomperz, Möser das Wort »Sprache« als Thema der Schrift ausdrücklich in den Titel mit hineingenommen ist.

Friedrich maß die deutsche Sprache an der französischen und an den Stilforderungen etwa Boileaus und Racines. Er beurteilte sie als Material für den Schriftsteller sehr ungünstig. Sie klinge unedel, leide unter der Überfülle von Konsonanten, die in ihrer Häufung schwer auszusprechen seien, und sei arm an Vokalen, insbesondere bei den Endungen, ein Mangel, dem man durch Formen wie sagena, gebena, nehmena abhelfen könne. Nach dem Stand ihrer gegenwärtigen Ausbildung sei die Sprache noch halb barbarisch, ohne die feine Politur der kultivierteren Sprachen ; man gebrauche sie ohne Wohllaut und ohne ihre Ausdrucksfähigkeit zu vermehren ; der sprachliche Ausdruck sei weitschweifig, unklar, schwülstig und verworren, der Satzbau unübersichtlich, geschachtelt und ohne geregelte Wortstellung. Dem Stil fehle Kürze und Prägnanz, Durchsichtigkeit, Geschmack und Sicherheit im Bereich des Metaphorischen. Die deutsche Sprache zerfalle, wie er auch 1773 an d'Alembert geschrieben hatte, in so viele Dialekte, wie Deutschland Provinzen habe, und jeder Kreis halte sich für überzeugt, daß sein Dialekt der beste sei : »Was man in Schwaben schreibt, ist in Hamburg kaum verständlich ; und der österreichische Styl ist für die Sachsen dunkel«. Deutschland fehlten die großen Dichter und Schriftsteller, deren Wortwahl und Stil »nach einer stillschweigenden Übereinstimmung« vom Publikum angenommen würden und die so zur Verbesserung wie auch zur Vereinheitlichung der Schriftsprache beitragen könnten. Es fehle aber auch eine Sprachakademie mit einem die Einheit und Reinheit der Sprache verbürgenden Wörterbuch, das die Billigung der ganzen Nation gefunden habe. Bis dahin solle man fremde Sprachen gründlich studieren und die eigene Sprache an ihnen durch Übersetzungen bilden, vornehmlich am Französischen und den antiken Sprachen, die freilich dem Verfasser auch nur durch das Medium des Französischen bekannt waren.

Auf diese Einwände und Vorschläge Friedrichs gingen nun die meisten Gegenschriften mit einer Ausführlichkeit ein, die zeigt, wie sehr hier seine Schrift in eine lebendige Diskussion hineinstieß, wie brennend die Fragen des Sprachlebens waren. Dafür gibt es auch direkte Zeugnisse.

Der Grammatiker Johann Christoph Adelung veröffentlichte Mitte 1782, also kurz nach der Schrift Friedrichs, in seiner Zeitschrift[35] einen Aufsatz unter dem Titel »Was ist Hochdeutsch?« Wieland antwortete darauf im »Teutschen Merkur« November bis Dezember 1782 und stellte erstaunt

fest: »Unter allen Europäischen Nazionen sind wir (meines Wissens) die einzige, bey der es noch die Frage ist, welches ihre Schriftsprache sey?«.[36] Das Erstaunen war berechtigt. 1748 hatte Joh. Christoph Gottsched mit seiner »Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst. Nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und jetzigen Jahrhunderts abgefasset«, in 6. Auflage erschienen, 1776 das Obersächsisch-Meißnische, geprüft und ergänzt durch den Sprachgebrauch der besten Schriftsteller aus den beiden letzten Jahrhunderten, zur Grundlage der Schriftsprache gemacht und diese in Regeln gefaßt; er war als Kritiker seit langem anerkannter Hüter sprachlicher Korrektheit gewesen, kannte die früheren Grammatiker und hatte auch ältere deutsche Sprachdenkmäler gelesen. Gestützt auf die Autorität, die er als literarischer Kritiker und Theoretiker besaß, hatte er mit seiner Grammatik den jahrzehntelangen Kampf des Schlesischen und Meißnischen um die Hegemonie zu Gunsten des letzteren entschieden. Das Meißnisch-Obersächsische war durch ihn zur Grundlage der hochdeutschen Schriftsprache gemacht worden.[37]

Zweifellos hatte Gottsched für die Einigung der deutschen Schriftsprache viel geleistet. Jedoch die Entwicklung war nach ihm weitergegangen. Die Frage nach einer Einigung der Schrift- und Literatursprache war zwar nicht mehr aus der Diskussion verschwunden. Zu viele waren an ihr interessiert. Vor allem die Anhänger der Aufklärung, die in der Menschen und Völker verbindenden Sprache die Vermittlerin des menschliches Fortschritts, logischerweise in der einheitlichen Schriftsprache das Unterpfand einer einheitlichen Aufklärungskultur in Deutschland sahen. Interessiert waren die Schriftsteller, denen ein sprachlich geeinigtes Deutschland einen größeren Wirkungsraum bot, interessiert alle die, welche weiter dachten und bewußt oder unbewußt anknüpften an den Sprachpatriotismus des 17. Jahrhunderts, etwa eines Schottelius, wo die Sprache, die »uralte teutsche Hauptsprache« sich über den 30jährigen Krieg hinweg als Band der Einheit bewährt hatte. Aber mit diesem Willen zur Einigung der Schriftsprache hatte sich in vielen Fällen die Ablehnung des von Gottsched geförderten Übergewichts des Obersächsischen verbunden, die sich meist damit begnügte, die Berücksichtigung auch anderer Mundarten beim Ausbau der einheitlichen Schriftsprache zu verlangen, die freilich hier und da auch bis zum Partikularismus ging. Solche Einwände kamen vor allem aus dem oberdeutschen Sprachgebiet des Reiches, wo sich schon Ansätze zu landschaftlich begrenzten Schriftsprachen gebildet hatten und aus der Schweiz, die sich als Hüterin der mittelalterlichen Tradition, der Dichtung »aus dem schwäbischen Zeitpunkt«, der staufischen Blütezeit fühlte. Ihr Sprecher war vor allem Johann Jakob Bodmer. Gegen den Vorwurf der Barbarei hatte er schon 1734 in dem gereimten Abriß der Literaturgeschichte »Charakter der teutschen Gedichte« gesagt: »Auch Teutsche können sich auf den Parnassus schwingen«, hatte später die Minnesinger studiert

und redete um 1748, im Jahre von Gottscheds »Sprachkunst«, in den »Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts«, einer Vorstufe der größeren Ausgabe von 1758—59, einer Bereicherung der modernen Schriftsprache um Ausdrucksmittel aus der Sprache des Minnesangs das Wort.[38] Mit Breitinger trat er gegen Gottsched für mundartliche und veraltete Ausdrücke und Satzfügungen ein, soweit sie der Dichtung sinnliche Fülle und Gedrungenheit verliehen, und ermöglichte damit der Volkssprache den Eintritt in die Sprache der Literatur. Vor Gottsched und noch bei ihm hatte es oft an richtiger Einsicht in das Verhältnis der verschiedenen Sprachschichten, von Schriftsprache, Umgangssprache und Dialekt zueinander gefehlt. Es war nun als weitere Sprachschicht die Sprache der Dichtung hinzugetreten. Für Gottsched war sie mit der geregelten Schriftsprache zusammengefallen. Das sollte nun nicht weiter gelten. Als weithin sichtbares Zeichen dieses Anspruchs auf einen eigenen sprachlichen Bereich für die Dichtung waren, wiederum im Jahre 1748, die drei ersten Gesänge des »Messias« von Klopstock erschienen. Was ein Durchschnittsleser an dieser abseits von Gottscheds Normierung der Schriftsprache sich entfaltenden Dichtersprache zu tadeln fand, hatte das 1754 mit Gottscheds Billigung erschienene geistig dürftige, aber stilgeschichtlich ergiebige »Neologisches Wörterbuch« von Christoph Otto Freiherrn von Schönaich mit der ironisch gemeinten Widmung an Klopstock und Bodmer gezeigt.[39]

Die hier nur angedeuteten, meist durch Gottscheds »Sprachkunst« entbundenen Bestrebungen riefen in den nächsten Jahrzehnten eine allgemeine Gärung in den Bemühungen um die Einigung und Ausbildung der hochdeutschen Schriftsprache hervor. Gottscheds Partei folgte ihnen ermunternd oder ablehnend in der Zeitschrift »Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit« (1751—62); aber auch das zeigte, daß die Sprachentwicklung nicht bei Gottsched stehen blieb. Zeugen und Mittel dieser Sprachentwicklung waren nicht nur die gelehrten Grammatiker, deren Geschichte Jellinek überblicken läßt.[40] Auch nicht zünftige Sprachmeister und Kritiker trugen ihr Teil dazu bei. Die Berliner »Briefe die neueste Literatur betreffend« beispielsweise widmeten den Fragen der Sprache manche Erörterung. Die Hauptprobleme waren die Frage nach dem Verhältnis von Sprachregelung und Sprachgebrauch, insbesondere auch die nach dem Anteil des Schriftstellers an der Entwicklung der Sprache, die Frage nach den Vorzügen und Nachteilen der deutschen Sprache als Material für den Schriftsteller, nach dem Einfluß des Klimas auf Sprachcharakter und Aussprache, die Frage nach der Funktion der Sprache, die Frage nach den Mitteln der Sprachverbesserung, insbesondere nach der erzieherischen Wirkung von Übersetzungen aus weiterentwickelten Literaturen. Neben den an die Öffentlichkeit getretenen Zeugnissen sprachtheoretischen Inhalts, die hier natürlich nicht einzeln erwähnt werden können, blieb doch auch manches im Stadium des Planens, so Lessings

von 1759 bis etwa 1774 währende Arbeit an einem deutschen Wörterbuch,[41] so der Plan einer in Wien zu begründenden Akademie, für die man vage Hoffnungen auf Joseph II. setzte.

Jellinek hat festgestellt, daß den siebziger Jahren eine besondere Bedeutung für die Geschichte der grammatischen Theorie in Deutschland zukomme. Er widmet ihnen daher ein besonderes Kapitel.[42] Er hat dabei in erster Linie die berufsmäßigen Grammatiker im Auge, spricht aber auch von Herder und Klopstock. Es ist das Jahrzehnt, das dem Erscheinen der Schrift Friedrichs und der Gegenschriften vorangeht. An ihm zeigt sich, wie lebhaft die Diskussion war, in welche die Schrift Friedrichs hineingeriet. Die zahlreichen Reformschriften zur Orthographie aus diesem Jahrzehnt verraten überdies, wie groß selbst bei der in ihrem grammatischen Bau geordneten Schriftsprache die Unterschiede der Aussprache waren und wie stark diese als Merkmale der Uneinheitlichkeit der Schriftsprache empfunden wurden. Als Bindeglied zwischen den vorangegangenen Jahrzehnten und den siebziger Jahren erschienen ohne Namensnennung Herders drei Fragmentenbände »Über die neuere deutsche Litteratur« (1767). Auch sie betonten den engen Zusammenhang vom Sprache und Literatur, den Gleichschritt ihrer Vollkommenheit und räumten daher den Fragen der Sprache einen breiten Raum ein. Sie führten der Sprachdiskussion neue Gedanken zu, die aus den Schriften Johann Georg Hamanns stammten, und griffen im übrigen alle die Fragen des Sprachlebens auf, die in den Jahrzehnten vorher aufgetaucht waren. Herder betonte vor allem das sinnliche und poetische Element der Sprache und kam so überall zu Positionen, die denen Gottscheds entgegengesetzt waren. Er forderte für die Sprache das Recht auf »Inversionen«, also eine freie dem Ausdruck und der Empfindung dienende Wortstellung, auf »Idiotismen«, also das Recht der Sprache auf nationale Eigenart ohne Anpassung an ein fremdes Vollkommenheitsideal, auf »Synonyme«, also das Recht der Sprache auf Reichtum statt Richtigkeit. Er betrachtete Übersetzungen mit Skepsis. Er sympathisierte mit den Schweizern. Wie eine vorweggenommene Antwort auf Friedrichs Einwand erschien es, wenn er der deutschen Sprache »dorische Rauhigkeit« und »dorische Härte« wünschte und betonte, daß die Zahl der Vokale infolge der verschiedenen Artikulation größer sei, als sie in der Schrift erscheine.

Größere Aktualität gewann in den siebziger Jahren die Frage nach der Einheit und dem Charakter der Schrift und Literatursprache noch durch die Praxis der jungen Generation, die man als Dichter des Sturmes und Dranges zusammenfaßt. In den Bemühungen um eine schriftsprachliche Regelung erschien sie als ein Einbruch der Umgangssprache, ja der Mundart in das geordnete Gefüge der Schriftsprache. In einer letzten Antwort auf Adelungs Aufsatz »Was ist Hochdeutsch?« im Teutschen Merkur 1783 billigt Wieland diesem Aufsatz eine gewisse Berechtigung zu als Hüter der schriftsprachlichen Norm gerade in dieser Stunde, wo »seit ungefehr zehen Jahren«

unziemliche Freiheiten, grobe Fehler gegen die Grammatik und anmaßende Verachtung alles Sprachgebrauchs und aller Regeln eine lächerlich-schimpfliche Sprachverwirrung erzeugt hätte.[43] Die Aufgabe einer Regelung, die mindestens ein Kompromiß ermöglichte, hat vor allem Adelungs »Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen« (1774—86) erfüllt ; es hielt an der von Gottsched geschaffenen Grundlage fest, berücksichtigte aber auch das, was in den letzten Jahrzehnten Sprachgebrauch geworden war.[44] Wieland »nagelte es sich aufs Pult«, Goethe befragte es bei der Erstausgabe seiner gesammelten Schriften seit 1786.

Ruft man sich die hier nur flüchtig skizzierten Bemühungen um die Schrift und Literatursprache und um eine Erkenntnis ihres Charakters und ihrer Bedingungen in das Gedächtnis, so erscheint es nicht als ein Zufall, daß den Fragen der Sprache in den Gegenschriften eine so große Aufmerksamkeit gewidmet wird. Fast alle greifen sie die von den führenden Sprachforschern und anderen aufgeworfenen Fragen auf, teilen sich wie jene in verschiedene Lager, fügen aber hier und da einzelne neue Argumente hinzu. Nur die Frage nach dem Ursprung der Sprache blieb in den Gegenschriften unerörtert. Sie wurde ja nicht erst in Herders 1772 gedruckter Abhandlung »Über den Ursprung der Sprache«, die den Preis der Berliner Akademie gewann, behandelt, sondern hatte schon die Jahrzehnte vorher Männer in Frankreich und Deutschland beschäftigt.[45] Aber die Ergebnisse solcher Untersuchungen ließen sich für den literarischen Tageskampf nicht ausmünzen.

Nun zu den einzelnen Gegnern Friedrichs.

An *Tralles*, der 4 Jahre älter war als der preußische König, wird deutlich, wie sehr die Sprachpraxis der Stürmer und Dränger auch noch Angehörige einer sehr frühen Generation aufzuscheuchen vermochte. Ihr Vorgehen bestürzte ihn so, daß er verlangte, ein großer Herr solle durch eine geordnete Zensur den Druck solcher Bücher verbieten, in denen, wie in den Werken des Herrn Goethe, »die höchstnötigen Vocales auf eine unerlaubte Art hinweggeworfen, elidiert und so die Consonantes aneinandergedrängt« würden, wodurch die Sprache rauh und widerwärtig werde, und verlangt auch die Unterdrückung der Schriften, in denen bei den Verbis das Personalpronomen weggelassen sei. Schon früher hatte sich Tralles gegen Abweichungen von der schriftsprachlichen Norm Gottscheds, dessen Preis neben den traditionellen Lob Luthers steht, gewandt und Lessing 1779 getadelt, daß er im »Nathan« die Sprache geflissentlich verdorben habe, ein Vorwurf, der Lessing nicht zu Abwehr des überalterten Gegners zu veranlassen vermochte. So wiederholt er 1781 den Vorwurf und gibt dem Einfluß Goethes die Schuld an Lessings Sprachverderbnis. In der Antwort an den König sieht er dessen Verlangen nach Wortformen wie »gebena« durch den Formenschatz seiner einheimischen schlesischen Mundart erfüllt. *Rauquil-Lieutaud* steht als Franzose auf dem Boden der

Sprachanschauung des Königs und wiederholt so nur, was seine Landsleute an Argumenten gegen Eignung und Ausbildung der deutschen Sprache vorbrachten. *Gomperz*, der nicht minder in der französischen Sprache zu Hause ist als er, aber sich als viel belesener zeigt, rühmt dagegen den Vorzug der Konsonanten, die der Sprache Festigkeit gäben, und macht geltend, daß die Italiener geradezu Vokale elidierten. Die Erörterung der Frage, welche Eigenschaften die einzelnen Laute der deutschen Sprache geben, ging weit zurück. Harsdörffer beispielsweise machte in den »Frauenzimmergesprächspielen« den Vorschlag, die harten Konsonanten zu verringern und die Vokale zu vermehren, um die »Teutsche Sprache leichter und lieblicher« zu machen. Die Frage war, wie auch Herders schon erwähnte eingehende Behandlung in den »Fragmenten« zeigt, nach wie vor aktuell.[46] Wer sein Sprachideal im Romanischen suchte, entschied sich dabei gern für den höheren Wert der Vokale. So auch *Ayrenhoff*. Er versucht der deutschen Sprache, den Vorschlag des Königs abwandelnd, vokalreiche Formen wie geba, nehma zu geben, aber auch gefällige Konsonantenverbindungen wie Sneider aufzupfropfen und rügt, offenbar ohne Kenntnis von Herders »Fragmenten« und seiner Versicherung, daß die Aspiration zum »Lieblichen« der Rede gehöre, den Mißklang des »keuchenden h« am Wortanfang. *Wezel* möchte die deutsche Sprache mit all ihrem durch die Konsonanten bewirkten Mangel an Wohlklang hinnehmen, weil sie im Ganzen unveränderlich sei wie das Klima, das sie bedinge ; er mißt sie an der Fähigkeit, große erhabene Gedanken und Empfindungen auszudrücken, die sie aber ebenso besitze wie die nicht minder rauhe englische Sprache, und verordnet dem Dichter, zur Erhöhung des Wohllautes eine »melodische Stellung der Wörter« anzustreben und so »das Musikalische der Sprache« mehr herauszuarbeiten. Wenn er im übrigen empfiehlt, Konsonanten auszumerzen und Vokale zurückzurufen, so hat das, wie frühere Schriften Wezels[47] zeigen, eine Spitze gegen die Sprachpraxis der Stürmer und Dränger, »der seinwollenden Genies und Volksdichter«, wie er sie in seiner Antwort an Friedrich nennt. *Jerusalem* nimmt wie Gomperz die Partei der Konsonanten, weil sie die Bildner der »Natursprache« und überhaupt das Gerüst der Sprache seien. Wenn bei ihm die konsonantenreiche deutsche Sprache als »Natursprache« einen Vorzug erhält, so geht *Afsprung*, der Klopstockjünger, darüber hinaus, indem er, mit ironischer Abfertigung der Lautverbesserungsvorschläge des Königs, die Frage der Konsonanten und Vokale nur ganz am Rande und oberflächlich als bloße Sache träger Gewohnheit behandelt, dafür aber auf die Wurzelbetonung hinweist, durch welche die Struktur der Sprache bestimmt werde. Vollends hat *Möser* dieser vom romanischen Sprachgefühl diktierten Frage nach dem sprachästhetischen Wert der Vokale und Konsonanten keine Bedeutung beigemessen, da es ihm weniger auf die von den Franzosen angestrebte Schönheit, die sich im äußeren Wohlklang manifestiert, als auf Wahrheit und Ausdrucksfähigkeit ankommt.

Die Freiheit der Wortstellung, die Fähigkeit der deutschen Sprache zu »Inversionen«, wird von fast allen Verfassern als Vorzug betrachtet, auch wenn sie wie *Wezel* die Deutlichkeit und Wahrheit, mit der man die gebundene Wortstellung im Französischen als einen ihrer Vorzüge rechtfertigte, als Endzweck der Sprache bejahten und wie er ein Liebhaber der französischen Sprache und Literatur war. Das ist begreiflich; auch in Frankreich wurde die Forderung nach einer freieren Wortstellung damals aktuell, und unter den hier behandelten Verfassern erörtert *Rauquil-Lieutaud* ihre Vorzüge. Wezel bezeichnete die Freiheit der Wortstellung im Satze und überhaupt das Fehlen einer aufgezwungenen, nicht aus dem Sprachgebrauch erwachsenen Grammatik als notwendig für eine Sprache, die noch in der Bildung begriffen sei. *Jerusalem*, offenbar gestützt auf seine Erfahrungen als Prediger, gibt zu, daß die deutsche Sprache zwar lange Perioden und Einschiebungen habe und das Subjekt vom Prädikat trenne, sieht aber auch in dieser Praxis, welche ihre Gegner tadelten, einen Vorzug, da eben auf dieser Freiheit die Möglichkeit beruhe, die Sprache stärker abzustufen und den sprachlichen Ausdruck zu bereichern. *Afsprung*, der Klopstockjünger, weist den Vorwurf der Barbarei mit Argumenten zurück, die letzten Endes auf Schottelius zurückgehen, daß nämlich die deutsche Sprache so reich an »Stammwörtern« sei und dieser Reichtum durch Zusammensetzungen so vergrößert werden könne, daß sie sich ohne Hilfe der romanischen Sprachen, die »keine Ursprachen« seien, aus sich selbst fortentwickeln und verbessern könne, daß es dafür aber der Inversionen bedürfe, um den ganzen Reichtum der sprachlichen Bildungsmöglichkeiten auszuschöpfen und »die feinste Gedankenverbindung zu bezeichnen«.

Neben dieser Prüfung der deutschen Sprache auf ihre Eignung zur Schrift- und Literatursprache bewegt die Verfasser der Gegenschriften die drängende Frage, wie man zu einer solchen ausgebildeten Sprache kommen könne und wie sie beschaffen sein müsse. Am weitesten greift *Wezel* aus. Er hat ja der Sprache mehr als ein Drittel seiner 328 Seiten starken Schrift gewidmet; möglich, daß das Hamann, der offenbar für die skurrile Art Wezels nicht unempfindlich war, seinen Erstling »Tobias Knaut« fälschlich Herder zuschrieb und für Wezels letzten Roman »Wilhelmine Arend« warb, bewogen hat, sie als eine »scharfsinnige Abhandlung«[48] zu bezeichnen. Vier Seitensprünge und Stürze, sagt Wezel rückblickend, mußte die deutsche Sprache ausstehen, »die Gottschedische Puristerei, die Verdrehungen und Verrenkungen der Klopstockianer, den Wielandschen Gallizismus, den pöbelhaften Provinzialismus und den Hans Sachsismus der seinwollenden Genies und Volksdichter«. Bevor Wezel die Antwort an den König verfaßte, die freilich mehr sein will als eine Widerlegung des unberufenen Tadlers, hatte er, wie schon erwähnt, nach vielen Seiten gekämpft. Der einzige, der seinen Vorwürfen zeitlebens entgangen ist, war Lessing. Auf ihn setzt er auch seine Hoffnung für die Festigung der Schriftsprache. Wörterbücher können das nicht leisten; auch

über das Wörterbuch der französischen Akademie sei trotz der von Friedrich hervorgehobenen Sanktion durch die Nation die französische Sprache weitergegangen, und das gleiche Schicksal erwarte Adelung. Ein »Genie« schaffe sich seine Sprache, ohne daß eine Regelung durch Grammatik und Wörterbuch vorangegangen sei, und nur das Vorbild eines großen Schriftstellers trage zur Festigung der Schriftsprache bei. Wenn seit dem Geburtsjahr der »Miss Sara Sampson« einmal eben so viele Jahre verflossen seien wie seit dem Oedipe des Corneille, würden auch die deutschen sich einer langue fixée rühmen können. Daß ihm Lessings Stil als Ideal vorschwebt, zeigt die Widerlegung der Ansicht des Königs, daß die deutsche Sprache diffuse sei ; Weitschweifigkeit sei nicht ein Fehler der Sprache, sondern des Schriftstellers : »wie er denkt, so schreibt er auch — hell, deutlich, lebhaft, gedrängt oder dunkel, verworren, schleppend, kraftlos.« *Ayrenhoff* ließ im Chor der Antwortenden die Stimme Österreichs vernehmen. Er gehörte in seiner Heimat zu denen, welche einem Anschluß an die Literatur des Nordens das Wort redeten. In Wien hatte die Gottschedische Sprachregelung schon seit langem Fuß gefaßt, wenn auch mit Berücksichtigung der heimischen Sprachtradition. Eben in den siebziger Jahren erschienen im Zusammenhang mit Unterrichtsreformen in den Schulen Lehrbücher, welche die Gemeinsprache des Nordens vermittelten. So ist es begreiflich, daß Ayrenhoff dem König als den von ihm vermißten Sprachmeister, der auch eine Akademie ersetze, Gottsched und als Gegenstück zum französischen Dictionnaire de l'Academie Adelungs Wörterbuch nennt. Der Schwabe *Afsprung* hinwiederum stammt aus einem Gebiet, in welchem sich damals, repräsentiert durch Friedrich Karl Fulda und Johann Nast, Bestrebungen nach einer schwäbischen Schriftsprache geltend machten, deren Wirkung sich noch beim jungen Schiller spüren läßt.[49] Afsprung ist, wie Schillers Griechischlehrer Nast, gemäß den Traditionen der schwäbischen Humanismus ein guter Kenner der griechischen Sprachgeschichte und macht von dieser Kenntnis klugen Gebrauch. Es ist kein Partikularismus, sondern die Weitergabe eines schon im 17. Jahrhundert geltend gemachten Arguments, wenn Afsprung auf das Nebeneinander der verschiedenen Mundarten in den griechischen Literaturwerken hinweist und geltend macht, daß deren Verbreitung im ganzen griechischen Sprachgebiet dadurch nicht behindert worden sei. Wiederum mit der »sehr lehrreichen« Geschichte der griechischen Sprache und Dichtung vor Augen lehnt er die Notwendigkeit eines den Sprachgebrauch regulierenden Wörterbuchs und die »Schildwache einer Akademie« und überhaupt jeden obrigkeitlichen Eingriff in das Sprachleben ab und erwartet — offenbar mit Klopstocks Beispiel vor Augen — die Vervollkommnung der Sprache vom Dichter. »Ein echtes Genie bildet die Sprache selber«. Wie bei Wezel richtet sich auch hier dieser Satz gegen die Behauptung des Königs, daß kein Schriftsteller in einer noch unausgebildeten Sprache schreiben könne. Wie sehr aber auch der Schwabe in Afsprung an diesen Ausführungen beteiligt ist, bezeugt

seine an Bodmer gemahnende Forderung, die »zur unmittelbaren Verbesserung unserer Sprache . . . die Untersuchung derselben in allen Zeitaltern, von welchen etwas auf uns gekommen ist, und das fleißige Studium der Analogie« empfiehlt. *Möser*, der schon auf die Frage nach dem ästhetischen Wert der Laute nicht eingegangen war, bleibt auch bei der Frage nach der Schriftsprache nicht bei Einzelheiten, sondern geht mehr aufs Grundsätzliche. Er bestreitet, daß der Weg richtig war, den man mit und seit Gottsched beschritten hat und bei dem man das Vorbild in Frankreich gesucht habe ; denn so sei man zu einer armen Buchsprache gekommen wie das Französische, das »so sehr gereiniget, verfeinert und verschönert ist, daß man kaum ein mächtiges, rohes oder schnurriges Bild darinn ausdrücken kann, ohne wider ihren Wohlstand zu sündigen«. Die Buchsprachen seien nun einmal bloße Konventionssprachen des Hofes und der Gelehrten, und auch die deutsche Schriftsprache sei nicht identisch mit der Meißner oder der Franken Volkssprache, sondern eine Auswahl von Ausdrücken zum Vortrage von Wahrheiten, und was sie seit Gottscheds Zeiten an Bereicherung erfahren habe, sei entstanden durch den Zuwachs an Wahrheiten (Ideen), die nach Ausdruck verlangten. Der englischen Sprachentwicklung gibt Möser den Vorzug, weil die englische eine geschriebene Volkssprache und mit ihr ein Provinzialdialekt auf den Thron erhoben sei, der, wie Möser in seiner sinnlich-kräftigen Ausdrucksweise sagt, »auf seinem eigenen fetten Boden steht, nicht aber, wie unsere Buchsprachen, auf der Tenne dörret«. Jede Provinzialsprache, so hat er ein Jahrzehnt vorher in einem Briefe geäußert,[50] sei reicher und malerischer, besser geeignet, »Szenen des gemeinen Lebens« wiederzugeben, also realistischer, weil sich in ihr noch »die schöpferische Laune des gemeinen Mannes« täglich erfindend betätigt. Die Leistung der Dichter, hier vor allem Lessings und Goethes, sei es gewesen, die Schriftsprache aus der mündlichen Rede zu bereichern, und seit dem Auftreten der Schweizer sei es überhaupt ein Verdienst der Dichter, die deutsche Sprache bereichert, tönereicher und ausdrucksfähiger, überhaupt erst zu einer Dichtersprache gemacht zu haben. So geht Möser als einziger von Friedrichs Gegnern stark aufs Grundsätzliche und zieht die ganze Entwicklung, welche die deutsche Schriftsprache mit und seit Gottsched genommen hat, in Zweifel. Wie sehr er sich hier mit Herder als dem Verfasser der »Fragmente« berührte, bedarf keiner Erwähnung.

Die Vielfalt der Antworten auf die Fragen des sprachlichen Lebens bei den Verfassern der Gegenschriften zeigt, daß hier die Schrift »De la littérature allemande«, so rückständig auch der Standpunkt ihres Verfassers war, in eine lebendige Diskussion eingegriffen hatte. Deutlicher als die Arbeiten der Grammatiker oder die doch immer nur vereinzelt bleibenden Schriften von der Art der Hamannschen oder Herderschen zeigen die hier behandelten Schriften, wie stark man die Aktualität dieser Fragen empfand und welches Interesse beim Publikum man für sie voraussetzte. Das ist in mancher Beziehung über-

raschend. Minder überraschend, daß auch *der gegenwärtige Stand der deutschen Literatur* in den Gegenschriften eingehend behandelt wurde. Denn hier war die Auswahl in der Schrift Friedrichs so dürftig, daß sie geradezu zur Widerlegung und Ergänzung herausforderte. Hier konnte sich mancher für sich oder für eine Gruppe, zu der er sich rechnete, getroffen fühlen. *Tralles* beispielsweise nennt außer sich selbst und einigen klassischen Dichtern Gottschedischer Observanz seinen Lieblingsautor Haller, den der König nur als Naturforscher, nicht auch als Dichter genannt hatte ; ihm entgegnete nun Tralles, »der Hallers Alpen auf einer Bergreise mit sich hatte, darüber das Heimweh bekam und das schlesische Riesengebirge (Leipzig 1750) besang«.[51] *Ayrenhoff* ist zwar taktvoll genug, das Lob nicht zu erwähnen, das Friedrich seinem »Postzug« gespendet hatte ; aber diese Tatsache mußte ihn geneigt machen, den Ansichten des Königs zuzustimmen. Zwar haben auch seine persönlichen literarischen Erfahrungen sein Urteil bestimmt ; er hatte sich an dem in Wien durchgefochtenen Kampf gegen Stegreifkomödie und Hanswurstspiel beteiligt und durfte sich einen wesentlichen Anteil an dem Siege des regelmäßigen Schauspiels zuschreiben. In diesem Kampf nun hatten sich Racine und Molière als wichtige Bundesgenossen auf der Bühne erwiesen, während der in Wien noch kaum bekannte, aber durch Lessings »Hamburgische Dramaturgie« empfohlene Shakespeare als eine Verstärkung der gegnerischen Front erschienen war.[52] Diese literarischen Erfahrungen haben zweifellos Ayrenhoff 1781 bei seinem Urteil mitbestimmt, aber doch auch wohl die persönliche Zuneigung, die er seit langem und vor allem als Verfasser des »Postzugs« für Friedrich fühlte. So stimmte er vor allem in die Ablehnung Shakespeares ein und rügt an Lessings »Hamburgische Dramaturgie«, die er im übrigen schätzt, daß sie mit den Franzosen zu hart ins Gericht gehe, mit Shakespeare dagegen zu glimpflich verfahre. Er sieht freilich nicht alles durch die romanische Brille und rühmt Klopstock wegen der Nähe zu Milton, wenn er auch hinter Homer und Virgil zurückstehen müsse. Seine Kenntnis der deutschen Literatur der Zeit ist sehr viel größer als die Friedrichs, wenn auch nicht immer durch einen sicheren Geschmack gelenkt. So nennt er z. B. Cronegk, Weisse, Dusch und Clodius neben den besseren Köpfen wie Hagedorn, Zachariä und Kästner über Wieland und die Ästhetiker Riedel und Sulzer bis Winckelmann, Abbt, Herder und Goethe. Wieder anders verhält sich *Jerusalem*. In seiner schnell hingeworfenen Schrift erwähnt er manche, deren Namen durch Gottscheds Sprachbemühungen wieder geläufig geworden waren : Opitz, Logau und Thomasius wegen seiner deutschsprachigen Vorlesungen, aber auch Haller sowie Wielands »Agathon«, Lessings und Lichtwers Fabeln. Es ist ihm sichtlich darum zu tun, dem König eine Anzahl erlauchter Namen entgegenzuhalten ; daher finden wir bei ihm eine so seltsame Zusammenstellung wie den Hofdichter Canitz, dessen glatte Satiren er preist, und Klopstocks »Messias«. Klopstock hatte er einst vergeblich in Braunschweig zu fesseln versucht. Ein

paar Angehörige des Braunschweiger Kreises füllen die ungleiche Reihe dort, wo er auf das Theater zu sprechen kommt ; Leisewitz als Verfasser des Brudermorddramas »Julius von Tarent«, das er anerkennt, während er vom »Götz« schweigt, und vor allem Lessing. »Das größte Verdienst um die Ehre des deutschen Theaters hat Lessing«. Daß er »Werthers Leiden« dem König nicht nennt, ist begreiflich. Es wird aber auch Herder nicht erwähnt ; daher ist Herders zorniges Urteil im Brief an Hamann begreiflich : »Jerusalem ist ein kleiner, enger, politischer Kopf, ein Hofmann, Gottserbärmlich«.[53] Herders und Goethes früher zitiertes hartes Urteil haben spätere Historiker aufgenommen ; nach einem Worte von Gervinus verteidigte Jerusalem die Literatur gegen Friedrich II. so schlecht wie sonst die Religion gegen Voltaire. Wieder anders als Tralles und Ayrenhoff verfährt *Johannes von Müller*. In seiner Schrift hatte der König auch Vorschläge gemacht, den Zustand der Geschichtsschreibung in Deutschland zu verbessern ; sie solle keinen Gedächtnisstoff übermitteln, sondern die Urteilskraft bilden, zum Denken erziehen und die Liebe zur Tugend einpflanzen. Müller, der mit dem Übersetzer des Königs Dohm eben damals sehr vertraut stand, nannte nicht seine Schweizer Geschichte, welche die Vorschläge Friedrichs erfüllte und übertraf, ging aber auch auf andere Ansätze zu einer neuen Art der Geschichtsschreibung, etwa bei Möser und Herder, nicht ein.

Wezel steht der Möglichkeit einer ernsthaften Verbesserung der Geschichtsschreibung bei den Deutschen sehr skeptisch gegenüber ; der Grund dafür sei »der Stoff und Zuschnitt der deutschen Geschichte selbst, ihr armseliger Plan im Gegensatz zur römischen«. Bei der Beurteilung des Standes und der Zukunft der Schrift- und Literatursprache in Deutschland schwebt ihm, wie gezeigt wurde, offenbar Lessing als Muster vor, und Lessing ist ja auch der einzige, den er in seinen vielen Kämpfen geschont hat. Das gleiche gilt nun auch für seine Beurteilung der Literatur. Seine Urteile, die über Goethes Frühwerke nicht ausgenommen, führten ihn in die Nähe Lessings. Freilich, es fehlt seinen Kritiken das Konstruktive der Lessingischen, und sie sind trotz eifriger theoretischer Bemühungen weniger von einer festen und überlegten Kunstanschauung diktiert als von einem oft krankhaften Selbstgefühl, von Eigensinn und Rechthaberei bestimmt. So kommt es, daß er Lessings kritische Tätigkeit nirgends erreicht und auf dem Wege zu ihm etwa bei Nicolai und Weisse anhält. So fand denn auch Wezels gegen das »ganze poetische Sündenregister« der Originalgenies gerichtete »Appellation der Vokalen an das Publikum« 1779 den Beifall von Nicolais »Allgemeiner deutscher Bibliothek«. In der Schrift von 1781 fordert er eine grundsatzfeste Kritik, gibt aber diesmal seiner Forderung eine so bissige Form — er charakterisiert die meisten kritischen Schriften »als gelehrte Spinnstuben und Tabacksgesellschaften, wo sich die Gegenwärtigen allemal auf Unkosten der Abwesenden unterhalten« —, daß er sich damit nun wieder den Tadel von Nicolais Zeit-

schrift zuzog. Als Schriftsteller pflegte Wezel den Roman, befand sich also mit seinen literarischen Leistungen in größerer Nähe zu Wieland als zu Lessing. Sein Urteil über Wielands Romane war in den Jahren seiner literarischen Tätigkeit Schwankungen unterworfen wie auch sein persönliches Verhältnis zu ihm.[54] Kurz vor der Gegenschrift veröffentlichte er in Weisses »Neuer Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste« eine Besprechung von Wielands »Oberon«, die den Dichter zu den »Idealisten« rechnete, die »nur die Imagination ergötzen wollen und diesem Zwecke die Wirkung auf Verstand und Empfindung unterordnen«, und ließ 1780 seinen Roman mit einem Thema aus der deutschen Gegenwart »Hermann und Ulrike« erscheinen, den Wieland, der trotz aller bösen Erfahrungen mit Wezel nicht verstimmt war, als »den besten deutschen Roman« bezeichnete, »der ihm jemals vor Augen gekommen sei«.[55] Auf der Linie der Wielandrezension liegt nun auch sein Urteil in der Antwort an Friedrich II., wo an den »Wielandischen Schriften aus dem männlichen Alter seiner Autorschaft« getadelt wird, daß sie ihre Themen aus dem griechischen Altertum und den Ritterzeiten nähmen, also Themen wählten, die den Deutschen seiner Zeit fremd bleiben müßten (nur der »*Agathon*« erhält ein eingeschränktes Lob), und wo es an anderer Stelle heißt, daß die Höhe der Bildung einer Nation davon abhänge, ob ihre guten Dichter »die Gegenstände ihrer Darstellung aus der Nation selbst nähmen«. Für das deutsche Lustspiel hat Wezel freilich 1778 die Steifheit der Sitten, die Mattheit der Leidenschaften, die Schwäche der gesellschaftlichen Verbindungen, das Überwiegen der Kleinstädte, die »nirgends ein großes Theater des Lebens« darböten, als ernsthaftes Hindernis bezeichnet.[56] Es gibt also bei ihm manche Berührungen mit der Kritik des Sturmes und Dranges, auch in der Haltung zu Wieland. Aber die Hinwendung der jungen Generation zum Volk vermochte er nicht mitzuvollziehen. Auch in seiner Gegenschrift gießt er die volle Schale des Zornes über sie aus wegen ihrer Verwendung der lebendigen Volkssprache, der Mundart, und wegen ihrer Zumutung, uns an »Volksprodukten zu vergnügen«, einer »Entehrung unseres Geschmacks«, für die er schon früher ausdrücklich Bürger und versteckt Herder verantwortlich gemacht hatte. Als der dichterische Repräsentant dieser »seinwollenden Genies und Volksdichter« aber erschien ihm Goethe, den er bekämpft, auch wenn ihm 1781 der »Goethianismus« als eine glücklicherweise abgetane Mode erscheint, die bei den wirklichen Kennern nicht mehr gelte. Vielleicht aus diesem Grunde nennt er in seiner Gegenschrift nicht mehr den »Götz«. Und der »Werther« erscheint als »ein Buch, worin sich ein Mensch, der unsern Weibern und Mädchen und jungen Leuten auf der Universität gefiel, weil er mitunter sehr jugendlich redet, halb aus Liebe erschoß.«

Gomperz, in Lothringen geboren, aber in Nordostdeutschland ansässig, nutzt in seiner französisch geschriebenen Schrift seine Stellung zwischen den beiden Kulturen geschickt aus. Er ist intelligent und auf Reisen gebildet. Seine

Haltung ist höflich, aber nicht unterwürfig; er betont, aus Liebe zur Wahrheit zu schreiben. Er läßt sich nicht auf einen bestimmten Schulstandpunkt festgelegen und führt sich klugerweise als Nichtdeutschen ein. Sein Blick reicht weiter als der der meisten einheimischen Kritiker. Er kennt und würdigt so verschiedenartige Dichter wie Gellert und Bodmer, Wieland und Klopstock, Haller und Lessing; er zitiert Verse von Opitz, Logau, Fleming und kennt bemerkenswerterweise auch Reimar und Walther. Als guter Kenner der deutschen und französischen Literatur berücksichtigt er auch die Beziehungen der Völker zueinander, weist die Verwandtschaft der von Malherbe und Opitz eingeleiteten Bewegungen nach und zeigt, daß deutsche Dichtungen zum Beispiel Lessings »Nathan«, auch im Ausland anerkannt, ja übersetzt werden. Und weshalb, so fragt er, bedürfen die Deutschen der französischen Dichter, wenn sie Lessing und Wieland haben? Gomperz ist einer der wenigen, die Herder zitieren. Nur *Möser* übertrifft Gomperz an Zahl der ausdrücklich genannten Schriftsteller. Das braucht kein Vorzug zu sein; es kann dahinter wie etwa bei Tralles und Jerusalem die subaltern-unkritische Überzeugung stehen, wie herrlich weit man es gebracht habe. Aber das ist schon nicht bei Gomperz und vollends nicht bei Möser der Fall. Er nennt von Älteren Haller als ersten Dichter, der nicht mehr nur Versemacher gewesen sei, mit größerem Nachdruck noch Klopstock, ferner ob ihrer geschichtlichen Verdienste Hagedorn, Gleim, Ramler, die Karschin und Gellert, von noch Gegenwärtigen Lessing, Winckelmann, Lavater, Sulzer, Wieland, von den Jüngeren Bürger und Miller, von den Jungen mit großem Nachdruck Goethe und endlich Klinger, Lenz und Wagner, die in einzelnen Teilen eine Stärke wie Herkules zeigten, »ob sie sich gleich auch wie dieser zuerst mit einer schmutzigen Arbeit beschäftigten« und zu früh verstummten. Aber hinter der großen Fülle von Namen steht bei Möser eine ganz andere Literaturkonzeption. Man wird ihn daher auch nicht eigentlich als Repräsentanten des Publikumsgeschmacks betrachten, während der gebildete und interessierte Dilettant Gomperz und selbst der sich mitten im literarischen Leben tummelnde Wezel trotz seiner persönlich bedingten und temperamentvoll vertretenen Vorurteile viel eher die Ansicht des interessierten Leserpublikums repräsentieren. Schon durch seine Tätigkeit in Osnabrück, wo als Landesherr ein Angehöriger des lutherischen Hauses Hannower, das auch den englischen Thron innehatte, mit einem katholischen Bischof abwechselte, aber auch aus freien Stücken war Möser mit der englischen Kultur vertraut und bewunderte sie. Er gehört damit zu den vielen Deutschen, die damals mit Bewunderung, ja mit Neid zu dem wirtschaftlich fortgeschrittenen England mit seinem selbstbewußten Bürgertum hinüberblickten, in dem, wie Georg Chr. Lichtenberg 1776 rühmte, auch die Schriftsteller als in einem freien und tätigen Gemeinwesen geehrt lebten. Herder hat 1777 in dem Aufsatz »Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst« die Kontinuität der englischen Literatur gerühmt im Gegensatz zur deutschen,

die den Zusammenhang mit der Vergangenheit, insbesondere auch mit der Volksliteratur nicht wahre. Damit hatte er der Forderung der jungen Generation nach Originalität, nach einer Originaldichtung, einer von Bevormundung befreiten Nationaldichtung die geschichtliche Rechtfertigung gegeben. Darauf beruht auch Mösers Literaturkonzeption. »Ob wir nicht besser tun, unsre Götze von Berlichingen, so wie es die Zeit bringen wird, zu der ihrer Natur eigenen Vollkommenheit aufzuziehen als ganz zu verwerfen oder sie mit allen Schönheiten einer fremden Nation zu verzieren?« Wenn aber die werdende deutsche Literatur der Anlehnung an eine fremde Literatur nicht entraten kann, so kommt dafür doch nur die englische Literatur in Frage, weil sie ähnliche Empfindungen wie die deutsche wiedergibt und ähnlichen Zielen nachgeht. Italiener und Franzosen betonen das Ideal der Schönheit und lassen die Natur verarmen; darüber haben sie sowohl den Blick für das Charakteristische wie für die Mannigfaltigkeit eingebüßt. »Der Deutsche hingegen hat wie der Engländer die Mannigfaltigkeit der höchsten Schönheit vorgezogen und lieber ein plattes Gesicht mitunter als lauter Habichtsnasen malen wollen.«

Wezel geht in seiner Schrift auch noch auf die äußeren Umstände ein, welche nach seiner Auffassung die Entfaltung der Literatur behindern. Diese Frage nach *den äußeren Bedingungen der Literatur* wurde zwar auch durch die Schrift Friedrichs zur Diskussion gebracht, gehörte aber zu denen, die auch unabhängig davon die Geister bewegten. Herder hat das Problem »Von dem Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung« eben damals im weitesten Rahmen und mit reichen Aspekten behandelt, und daß es sich bei seiner Abhandlung um die Antwort auf eine von der Berliner Akademie gestellte Preisfrage handelt, zeigt die Aktualität solcher Fragestellung. Die Verfasser der Gegenschriften hielten sich naturgemäß vor allem an den Text in der Abhandlung Friedrichs. Der königliche Verfasser, dem die deutsche Dichtung so wenig zu danken hatte, prophezeit zum Schluß in Dohms Übersetzung: »Wenn wir Medicis haben, werden auch unsere Genies hervorkeimen; und die Auguste werden schon Virgile machen«, verständlich, daß die Gegenzeugen aus dem Bereich der Fragen nach den äußeren Bedingungen der Literatur gerade diese herausgreifen. *Ayrenhoff*, der voll Achtung anerkennt, daß Gottscheds Sprachleistung ohne Förderung der Großen gediehen sei und sich nur mit Hilfe der Dichter durchgesetzt habe, setzt, mit der Begründung des Theaters an der Burg vor Augen, für das Theater seine Hoffnung auf Joseph II., »der die von ganz Deutschland verlassene Theatermuse in Schutz genommen« habe. *Johannes von Müller*, widerspruchsvoll wie so oft, bestreitet, daß die Gunst der Großen Genies hervorzubringen vermöge, wiederruft dann aber halb auf Grund eigener Erfahrung diesen Satz, da das Genie Ruhe und wirtschaftliche Unabhängigkeit brauche, und die könne nur »die Welt«, die Gesellschaft geben, hier konkret der preußische Hof, um dessen Gunst sich Müller damals bemühte. Radikal ablehnend gegen-

über Friedrichs Behauptung ist der Republikaner *Afsprung*. Er holt geschichtlich weit aus, um das zu beweisen, wie es ja auch sein Gegner getan hatte, zeigt, daß die Großen, durch Schmeichelei bestärkt, »die Hervorbringung der Genien nur usurpieren«, und läßt seine bissige Diatribe in den Worten gipfeln: »Ludwigs XIV. Verschwendungen haben die Racinen, die Corneillen etc. nicht gemacht, vielleicht aber geschwächt«. *Jerusalem* beklagt das Fehlen eines Schutzherrn wie eines Hauptsitzes der Musen. Auch *Wezel* sieht in dem Fehlen einer dichterischen Hauptstadt, übrigens auch eines Nationaltheaters, ein Hindernis für den Fortschritt einer Literatur. *Rauquil-Lieutaud* als Franzose sieht als ein Hemmnis des literarischen Fortschritts die Vielstaaterei und die dadurch bedingte diversité d'interêts. *Gomperz* erwartet eine Förderung von kleinen interessierten Zirkeln wie den französischen Salons. *Johannes von Müllers* Haltung ist schwankend. *Afsprung* hat bei seiner Ablehnung das griechische Vorbild vor Augen: »Die Schriftsteller aus Teutschlands äussersten Enden sind nicht weiter von einander entfernt, als es die griechischen waren.« *Gomperz* sieht ein Mittel der Förderung der Literatur in der Gewährung der Freiheit des Schreibens. Mit Bezug auf die weltliche insbesondere politische Beredsamkeit heißt es bei dem Österreicher *Ayrenhoff:* »Cicerone und Demosthene zu haben, verwehrt uns die Natur unserer Staatsverfassung«, bei dem Mitteldeutschen *Wezel:* »Wozu brauchen wir Demosthenes und Ciceros«, da die politische Verfassung der Deutschen eine politische Beredsamkeit in der Art der alten ausschließt, bei dem Schwaben *Afsprung:* »Redner kann es nur da geben, wo jeder nach Überzeugung zu reden Recht und Macht hat; daher gab es nirgend wahre, des Namens würdige Redner, als zu Athen, Rom, und in England«. Die literarische Kritik, seit Boileau als ein wesentliches Moment im künstlerischen Prozeß anerkannt, wird nun ihrerseits bei einigen Verfassern zum Gegenstand der Kritik. Das kritische Urteil *Wezels* wurde schon zitiert.[57] *Ayrenhoff* sieht die Kritik in üblen Händen, in der Hand von Pasquillanten, eine Ausgeburt epidemischer Zanksucht, und nimmt selbst den Verfasser der »Hamburgischen Dramaturgie« nicht aus »in seinen feindseligen Launen gegen die tragischen Dichter der Franzosen«, rechnet im übrigen aber seine kritischen Schriften »zu den lehrreichsten und scharfsinnigsten, die eine Nation aufweisen kann«. Ohne theoretische Äußerung nimmt endlich *Afsprung* die absolute Freiheit der Kritik in Anspruch mit den Worten Rousseaus, des Priesters der Wahrheit, die er als Schlußworte verwendet: »Toutes les fois qu'il est question de raison, les hommes rentrent dans le droit de la nature, et reprennent leur première égalité.«

Es ist kein unwillkommener Zufall, daß die Schrift, von der unsere Untersuchung zur Geschichte des literarischen Publikums im Deutschland des 18. Jahrhunderts ausging, im Jahre 1780 erschien. Es war die Zeit, in welcher sich in dem vielfältigen Gegeneinander die ersten Ansätze zu dem zeigen, was

wir die Klassik nennen : in dem Spätwerk Lessings, der in fast allen Gegenschriften im Vordergrund steht, als der wichtigste literarische Repräsentant erscheint und noch Wieland hinter sich läßt, aber auch bei Herder, der erstaunlicherweise kaum einmal in den Gegenschriften genannt wird, wenn man auch hier und da seine Wirkung zu spüren glaubt, und bei Goethe, über den in den Gegenschriften das Urteil noch sehr schwankt. Aber es wurden doch auch, wie wir sahen, die Namen und Titel vieler dii minores, vieler kleiner und überlebter Geister dem König entgegengehalten, und das läßt ermessen, gegen welche Widerstände sich die Dichtung der Klassik durchsetzen mußte. Aber das zu zeigen, wäre eine neue Aufgabe, und dafür besitzen wir vielleicht kein so gut zugängliches Arbeitsmaterial wie in den hier analysierten Schriften, in denen Männer, die in ihrer Gesamtheit das literarische Publikum von damals zu repräsentieren vermögen, alle auf die gleichen Fragen antworteten.

[1] Textabdruck in 2. Auflage mit der Übersetzung Dohms und einer Einleitung von Ludwig Geiger : Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hsg. von August Sauer Nr. 16 Berlin 1902. — Goedekes Grundriss sur Geschichte der deutschen Dichtung[3] IV. 1, S. 1 f.

[2] Später erschienene Abdrucke wie die in den Oeuvres III (1789) oder später Übersetzungen interessieren im Zusammenhang dieser Abhandlung nicht.

[3] *Leopold Magon :* Eine unbeachtete Fernwirkung von Friedrichs des Großen »De la littérature allemande«. Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Beziehungen Deutschlands und Schwedens im 18. Jahrhundert. In : Festschrift August Sauer. Stuttgart 1925 S. 181—201.

[4] So verfuhr z. B. auch der von Friedrich nicht erwähnte Wieland, der freilich durch die Beziehungen des Weimarer Hofs zum preußischen behindert war. Seine Rezension : Gesammelte Schriften. Her. von d. Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin 1854. S. 551 ; A. S. 143. — Der Verfasser ist nicht Herder, wie Haym meinte, sondern Wieland selbst.

[5] Zitiert nach *Bernhard Suphan,* Friedrichs des Großen Schrift über die Deutsche Literatur. Berlin 1888. S. 36.

[6] Friedrich d. Große und die geistige Welt Frankreichs. Hamburg 1932. Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen. Heft 11. Die Rezension von Victor Klemperer Lit. 1. f. Germ. u. Rom. Philologie 55 (1934) Sp. 181—6 erhebt Einspruch nur gegen die Periodisierung, stimmt aber im Übrigen zu und führt im Einzelnen weiter.

[7] *Hans Droysen :* Histoire de la dissertation sur la littérature allemande publiée à Berlin en 1780. Ein Beitrag zur Charakteristik des Staatsministers Gr. von Hertzberg. Berlin 1908 = Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Königstädtischen Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1908.

[8] *Droysen* a. a. O. S. 14.

[9] Biographie : ADB 2, 624. — Sein besonderes Interesse galt dem Theater. Die Schönemannsche Gesellschaft wurde von ihm gefördert und hatte eine seiner Komödien »Die Beschwerlichkeiten des Hofes« im Repertoire. Für uns ist besonders interessant, daß er 1743 versuchte, Friedrich für das deutsche Theater zu erwärmen. Der König hatte 1742 der Schönemannschen Gesellschaft den Bau eines festen Schauspielhauses in Berlin aufgetragen. Das weckte offenbar große Hoffnungen. Wie aber Schönemann am 3. Mai 1743 seinem Gönner Gottsched berichtete, konnte Friedrich »das Vorurteil« gegen deutsche Schauspieler nicht überwinden, und der von Bielfeld unterstützte Versuch, ihn zum Besuch von dessen Komödie zu bewegen, schlug fehl. Vergl. Hans Devrient, Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Hamburg und Leipzig 1898 = Theatergesichtliche Forschungen IX S. 71—75. 349. 360. — Bielfelds Schrift von 1752 scheint viel Beachtung gefunden zu haben. Der große Schauspieler Conrad Ekhof beispiels-

weise kannte sie gut. Er hat das 11. Kapitel über das deutsche Theater übersetzt und sich wahrscheinlich von ihm zu dem 1753 in Schwerin verwirklichten Plan einer Schauspielerakademie anregen lassen. Vergl. Heinz Kindermann, Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. Wien 1956 — Österreichische Ak. d. Wiss. Phil. hist. Klasse. Sitzungsberichte 230. Band. 2. Anhandlung. — Ekhof berichtete 1765—1766, daß Joh. Friedr. Löwen für seine 1766 erschienene »Geschichte des deutschen Theaters«, freilich mehr Plaidoyer als Geschichte, das theatergeschichtliche Material außer Ekhofs Mitteilungen auch Bielfelds Schrift verdanke. Vergl. Devrient a. a. O. S. 291.

[10] Unter dem gleichen Gesichtspunkt habe ich das Thema dieser Abhandlung in Gastvorlesungen an der Universität Kopenhagen im Oktober 1954 behandelt. — *Erich Kästner:* Die Erwiderungen auf Friedrichs des Großen Schrift »De la Littérature Allemande.« Diss. Leipzig 1925 (Masch.). Die Diss. aus der Schule Georg Witkowskis, die sich selbst als »Beitrag zur Charakteristik der deutschen Geistigkeit um 1780« bezeichnet, stellt die deutsche Aufklärung und die auf ihr beruhende Literaturentwicklung dar, geht also von anderen Gesichtspunkten aus. Sie bietet eingehende Analysen aller wesentlichen Erwiderungen auf die Schrift Friedrichs und gibt im Anhang ein chronologisch geordnetes Verzeichnis aller auf die Schrift Friedrichs sich beziehenden Schriften, Aufsätze, Rezensionen und Briefäußerungen bis 1783, auch der in der Diss. nicht als Material benutzten.

[11] *W. H. Bruford:* Über Wesen und Notwendigkeit der Publikumsforschung. In: Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft. 1. Jahrg. Graz und Köln 1955 S. 148 ff. — ders., Einführung in das Literaturwissenschaftliche Thema des internationalen Germanistenkongresses (Rom 1955). In: Weimarer Beiträge. Studien und Mitteilungen zur Theorie und Geschichte der deutschen Literatur. Weimar 1956 S. 77.

[12] Grundlegend sei das Buch von dem französischen Anglisten Alexandre Beljame. Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au 18me siècle (1881), gewesen. Bruford weist auch darauf hin, daß 1939 in der Zeitschrift »Anglia« eine 700—800 Nummern umfassende Bibliographie von Schriften zur Erforschung des englischen Lesepublikums aus der Feder von Walter Ebisch und Levin L. Schücking erschienen sei.

[13] *Herbert Schöffler:* Das literarische Zürich 1700—1750. Leipzig 1925 = Die Schweiz im deutschen Geistesleben Bdch. 40 S. 104.

[14] Leipzig 1912.

[15] *Irene Wiem:* Das englische Schrifttum in Deutschland von 1518—1600. Berlin 1940 = Palaestra 219 S. 7. Die Meßkataloge sind freilich nur mit Vorsicht als Quelle zu benutzen.

[16] *Francis Bull:* Fra Holberg til Nordal Brun. Kristiania 1916 S. 19—42. 233—238. Bull hat in diesem Buche die Frage, ob die dreihundertjährige Zugehörigkeit Norwegens zu Dänemark die kulturelle Tradition unterbrochen habe oder nicht, durch die Untersuchung von 71 Buchsammlungen aus der im 18. Jahrh. wichtigsten Schicht des Bürgertums beleuchtet mit dem Ergebnis, daß sich an ihnen ein wachsendes Interesse für alles Norwegische ablesen läßt, das die Loslösung von Dänemark im Jahre 1814 vorbereitet.

[17] Wiem a. a. O. S. 9.

[18] Friedrich Nicolai zählte 1779 in Deutschland 60 größere Privatbibliotheken; ihre Besitzer waren Prinzen, hohe Staatsbeamte und städtische Beamte, Vertreter akademischer Berufe, Privatgelehrte und Kaufleute. Vergl. Ludwig Geiger, Berlin 1688—1840 Bd. 1. Berlin 1893 S. 563.

[19] Das literarische Publikum der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: Euphorion XXVIII (1927) S. 540—64. wertet daher mehr Aufzeichnungen von Adligen aus. Im Übrigen treten bei Rumpf die Äußerungen über das Theater stark in den Vordergrund, wohl nicht ganz zu recht, da das Theater unter anderen Bedingungen stand. Trotz mancher Einwände, die zu machen wären, ist die Arbeit eine gute Ergänzung zu unserer Abhandlung.

[20] Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München 1923 — Philosophische Reihe 71. Bd.

[21] Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dargestellt an der Geschichte der Vorrede. Diss. Frankfurt a. M. 1934.

[22] *Sup an* a. a. O. S. 63. ff.

[23] *Geodeke*[3] IV. 3, S. 243. Nr. 74 — Suphan a. a. O. S. 53—62.

[24] Über die Teutsche Sprache und Litteratur. An Ihre Königliche Hoheit die verwittwete Frau Herzogin von Braunschweig und Lüneburg. Berlin 1781.; auch in »Nachgelassene Schriften« Braunschweig 1793.

[25] Schreiben von der deutschen Sprache und Litteratur bey Gelegenheit der zu Berlin im Jahr 1780 in französischer Sprache herausgekommenen vortreflichen Schrift. . . Breslau 1781. — Goedeke[3] IV. 1 S. 29. Nr. 7.

[26] Schreiben eines aufrichtigen Mannes an seinen Freund über das berühmte Werk. . . . Frankfurt und Leipzig 1781 (anonym), wiederholt in : Sämmtliche Werke . . . 3. Aufl. 5. Bd. Wien 1814 S. 203–230 — Walter Montag, Kornelius v. Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften. Münster 1908 = Münsterische Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 6 — Albert Bettex, Der Kampf um das klassische Weimar 1788–1798. Diss. Basel 1933. S. 82–93.

[27] Lettres sur la langue et la littérature allemande, relatives à l'ouvrage . . . à Danzig, Chez J. H. Floerke 1781 ; zeitgenössische deutsche Übersetzung in : Goldbecks Literarischen Nachrichten von Preussen, II. Leipzig und Dresden 1783 S. 21 ff. — Goedeke[3] IV. 1 S. 498 f. — L. Neubauer. Altpreußische Monatsschrift 32 (1897) S. 457–478

[28] Lettre à Mr. le prince de L+++ ou observations sur l'ouvrage intitulé . . . 1781 — Ludwig Geiger (s. Anm. 1) S. XXXV f.

[29] Wichtigste Lebensdaten : ADB 1, 136–7 (Pressel) und : Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz. Her. von Heinrich Tümler u. a. Bd. 1 Neuenburg 1921 S. 107 (Alfred Schaer) — Goedeke[2] VII S. 187 — Ilse Tiemann, Klopstock in Schwaben. Greifswald 1937 — Deutsches Werden Heft 12 S. 84–88 — Seine Schrift hieß : Bemerkungen über die Abhandlung von der teutschen Litteratur. Frankfurt a. M. 1781 — Für Afsprungs Aufenthalt in Sárospatak bin ich den durch Vermittlung von Prof. Joachim G. Boeckh erteilten Auskünften von Herrn Dr. János Román in Sárospatak zu Dank verpflichtet. — Afsprung verdient eine weitere Untersuchung.

[30] Goedeke[3] IV. 1, S. 921–26 — Gustav Kreymborg, Johann Karl Wezel. Diss. Münster 1913 — Der Roman »Herrmann und Ulrike« ist mit Einleitung neu herausgegeben von Carl Georg von Maassen. München 1919 — Die für das Biographische grundlegende Diss. von Kreymborg macht trotz der Ansätze bei Maassen und Anna Völker (Diss. Münster 1934) eine neue Würdigung des Schriftstellers Wezel nicht überflüssig.

[31] Über Sprache, Wissenschaften und Geschmack der Teutschen Leipzig 1781.

[32] So Elisabeth Delorme, Herrmann und Ulrike. Diss. Marburg 1928.

[33] Allemagne. 1781. in : Joh. v. Müllers sämtl. Werken, bei Cotta 1833. 25. Theil, S. 263–73 — Historisch-biograph. Lexikon der Schweiz (s. Anmerk. 29) Bd. 1, S. 187–8 (K. Henking, m. Lit.).

[34] Mösers Schrift hieß : Über die deutsche Sprache und Litteratur. Schreiben an einen Freund nebst einer Nachschrift die National-Erziehung der alten Deutschen betreffend. Osnabrück 1781. Neudruck mit Einleitung von Carl Schüddekopf. Berlin 1902 = Deutsche Literaturdenkmale her. v. August Sauer Nr. 122 — Der Plan, noch weitere Gegenschriften in der gleichen Sammlung wieder abzudrucken ist leider unterblieben.

[35] Magazin für die Deutsche Sprache 1. Bd. Leipzig 1782 1. Stück.

[36] *Wieland:* Gesammelte Schriften (s. Anmerk. 4) S. 411.

[37] *Konrad Burdach:* Universelle, nationale und landschaftliche Triebe der deutschen Schriftsprache im Zeitalter Gottscheds. In : Festschrift August Sauer. Stuttgart 1925 S. 12–71.

[38] Ders., Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache. In : Vorspiel . . . 2. Bd = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe 3. Bd. Halle 1926 S. I–37.

[39] Her. von *Albert Köster*. Berlin 1900 = Deutsche Literaturdenkmale her. von August Sauer Nr. 70–81.

[40] *Max Hermann Jellinek:* Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik von den Anfängen bis auf Adelung. 2 Bände, Heidelberg 1913 =Germanische Bibliothek . . . 7. 1. Bd. S. 245 ff.

[41] *Artur Hübner:* Lessings Plan eines deutschen Wörterbuchs. In : Kleine Schriften zur deutschen Philologie. Her. von Hermann Kunisch und Ulrich Pretzel. Berlin 1940 S. 235–245.

[42] A. a. O. I. S. 248. 269 ff.

[43] S. Anm. 36 S. 424.

[44] *Max Möller:* Wortkritik und Sprachbereicherung in Adelungs Wörterbuch. Berlin 1903 = Palaestra Bd. 14.

[45] *Hannsjörg A. Salmony;* Die Philosophie des jungen Herder. Diss. Basel 1949 S. 33–47.

[46] Sie blieb das auch weiterhin. So sieht z. B. noch August Wilhelm Schlegel im 1. Bd. des »Athenaeum« die Sprachen im Wettstreit und erörtert die Frage des natürlichen Wohlklangs einer Sprache.

[47] »Silvans Bibliothek« (1777) »Appellation der Vokalen an das Publikum« (1778).

[48] Vergl. *Rudolf Unger :* Hamann und die Aufklärung 1 Bd. Jena 1911 S. 473 f.
[49] Pfleiderer in PBB 28 (1902).
[50] Mitgeteilt von Schüddekopf a. a. O. XVI f.
[51] G. G. Gervinus : Geschichte der Deutschen Dichtung. 5. Aufl. 4. Bd. Leipzig 1873. S. 41.
[52] Näheres bei Montag a. a. O.
[53] Suphan a. a. O. S. 56—57.
[54] Einzelheiten bei Kreymborg a. a. O.
[55] Wieland an Bertuch ; mitgeteilt bei Karl Schüddekopf, Klassische Findlinge. In : Freundesgabe für C. A. H. Burkhardt. Weimar 1900. S. 106.
[56] Lustspiele 1. Theil Leipzig 1778.
[57] S. o. S. 000.

Grimmelshausens Rathstübel Plutonis

Von

JOACHIM J. BOECKH (Berlin)

> Auch das *Rathstübel Plutonis* ist, wie es Gervinus vom »Simplicissimus« gesagt hat, ein Buch, das »aus einer reichen Anschauung entworfen ist«, von einer »gedrängten Fülle, in der man kein Wort überlesen darf...«[1]

Grimmelshausens *Rathstübel Plutonis* hat bis in unsere Gegenwart das merkwürdigste Schicksal erfahren, das einem bedeutenden und besonders charakteristischen Werk eines großen Schriftstellers widerfahren kann: es wurde einfach nicht zur Kenntnis genommen. Ein so gewissenhafter und im deutschen Schrifttum des 17. Jahrhunderts vielerfahrener Literarhistoriker wie Richard Newald weiß in seiner Geschichte der *Deutschen Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit*[2] über das *Rathstübel* lediglich zu berichten, Grimmelshausen führe in ihm »die Hauptgestalten seiner simplizianischen Schriften am Sauerbrunnen zusammen« und lege »ihnen Anekdoten in den Mund«,[3] ein Satz, der peinlicherweise nichts anderes ist als die Wiederholung einer Charakteristik Julius Petersens, der 1937 vom *Rathstübel* behauptete, es sei ein »Zyklus von Anekdoten, den die am Sauerbrunnen versammelten simplizianischen Hauptgestalten als Unterhaltungsstoff (!) vermitteln«.[3a] Und J. H. Scholte, dessen Verdienste um die Grimmelshausen-Forschung nicht hoch genug zu rühmen sind, passiert das seltsame Versehen, daß er im Vorwort zu seinem Neudruck des *Rathstübel Plutonis*[4] eine völlig falsche Angabe darüber macht, wer den Vorsitz bei jenem Rundgespräch, von dem nachher die Rede sein wird, hatte![5] (Ein Teil der Altersdichtung, wie Scholte behauptet,[6] ist das *Rathstübel* nicht, so wenig wie das *Vogelnest* oder der *Teutsche Michel*. Grimmelshausen ist nach dem heutigen Stand der Forschung mit etwa 55 Jahren gestorben, vier Jahre nach dem Erschienen des *Rathstübel*, acht Jahre nach der 1. Ausgabe des *Simplicissimus* — es kann also überhaupt keine Altersdichtung von ihm geben.)

In jüngster Zeit allerdings ist das *Rathstübel Plutonis* an zwei sehr verschiedenen Stellen ernsthaft gewürdigt, wenn auch nicht wirklich verstanden worden, beidemale leider so, daß der Zugang zu diesen Darstellungen nicht gerade einfach ist. Im einen Fall handelt es sich um den russisch geschriebenen *Abriß der deutschen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert* von B. Purischew,[7] im anderen um eine leider nur in Maschinenschrift vorhandene Kieler Dissertation von 1956 über *Gestalt und Entwicklung des Gesprächspiels in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts* von Rolf Hasselbrink. Purischew

teilt dem *Rathstübel* immerhin mehr als drei Seiten zu und gibt eine ausführliche, wenn auch etwas einseitige Inhaltsangabe. Hasselbrinks Dissertation ist die erste wissenschaftliche Behandlung des *Rathstübel:* auf den Seiten 121 bis 155 gibt er eine eindringliche formale Interpretation des Werkchens und auf den Seiten 156 bis 164 vergleicht er Harsdörffers »Gesprächspiele« mit dem *Rathstübel*. Der Autor liefert dadurch, daß er das *Rathstübel* in eine formgeschichtliche Tradition stellt, einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Werkes.

Aber sprechen wir vom Büchlein selbst. Worum geht es in ihm eigentlich? Welchem Genre gehört es an? Lesen wir zunächst das Titelblatt des 1672 erschienenen,[8] im Original 164 Seiten umfassenden Werkchens: *Rathstübel Plutonis Oder Kunst Reich zu werden | Durch vierzehen underschiedlicher namhafften Personen richtige Meynungen in gewisse Reguln verabfasst | und auß Simplicissimi Brunnquell selbsten geschöpfft | auch auffrecht Simplicianisch beschrieben von Erich Stainfels von Grufensholm | Sambt Simplicissimi Discurs, Wie man hingegen bald auffwannen: und mit seinem Vorrath fertig werden soll.* Zugegeben: Das Thema, um das es laut der Titelangabe gehen soll, ist nicht gerade besonders verlockend; das Büchlein scheint zu der gewaltigen Zahl der sog. didaktischen Literaturerzeugnisse des 16. und 17. Jahrhunderts zu gehören, die für uns Heutige im ganzen doch ein wenig langweilig und ermüdend sind. Indessen: Wenn es heißt, daß der Autor Erich Stainfels von Grufensholm (was natürlich ein Anagramm Grimmelshausens ist) »simplizianisch« schreibt, noch mehr, wenn außerdem zweimal Simplicissimus selbst programmatisch erwähnt wird, dann horchen wir doch auf . . .

Wir beginnen zu lesen: Fremde Gestalten mit antiken Decknamen, die uns in den anderen simplizianischen Schriften nicht begegnet sind, treten auf den ersten Seiten auf, allerdings dann auch Simplicissimus selbst — aber darauf folgen 20 Seiten, die auf den ersten Augenschein nicht anderes enthalten als rund 100 hintereinander aufgeführte und säuberlich durchnumerierte Apophtegmata, sodaß man in Versuchung gerät, die Lektüre abzubrechen. Kann aber — so fragen wir uns dann doch — irgend etwas, das Grimmelshausen geschrieben hat, wirklich »langweilig« sein? Natürlich nicht. So sei es erlaubt, zunächst die Geschichte (denn das *Rathstübel Plutonis* ist auch eine veritable Geschichte!) in Kürze wiederzugeben.

Der junge Herr Erich Stainfels, »der Verfasser dieses Tractätels«, wie es in dem dem Text vorangestellten Personenverzeichnis heißt, erzählt uns von einem interessanten Vormittag in einem mondänen Kurort. Wer und was dieser Erich eigentlich ist, bleibt bis zum Ende unklar; wir erfahren nur, daß er ein junger Herr ist, der offenbar in einem vornehmen Gasthof einer großen Stadt einen Monsigneur Martius Secundatus, einen »raisenden Landbeschawenden Cavallier«, kennengelernt hat. Der Besitzer des Gasthofes nun, der Hotelier Alcmaeon von »Athen«, hatte sich entschlossen, zusammen mit seiner Gemah-

lin Cidona und seiner Tochter Spes zur Kur nach Bad Peterstal zu reisen. (Bad Peterstal liegt 4 km unterhalb des uns aus dem *Simplicissimus* wohlbekannten Bades Griesbach im Nordschwarzwald ;[9] seine kräftigen Quellen wurden seit dem Mittelalter zu Heilzwecken benützt.) Secundatus, der offenbar nach Belieben über Zeit und Geld verfügen kann, entschließt sich ebenfalls, nach Bad Peterstal zu reisen, freilich nicht, um dort die Kur zu gebrauchen, sondern »damit er sich mit vornehmen Leuthen/so an dergleichen Orthen ihre Gesundheit zu suchen pflegen« bekannt mache.[10] Er lädt den jungen Erich ein, ihn auf seine Kosten ins Bad zu begleiten, was diesem durchaus sympathisch ist, weil auch er sehen möchte, »wie es daselbsten hergehet«.[11]

Es ist Mitte Juli, als man nach Bad Peterstal reist. Die eigentliche Geschichte beginnt an einem »lustigen Morgen«.[12] Der Hotelier, der die vorgeschriebene Sauerbrunnen-Frühkur hinter sich hat,[13] Secundatus und Erich beschließen, einen kleinen Spaziergang zu machen. Man geht ein Seitentälchen der Rench hinauf. Wie heute, so waren schon damals die unteren Talhänge waldfrei, von Äckern und vor allem von Wiesen bedeckt. Auf halber Höhe lagen und liegen verstreut einzelne Schwarzwaldhöfe. Die Kurgäste spazieren entlang einem klaren, rasch dahinfließenden Gebirgsbächlein. Da hören sie überraschend den unverwechselbaren Klang einer »Trompet de Marin«, jenes längst außer Gebrauch gekommenen großen Saiteninstrumentes, des »Trumscheits«,[14] dessen »gewaltiger Thon«[15] dem einer Trompete ähnelt. Von den Talhängen kommt vielfaches Echo zurück. Die Spaziergänger erkundigen sich bei ein paar Bauersfrauen, die auf den Wiesen das Heu wenden, ob sie wüßten, wer ausgerechnet hier das Trumscheit spielte. Mit der Antwort der Frauen kann man nicht viel anfangen ; man versteht deren Mundart nicht recht ; das einzige, was man herausbekommt, ist, es sei »der Zimpelsüssus / der auff seiner grossen Klotz-Geige so auffmachte«.[16] Während die drei Herren noch über die Frauen und deren Mundart lachen, kommt ein weiterer, ihnen schon bekannter Kurgast das Tälchen herauf, der Großkaufmann Collybius zusammen mit seinem Diener Laborinus (der eigentlich ein »Handwerks-Kerl« ist), auch ein Einwohner von »Athen«. Collybius erkundigt sich, warum die Herren so lachen. Als er den Anlaß erfährt, vermag er die gewünschte Aufklärung zu geben : In nächster Nähe wohne der Weltbekannte Simplicissimus ; ohne Zweifel sei er es auch, der das Instrument spielte. Ferner sagt Collybius, daß er vor einigen Tagen die Bekanntschaft von Simplicissimus gemacht habe, worauf Secundat erklärt, dann bitte er, ihn unter allen Umständen mit dem »weltberuffenen« Autor bekannt zu machen. So geht man also auf dem (uns ja schon aus dem *Simplicissimus* bekannten) Hof zu und findet in der Tat vor dem Haus im Schatten einer schönen Linde Simplicissimus sitzen. Freilich war er es nicht, der das Instrument gespielt hatte (er schien gelesen zu haben, denn er hatte ein Buch in Händen), sondern jemand, der neben ihm sitzt, eine »junge heroische Dame auff Adelich bekleidet«.[17] Die Herren kommen ein wenig in Verlegen-

heit ; sie haben das Gefühl, daß sie stören ; aber Collybius versichert, man brauche sich nicht zu genieren ; sie seien alle zweifellos bei Simplicissimus willkommen ; er sei ein rechtschaffener offenherziger, leut- und holdseliger Teutscher, der gern um anderer willen seine Bequemlichkeit hintansetze. In der Tat : Kaum sieht Simplicissimus die Kurgäste nahen, steht er auf und kommt ihnen entgegen. Secundatus entschuldigt sich mit wohlgesetzten Worten, daß er störe usw . . . Aber Simplicissimus antwortet : Ganz und gar nicht, vielmehr erweise man ihm durch den Besuch eine große Ehre ; er bitte, sich in seinem Haus und Hof ganz zu Hause zu fühlen. Während dem hat Collybius bereits die junge Dame begrüßt ; er kennt sie nämlich gut, es ist eine Schauspielerin namens Coryphaea. Begrüssung und Unterhaltung gehen in ungezwungener Weise weiter, sodaß schließlich Secundat den Vorschlag macht, man solle sich doch unter der Linde im Kreis niederlassen und sich in deren Schatten mit einem »annehmlichen und lustigen Gespräch« ergötzen.[18]

Dem Vorschlag Secundats stimmen alle zu. Man läßt sich nieder — aber da hört man hinter Haus und Stallung Leute nahen, die offenbar ein heftiges Streitgespräch miteinander führen. Alle schauen hin, was sich dort wohl tut. Da kommt schon um die Ecke der alte Knan und ein alter Jude, ein Viehhändler. Der Streit der beiden geht, wie es so üblich ist, um den Preis für ein paar Mastochsen, die der Knan an den Juden verkaufen will. Den beiden folgt auf dem Fuß die Meuder und mischt auch »ihre Karten darunder«. Simplicius, von dem vorher schon berichtet war, daß er »ehrwürdigen Ansehens« sei, schlichtet schnell den Streit und fragt im Scherz den Juden, »wie weit er noch hin hette reich zuwerden«.[19] (Wie in einer Ouvertüre klingt hier, scheinbar ganz »zufällig«, das Leitmotiv der folgenden Gespräche auf!) Secundat nimmt die Scherzfrage des Simplicissimus auf und sagt zum Juden, wenn er zu dieser Frage etwas sagen könne, dann solle er sich doch zu den schon Versammelten setzen, wessen sich freilich der Jude weigert ; er passe nicht in diesen Kreis. In scherzhafter Grobheit erwidert ihm Secundat, wenn er nicht folge, dann werfe er ihn den Berg hinunter ; da der Jude noch immer sich sperrt, packt ihn Secundat und setzt ihn mehr oder weniger gewaltsam zwischen sich und die Schauspielerin. Auch der Meuder und dem Laborinus befiehlt er, sich in dem Kreis niederzulassen.

Es ist eine sehr merkwürdige und sehr gemischte Gesellschaft, die sich unter der Linde versammelt hat. Erich Stainfels berichtet, das ganze habe recht komisch ausgesehen ; Simplicissimus dagegen findet, diese Versammlung komme ihm wie ein »besetztes Gericht«, also eine dörfliche oder kleinstädtische Ratsversammlung vor ; Monsieur Secundat sei dann der Stabführer. Dieser nimmt das Stichwort auf und erklärt : Gut, dann werde er also den Schultheissen spielen ; alle müßten ihm gehorchen ; keiner dürfe ohne seine Erlaubnis aufstehen. Gleichzeitig schickt er einen Diener in das Hotel, in dem er wohnt, mit der Anordnung, der Wirt solle Speis und Trank herschaffen und zwar das

Beste, was Küche und Keller hergeben, damit man nach beendigter Sitzung sich stärken könne. Knan, Meuder und Viehhändler sind immer noch nicht zur Ruhe gekommen ; wieder wollen sie sich um den Preis der Ochsen streiten ; der Jude — sein Name ist Aron — klagt : »Jau das Gelt ist jetzt tauwr!«[20] (Wieder klingt das Leitmotiv auf!) Secundat schlägt mit dem Stab an die Linde, gebietet Stillschweigen und wendet sich in wohlgesetzter Rede an den versammelten Kreis : Man solle die »edle unwiederbringliche Zeit« nicht vergeblich hinstreichen lassen. Da Aron geklagt habe, daß überall das Geld teuer und deswegen allerorts große Armut herrsche, schlage er vor, darüber zu diskutieren, ob es nicht Mittel gebe, die geschilderte Lage vollständig zu ändern, der mühseligen Armut zu entfliehen und zu angenehmem und holdem Reichtum zu gelangen. Jeder möge nach bestem Verstand das Beste raten und mit Eröffnung seines Herzens heimlichster Concepte nichts verschweigen, was für das zu erörternde Thema von Bedeutung sei. Nach geschehener Ansprache reicht er seinen Stab dem links neben ihm sitzenden Alcmaeon, der diesen anrührt ; und so rundherum bis er am Ende zu Aron kommt, der sich zunächst weigert, durch Berührung des Stabes eine Verpflichtung einzugehen ; man beruhigt ihn aber, es handele sich bei dieser Geste keinesfalls um einen Eid ; alles habe nur Spielcharakter. Nun berührt auch Aron den Stab. Noch einmal wird die Frage formuliert, »*durch was Mittel einer der Armut entfliehen und zur Reichtumb gelangen könte*« — und nun fängt das »Gesprächsspiel« an : Rundherum, beginnend bei Alcmaeon, muß jeder eine thesenhaft formulierte Antwort auf die Spielfrage geben. Das Spiel geht über neuen Runden. Die erste bis vierte Runde verläuft völlig regelrecht. In der fünften Runde macht die Meuder einen Zwischenruf ; da sie nicht an der Reihe ist, muß sie ein »Täpgen halten«,[21] d. h. einen kleinen symbolischen Schlag mit dem Stock des Spielführers »aushalten«. In derselben Runde macht sich ein erstes kleines Anzeichen der Ermüdung bemerkbar ; Aron wiederholt einen »Rat«, den Coryphaea schon in der Runde vorher vorgebracht hatte. In der sechsten Runde fällt Coryphaea, als sie an der Reihe ist, nichts ein ; sie begnügt sich damit, zu erklären, daß sie mit demjenigen, was die Meuder unmittelbar vor ihr gesagt hatte, vollkommen einverstanden sei. In der achten Runde erlaubt sich Secundat zwei Unterbrechungen der Reihenfolge, indem er sowohl Simplicius als auch den Knan um nähere Erklärungen zu dem von ihnen Gesagten bittet — was er sich ja wohl als Spielführer und »Kavalier« leisten kann. In der neunten Runde sprengt die Meuder, die, wie wir schon zu Anfang hörten, ein gutes Mundwerk hat, die Regel vollkommen, indem sie eine Geschichte zu erzählen beginnt. Secundat, milde gestimmt, erläßt ihr das an sich fällige »Täpgen« ; er hat offenbar selbst das Gefühl, daß das »Spiel« langweilig zu werden droht, und erklärt, da nun einmal die Meuder eine Geschichte vorgebracht habe, wolle er ihrem Beispiel folgen und selbst auch eine Historie erzählen, nämlich von Johann von Werth ; er habe im Laufe des Spieles ja schon gesagt, daß, wer reich werden wolle, dies.

Ziel am besten im Krieg erreiche : ein vortreffliches Beispiel dafür sei eben jener in ganz Europa hochberühmte Truppenführer ; wenn er fertig sei, müsse dann — so ordne er an — jeder Teilnehmer des Spieles nach seinem und der Meuder Vorbild eine Geschichte erzählen.

Aber er kommt zunächst nicht dazu, seine Historie vorzutragen. Das Motiv der Unterbrechung, das wir zu Beginn des Gesprächspieles miterlebt haben (der Lärm hinter dem Haus), wiederholt sich jetzt in verstärkter Form : Von den Matten hinter dem Hof, auf denen etwa 20 Rinder, eben so viel Geissen, mehrere Schafe und ein Pferd weiden, hört man plötzlich heftiges Hundegebell und lautes Geschrei der Hirten. Alle Köpfe wenden sich dorthin ; man vermutet zunächst, ein Wolf habe die Herde überfallen ; der alte Knan will eben aufspringen, um selbst nach dem Rechten zu sehen — da kommt aus dem Wald eine Schar Zigeuner den Hang herunter und geht geradeswegs auf Simplicissimus' Haus zu, als ob ihnen dieses »vom Lands-Fürsten selbst zum Quartier assignirt worden were«.[22] Schon schreit die Meuder auf : »O weh, meine Hühner und Gänse! Gott sei meinen Enten gnädig!« Dann springt sie auf und rennt davon, jagt ins Haus und lockt ihre Geflügel zusammen. Nun steht auch die übrige Gesellschaft auf, um zu sehen, was es gibt. Der erste, der mit den Zigeunern zusammentrifft, ist der alte Knan, der sie anschreit, was zum Teufel ihnen einfalle, statt über die Straße den Wald herunter zu kommen ; sie sollen bloß sein Vieh und das Haus in Ruhe lassen, sonst werde er ihnen anders kommen. Die Meuder verriegelt in aller Eile vorne und hinten das Haus und schreit, indem sie »ihrem Knan mit dem Maul beystuhnde«, zum Fenster hinaus, sie nur sofort trollen. Die Zigeuner versuchen, das alte Bauernehepaar zu beruhigen. Inzwischen hat auch die Gesellschaft, an ihrer Spitze Secundat, die Zigeunerhorde erreicht. Secundat nimmt sie ins Verhör : ob sie einen Anführer hätten? wer er sei? wieso sie statt auf der gewöhnlichen Straße hier über den Wald herunterkämen? Die Zigeuner beginnen sich auf das demütigste zu entschuldigen ; sie hätten sich in den Wäldern verirrt und seien auf einen Holzweg geraten — was ihnen die Meuder durchaus nicht abnimmt, sondern zum Fenster heraus »donnert«, der Herr solle der Bande bloß nicht glauben, die Bauern wüßten nur zu gut, wie die Zigeuner, dieses Diebsgesindel, zu mausen pflegten, wenn man draußen auf dem Feld bei der Arbeit sei usw. Darauf erklärt Secundatus mit Nachdruck, wenn nur eine einzige Feder auf dem Hof vermißt werde, werde er sie alle zusammen verprügeln lassen.

In diesem Augenblick kommt eine alte Zigeunerin auf einem Maulesel dahergeritten und wendet sich an Secundat mit folgenden Worten : »Ha, mein Sohn, sei nicht so bös ; wir sind nicht gekommen, um zu stehlen, sondern um Dich und Deinen Vater auf diesem Hof zu besuchen, welch letzteren ich schon viele Jahre nicht mehr gesehen habe«. Secundatus, ein genauer Kenner der simplizianischen Schriften, vermutet sofort, daß er niemanden anderes als die Courage vor sich habe und daß sie ihn für den jungen Simplicius halte! Er sagt

ihr auch sogleich, es sei ihm nicht verborgen, daß sie die alte Courage sei, sie komme zwar wie der Hagel in die Stoppeln, solle aber gleichwohl absteigen, berichten, was sie Neues zu erzählen habe, ihren Leuten aber befehlen, daß sie strengste Ordnung halten.

Keinen größeren Spaß kann sich Secundatus denken als die geradezu romanhafte Überraschung, daß er Zeuge sein wird, wie die zwei Gestalten, Simplicissimus und Courage, nach langen Jahren zusammentreffen, zwei »berufene Personen«, aus deren Autobiographien er weiß, wie böse sie aufeinander sind. Er veranlaßt, daß die Zigeunerhorde mitsamt ihren Tieren in einem umzäunten Stück Feld Quartier nehmen kann, und verspricht großzügig dem alten Knan Ersatz für alle eventuell entstehenden Schäden. Alsdann fordert er die Teilnehmer des Rundgesprächs auf, wieder unter der Linde Platz zu nehmen ; auch die Courage wird von ihm eingeladen und bekommt den Platz zwischen Erich Stainfels und Laborinus. Simplicissimus, der die Courage natürlich auch erkannt hat, macht die ziemlich grobianische Feststellung, er sehe, daß sich die »Schellen-Hure« eingefunden habe ; da wolle er doch gleich gehen und noch jemand holen, der angesichts dieser neuen Sachlage nicht fehlen dürfe. Er begibt sich ins Haus und kommt nach kurzer Zeit mit dem alten Springinsfeld zurück, der ja, wie bekannt, für seine alten Tage im Hause des Simplicissimus Unterkunft gefunden hat ; da mit Ausnahme des Juden und der Courage alle im Kreis Versammelten genaue Kenner der simplizianischen Schriften sind (die, wie der Autor berichtet, damals so bekannt waren »wie der Eulenspiegel«),[23] erkennen natürlich alle sofort den Springinsfeld. Nur die Courage weiß noch nicht, wen sie vor sich hat, ja, sie hat auch Simplicissimus selbst noch nicht erkannt, zweifellos, weil er sich äußerlich sehr verändert hat. Erst im Verlauf einer ziemlich spitzigen Diskussion zwischen Simplicissimus und der Courage geht ihr ein Licht auf ; zugleich merkt sie auch, daß der Kavalier, den sie als ersten getroffen hat, keineswegs der junge Simplicius ist.

Weitere Stichelreden erlaubt Secundatus nicht ; er ist jetzt wieder Spielführer und nimmt den Faden des zweiten Teiles des Spieles wieder auf, indem er die Geschichte von Johann von Werth erzählt. Entsprechend seiner Anordnung geht das Geschichtenerzählen reihum, wobei es aber jetzt schon wichtig ist, darauf hinzuweisen, daß in der zweiten Hälfte der Runde k e i n e »Historien« erzählt werden, sondern daß statt von der Vergangenheit von der Gegenwart die Rede ist. Darüber dann weiter unten Näheres.

Nachdem auch der letzte der Teilnehmer, Aron, zu Wort gekommen ist, erhebt sich das Spiel zu einer neuen, zur letzten Integrationsstufe : Durch Secundat wird, scheinbar aus einer Laune heraus, das Thema des Gesprächspiels gleichsam auf den Kopf gestellt, indem er erklärt, man könne ja auch einmal die Frage stellen, wie man es am geschicktesten anfange, um seines Reichtums los und ledig zu werden ; das sei natürlich kein ganz unverfäng-

23 Acta Litteraria II/1—4.

liches Thema ; da er aber wisse, daß Simplicissimus in seinem Leben so viel gesehen, viel gehört, viel gelernt, viel gelesen und viel erfahren habe, da ihm ferner bekannt sei, daß der aufrichtige Simplex kein Blatt vors Maul zu nehmen pflege, sondern einem jeden ohne Scheu die Wahrheit sage, und da er schließlich überzeugt sei, daß Simplicissimus keinerlei Veranlassung habe, ihm zu schmeicheln, bitte er ihn ganz offen zu sagen, welche Antwort er auf die von ihm gestellte Frage geben könne.

Und das tut denn auch Simplicissimus : Er hält eine lange Rede (im Neudruck über 12 Seiten lang), die gar nichts anderes ist als eine ungeheuere Anklage gegen den absoluten Fürsten des Jahrhunderts — wobei nun wichtig ist, zu wissen, daß sich im Laufe der Unterhaltungen allmächlich herausgestellt hat, daß Secundatus eben nicht nur ein »Kavalier« ist, sondern in Wirklichkeit *ein incognito reisender regierender deutscher Fürst!*

Aber nicht genug mit dieser Umwandlung des »Spieles« in eine sehr ernste Angelegenheit : Ganz zum Schluß gelingt es dem großen Grimmelshausen, auch diese Entwicklungsphase ironisch zu übergipfeln, insofern Secundatus *überhaupt nicht merkt*, welch vernichtendes Urteil über ihn gesprochen worden ist, sondern wahr und wahrhaftig sich auf das freundlichste bei Simplicissimus bedankt ; er habe so viel Gutes gelernt, daß er es sein Lebtag nicht vergessen werde — im übrigen aber sehe er, daß dort seine und des Wirtes Leute das Essen bringen, weswegen er vorschlage, daß man sich jetzt gütlich tue. »Hierauff lägerten wir uns in dem grünen under der Linden auff gut altvätterisch umb das Essen herumber«. Der Jude, der aus religiösen Gründen natürlich nicht mitspeisen kann, bekommt von der mitleidigen Meuder ein paar Eier spendiert, damit er keinen Hunger zu leiden habe ; »wir aber schroten tapffer zu«. Das ganze geht selbstverständlich auf Kosten des Secundatus, der außerdem noch dem Knan und der Meuder, ja sogar auch den Zigeunern »ein nahmhafftes« verehrte und schließlich Musikanten und Wein genug herschaffen ließ, sodaß die ganze Gesellschaft in heiterster Weise den Tag feierte und nicht eher nach Hause ging, als der Abend hereinbrach.[24]

*

Es ist vielleicht ungewöhnlich, daß auf die Wiedergabe der Fabel des *Rathstübel* so viel Platz verwendet wird. Aber das hat seine guten Gründe. Zum ersten ist es tatsächlich notwendig, die Aufmerksamkeit auf das Büchlein überhaupt zu lenken ; zum anderen kommt es besonders darauf an, zu erkennen, daß die sich im Renchtal abspielende »Geschichte« keineswegs eine »Rahmenhandlung« ist, wie das Hasselbrink wahrhaben will. Das ganze Traktat ist von der ersten bis zur letzten Zeile *auf das sorgfältigste durchkomponiert*. Und es ist gerade die »Handlung«, die die eigentliche Absicht des Autors erst sichtbar macht. Deswegen sind auch die einzelnen Personen

jeweils eindeutig charakterisiert. Man kann sie nicht austauschen. Und auf keinen Fall sind sie etwa nur »Figuren«, deren einziger Zweck darin besteht, daß ihnen irgendwelche Aussprüche »in den Mund gelegt« werden.[25]

Wir hatten schon darauf hingewiesen, daß für die Komposition des *Rathstübel* beispielsweise die Verwendung von Leitmotiven typisch ist, ebenso die Verwendung der Wiederholung auf neuer Stufe. Hasselbrink hat in seiner Dissertation in sehr sorgfältiger Weise deutlich gemacht, welcher Mittel Grimmelshausen sich bedient, um den Leser in Spannung zu halten. Beschäftigt man sich intensiv mit dem Büchlein, dann entdeckt man immer wieder neue, manchmal geradezu raffinierte Kunstgriffe, die allesamt dazu dienen, ein Höchstmaß an Realistik sowohl als auch an Lebendigkeit zu erreichen. Was zunächst als eine Lässigkeit des Autors erscheint, stellt sich bei genauer Betrachtung sowohl in diesem Büchlein als auch in den sonstigen simplizianischen Schriften als ein bewußt gewolltes Kunstmittel heraus.

Meisterhaft ist, wie Grimmelshausen die einzelnen Teilnehmer des Rundgespräches durch ihren Sprechstil charakterisiert, wobei übrigens zu bemerken ist, daß dieser nicht einfach schematisch gleichmäßig angewendet wird, sondern daß er sich je nach dem Partner, mit und zu dem gesprochen wird, mehr oder weniger ändert ; man kann das besonders gut bei Secundatus beobachten.

Hingewiesen sei auf einen kleinen reizvollen Einzelzug, nämlich den gelengentlich vorkommenden klauselartigen Schluß eines Abschnittes, etwa so : »Warmit ich dann erwiesen haben wil / daß im Krieg mit grossen Ehren grosse Reichtumb zugewinnen seye : Herr Hospes nun ists an Euch.«[26] Solche hervorgehobenen Schlüsse stehen übrigens nicht irgendwo, sondern immer nur an wichtigen Knotenpunkten der Entwicklung. (Ein ähnliches Beispiel findet sich in »Der stoltze Melcher«, wo es heißt : , . . . Vnd Mutter sagt er zur Bäurin, die dort stund vnd mit ihrer Tochter noch flennet, was sprecht ihr darzu? — Was soll ich machen, Juncker? antwortet sie, er ist mein Kind!'[27])

Eine gewisse Schwierigkeit macht die Chronologie des *Rathstübel* innerhalb der simplizianischen Geschichten. Simplicissimus hat sich bekanntlich — laut Buch VI — als Robinson auf eine Insel zurückgezogen ;[28] aus dem »Ewigwährenden Calender« erfahren wir, daß immer wieder Besucher auf den Hof kommen, um dem berühmten Schriftsteller ihre Aufwartung zu machen, wobei dann freilich die Meuder jeweils die Auskunft geben muß, daß er quasi verschollen sei.[29] Aber dann ist er plötzlich wieder da, was wir aus dem, zwei Jahre vor dem *Rathstübel* erschienenen *Springinsfeld* erfahren. Simplicissimus selbst bezeichnet sich im *Rathstübel* als einen »alten Kracher«[30] — man muß sich dann doch wohl die Frage vorlegen, wie alt wohl jetzt der Knan und die Meuder sind! Sei es wie es sei — daß die beiden trotz ihres hohen Alters nicht etwa nur »rüstig«, sondern von ausgesprochener Vitalität sind, das sehen wir ja eben im *Rathstübel*. Eines jedenfalls steht fest : Nirgends in der deutschen

Literatur, ja vielleicht in der ganzen Weltliteratur nicht gibt es etwas, was der einzigartigen Schöpfung Grimmelshausens zu vergleichen ist, jenen Schriftsteller Simplicissimus und den ganzen Personenkreis um ihn herum ins Leben zu setzen, samt den tollen Verwicklungen und Querverbindungen und den verblüffenden Kunstgriffen, wie es etwa jener ist, daß der Autor des *Springinsfeld* in die Gasthausstube den Knan und die Meuder hereintreten sieht und feststellen muß, daß sie tatsächlich so aussehen »wie ihre Bilder auff Simpel: ewigen Calender«![31]

Grimmelshausen hat bekanntlich im Vorwort zum zweiten Teil des *Vogelnest* gesagt, daß alle simplizianischen Schriften »aneinanderhängen« und daß man weder den ganzen *Simplicissimus* noch eines der anderen Schriften völlig verstehen könne, wenn man sie nicht in diesem Zusammenhang sehe. Man wird Grimmelshausen kein Unrecht tun, wenn man das »Rathstübel« als die elfte simplizianische Schrift bezeichnet — treten doch alle Figuren aus den früheren Schriften hier noch einmal auf, mit Ausnahme Herzbruders und Oliviers, die ja nicht mehr am Leben sind, und des Simplicissimus »natürlichem Sohn«, wie ihn in herrlichem Freimut in der Widmung des »Calenders« nennt; man darf annehmen, daß der junge Mann auf einer der deutschen Universitäten studiert.[32]

Es erhebt sich die Frage, welcher »Gattung« das *Rathstübel* zuzuordnen ist. Es bedarf keines langen Beweises, daß sich hier wieder einmal zeigt, wie wenig brauchbar die sog. »drei Gattungen« sind. Kann man das *Rathstübel* der »Epik« zuordnen? Gewiß nicht. Mi teinem Mischbegriff, wie es der der »Diadaktik« ist, ist natürlich gar nichts getan. Gerade das *Rathstübel* zeigt, daß man nur weiterkommt, wenn man auf jene gesellschaftlich begründeten literarischen »Protophänomene« zurückgeht, von denen ich an anderer Stelle gesprochen habe.[33] Das *Rathstübel* ist eindeutig dem dissertativen Protophänomen (das *keine* »Gattung« ist!) zugeordnet. Seinem Genre nach gehört es zum »Gesprächspiel«. Über dessen Geschichte hat Hasselbrink in seiner Dissertation ausführlich gehandelt, sodaß ich mich hier mit wenigen Hinweisen begnügen kann. Das Gesprächspiel erscheint im Laufe der Geschichte in ganz verschiedenen Formen, die vom Kinder- und Gesellschaftsspiel bis zum hochphilosophischen Gespräch reichen. Das »Gesprächspiel« steht in unmittelbarer Nähe des Rätsels. Schadewaldt hat in der *Legende von Homer dem fahrenden Sänger* ein besonders reizvolles Beispiel vom »Literarischwerden« des Rätsel- und Gesprächspiels gegeben.[34] Nach unten verläuft dieses Genre in die heute so beliebten Quizsendungen des Rundfunks und Fernsehens. In den »oberen« Regionen sind unmittelbare Nachbarn die Königs- und Männervergleiche der nordischen Literatur. Und ganz »oben« gehört dazu auch Platons *Symposion*. Im engeren Sinn knüpft Grimmelshausen an die Form der »Gesprächsspiele« an, die Harsdörffer, auf italienischem Vorbild fußend, in Deutschland eingeführt hat. Hasselbrink hat die Unterschiede zwischen den Gesprächspielen, wie sie

in den oberen Gesellschaftskreisen Italiens gespielt wurden, und denen, die Harsdörffer dem deutschen Publikum in seinen *Frauenzimmer-Gesprächspielen* vorgeführt hat, sehr schön herausgearbeitet: In Italien sind diese Spiele geistvolle Unterhaltung, sehr oft mit erotischer Färbung; bei Harsdörffer dagegen geht es letzlich um gar nichts anderes, als um Vermittlung von »Bildung«, weswegen ja auch die *Frauenzimmer-Gesprächspiele* für den heutigen Leser so unerträglich langweilig wirken. Völlig mit Recht hat man sie als eine Art Konversationslexikon bezeichnet.

Die einzigartige Leistung von Grimmelshausen besteht darin, daß er sich eines modischen Genres bedient, aber aus der unverbindlichen Spielerei ein echtes und wirkliches »Spiel« macht, das geographisch und gesellschaftlich lokalisiert ist und das *dramatisch* verläuft, so dramatisch, daß das Modisch-Spielerische dieses Genres am Ende dialektisch aufgehoben wird.

Das — wenn man so will — Revolutionäre der Grimmelshausenschen Schöpfung liegt in der der modischen Usance völlig widersprechenden Zusammensetzung der Spielrunde. Wir wiesen weiter oben schon darauf hin, daß der etwas unbedarfte Erich eben diese Zusammensetzung ein wenig »komisch« fand. Die »Komik« lag natürlich für ihn darin, daß die Gesprächsteilnehmer aus sehr verschiedenen Gesellschaftsschichten stammen. Simplicissimus selbst gibt uns den Schlüssel zum Verständnis dieser außergewöhnlichen Runde, wenn er erklärt, daß sie ihn »an ein besetztes Gericht« erinnere. Dazu muß man wissen, daß die »Zwölfer«, wie die Gemeindevertretungen in den südwestdeutschen Dörfern von damals auch bezeichnet wurden (Simplicissimus verwendet ja diesen Begriff auch), in der demokratischer Tradition, wie sie noch von germanischen Zeiten herstammte, standen. Obwohl das 17. Jahrhundert »absolutistisch« war, lebten in diesen bäuerlichen Gemeinderäten ausgesprochen Elemente der Selbstverwaltung weiter.[35] In der Tat stellt die Runde unter der Linde ein ganz einzigartiges Phänomen dar: Hier sind sämtliche Stände und Schichten des damaligen Deutschlands einträchtig versammelt, vom Fürsten herunter bis zu denen, die als Paria am äußersten Rande der Gesellschaften leben. Man kann sagen, daß wir hier in einer anderen Form der im 17. Jahrhundert so beliebten Utopie begegnen, einem Genre, das wir ja auch aus dem *Simplicissimus* kennen. Während das wirkliche Deutschland von damals in erschreckender Weise aufgespalten ist, während die herrschende Schicht in rücksichtsloser Weise die breiten Massen niederhält, *sitzen bei Grimmelshausen die Deutschen friedlich an einem Tisch.*

Was aber geschieht nun wirklich beim »Spiel« dieser Gesprächsrunde? Das Thema des Spiels hatten wir ja bereits kennen gelernt; Secundat hat bekanntlich alle aufgefordert, mit äußerster Offenheit zu sprechen. Das ist nicht zufällig: Secundat ist durchaus kein »Tyrann«, sondern viel eher das, was man innerhalb des Absolutismus als einen sog. »guten Fürsten« bezeichnen kann, ein jovialer Herr, dem es Spaß macht, sich mit den verschiedensten

Leuten zu unterhalten, und dem es nicht darauf ankommt, einmal fünfe grad sein zu lassen. Ohne Zweifel hatte er gar nichts anderes vor, als sich auf angenehme Weise mit seinen Gesprächspartnern zu unterhalten. Tatsächlich aber wirkt er wie ein Katalysator. Alle Gesprächsteilnehmer handeln nämlich ganz wörtlich so, wie er gebeten hat: sie eröffnen die »heimlichsten Concepte« ihrer Herzen — und man kann sagen, daß Schreckliches dabei herauskommt. Man kann es auch anders formulieren: Die Wahrheit kommt zu Tage. Letzten Endes kann man die vielerlei »Ratschläge«, die während der neun Runden vorgebracht werden, auf eine einzige Formel bringen: Wer reich werden will, darf kein Gewissen haben; wer auf dieser Welt zu Besitz kommen will, muß ihn seinem Nebenmenschen wegnehmen. Wichtig ist allerdings, daß zwei Gestalten aus dem eben umrissenen Rahmen herausfallen, nämlich der Knan und die Meuder. Ihre »Ratschläge« sind nicht solche, die das Raffen, Betrügen und Beschwindeln proklamieren; wovon sie immer wieder sprechen, ist die einfache Notwendigkeit, in äußerster Sparsamkeit und harter Arbeit das Wenige, was sie besitzen und produzieren, zusammenzuhalten.

Würde das Gesprächspiel nur aus den neun Runden bestehen, so wäre es künstlerisch unbefriedigend. Es würde zwar dem Leser ein realistisches Bild davon geben, wie es in der Welt wirklich zugeht, aber es würde die Frage vollkommen offen lassen, ob das ein unabänderlicher Zustand ist oder ob vielleicht die Gesellschaftsordnung falsch ist. Wie oben schon angedeutet, führt Grimmelshausen den Leser auf eine neue Integrationsstufe, die künstlerisch dadurch vorbereitet wird, daß die Meuder in der neunten Runde entgegen der Spielregel eine Geschichte erzählt. Und dann kommt ja unmittelbar darauf jenes Erscheinen der Zigeuner, das zur Folge hat, daß die Runde der gesellschaftlichen Repräsentanten vollständig wird. Die »Historien«, die nun erzählt werden, sind — um das zunächst einmal festzustellen — keine »Anekdoten«, sondern wirkliche »Geschichten«. Deren Funktion ist natürlich keineswegs nur reine »Unterhaltung«,[36] sondern der Sinn der vorgebrachten Erzählungen liegt darin, daß sie jeweils den Erzähler bloßstellen, insofern sie, ohne daß etwa ausdrücklich darauf hingewiesen wird, die Widersprüche in seiner »Weltanschauung« aufdecken. Alcmaeon, der an sich die »Tugend« proklamieren will, aber in seinen Ratschlägen sich immer wieder als ein kaltherziger Rechner erweist, will, indem er die Geschichte von dem antiken Alcmaeon bei Krösus erzählt, beweisen, daß die »Tugend« sich immer lohne — in Wirklichkeit führt er einen goldgierigen Menschen vor. Cidona erzählt eine rührende Geschichte von einem geizigen Reichen und einem gastfreien Armen; dem ersten geht es schlecht, dem zweiten gut — aber im Verlauf des Gespräches zeigt sich immer wieder, daß in dem Gasthof, dessen Besitzer Alcmaeon und Cidona sind, viel nüchternere Geschäftsprinzipien gelten. Die Tochter Spes erzählt die Geschichte von Proximus und Lympida und will

damit beweisen, daß »Tugend und Frombkeit Reichtumb genug seyen«. Sie bringt die Geschichte in einem sentimentalen Stil vor, der an sich schon die Wahrheit der Erzählung fraglich macht. Und Simplicissimus, der nach ihr an der Reihe ist, kündigt nicht nur an, daß er die Geschichte von Proximus und Lympida demnächst in einem Buch dem Publikum vorlegen werde (was ja auch bekanntlich durch Grimmelshausen geschehen ist), sondern macht auch ein großes Fragezeichen hinter die »Lehre« dieser Geschichte. Was er darauf selbst erzählt, ist der Aufstieg der Sforza — dem Schein nach ein Beweis dafür, daß man, wie es schon Secundat gesagt hatte, in erster Linie durch den Krieg reich werden könne, in Wirklichkeit aber, leitmotivisch den Schluß des Büchleins vorwegnehmend, eine Ironisierung dieser These, insofern er darlegt, daß nichts geeigneter sei, um seinen Besitz los zu werden, als der Krieg. Collybius weist zunächst rühmend auf die Fugger und die koloniale Expansion der Holländer hin ; dann erzählt er die Geschichte von dem habgierigen Glockengießer zu Attendorn, dessen Goldhunger ihn zum Mord an seinem Gesellen verleitet, ein »Exempel«, das deswegen nicht »wirkt« weil sich Collybius während der neun Runden als höchst gewissenloser Großkaufmann entpuppt hat. (Übrigens ist meines Wissens noch nie darauf hingewiesen worden, daß Hermann Kurz die Geschichte vom Glockengießer von Attendorn, die er in seiner Novelle *Eine reichsstädtische Glockengießerfamilie* erzählt, zweifellos aus dem *Rathstübel* übernommen hat. Bekanntlich war Hermann Kurz mit dem Gesamtwerk Grimmelshausens sehr vertraut ; war er doch der Erste, der festgestellt hat, wer der wirkliche Verfasser des »Simplicissimus« war.)[37]

Das Erzählen von Geschichten ist nun zu Ende! Zwar versucht nachher noch Erich etwas zu erzählen, aber es fallen ihm nur ein paar Namen ein, wobei übrigens Grimmelshausen in reizvoller Weise den Leser wissen läßt, warum er nichts Rechtes zuwege bringt, nämlich deswegen, weil seine Gedanken und Augen woanders, nämlich bei der hübschen Coryphaea sind. Diejenigen, die nun sprechen, bringen statt »Historien« wirkliche »Geschichte«, anders gesagt, die Schilderung ihrer eigenen realen Situation. Das tut der Knan, indem er von der Lage des Bauern berichtet und seine Darstellung damit schließt, daß er sagt, wenn man die Bauern in Ruhe ließe, könnten diese in wenigen Jahren ihre Pflüge mit Silber beschlagen.[38] Auf den Einwurf Erichs, es sei nun einmal die göttliche Ordnung, daß die Bauern »dienen« müßten, läßt er sich nicht irre machen : »Es ist aber auch wahr /ein jeder rupft an uns/ und wil reich an uns werde/ es ist ja deß Schindens und Schabens kein Ort und kein End!«[39] Die »Geschichte« der Courage ist die äußerst offenherzige Erklärung, daß sie, wenn sie noch jung wäre wie beispielsweise Coryphaea, ihr Geld auf genau die gleiche Weise verdienen würde wie in jenen Zeiten, die alle Leser aus ihrer Lebensgeschichte kennen. Dieses ihr Programm untermauert sie durch einen langen Katalog berühmter Hetären aus der Antike.

Nichts wäre falscher, als sich der Meinung hinzugeben, hier wühle der Autor wieder einmal in »Schmutz«, denn der eigentliche Sinn von Courages Expectoration liegt im letzten Satz, wo sie ganz eindeutig sagt, sie habe nicht den geringsten Grund, ihr ehemaliges »Handwerk« für unehrlich zu halten, da ja allgemein bekannt sei, daß die »Großen« alle ihre Maîtressen hätten.

Springinsfeld, alt und müde wie er ist, macht zwar den Versuch, eine Geschichte zu erzählen, die beweisen soll, daß der Krieg am geeignetsten sei, reich zu werden, aber das wenige, was er vorzubringen weiß, ein kurzer überblick über Wallensteins Leben und Schicksal, wird von ihm selbst als fragwürdig empfunden. Laborinus versucht gar nicht erst eine Historie zu erzählen, sondern erklärt, er wäre am liebsten ein Mitglied des Klerus, weil es den Priestern und Geistlichen immer gut gehe . . .

In mehr als einer Hinsicht ist ein Höhepunkt dieses zweiten Teiles der Gespräche unter der Linde Coryphaeas Rede. Auch sie berichtet nicht irgendwelche »Historien«. In bewegten, um nicht zu sagen ergreifenden Worten schildert sie die Schönheit ihres Berufes, die tiefe Freude, die sie empfindet, wenn sie sich auf der Bühne in eine andere Gestalt verwandelt und die Menschen dadurch in ihren Bann zwingt. *Es ist das erste Mal in der deutschen Literatur, daß die Ehre und Würde des Schauspielerberufs dargestellt wird,* in einer Zeit, wo die »Komödianten« für nicht viel anderes als fragwürdige Vagabunden gehalten wurden!

Zuletzt erhält Aron noch das Wort. Auch was er sagt, ist die Wahrheit, indem er die Frage stellt, wieso man dem Juden vorwerfe, sie würden betrügen, wo doch allgemein bekannt sei, daß es bei den Christen auch nicht anders zugehe.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß nun die große Anklagerede des Simplicius folgt, jene erbarmungslose Entlarvung der absolutistischen »Herren«. Es würde zu weit führen, diese lange Rede hier zu analysieren. Was uns noch übrig bleibt, ist, zusammenfassend auf einige formale und inhaltliche Grundwesenszüge des *Rathstübel Plutonis* hinzuweisen.

*

Wie versteht man Grimmelshausen richtig? Diese Frage ist heute brennender denn je, weil bis in die jüngste Zeit hinein der Versuch gemacht wird, den großen Autor auf geisteswissenschaftliche Art und Weise in ein mystisches Halbdunkel zu hüllen. In dem von Alfred Kelletat verfaßten Nachwort zu der Neuausgabe des *Simplizissimus*, die 1956 im Winkler-Verlag in München herauskam, erlebt beispielsweise das Gespenst des »Barockmenschen« eine makabre Wiederauferstehung.[40] Es ist schon so, wie Leo Domagalla in seiner Kieler Dissertation von 1942 *Der Kalendermann Grimmelshausen und sein Simplicissimus* gesagt hatte: »Die Geister scheiden sich in der Bewertung des Simplicissimus . . .«. Und man wird diesen Satz erweitern dürfen: in der

Bewertung Grimmelshausens überhaupt. Es ist barer Unsinn, wenn man, wie es Kelletat tut, behauptet, in Grimmelshausen lebe noch die »mittelalterliche Gläubigkeit«,[41] worin jener durch einen anderen Nachwort-Verfasser noch gestützt wird, durch Siegfried Streller, der ebenfalls in einer Neuausgabe des *Simplicissimus* (im Reclam-Verlag Leipzig, 1956) sich zu der Behauptung versteigt, Grimmelshausen sei ein »gläubiger Christ«, ein »überzeugter Katholik«[42]! In Wirklichkeit ist es so, daß man Grimmelshausen nur verstehen kann, wenn man als eine entscheidende Komponente seines Schaffens jene heimlich-offene Zugehörigkeit zu den »freien Geistern« des Jahrhunderts erkennt, von denen ich in anderem Zusammenhang schon gesprochen habe.[43]

Von da aus werden auch Grimmelhausens Kunstmittel erst in ihrer wirklichen Bedeutung erkennbar. Da ist zunächst das parodierende Zitat— »Parodie« hier in jenem höchsten Sinn verstanden, wie wir sie etwa aus den Werken Thomas Manns, aber auch von Goethe in Faust II kennen. Das fängt im *Rathstübel Plutonis* mit ganz kleinen Einzelheiten an, so etwa, wenn Simplicissimus, nachdem er den Springinsfeld aus dem Hause geholt und neben die Courage gesetzt hat, sagt : »Siehe wie fein schickt sichs du freundliches holdseliges Liebes-Par! . . .«[44] Selbstverständlich wird hier auf Psalm 133,1 angespielt. Noch deutlicher zeigt sich das parodierende Zitat zu Anfang der Geschichte, als sich Simplicissimus neben Spes setzt und »im niedersitzen« zu dem jungen Mädchen sagt : »dieß Recht hat uns der König David gestifftet/ daß nemblich alte Männer sich neben der Jungfrawen Seiten erwärmen müssen«,[45] eine Bemerkung die natürlich auf I. Könige 1,1 ff anspielt : »Und da der König David alt war und wohl betaget, konnte er nicht warm werden, ob man ihn gleich mit Kleidern bedeckte. Da sprachen seine Knechte zu ihm : »Laßt sie meinem Herrn, dem Könige, eine Dirne, eine Jungfrau suchen, die vor dem Könige stehe und sein pflege und schlafe in seinen Armen und wärme meinen Herrn, den König . . .«. Über diese Einzelheiten hinaus ist es erlaubt, anzunehmen, daß die Unterbrechung des Gesprächspiels durch die vom Wald herunterströmenden Zigeuner eine Parodie von Platons *Symposion* ist, eine Annahme, die deswegen berechtigt ist, weil in der neunten Runde des Spiels Erich das *Symposion* erwähnt.

Aber das parodierende Zitat ist nicht nur bloßer Kunstgriff um seiner selbst willen, nicht nur reiner Spaß. Alles, was Grimmelshausen schreibt, sind im goethischen Sinne »ernste Scherze«. Man hat also immer zu fragen : *Wo hört der Spaß auf?* Diese Frage führt zur Erkenntnis, daß hinter und über der Parodie, hinter und über aller Erzählfreudigkeit die agressive Ironie des großen Gesellschaftskritikers steht, der übrigens auch sich selbst nicht verschont, wenn er etwa den Knan über die »Schaffner« klagen läßt.[46] Schon Hasselbrink hat sehr mit Recht darauf hingewiesen, daß bereits bei Nummer zwei der ersten Gesprächsrunde die Ironisierung beginnt : Alcmaeon, der sich ja, wie wir schon gesagt haben, im Laufe des Spiels als ein durchaus

gewissenloser Mensch herausstellt, hat die erste Runde als Erster eröffnet, indem er salbungsvoll den bekannten Vers aus dem neuen Testament frei zitiert : »Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches alles zufallen.«[47] Es ist seine eigene Frau, die dieses, ihrem Mann so wenig anstehende Zitat in Frage stellt, indem sie darauf hinweist, daß »man« das zwar behauptet, es sei an Gottes Segen alles gelegen, daß ihr aber dünke, wichtiger sei, wenn man selber Hand anlege. Und das geht dann so durch die ganzen Runden weiter, daß nichts, aber auch gar nichts übrig bleibt von jener heuchlerischen Äußerung Alcmaeons, der ja hier nicht als Privatperson spricht, sondern glaubt, es sei seine gesellschaftliche Pflicht, das zu sagen, was jeden Sonntag von den Kanzeln gepredigt wird, was aber, wie er genau so gut weiß wie seine Frau, in völligem Widerspruch zur Realität steht. Noch viel schärfer ist der ironische Angriff auf die, die damalige Gesellschaftsordnung stützende religiöse Ideologie, den Simplicissimus selbst ganz unverblümt vorträgt : Bekanntlich hat Spes die Geschichte von Proximus und Lympida erzählt, die beweisen sollte, daß, wer Tugend und Frömmigkeit übe, zu Reichtum komme. Simplicissimus macht sofort den Einwand, die vorgebrachte Geschichte sei ein Beispiel, das eigentlich kein Beispiel sei, denn es sei bekannt, daß »Gott die Seinige /die er hertzlich liebet/ ehender umb ihres Besten willen mit Armuht gelegt/ alß mit Reichtumben überschwämmet«. Nicht genug damit, ironisiert Simplicissimus im folgenden die Theologen : Er sei allgemein bekannt, daß auf dieser Welt die Gottlosen, die kein Gewissen und kein Ehrgefühl haben, zu großem Reichtum kommen, woraus die meisten Theologen folgenden Schluß ziehen : Damit vergelte Gott ihnen ihre guten Werke, die sie während ihres Lebens — unerachtet allen Unrechts — verrichtet hätten, sozusagen, damit sie wenigstens auf Erden eine kleine Freude hätten, da sie ja den Himmel nicht begehrten und deswegen auch keinerlei Aussicht hätten, später die ewigen himmlischen Freuden zu genießen. Man darf wirklich die Frage erheben, ob es noch irgendwo sonst in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts eine auch nur vergleichbare Lächerlichmachung der Ideologie der herrschenden Klasse gibt. Und man darf weiter angesichts einer solchen Stelle, die durch manche ähnlichen Parallelstellen ergänzt werden könnte, eindeutig feststellen, daß es die größte Verdrehung der Wahrheit ist, wenn man Grimmelshausen als »gläubigen Christen« charakterisieren will.

Zum vollen Verständnis von Grimmelshausens Haltung muß man aber noch einen Schritt weiter gehen und sich klar machen, daß seine Ironie eine *parteiliche Ironie* ist, die in der Negation die Wahrheit erscheinen läßt. Aus dem unverbindlichen spielerischen Spiel wird unter der Hand des Künstlers der schärfste Angriff gegen die spielende Gesellschaft. Aus dem, den Stab führenden Spielführer wird der bloßgestellte große Verlierer. An Stelle der erbetenen »Ratschläge« wird uns die Welt so gezeigt, wie sie ist, wenn ein der

Wahrheit verschworener Autor sie entzaubert. Da es sich um eine dialektische Ironie handelt, ergibt sich mit zwingender Folgerichtigkeit, daß der Autor für die Gegenseite Partei nimmt, für die Bauern, für die Schauspieler, ja auch und sogar für die Juden, d. h. also für das wirkliche »Volk«. Die »Volkstümlichkeit« Grimmelshausens liegt keineswegs in irgend einer romantischen Überhöhung des »Volks« begründet, sondern in seiner absolut realistischen Betrachtungsweise, die übrigens trotz der eindeutigen Parteinahme die Wahrheit nicht verfälscht, insofern er die Schichten, für die er eintritt, auch in ihren Schwächen zeichnet, so etwa, wenn er von den kleinen Betrügereien des Knan beim Viehhandel spricht oder von der, natürlich durch die Verhältnisse erzwungenen, inneren Verhärtung des Juden oder von einer gewissen moralischen Nonchalance der Schauspielerin. Darin eben zeigt sich der wahre Humanist, daß er nirgends, weder bei denen, die er angegriffen hat, noch bei denen, für die er sich eingesetzt hat, die Wirklichkeit verfälscht.

Wenn wir ganz am Anfang gefragt haben, warum das *Rathstübel Plutonis* nicht geachtet wurde, so ergibt sich — so möchte ich meinen — die Antwort jetzt von selbst: Deswegen, weil Grimmelshausen in den letzten Jahrzehnten von geisteswissenschaftlichen Standpunkt, d. h. also vom Klassenstandpunkt aus, betrachtet worden ist. Man hat zwar mit den Augen gelesen, daß in dem, dem Text des *Rathstübel* vorangehenden Personenverzeichnis Simplicissimus als der »satyrice Gesinnte« bezeichnet wird; man ist aber blind gewesen dafür, daß die »Satyre« Grimmelshausens Kampf und Parteinahme war.

Jedes Spiel wird von den Teilnehmern unter dem Gesichtspunkt gespielt, daß einer gewinne. Darüber kann kein Zweifel bestehen, daß das unter der Linde im oberen Renchtal gespielte Spiel der große Humorist und Humanist Simplicissimus-Grimmelshausen gewonnen hat. Und so wird es zum Schluß erlaubt sein zu sagen, daß das *Rathstübel Plutonis* ein die anderen »didaktischen« Literaturerzeugnisse des 17. Jahrhunderts weit überragender einsamer Höhepunkt ist.

*

Nachbemerkung: Ergänzend zu der oben gemachten Feststellung, daß Grimmelshausen das modische Genre des Gesprächsspiels zu einem dramatischen (und wir dürfen hinzufügen: realistischen) Spiel macht, womit er eben dieses Genre dialektisch aufhebt, kann man sagen, daß der Autor damit zugleich sein »Spiel« in die Tradition der Kampfdialoge des 16. Jahrhunderts stellt. M. a. W.: Jene »Aufhebung« ist nicht ein abstrakter, rein formaler (also nur »formgeschichtlicher«) Vorgang, sondern eine qualitative Änderung, die durch den Inhalt der literarischen Mitteilung, durch die bewußte Stellungnahme und Parteilichkeit des Autors hervorgerufen wird. Sie kann also zureichend nur gesellschaftsgeschichtlich erklärt werden.

»Motivgeschichtlich« betrachtet (um eine überkommene Formulierung zu verwenden) ist das Thema des *Rathstübel Plutonis* die »Geldklage«. Um was handelt es sich hierbei? Immer wieder sahen sich die Menschen der unterdrückten Klasse der Tatsache gegenübergestellt, daß ihr Werken durchaus nicht das einbrachte, was angesichts der geleisteten schweren Arbeit zu erwarten gewesen wäre. Das wurde für jeden Einzelnen, für jede Familie am deutlichsten spürbar an dem Faktum, daß es immer »an Geld fehlte«, bzw. daß »dauernd alles teurer wurde«. Die Frage, woher dieser Übelstand denn eigentlich komme, bewegte das Denken der Massen viel mehr als z. B. das Problem »Rechtfertigung vor Gott«. Die Antwort, die die unterdrückte Klasse in dem Jahrhundert, mit dem wir es zu tun haben (natürlich auch in den vorhergehenden wie auch in den folgenden Epochen) von den ideologischen Vertretern der herrschenden Klasse bekam, lautete: Es ist Gottes Wille, daß es Arm und Reich gibt. In der Literatur propagierten diese These vor allem die Dramen von den *Ungleichen Kindern Evae* und vom *Reichen Mann und armen Lazarus*. (In welcher Form Grimmelshausen diese »Rechtfertigung« der Ausbeutung ironisiert, ist oben schon gezeigt worden.) Neben der gleichsam indirekten Antwort auf die Frage, wo eigentlich das Geld bleibe, wie sie die Dramenautoren gaben, finden sich in der Literatur aber auch unmittelbare Erörterungen dieses berennenden Themas. So behandelt Eberlin 1524 in einem fingierten Gespräche die in den Massen verbreitete Feststellung »Mich wundert das kein gelt ihm land ist«.[49] Als die Antwerpener Rederijkerkammer »De Violeeren« 1561 einen der üblichen dramatischen Wettkämpfe vorbereitete, legten die Veranstalter vorsichtigerweise 24 Preisfragen, die nach ihrer Meinung für eine dramatische Behandlung in Frage kamen, der Statthalterin Margareta zur Auswahl vor; darunter waren auch die Fragen »Wie kommt es, daß täglich alles teurer wird?« und »Wie kann man den Wucher exstirpieren?«. Selbstverständlich wurden diese Themen von der Statthalterin nicht akzipiert; besonders interessant aber ist es, daß eines der drei zur engeren Wahl zurückgereichten Themen lautete »Warum begehrt ein reicher geldgieriger Mensch noch mehr Reichtum?« — das brennende gesellschaftliche Thema sollte auf diese Weise scheinbar doch nicht ganz ausgeschaltet, sondern auf eine ganz abstrakte »psychologische« und »moralische« Frage reduziert und also politisch neutralisiert werden. Übrigens wurde dann auch dieses relativ harmlose »genehmigte« Thema von den Veranstaltern nicht gewählt.[50] Ludwig Hollonius behandelt in seinem *Somnium vitae humanae* (1605) ebenfalls die Geldklage. Der fürstliche Küchenmeister Gebrich sagt in III, 3:

Es klagen drüber sehr die leut,
Das es sey tewr in Städten heut:
Vnd ich muß auch bekennen zwar,
Das tewrer wird von Jahr zu Jahr.

Die »Erklärung«, die Gebrich gibt, ist höchst bezeichnend :

Es habn aber selbst schult daran
Etlich Bürger : kompt ein Bawrman
Bringend was feill, sey was es wil,
Da kan er fördern nicht zu viel,
Was er fürspricht mit einem wort,
Das gebens ohngedrungen forth . . .[51]

Hollonius, der ein für seine Zeit relativ progressiver Autor war und dessen *Somnium vitae humanae* etwas ganz anderes ist als eine bloße Variation des bekannten Motivs vom »träumenden Bauer«, wie das die Literaturgeschichten behaupten,[52] — Hollonius also vertritt die Meinung, die Teuerung, derentwegen »leiden d'Armen noth«, habe ihre Ursache in den überhöhten Kaufpreisangeboten der zahlungskräftigen Schicht des wohlhabenden Bürgertums. Auch Johann Sommer behandelt im vierten Teil der 4. Auflage seiner *Ethnographia mundi* (1614) ausführlich die »Geldklage«. Er nennt als Ursachen der Teuerung bestimmte gesellschaftliche Fakten, vor allem die Politik der großen Herren und deren Verwendung des von den Massen, insbesondere von den Bauern erpreßten Teils des Sozialproduktes für ihren persönlichen verschwenderischen Aufwand und für Kriege, so wie schon Eberlin die »vnnutzen, schedlichen, verderblichen kriege im teutschen landt«, aber auch die Wucherpraxis der Großkaufleute und die Auspowerung durch die römische Kirche als die Hauptursachen der Teuerung in Deutschland bezeichnet hatte. Während Sommer aber sich mit der tadelnden Feststellung der Übelstände begnügt, geht Eberlin in seiner erwähnten Schrift, die ja seiner progressiven Epoche zugehört (nach dem Bauernkrieg wird Eberlin eindeutig reaktionär), eine Antwort auf die Geldklage. Es ist diejenige Form der Antwort, die im 16. Jahrhundert ebenso wie auch im 17. entsprechend der ideologischen Entwicklung allein möglich war, nämlich die Utopie, womit natürlich die Darstellung des Landes »Wolfaria« gemeint ist, die sich im X. und XI. »Bundtgnoß« findet und auf die sich Eberlin in seiner Schrift über die Geldklage ausdrücklich bezieht.

Eine befriedigende, weil nämlich die gesellschaftliche Wahrheit erhellende und eine Anleitung zur revolutionären Überwindung der gesellschaftlichen Unordnung gebende Antwort konnte die Literatur erst geben, nachdem von Marx das »Geheimnis« dieser Unordnung (der angeblich »göttlichen« Ordnung) entlarvt worden war. Der Name Bert Brecht ist hier in erster Linie zu nennen.

Anmerkungen

[1] *G. G. Gervinus*, Geschichte der deutschen Dichtung ([4]1853), Bd. 1, S. 373.
[2] München 1951.
[3] A. a. O. S. 377.
[3a] In: Die Großen Deutschen. Neue Deutsche Biographie. Hg. v. Willy Andreas und Wilhelm von Scholz (Berlin 1937), Bd. 1, S. 603.
[4] *Grimmelshausens* Simpliciana in Auswahl. Weitere Continuationen des abentheurlichen Simplicissimi /Rathstübel Plutonis/ Bart-Krieg Teutscher Michel. Hg. v. J. H. Scholte. Halle 1943. (= Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 315–321). — Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.
[5] Auf S. VIII der »Einleitung«.
[6] A. a. O. S. VII.
[7] B. *Purišev*, Očerki nemeckoj lityeratury XV–XVII v. v. Moskva 1955. — Über das »Rathstübel« S. 370–373.
[8] Nach *Koschlig*, Grimmelshausen und seine Verleger (Leipzig 1939) sehr wahrscheinlich bei G. A. Dollhopff in Straßburg.
[9] Nicht »bei Offenburg«, wie Purišev a. a. O. S. 370 sagt!
[10] S. 51.
[11] Ebenda.
[12] Ebenda.
[13] Ebenda. Vgl. dazu im »Ewig-währenden Calender«: »Als ich verwichenen Julio dieses 1669. Jahrs die Saurbrunnen Chur brauchte, und nunmehr, wie mir mein Doctor vorgeschrieben hatte, mit den Gläsern uffstige und darauff wie sein Geck hin und wider lauffen muste . . .« (Hans Jacob Christoffels von Grimmelshausen Simplicianische Schriften. Hg. v. Heinrich Kurz (Leipzig 1864), Bd. 4, S. 208.
[14] Über das Trumscheit (Trumbscheit, Klotzgeige, Trompetengeige, Tromba marina, Tympanischiza) findet man kurze Angaben in Hugo *Riemanns* Musik-Lexikon Bd. II. (11. Aufl., Leipzig 1929), S. 1885. Ausführlicher: Curt *Sachs*, The History of Musical Instruments (New York 1940) S. 290–292. Photographien von drei Trumscheiten, die im Besitz des Prager National-Museums sind, sowie eine Abbildung aus dem 17. Jhdt., aus der man ersieht, wie das Instrument gespielt wurde, in: Alexander *Buchner*, Musikinstrumente im Wandel der Zeiten (Prag 1956) S. 224–227.
[15] S. 51.
[16] S. 52.
[17] Ebenda.
[18] S. 53.
[19] S. 54.
[20] Ebenda.
[21] S. 62.
[22] S. 79.
[23] S. 82.
[24] S. 127.
[25] Vgl. Anm. 3
[26] S. 84.
[27] In der in Anm. 13 genannten Ausgabe Bd. 4. S. 338.
[28] Aber nicht, um dort »eine neue Gesellschaft zu gründen«, wie Henrik *Becker* unbegreiflicherweise in seinem Buch »Bausteine zur deutschen Literaturgeschichte. Ältere deutsche Dichtung« (Halle 1957) auf S. 389 behauptet! — Der Gerechtigkeit halber sei aber an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß Becker auf derselben Seite einiges wirklich Gute und Richtige über das »Rathstübel« sagt.
[29] In der in Anm. 13 genannten Ausgabe Bd. 4, S. 209.
[30] S. 52.
[31] *Grimmelshausens* Springinsfeld. Hg. v. J. H. Scholte. (Halle 1928; Neudrucke Nr. 249–252) S. 37.
[32] Ebenda S. 49.
[33] In meinem Referat über »Methodische Probleme einer geplanten Geschichte der deutschen Literatur 1450–1700«, gehalten auf der Internationalen germanistischen Arbeitskonferenz der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 28. Juli 1956.
[34] Legende von Homer dem fahrenden Sänger. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. (Potsdam o. J.)

[35] Über die Rechtsverhältnisse auf dem Lande, speziell in dem Raum, in dem Grimmelshausen lebte, informiert in bis heute noch unübertroffener Weise: Theodor *Knapp*, Der Bauer im heutigen Württemberg. Verfassung, Recht und Wirtschaft vom Ausgang des Mittelalters bis zur Bauernentlastung des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. (Tübingen 1919).

[36] Vgl. Anm. 3a!

[37] Über das tragische Schicksal der beiden einzigen vor 1945 noch existierenden Exemplare jener kurzlebigen Zeitschrift »Spiegel«, in der Hermann Kurz (nicht Heinrich K., wie — wieder einmal — Alfred Kelletat in dem in Anm. 40 genannten Nachwort zum »Simplicisimus« behauptet!) seine Entschlüsselung des Simplicissimus-Autors veröffentlicht hatte, vgl. die von mir in den »Weimarer Beiträgen« Jg. 3, 1957, S. 113—116 mitgeteilte Miszelle »Hermann Kurz in Sesenheim«!

[38] S. 99.

[39] Ebenda.

[40] *Grimmelshausen*, Der abenteuerliche Simplicissimus. Hg. u. mit einem Nachwort versehen von Alfred Kelletat (München 1956) S. 612.

[41] Ebenda S. 621.

[42] H. J. Chr. von *Grimmelshausen*, Der abenteuerliche Simplicissimus. Mit einem Nachwort von Siegfried Streller (Reclams Univ.-Bibl. 761—766a; Leipzig 1956) S. 688.

[43] In dem in Anm. 33 genannten Referat.

[44] S. 82.

[45] S. 53.

[46] Beispielsweise S. 98.

[47] Matthäus 6, 33.

[48] S. 91.

[49] Johann *Eberlin* von Günzburg, Sämtliche Schriften. Hg. von Ludwig Enders. Bd. 3 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 183—88; Halle 1902) S. 148—181.

[50] Wilhelm *Creizenach*, Geschichte des neueren Dramas, Bd. III, 2. Aufl. (Halle 1923) S. 388/89.

[51] Ludwig *Hollonius*, Somnium vitae humanae. Hg. von Franz Spengler = (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 95; Halle 1891) S. 38.

[52] So noch Richard *Newald* a. a. O. S. 63.

Il paese di Cuccagna

Contributi alla letteratura universale della tematica

FERENC TASSY (Budapest)

I visitatori stranieri di Roma osservano meravigliati come in questa città ricca di monumenti artistici si custodisce con molta cura ogni pietra, testimone del passato. Se nel costruire un grattacielo ci s'imbatte in qualche resto di mura dei tempi antichi invece di abbatterlo esso viene recintato per difenderlo da ogni eventuale distruzione. Tale culto, quasi religioso, dei ricordi del passato è abbastanza recente tra i romani. Qualche secolo fa, per esempio, gran parte delle colonne e delle dure pietre del Colosseo fu trasportata nella città per essere utilizzata nelle costruzioni dell'epoca.

Una sorte simile tocca ai ricordi della poesia e della civiltà del passato conservati nella memoria dei popoli. Questi ricordi compresi nel concetto del folklore costituiscono le fonti inesauribili e per i genii creatori della letteratura universale e per i poetastri che si dileguano nelle tenebre dei dimenticati.

I temi che vivono nel folklore e sembrano talora cadere in dimenticanza e poi inaspettatamente risorgono a nuova vita, hanno offerto a Giuseppe Cocchiara, professore dell'Università di Palermo, l'occasione di scrivere il suo «Il paese di Cuccagna».[1] La premessa del libro che contiene vari studi constata che i ricercatori della origine della tematica popolare hanno finora battuto diverse strade e hanno adottato vari metodi, ma non sono giunti a risultati del tutto soddisfacenti.

Le favole popolari, i canti, le leggende, le cerimonie connesse alle religioni, i costumi appaiono davanti al folklorista in una unità indissolubile. I temi resuscitati a nuova vita nella favola, nella leggenda oppure nel canto, rifrangendosi attraverso il prisma della fantasia e del sentimento, diventano fantastici, poetici. Per noi tali creazioni forse non sono che testi poetici, il popolo invece vede in esse anche la propria storia. Questi testi qualche volta producono le analogie più sorprendenti e il loro confronto sembra documentare l'incessante dialogo e l'incontro spirituale dei popoli. Non è inatteso quindi se molti folkloristi affermino la rassomiglianza della natura umana per trovare una spiegazione accettabile. Già il Vico affermò che le attività simili producessero istituzioni rassomiglianti. Il simile però non coincide con l'identico e motivi analoghi possono avere conseguenze troppo differenti.

È innegabile che nel fondo di ogni tradizione popolare vi è qualche agitazione passionale e poichè i sentimenti umani sono universali, il folklore esprime spesso passioni collettive e oltre a ciò può essere anche la rivelazione di esigenze generali. Lo storico delle tradizioni popolari è esposto alla tentazione di intendere tali tradizioni quali espressioni di un centro localizzabile e di una certa situazione storica. Però non si può dimenticare che simili temi e motivi possono nascere spontaneamente presso popoli tra i quali non esistono rapporti culturali documentabili.

Il popolo trasforma liberamente le tradizioni tramandate, ma nello stesso tempo sente di essere depositario di una verità che si obietta nella sua fantasia. Il fatto che le tradizioni hanno una fonte di verità risalente al passato ha spinto qualche folklorista a ritenere una parte considerevole delle tradizioni popolari ricordi della realtà. Ciò spiega come questi studiosi parlano di preistoria contemporanea. Il popolo nella propria letteratura vive invece anzitutto la sua storia. Per il popolo non ha senso ciò che non abbia connessione alcuna con la vita presente. Non c'è tradizione popolare che non corrisponda a qualche bisogno, a quelche sentimento o volere della vita odierna. Il popolo fa suo anche ciò che è fantastico. E il popolo che elabora la propria tradizione non può esserne vittima : accetta solo quella tradizione che potrebbe aiutarlo. Non è un puro caso quindi se qualche tradizione si dilegua.

Dagli strati sociali più colti il popolo accetta ciò che gli conviene nel senso summenzionato.

Il folklore ha il potere di trascinare nel tempo tutto ciò che sia fuori del tempo. I frammenti delle vecchie immagini del mondo si fondono in una nuova immagine che segue l'uomo nei misteri della nascita e della morte, nei sogni e nella lotta tra il bene e il male.

Il Nostro alla luce di tali concetti fa conoscere in ragruppamenti tipologici le favole, le leggende, i canti popolari che si riferiscono alla tematica della nascita soprannaturale, dell'albero dell'amore, del sacrificio edilizio, della fontana della vita, del Paese di Cuccagna e della stregoneria. Il suo interesse si rivolge anzitutto verso le creazioni che hanno raggiunto un più elevato grado artistico. Egli ritiene vantaggiosa la sistemazione tipologica perchè ciò rende accessibile l'essenza dei temi e così si può seguire la strada di detti temi attraverso il folklore.

Nel capitolo della nascita soprannaturale il Cocchiara giunge alla conclusione che la relativa tradizione popolare si fonda su quella esigenza psicologica che vuol riportare l'inizio della vita nella sfera della bellezza miracolosa. Il fatto che anche le donne del popolo, le pastorelle diventano madrivergini sottolinea la pretesa del popolo che non si considera minore degli eroi della storia, dei grandi fondatori degli stati.

Sulla bocca del popolo italiano, ma anche altrove vivono molte varianti della favola della sposa-frutto. Secondo le mitologie greca e indiana si nasce

dall'albero. Perchè non si potrebbe trovare anche la sposa su un albero? Questa immagine poetica è una variante della nascita soprannaturale e nel contempo la testimonianza del culto degli alberi. Nello stesso tempo è anche il ricordo della concezione che supponeva l'esistenza di una intima connessione tra la natura umana e il mondo vegetale.

L'acqua della vita che ha forza resuscitatrice è la fontana della salute e della giovinezza per l'uomo che non vuol familiarizzarsi con le malattie e con la vecchiaia. Le leggende, le cerimonie religiose e i costumi che si riferiscono a questa tematica hanno la comune radice nel riconoscimento dell'indispensabilità dell'acqua senza la quale non potrebbero sussistere nè la natura, nè la vita umana.

Secondo il Nostro l'origine della stregoneria non può essere attribuita nè ai germani, nè ai greci e nemmeno ai persiani. Si tratta d'un fenomeno generalmente diffuso. H. Seligman lo considera come una specie di evasione dalla realtà, cioè la ricerca del paradiso terrestre.

Il desiderio del paradiso terrestre è antichissimo. Nell'antichità se qualcuno desiderava cosa atta a impegnare la fantasia, non si contentò dell'illusione della giovinezza eterna, ma pensò a una vita che senza un lavoro faticoso, anzi gratuitamente offrisse i migliori bocconi. Anche oggi è questo uno dei temi più diffusi del folklore.

Cantastorie italiani nelle piazze delle città medievali già cantarono del fantastico paese dell'abbondanza. E le molte varianti tramandateci dai primi secoli susseguenti all'invenzione della stampa provano la popolarità del tema.

Una delle prime comparizioni del paese di Cuccagna nella letteratura italiana è legata alla facezia del Boccaccio. Egli lo chiama Bengodi e lo localizza nella lontana terra dei Baschi, quindi in vicinanza dell'Oceano. Il alcune Cuccagne del Cinquecento l'immagine del paradiso si unisce con quella del Canaan biblico, terra di latte e di miele. Nelle Cuccagne vi è una particolareggiata descrizione dell'abbondanza di beni terrestri. Una delle più diffuse favole del secolo è la Storia di Campriano contadino. Nelle varie redazioni della Storia vi sono parecchi motivi di Cuccagna : la pentola che bolle da sè, il coniglio porta-ordini, la tromba che risuscita i morti, le ospitali ragazze insuperabili nel sollazzare. Una poesia pubblicata a Siena nel 1581, intitolata: «Capitolo di Cuccagna» contiene una certa critica sociale : «non c'è duca, nè signore, nè conte ; ognuno ci vive con la sua libertade». Un'altra poesia : «Il trionfo dei poltroni» esalta la pigrizia sfrenata. Ci sono Cuccagne ove vengono bastonati chi parlano di lavoro! Di qui è a un passo il mondo alla rovescia ove tra l'altro dalla parola del pesce si leva il tuono e il miele scorre dal fondovalle su per il monte!

Il paese di Cuccagna viene popolarizzato non solo da favole e poesie, bensì da incisioni artistiche. Tra il Cinquecento e il Settecento furono popolarissime le «ventarole» (ventagli) illustranti le varie scene di Cuccagna.

Il paese di Cuccagna è una terra immune dal cattivo e dall'imperferzione, posta nella nebbia della lontananza che abbellisce tutto. La sua origine è da ricercarsi nel paradiso perduto delle varie religioni. La scomparsa età d'oro e l'immagine della vita beata dell'oltretomba ha un fondo psicologico comune con la Cuccagna : il desiderio d'una vita senza preoccupazioni, esente dai dolori e dai bisogni. Tale concetto venne espresso anche dalle religioni delle civiltà antiche. Nel paradiso babilonico l'uomo vive beato, senza malattia e morte. Anche gli egiziani credettero nell'età d'oro. Dopo l'uccisione di Osiride però la felicità passa nel regno dei morti. Secondo alcune credenze in questo regno bisogna lavorare, ma il lavoro apporta risultato : nella terra meravigliosamente fertile cresce il frumento alto quanto l'uomo. Nel regno indiano di Yana i morti che vissero onesti non s'invecchiano e godono i piaceri dell'amore e della tavola. In quel regno vi sono palazzi d'oro e di pietre preziose ; gli alberi producono continuamente frutta. Questi motivi ritornano più o meno nelle varie redazioni di Cuccagna, arricchitisi di nuovi particolari, ma rimane sempre escluso il lavoro del regno egiziano dei morti. Esiste un fonte diretto : il mito dei Campi Elisi nato nella Grecia minoica. Nei Campi Elisi dell'Odissea vi è una perenne primavera. Per Esiodo la beatitudine prende dimora nelle Isole Felici che si perdono nel lontano Oceano. Esiodo narra anche dell'età d'oro, quando sotto lo scettro di Saturno visse l'uomo in innocenza e in giustizia.

L'Eden immaginato negli aspetti dell'età d'oro si trova quasi sempre in qualche isola lontanissima. Per Pindaro l'isola dei beati è un giardino. I miti geografici parlano d'una isola remota nello spazio. Questo è il caso dell'Atlantide platoniano che si estende innanzi alle Colonne d'Ercole.

L'immagine dei Campi Elisi e dei miti geografici in genere si conforma sempre alle conoscenze, alle esigenze, al clima spirituale delle epoche. Coll'andar del tempo i miti saranno raccontati un po' satiricamente e ciò attirerà di più la fantasia del popolo. In un frammento dei Minatori di Ferecrate una donna tornata dall'Ade racconta che lì i tordi arrostiti volano in bocca. Come se fossimo nel paese di Cuccagna! Nell'Eneide di Virgilio la beata età d'oro s'intreccia ai tempi di Augusto e così il poema copre anche il ruolo della propaganda politica.

I caratteri essenziali del mito dell'età d'oro passano anche nel cristianesimo. La Nuova Gerusalemme dell'Apocalisse attribuita a San Paolo è una città d'oro intersecata da fiumi di miele, di vino, di latte e di olio. Anche questa descrizione indica la strada che conduce verso il paese di Cuccagna!

La Cuccagna può esser considerata anche come una specie di utopia popolare. Però le utopie antiche e moderne hanno una struttura artificiale che si basa su leggi e lavoro ; la Cuccagna invece è il paese delle gratuite delizie e della poltroneria di cui l'indole visionaria è ugualmente risaputa e dai poeti e dal pubblico.

Il capitolo del libro che tratta del sacrificio edilizio ha molti riferimenti ungheresi raccolti principalmente negli ultimi decenni, in gran parte sconosciuti dal Cocchiara. Appunto per questo vorremmo parlarne un'altra volta.

I risultati degli studi del Nostro qui appena toccati hanno per base un ricchissimo materiale del folklore storico e attuale dei vari continenti. Per illustrare il vasto apparato del folklorista palermitano basti un dato : il libro porta in aggiunta una bibliografia annotata di opere italiane, francesi, inglesi, tedesche, portoghesi e spagnole che riportano anche i contributi della letteratura folkloristica russa, finnica, scandinava, polacca, cecoslovacca, jugoslava, rumena, greca, araba, cinese, indonesiana, eschimese, ecc!

Siamo del parere che dopo la sommaria recensione dell'ottima opera italiana sia il caso di dare uno sguardo alla formazione lenta, ma incessante dell'immagine della Cuccagna ungherese. Base della nostra esposizione sarà il trattato: «Il paese del Prete Gianni» di Giuseppe Turóczi-Trostler, ordinario dell'Università «Eötvös» di Budapest. Turóczi-Trostler è uno dei più informati conoscitori magiari della letteratura universale e autore di vari studi attinenti al nostro argomento.[2]

Le immagini («imagines») sono in gran parte coetanee alla collettiva immaginazione dell'umanità. In queste immagini primarie presero forme durature — ma capaci di nuove modifiche — le esperienze, le situazioni, gli spaventi, i sogni e le delusioni dell'uomo primitivo, insieme ai ricordi di catastrofi cosmogoniche e telluriche. Tali immagini sono per lo più attuabili dovunque e in qualsiasi epoca come lo dimostra proprio il folklore. Alcune di esse però si distinguono con certe limitazioni geografiche. Goethe per esempio provò orrore degli dei indiani e le immagini di Faust e di Don Giovanni fuori d'Europa non sono popolari.

Le immagini antichissime costituiscono una specie di storia segreta dell'umanità e sono fonti d'ispirazione di favole, leggende, credenze e creazioni artistiche di varia natura.

La più diffusa di queste immagini sarà forse il gruppo che abbraccia «Il paradiso perduto», «L'Atlantide sommerso», a «L'età d'oro svanito». Ciò fa ricordare la situazione in cui l'uomo primitivo in un mondo da lui appena conosciuto, quindi incompreso e addirittura ostile, si rese consapevole della sua solitudine. Crede di aver perduto qualcosa di irreparabile. Lo sgomento causato dalle sconosciute forze naturali, la paura della morte, il tormento che accompagna la dura fatica, la preoccupazione per la conservazione di sè stesso aumentano la coscienza del proprio assoggettamento e quest'ultima provoca in lui il desiderio inestinguibile di un paradiso «perduto». Quanto più torna in sè nel corso della storia cioè quanto più vive nella realtà, tanto più numerose saranno le rinunce e le malinconie che accompagneranno i suoi sogni. E avrà bisogno della speranza del compenso trascendentale che dovrebbe attenderlo dopo la morte. La perdita dello stato paradisiaco si ripete sempre nella vita individuale

con la perdita della spensieratezza della beata fanciullezza e della sana e vigorosa gioventù. Per il perduto «paradiso» terrestre cerca compenso nel paradiso di oltretomba.

La razionalizzazione della vita, l'allontanarsi dal mito e dal miracolo si realizzò principalmente nel mondo spirituale dell'uomo occidentale. E si è maggiormente sentito, forse proprio per questo motivo, il desiderio più forte per il paradiso perduto e per l'immortalità. Nel fondo di ogni favola popolare traspare qualcosa dell'età d'oro, del paese fatato del benessere materiale e spirituale e della rinascita del corpo e dell'anima. Dai tempi del Gilgames babilonico ogni vero protagonista delle favole è in cerca dell'erba dell'immortalità, dell'acqua o dell'albero della vita eterna e della fontana della giovinezza intramontabile. Ma non soltanto dai tempi di Odisseo, di Alessandro o di San Brandano si trasforma ogni grandiosa e favolosa avventura in una strada che conduce verso qualche paradiso. E da Cervantes, Goethe o Balzac il vero romanzo canta del paradiso perduto, delle delusioni caduche.

L'uomo che ha perduto il paradiso combatte la caducità creandosi nella sua immaginazione una specie di valle fatata ove crede di essere immortale o eternamente giovane dopo la morte terrena o magari già durante la sua esistenza terrena. In questa valle fatata si trovano originariamente uniti la realtà sensitiva e il mondo trascendentale. Le valli fatate dei popoli primitivi sono piene delle caratteristiche della realtà sensitiva. A poco a poco s'incomincia un processo di differenziazione. La valle celeste-metafisica è la dimora degli dei, dei semidei e dei beati, la continuazione in eterno della vita terrena, l'isola dei beati, la Gerusalemme celeste. Il mortale può giungervi soltanto al termine della sua vita terrena o nei momenti dell'estasi. Questa valle fatata diventa sempre più eterea e astratta come lo dimostra p. e. il Paradiso dantesco.

Alla valle fatata celeste si accoppia la valle incantata terrestre («Paradisus terrestris»). Turóczi-Trostler mette in dovuto risalto la differenza esistente tra le due valli. Sebbene abbiano in comune l'origine, l'una si differenzia dall'altra. Anche i loro siti sono diversi. La valle fatata celeste di solito si trova in alto: alla sommità dei monti sacri o nell'etere. Per i vivi è inaccessibile. La valle fatata terrestre ha un sito orizzontale o qualchevolta : suborizzontale. Magari a stento, ma è raggiungibile. Dall'altra non si ritorna più, ma da questa si può uscire. Gli abitanti dell'ultima continuano la loro vita terrena, di solito senza lavorare. Il posto della valle fatata terrestre è il lembo dell'ecumene, nella vicinanza del regno dei morti. Si può entrarvi vincendo la magia e i mostri che la custodiscono. Accanto al paradiso questa valle fatata è una delle fonti più frequenti della poesia, delle favole e delle leggende. La tradizione favolistica sumero-babilonico-egiziana parte da una valle fatata e vi sboccano le sue tardive ramificazioni : le isole omeriche, il sogno di Dafni e Cloe, l'isola di Sindibad, i misteriosi angoli del mare d'Irlanda. Tutti sono valli fatate o regni dei morti. L'epica cavalleresca, il romanzo arcadico, Shakespeare, Calderon, il melodram-

ma del barocco e del roccocò, i racconti di fate francesi contribuiscono a creare una valle incantata unica che si immedesima con il globo terrestre. Valle fatata e romanticismo sono concetti gemelli.

La valle fatata terrestre diviene sempre più materiale, più palpabile ; il suo incantesimo al servizio dello stomaco e del palato realizza il paradiso dell'uomo affamato che vuol liberarsi dal lavoro.

Esiste in Europa un mito indipendente dell'India. Le favolose geografie dell'antichità (Scilace, Ctesia, Megastene) e la finta lettera di Alessandro («Epistula Alexandri Magni de situ Indiae . . .») richiamarono l'attenzione su questa terra misteriosa, vasta quanto un continente. Il fascino dell'India venne aumentato dalla lontananza. Tutto ciò che l'Occidente potè sapere del suo clima, della sua fertilità, della sua flora, della sua fauna e dei suoi popoli furono sufficienti per immedesimarla con il paradiso terrestre. Anche il Mahabharata rafforzò tale idea con la descrizione dell'Uttara-Kuru : un paradiso, il quale in base alle sue possibilità intime potè essere modello primitivo di tutte le valli fatate terrestri a lui posteriori.

Il mondo delle leggende e dei miti greci è un ricco quadro panoramico delle valli fatate e delle isole incantate. Le immaginarono tutte sull'orlo della terra abitata, nell'India o nella sua vicinanza, dalle parti dell'Equatore e le ritennero paesi della fecondità e dell'abbondanza ove la vita scorre serena e lunga. È probabile che sotto l' alta letteratura sia esistito un mondo di fiabe popolari (vedi il precedente rinvio al frammento dei «Minatori» di Ferecrate), in cui è facile scoprire la forma primitiva degli ulteriori paesi di Cuccagna. Aristofane stesso documenta l'esistenza del paradiso culinario dei greci. Nella sua «Vera historia» Luciano descrive l'Elisio quale una città d'oro che ha una stagione sola : la primavera e dove gli abitanti banchettano sui prati fioriti. Sotto le sembianze parodistiche vi troviamo le caratteristiche dell'isola dei beati e del paradiso culinario. L'immagine, grazie al suo fascino artistico, avrà la sua parte nella tradizione immortale che sovrastarà a ogni delusione.

Nella letteratura latina, in confronto a quella greca, l'elemento mitico e l'irrazionalità scherzosa sono presenti molto più raramente. Le tracce di fiabe romane sopravvissute sono ben poche. Si ha l'impressione che l'alta letteratura abbia disprezzato le fiabe considerandole forse «aniles fabulae». L'età d'oro e le valli fatate dei romani hanno caratteristiche arcadiche. Ma la «Cena Trimalchionis» di Petronio Arbitro in sostanza è un paese di Cuccagna conforme alla fantasia dei popolani affamati e assetati. Lo dice l'autore stesso quando mette in bocca ad uno degli ospiti le parole : «tu si alicubi fueris, dices hic porcos coctos ambulare».

I poeti della latinità cristiana fino a Dante stanno sotto l'influsso della Gerusalemme celeste sfolgorante nello splendore delle pietre preziose. Accanto all'immagine di questo paradiso di tanto in tanto spunta anche quella del paese dell'abbondanza terrena posto in qualche contrada orientale nella «Expositio

totius mundi» tradotta dal greco. Non vi si semina, nè si miete e ciò nonostante non si ha fame perchè ci si nutre di pane caduto dal cielo e di miele selvatico. I fiumi sono pieni di pietre preziose. Gli uomini vivono liberi, senza re.

La «Cena Cypriani» ripetutamente rielaborata è una parodia audace delle nozze di Cana. Le sue figure conosciute dalla Bibbia appaiono come se fossero uscite da qualche fiaba.

Una poesia tedesca scritta in latino del secolo X (di Herriger) offre una tale parodia dell'ascetismo che dobbiamo considerarla quale preparazione del paese di Cuccagna. Vivono insieme in essa la sensualità attaccata alla vita terrena e la devozione dell'anima in cerca del cielo.

Il medioevo ebbe uno strato sociale che visse quasi ai margini della società di allora : quello degli studenti vaganti. Essi, volendo o no, servirono da mediatori spirituali fra il popolo basso e le classi colte, tra la letteratura latina e quelle di lingua volgare. Gli studenti vaganti nella loro voglia licenziosa non risparmiarono, anzi cercarono le chiese, i conventi e il paradiso quali teatri delle loro poesie. La loro fantasia venne eccitata principalmente dai piaceri della tavola e dell'amore terreno. Sognarono il paradiso culinario che di solito ebbe per teatro qualche monastero. Una saliente figura dei vaganti, il misterioso Archipoeta del secolo XII menziona per la prima volta nella sua «Confessio» il nome di Cuccagna («Ego sum abbas Cucaniensis . . .») che anzitutto nelle lingue romanze e raramente anche altrove rimane per secoli il nome del paradiso culinario.

Nella quasi coeva «fable de Coqaigne» le case sono fatte di pesci e di lardo e sono circondate di siepi di salsicce. Tavole apparecchiate aspettano i passanti. I poltroni sono premiati. L'anno ha quattro carnevali. Vestiti e calzature vengono distribuiti gratis. La fontana della gioventù protegge tutti contro la vecchiaia. C'è però un inconveniente : non si conosce la strada che meni alla Cuccagna! Questo fiabesco mondo dei sogni ha la sua stesura proprio in quel momento quando una nuova onda dell'ascetismo rigoroso sembra sommergere l'Europa. Non si tratta di altro che dell'attualità eterna delle immagini!

Un parente inglese della fable francese : il «Poem of Cokaygne» narra due abbazie meravigliose. In una di esse vi stanno monaci, nell'altra invece abitano monache senza alcun lavoro. Il più pigro dei monaci viene nominato abate. Piccioni cotti volano nell'aria. Nella calma estiva le monache prendono il fresco sul fiume, in compagnia dei monaci che vi volano.

L'immagine del paradiso culinario può essere considerato — grosso modo — già formata. D'ora in poi porterà in sè le impronte degli stili che si susseguiranno e i segni del temperamento dei popoli. A nord sarà più semplice, a sud invece più rigogliosa. Essa si adatterà allo sviluppo della gastronomia. Sotto un aspetto sarà identica dappertutto : rimarrà sempre un mondo fiabesco. E il tratto fiabesco influenzerà la sua fortuna. Di essa però ne sappiamo

tanto, quanto è stato fissato in iscritto dall'alta letteratura. E con ciò si spiega che tra le sue comparizioni vi sono — presso vari popoli — lacune secolari.

In Inghilterra ove si prende il nome di «Ludderland», particolarmente dai tempi di Thomas Moore passa quasi in penombra dietro le utopie sociali e religiose e i viaggi immaginari (Fictious travels).

L'immagine doveva essere molto diffusa se la fecero figurare perfino sulle carte geografiche! Sul mappamondo orteliano pubblicato nel 1518 in Basilea vi è il nome di Cuccagnola. In materia della rappresentazione cartografica della fiaba e della realtà non si verificò nulla di essenziale dopo il 1375, l'anno in cui uscì un mappamondo fatto per Carlo V, re di Francia : su quest'ultima carta geografica vi è il paradiso terrestre disegnato nella zona delle Isole Canarie.

Il Pantagruel del Rabelais, con il culto delle mangiate e bevute oltre misura è un vero paradiso terrestre. Presso i francesi, ma anche in altre letterature, scompare il limite tra la Coquaine e il racconto falso : i corvi sono bianchi come i cigni e pascolano da vacche nell'aria ; le ali di farfalle servono di vele ; le spade e i coltelli crescono sugli alberi ; le stufe ballano, ecc.

Più tardi soltanto viaggi e avventure immaginari sfiorano il Pays de Cocagne.

Nel «Candide» di Voltaire l'Eldorado corrisponde alla Cuccagna. La commedia : «Le rois de Cocagne» ci presenta uno spensierato e ricco mondo favoloso. Anche Béranger scrisse la sua Cuccagna nel «Voyage au pays de Cocagne».

Il Turóczi-Trostler illustra particolareggiatamente la formazione della ricca immagine della Cuccagna italiana.

Poi presenta la variante spagnola della Cuccagna : l'isola di Jauja, la terra di Piripao ricordano i paradisi culinari italiani. Anche in essi è vietato lavorare ; la gente vive 600 anni e finisce di morire dalle risa. Dopo la scoperta dell'America la straordinaria ricchezza in oro del Nuovo Mondo contribuisce a dare forma all'immagine magica dell'Eldorado.

Presso i tedeschi alla Cuccagna corrisponde lo Schlaraffenland : paradiso dei poltroni con la visione dell'avverarsi dei desideri insaziabili, la cui descrizione è intessuta di realismo popolare. La diffusione dell'immagine è documentata dal fatto che dalla fine del medioevo prediche, satire, canti popolari, poesia galante, proverbi e libri popolari conservano il suo ricordo. Hans Sachs la descrive come se fosse un paese intero. Il suo Schlaraffenland si trova «dietro il Natale» a tre miglia. Una incisione in rame di Norimberga quasi contemporanea a Hans Sachs illustra il trionfo del re Prete Gianni. Più tardi l'Illuminismo tedesco disprezza l'immagine o nel migliore dei casi se ne beffa. Il popolo però ne prova diletto invariabilmente.

Nel mondo delle improvvisazioni dei commedianti da fiera austriaca nasce lo Hanswurst : lo Zanni viennese. Dalla prima metà del Settecento esiste una descrizione del paradiso di Hanswurst che è sulla Luna e non è altro che una variante della Cuccagna.

A vari poeti tedeschi non era sconosciuto almeno qualche tratto dell'immagine. Wieland vide a Salerno una piramide di carne chiamata Cuccagna. Aloys Blumauer scrisse ripetutamente del paradiso terrestre. Anche Goethe vide in Italia la Cuccagna, ma il suo rispetto per il lavoro volse le spalle all'atmosfera esaltante l'ozio dello Schlaraffenland. Eppure . . . nella continuazione incompiuta del Flauto magico Papageno e Papagena sono invitati a mangiare piccioni arrosti che volano e carne di lepre che corre a tavola e nella vicinanza della loro capanna scaturisce una sorgente di vino . . .

La strada del romanticismo tedesco passa tra le immagini del paradiso perduto e del paradiso riconquistato. I tratti realistici, odoranti di cucina che ci richiamano ai ricordi del paradiso terrestre trovano posto soltanto nei canti popolari e nelle fiabe dell'epoca.

Heine, poeta delle nostalgie senza speranza, non prende sul serio l'immagine eppure se ne occupa anche lui . . . Se fosse Iddio farebbe un miracolo: il lastricato di Berlino si spaccherebbe e nelle spaccature vi sarebbero delle ostriche e dal cielo gronderebbe sopra di esse succo di limone e nelle fogne scorrerebbe vino del Reno.

I tratti summenzionati dell'immagine della Cuccagna si trovano nelle letterature popolari russa, finnica, svedese, danese, polacca, ceca, in quelle balcaniche e nell' alta letteratura degli stessi popoli.

La Cuccagna dei lituani è l'Ungheria ritenuta ricchissima già da Ottone di Freisinga (secolo XII). La terra dei magiari, dal medioevo in poi, attirò a sè molti stranieri in cerca di fortuna. Da questo paese che nuota nel latte, nel miele e nel vino il pellegrino lituano ritorna nel suo paese soltanto «quando germoglierà la tavola, rinverdirà la rupe e nel mare crescerà l'albero» cioè mai più.

La Cuccagna ungherese si chiama paese del Prete Gianni. A che cosa si deve tale cambiamento del nome dell'immagine?

La figura leggendaria del Prete Gianni nella seconda metà del secolo XII tenne in agitazione le cancellerie di mezza Europa con le lettere indirizzate a Manuele I imperatore di Bisanzio, al Papa e all'Imperatore Federico Barbarossa. In queste lettere descrisse il suo paese sotto gli aspetti di una ricchezza paradisiaca. Il regno del re-sacerdote nestoriano avrebbe compreso «tutte le tre Indie». In quei tempi raggiunse il punto culminante della sua fortuna la leggenda di Alessandro e i tratti fiabeschi del potere di questo monarca passarono alla figura del Prete Gianni. I contemporanei lo ritennero alleato naturale della cristianità una volta contro i tartari, altre volte invece contro i mussulmani dell'Asia Minore o dell'Arabia. La leggenda rimase in voga per dei secoli; tutt'al più il regno del Prete Gianni si spostò dall'Asia in Abissinia e ciò è facilmente spiegabile con le insufficienti nozioni geografiche del medioevo. Giovanni da Pian del Carmine chiama il paese limitrofo del regno del Prete Gianni Piccola India e i suoi abitanti etiopici oppure saraceni. Marco Polo

chiama «Abasce» (Abissinia) la «mezzana India» e nota che il maggiore re di questa provincia è cristiano.

La Serenissima nel Quattrocento strinse rapporti diplomatici con l'Abissinia, la quale inviò il fiorentino Antonio Bartoli come suo primo ambasciatore a Venezia. Il re dell'Abissinia venne conosciuto a Venezia col nome di «Prestozane». In questa forma molti lessero «Prister Johannes»; mentre la seconda parte della composizione: «zane» poteva essere la pronuncia veneziana della parola: «gian» che significa re nella lingua degli abissini.

Per iniziativa portoghese negli anni venti del Cinquecento, l'Abissinia fino a quei tempi quasi ermeticamente isolata per gli stranieri, anche col Portogallo strinse relazioni diplomatiche. Anche dopo tale fatto storico si copre ancora per un certo periodo di tempo dell'incanto delle favole, frutto dell'isolamento precedente e della lontana posizione geografica che la rende difficilmente raggiungibile.

Giovanni de'Marignolli, vescovo di Bisagno (secolo XIV) nel suo «Chronicon» che conserva i ricordi di un viaggio fatto nel paese dei tartari, colloca il paradiso di Adamo e Eva vicino all'Etiopia. Tale credenza, malgrado le suddette ambascerie a Venezia e in Portogallo, dura ancora per lungo tempo. Anche Ariosto nel XXXIII canto dell'Orlando Furioso colloca il paradiso nella vicinanza del regno del Prete Gianni, sulla cima del monte ove sorge il Nilo. Cristoforo Colombo stesso conobbe questo sito del paradiso terrestre. La credenza potè esistere nella coscienza dell'ungherese Andrea Valkai anche dopo tre quarti di secolo anche perchè la sua tradizione ungherese risale fino allo scorcio del Trecento. La lettera attribuita al Prete Gianni venne rifatta in quell'epoca in lingua tedesca da Osvaldo, scrivano di Újbánya, centro minerario dell'Ungheria Superiore.[3]

È vero che il teatro della Chronica versificata del Valkai,[4] pubblicata nel 1573 a Kolozsvár, è la «grande India», ma nel corso del racconto questo territorio s'immedesima coll'Abissinia. L'autore magiaro non vede ancora nel regno del Prete Gianni il paradiso culinario formatosi già nell'ambiente letterario estero. Egli — richiamandosi a Giovanni Mande Ville e a Paolo Giovio — s'interessò in prima linea della ricchezza del re e della descrizione del suo potere (corte, esercito, imposte). Nella rassegna delle condizioni dell'Abissinia l'autore trova modo di fare una innegabile critica sociale. («Nessuno oltraggia l'aratore-seminatore»; «Prete Gianni beve vino genuino da bicchiere d'oro . . . il povero magiaro lo beve da coppa di legno».) Ecco un verso che caratterizza la favolosa ricchezza del regno: «Vi mietono tre volte all'anno». Il poema di modesta pretesa estetica del Valkai ha il merito di aver dato nome ungherese a un immagine universalmente diffusa. Questo nome sembrò latitante per circa duecento anni, quando nel Settecento si rese generalmente conosciuto.

Indipendentemente dall'espressione «regno del Prete Gianni» l'immagine stessa si presenta nella poesia «Tempio degli zigani» scritta sullo scorcio del

Cinquecento o all'inizio del Seicento. Questo tempio ricorda gli edifici mangerecci della Cuccagna. Il tempio deve esser fatto di lardo, salsiccia, carne, dolce e miele «se volete che tutti gli zigani diventino cristiani».

Il Turóczi-Trostler dà una dimostrazione convincente della trasformazione della irreale gotica chiesa Graal del «Titurel» (attribuito da molti ad Albrecht von Scharfenberg) in una mostra di cibi che ricorda le sembianze realistiche dello Schlaraffenland. Una di tali mostre potrebbe essere l'ungherese «Tempio degli zigani».

Il Seicento ungherese ha un interessante documento di storia gastronomica in un poema che parla della battaglia di Bacco e Digiuno (Jejunium). Si tratta del drammatizzare il cambiamento di posto tra il carnevale e la quaresima. La sua origine è rintracciabile attraverso modelli francesi, spagnoli e tedeschi (Hans Sachs!) fino al secolo XII.

Del paradiso culinario non esiste favola ungherese. L'immagine però vive tra i letterati magiari, un po' modificata. Clemente Mikes, eminente prosatore del Settecento in una sua lettera (Törökországi levelek = Lettere di Turchia, 99) la menziona come un luogo irraggiungibile, inesistente : l'autore manda al tribunale del Prete Gianni le persone invidiose dell'altrui salute o di quelli che possono mangiare e bere di più e possono passeggiare sulla riva del mare.

Un grande poeta del Settecento ungherese : Michele Csokonai Vitéz fa abitare la regina delle fate nel regno del Prete Gianni, in un palazzo di diamanti «ove non esiste nessuna preoccupazione» (La vedova Karnyó, III, 3.).

Un altro, minore poeta magiaro : Andrea Poóts sogna di divertirsi nel paese del Prete Gianni, cioè nel paradiso dei poltroni descritto con un naturalismo di gusto popolare. In un'altra sua poesia il paradiso terrestre è identico col mondo delle bestie che vivono liberamente e in pace. E il cavallo senza morso, senza sella come se simboleggiasse l'uomo libero dell'età d'oro saturniana e ammonisse i contemporanei!

Per l'influsso del Voltaire la Cuccagna si presenta nella letteratura ungherese anche sotto il nome dell'Eldorado.

Il grande poeta classico Giovanni Arany, nella febbre rivoluzionaria del 1848 che scosse ogni patriotta, scrisse una poesia dal titolo : Il regno del Prete Gianni. In essa l'immagine acquista un contenuto nuovo, prettamente politico. Nell'atmosfera appassionata dell'epoca che volle liberarsi dalla dominazione austriaca Arany immedesima la propria patria col paese del Prete Gianni. Il poeta afferma amaramente che questo paese è un vero paradiso terrestre, ma non per gli ungheresi bensì per gli stranieri oppressori.

L'immagine trova la sua piena presentazione ungherese in una novella di Lodovico Abonyi, intitolata : Il paese del Prete Gianni. La novella unifica in sè le millanterie di Giovanni Háry, il «miles gloriosus» magiaro, i ricordi del regno dell'Eroe Giovanni di Petőfi e varie caratteristiche delle Cuccagne italiane. Al posto però dell'irraggiungibile regno dell'eterna giovinezza, dell'immortale

amore e della perpetua felicità degli innamorati e dei poeti esaltati l'incanutito e furbo fante congedato Gregorio Csobolyó ci invita a una più reale regione da lui chiamata paese del Prete Gianni. Qui prende la giornata soltanto colui che tutto il giorno rimase inoperoso. Dagli alberi pendono pani, panettoni e abiti. Gli arrosti vanno a passeggio e si offrono ai passanti. Dal monte scorre un rivolo di vino che non ubriaca. Chi è sazio di cibi e di bevande, viene fatto coricare da dame vestite di seta e anche quando si è a letto, gli caricano e accendono la pipa ; poi gli parlano finchè non si addormenti. La vita è piena di serenità e di tranquillità, senza gendarmi, finanzieri e senza mogli. E questo paese del Prete Gianni è situato in un posto lontano, al di là della «Óperencia» e più oltre un monte di zucchero ... .

Molte favole ungheresi incominciano coll'Oceano chiamato «Óperencia». La novella dell'Abonyi invece termina con questa espressione. E tale fatto potrebbe essere anche un simbolo : l'immagine antichissima del paradiso terrestre con essa si volta colà da dove è partita : nel paese delle fiabe, nel regno del folklore!

[1] Cocchiara, Giuseppe : Il paese di Cuccagna. Torino, 1956.

[2] Túróczi-Trostler J. : János pap országa (Tündérvölgy és kulináris paradicsom). Budapest, 1943. — A tótágast álló világ. Budapest, 1943. — A »Holdvilágos éj«. Budapest, 1947.

[3] Cinkotszky Jenő : Oswald újbányai jegyző német verses elbeszélése a XIV. századból. Budapest, 1914.

[4] Valkai András : Cronica, mellyben meg irattatic Prister Johannis, Az az, A nagy János Pap Czászárnak igen nagy Czászári birodalma, ki Indiában bir igen nagy böw földen. Kolozsvár, 1573.

Das Raaber (Győrer) Liederbuch*

Von

Jenő Nedeczey (Budapest)

1.

Die Bibliothek des bischöflichen Priesterseminars zu Raab (Győr) in Ungarn bewahrt unter ihren altdeutschen Hss-en eine anonyme Sammlung von 107 Gesellschaftsliedern aus der Wende vom 16ten zum 17ten Jh. Eigentlich sollten es 108 Ldr[1] sein, doch ist das letzte bloß ein Bruchstück von drei Versen. Es liegt viele Jahre zurück, daß ich auf die Slg aufmerksam geworden bin und beschlossen habe, sie nicht nur zu bestimmen, wie ich das vorher mit einem andern Stücke des besagten Bestandes getan hatte,[2] sondern auch zu veröffentlichen. Sie war längst, wenn auch ungenau, katalogisiert,[3] der wissenschaftlichen Öffentlichkeit aber unbekannt. Ich benenne sie nach dem Aufbewahrungsort das *Raaber Liederbuch*. Die Veröffentlichung anbahnend, machte ich i. J. 1929 von der Hs den Professoren Julius v. Farkas, dem damaligen Leiter des Ung. Instituts zu Berlin, Konrad Burdach, Fritz Behrend, Johannes Bolte, Hermann Schneider und Arthur Hübner, i. J. 1930 Paul Merker Mitteilung, sandte Bolte und Schneider ein Register der Liedanfänge und einige Proben zu. Ich fand bei allen freundlichstes Entgegenkommen, und das Ergebnis war, daß Prof. Hermann Schneider die Hs im Prinzip und vorläufig zur Veröffentlichung in der Bibliothek des Lit. Vereins (mit dem Sitz in Tübingen) annahm. Die Hs bildete auch den Gegenstand der Vorlesung v. 24. April 1941, die ich anläßlich meiner Habilitierung an der Universität Budapest hielt. Hindernisse und Unterbrechungen teils aus Gründen persönlicher Art, teils durch die Wechselfälle der Zeitläufte gegeben, brachten es mit sich, daß die Arbeit erst so spät bewältigt werden konnte und ihren Abschluß nun in der Ausgabe finden soll, die, nachdem der zweite Weltkrieg und seine Folgen neue Voraussetzungen der Publizierung geschaffen hatten, dank dem Entgegenkommen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien in deren SB-en erscheinen wird.[4]

* Wir veröffentlichen diesen Aufsatz aus dem Nachlaß des am 10. 2. 1958 gestorbenen Verfassers. Der Text des Raaber Liederbuches erschien in den SB. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. (232. Band, 4, Abhandlung).

2.

Unsere Hs stellt einen Quartband von den Maßen 20,6 ×15 ×3 vor. Sie wurde mutmaßlich durch den bibliophilen Raaber Domherrn Alexander Balogh (um 1743—1810), wahrscheinlich in Österreich käuflich erworben, kam aus seinem Vermächtnis an das Győrer (Raaber) Domkapitel und 1821 als dessen Geschenk an die Priesterseminarbibliothek.[6] — Bis jetzt habe ich für die Stücke der Slg bis auf wenige Ausnahmen keine weiteren Textzeugen gefunden. Die Ldr **9. 11. 17. 40.** u. **43** stellen Varianten der Nrn **2. 21. 22. 23. 24** der musikalischen Slg Joachim Langes v. J. 1606 vor.[7] Einiges findet sich im *JaufnLb* u. zw. Ld **2** ~ JaufnLb, Nr. **8** ; **3.** Str. 1—5 ~ Nr. **32** ; **4** ~ **31,** Str. 2—7, während Ld **12,** Str. 6 als Textparallele der 8-ten Str. der Nr. **31** entspricht.[8] Ld **104** hat, soweit ich es feststellen kann, eine Entsprechung in der Canzonette Valentin Haußmanns *Mein hertz, das tut sich krencken.*[9] Zu den Str. 1. 2. u. 4 des Lds **105** gibt es Varianten in den Str. 1 u. 11 des Lds *IHR Gőtter ins Himmels Thron* der Slg. *Venus-Gärtlein* wo der Text i. ü. gegen den unsern eine Anschwellung aufweist.[10] Endlich hat unser elfstrophiges Ld **86** die Str. 2 u. 10 mit den Str. 4 u. 6 jenes sechsstrophigen Lds gemein, das m. d. T. *Khönigin Echo* im Ldrheft des Regensburger Wolfgang Friedrich Schneider enthalten ist.[11]

Die Hs besteht aus 187 Blln. Es ist ein bereits gebundenes Buch zur Aufnahme der Ldr benützt worden.[12] Den Hauptkorpus bildet der Text der Ldr **1—103,** den ich mit der Sigle *A 1* bezeichne; er steht auf den Blln 1^r—95^r, die auf den Recto-Seiten beziffert sind. Der Text auf Blln [96^r—97^r] enthält Ld **104** = *A 2.* Bll [97^v—99^v] umfassen die Ldr **105—107** u. das Fragment **108** = *A 3.* Bll [175^r—185^v] wurden für das *Register* des Teiles *A 1* verwendet. — Das Wasserzeichen, ein Doppeladler mit Krone, weist in die Jahre 1585—1613 und auf die süddeutsche Herkunft des Papiers.[13]

A 1 ist der wichtigste Teil der Hs. Der Text ist nach Strophen abgesetzt, diese sind am linken Rande beziffert. Dagegen sind die einzelnen Ldr nicht numeriert und tragen mit Ausnahme des 1sten als Überschrift die Bezeichnung : *Ein Anders.* Das 1. Ld selbst hat den Titel in Kanzlei : *Ain Neües Liedt Das Spidtaller Liedt Genant.* Die Liedtexte sind in einer gefälligen, gut lesbaren deutschen Kurrent niedergelegt, Fremdwörter in humanistischer Kursive, Varianten nach Duktus, Buchstabensatz, Volumen, auch Farbengrad lassen sich auf etwa drei Hände zurückführen. Die Hs scheint das Ergebnis einer kollektiven, vielleicht liebhaberischen Schreibearbeit zu sein, wie das z. B. beim *JaufnLb* der Fall ist. Die Teile *A 2* u. *A 3* sind Nachträge, die mit dem Sammelwillen, den ich für *A 1,* sowohl was die Zusammenstellung, als auch, was die vorliegende schriftliche Niederlegung anbelangt, annehme, nichts zu tun haben. Die Eintragung in Register ist gleich auf die Niederschrift des betreffenden Lds oder des einmaligen Pensums gefolgt. Ich setze die vorlie-

gende Niederschrift um das J. 1630 an. Hinweise auf Töne finden sich nirgends, N o t e n fehlen. — Der S c h r i f t d i a l e k t ist i. allg. ein bayrischer. Bindungen wie *oe* : *ae*, *oe* : *ö*, *ae* : *ë*, *ê* : *ö* kommen nicht vor, dsgl. nicht *e* : *ë* vor Liquiden u. a. m. Die Wechselfälle der Überlieferung haben die ursprünglichen Verhältnisse gelegentlich verdeckt.

Eine Sonderstellung zeigt Ld **1** mit einigen schwäbisch-alemannischen Bindungen, *gehn* l. *gahn* (Inf.) : *Namb* (3. Sg. Ind. Prät.) 303 : 305, *Perschon: gehn* l. *gahn* 222 : 224. Im Mhd. bedienen sich auch bairische Dichter gelegentlich der al. Variante *(gân* st. *gên)*, inwieweit das auch im Frnhd. der Fall ist, wäre zu untersuchen.[14] Auch die Bindung *n* : *m* weist aufs Al. hin. vgl. noch : *an* : *Namb* (Akk. Sg.) 68 : 70, *nemen* (Inf.) : *erkhennen* 435 : 437,[15] den letzteren Reim führt Wessels aus Fischart, aber auch aus Rebhun an, welch letzterer seiner Herkunft nach ein Österreicher war.[16] Das gleiche ist auch von den Reimen *Man* (»vir«) : *widerstan* 327 : 329, *schon* : *Stahn* **56**, 23 : 24 zu sagen. Daß wir der Bindung auch im Lde **56** begegnen, macht uns stutzig, denn es gehört zu einer Gruppe von Ldrn unten deren bair. Sprachcharakter außer Zweifel steht, und wo die Formen der beiden Verben stets mit der *ē*-Variante vorkommen. Deshalb halte ich es auch für Ld **1** möglich, daß der bairische Dichter an den angeführten Stellen, der sich augenblicklich bietenden Bindung zuliebe, nach der al. Dublette gegriffen habe. — Die Rechtschreibung ist für die Entstehungszeit verhältnismäßig einheitlich, die Mehrstufigkeit der Überlieferung erklärt zur Genüge die auffallenderen Unfolgerichtigkeiten. Von 2412 gezählten Hauptwörtern weisen 1337 Fälle Minuskelschreibung im Anl. auf, wobei Wörter mit anl. *i*, *j*, *o*, *v*, *w* und *z* nicht mitgezählt sind. Das korrigiert einigermaßen V. Mosers Feststellung, wonach die Majuskeln selbst in obd. Drucken, mit Ausnahme der hochal., gegen Ende des 16. Jhs bereits zur Herrschaft gelangt waren.[17] Eine Interpunktion kennt unsere Hs eigentlich nicht. Die Beistriche dienen mehr der Abgrenzung der Verse, die Punkte stehen am Ende der Überschriften und der Strophen

Von wenigen Stücken (**15. 80. 102** u. **103**) abgesehen, haben die Ldr alternierend-akzentuierenden Versbau mit fester Silbensumme, also mit zweisilbigen Innentakten und einsilbigem Auftakt. Das wird dadurch erreicht, daß man sich der Lautungen und Formen gerne bedient, die aus den Bereichen der gesprochenen Sprache zu Gebote stehen. Bei dem sprachlichen Eklektizismus, der sich neben schriftsprachlichen Gebilden auch solcher der Verkehrssprache oder der städtischen Halbmundart bedient, handelt es sich einerseits um Wortverkürzungen d. h. um Apokopen, Synkopen, Anlehnungen, Angleichungen, Verschleifungen, Schwund, mit einem Wort um den Gebrauch von Kurzformen, anderseits um Wortverlängerungen d. h. um Zerdehnungen, unorganische lautliche Zutaten wie die Anfügung eines paragogischen eine solche ist, mit einem Wort um den Gebrauch von Vollformen, alles Erscheinungen, wie sie Englert bei Fischart und Köster bei Höck untersucht und festgestellt haben.[18] (Auch die typischen Tonbeugen sind die gleichen.) Je nach dem metrischen Bedürfnis, werden bald Kurzformen, bald Vollformen verwendet, und das nicht nur in einem und demselben Lde, sondern auch in einem und demselben Verse, wie z. B. in **5.** 18. **32.** 26. **37.** 8. **82.** 14. **94.** 17. — Die vom Dichter vorgenommenen Veränderungen des Wortkörpers kommen aber im Schriftbild nicht folgerichtig zum Ausdruck. Übereinstimmung zwischen Schrift und Lautung ist zumeist bei der Apokope die Regel, während es nicht selten dem Leser überlassen wird, die mannigfachen Synkopen, Kontraktionen

und Inklinationen vorzunehmen, nach deren Vollzug erst der rhythmische Gang und das metrische Gefüge zur Geltung kommt. — Von dieser streng alternierenden Technik weicht die Versbehandlung in den Ldrn. **15. 102** u. **103** einigermaßen ab, indem ein Teil der Verse mit mehr als einsilbigem Auftakt und freier Taktfüllung gebaut ist. (Über Ld. **80** vgl. die textkrit. Anmerk. z. Ausg.)

Die Strophenformen weisen, an der Hand der Analysen Pohls und Veltens betrachtet, eine hübsche Mannigfaltigkeit auf.[19] An deutschen Metren finden sich 51, an volksliedhaft-deutschen 31, an italienischen 18 und an italienisch—deutschen Mischformen 7. Merkwürdigerweise sind die häufiger verwendeten Gefüge die des epischen Vlds, wie der Siebenzeiler $\frac{2\,\text{Lz} + \text{v} : \text{k} : \text{s}}{\text{a} : \text{b} : \text{a} : \text{b} \mid \text{c} : \text{x} : \text{c}}$ (Schüttensamstr.) in den Ldrn **5** u. **103.** mit geringer Abweichung im Reimschema in **45** u. **79**, und mit dem Abgesang $s : k : s$ in Ld **1**; — der Sechszeiler $\frac{\text{v} : \text{v} : \text{k} \mid \text{v} : \text{v} : \text{k}}{\text{a} : \text{a} : \text{b} \mid \text{c} : \text{c} : \text{b}}$ (Schweifreimstr.) in **11. 35. 74. 96**; — den Achtzeiler $\frac{4\,\text{Lz} = \text{k} : \text{s}}{\text{a} : \text{b} \mid \text{a} : \text{b} \parallel \text{c} : \text{d} \mid \text{c} : \text{d}}$ (Hildebrandstr.) in **29** u. **54** u. a. Das Überwiegen der deutsch-volkstümlichen Formen weist auf die Wende vom 16ten zum 17ten Jh. oder anders auf die Spanne der Jahre hin, die Velten in der Entwicklungsgeschichte des ältern deutschen Gesellschaftliedes die Canzonetten-Zeit (1590—1610) bezeichnet hat.[20]

3.

Was auffällt, ist der erlebnishafte Charakter der meisten Ldr in *A 1.* Das Erlebnishafte in seinem Zusammenhang und Beziehungen herauszuarbeiten ist aber nicht leicht, ja über einen ziemlich relativen, also bescheidenen Grad hinaus, eigentlich unmöglich. Im Zeitalter des ältern Gesellschaftsliedes ermöglichten die zu Schablonen gewordenen Typen des Liedvollzugs und der nicht minder schablonenhaft gewordene Stilvorrat auch einer bescheideneren Begabung dichterische Betätigung. Aber eben das *RLb* zeugt dafür, daß es in diesem Schaffen auch Leistungen gab, bei denen sowohl ein über das gesellschaftlich-galante Spiel hinaus gehendes Bedürfnis der dichterischen Aussprache als auch eine gediegene poetische Veranlagung beteiligt waren. Bei tatsächlichem Vorwalten erlebnishafter Anlässe mußte es aber vorkommen, daß die realen Beziehungen, die den persönlich beteiligten Dichter an die Umwelt, so an die besungene Dame knüpften, gegebenenfalls verschleiert wurden, wie das einst beim hohen Minnesang ausschließliches Gebot war, das aufs peinlichste befolgt wurde.

G r u p p e I. — Ein erstes Ordnen wird am zweckmäßigsten bei der Feststellung von Ldrn einsetzen, bei denen das Geschlecht der dichtenden Person unzweifelhaft ist. So sind die Stücke **1. 5. 6. 7. 15. 17. 19. 20. 22. 23. 24. 26. 27. 28. 30. 46. 48. 53. 56. 65. 71. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 80. 82. 86. 91. 94. 95. 96. 102** u. **103.** insgesamt 36 Gedichte, Männerlieder *(MLdrGr).*

G r u p p e II, die ich die Liebesspital-Gruppe nennen möchte, besteht aus den Ldrn **1** *(Spld)* und **9**.

G r u p p e III umfaßt Ldr, die in den Bädern von Lucca lokalisierbar sind und zwar insofern, als in ihnen die eine oder die andere Heilquelle dem Namen nach vorkommt und das Luccheser Badrevier den landschaftlichen Hintergrund der einzelnen Erlebnisgehalte bildet. Es sind die Stücke : **21. 26. 28. 30. 42. 55. 68** u. **82,** insgesamt 8. Ich bezeichne sie mit der Sigle *LuGr I.*

G r u p p e IV wird aus Ldrn gebildet, welche, wie ich das festgestellt habe, die Bearbeitung oder Verwendung von Sonetten aus Petrarcas *Canzoniere* zusammenfassen läßt. Die Stücke weisen einen verschiedenen Grad der Benützung der Vorlage auf. Bei den meisten dient das Schema des originalen Sonetts gleichsam zum Gerüst des Liederkörpers ; es sind die Ldr **5. 6. 7. 13. 14. 16. 24. 40. 41. 44. 46. 47. 56. 65. 66. 67. 71. 73** u. **96,** insgesamt 19. Ein anderer Teil zeigt eine Anlehnung in geringerem Maße u. zw. sind es die Ldr : **17. 27. 45. 51. 69** u. **93,** insgesamt 6. Endlich gibt es einen letzten Teil, der nur den Liedeingang nach einem Petrarkischen Sonett formt, u. zw. sind es die Ldr **55** und **94,** also 2. Ich bezeichne diese Gruppe von 27 Ldrn mit der Sigle *PGr* und ihre drei Untergruppen : *PGr I, PGr II* und *PGr III.* — Die folgende Zusammenstellung führt neben jedem dieser Ldr das entsprechende Sonett Petrarcas mit dem Anfangsvers nach Gröbers Ausgabe[21] an:

A 1,	PGr	I,	Ld	5	Son.	CCLXXXIV :	*L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri.*
«	«	«	«	6	«	CCLXXXVII :	*Ite, rime dolenti, al duro sasso.*
«	«	«	«	7	«	CCLXXXII :	*Or hai fatto l'estremo di tua possa.*
«	«	«	«	13	«	XXIX :	*S'io credessi per morte essere scarco.*
«	«	«	«	14	«	XXV :	*Quanto più m' avvicino al giorno estremo.*
«	«	«	«	16	«	CCXXXI :	*La vita fugge e non s' arresta un' ora.*
«	«	«	«	24	«	XIII :	*Io mi rivolgo indietro a ciascun passo.*
«	«	«	«	40	«	CCXXXIX :	*Mai non fu' in parte ove sì chiar vedessi*
«	«	«	«	41	«	CCCXIII :	*I' vo piangendo i miei passati tempi.*
«	«	«	«	44	«	CXXXV :	*Amor mi manda quel dolce pensero*
«	«	«	«	46	«	CXX :	*Ite, caldi sospiri, al freddo core.*
«	«	«	«	47	«	CXLII :	*Quando mi vene innanzi il tempo e 'l loco*
«	«	«	«	56	«	CLXXIII :	*Rapido fiume, che d'alpestra vena.*
«	«	«	«	65	«	CCLVII :	*Quand' io mi volgo indietro a mirar gli anni*
«	«	«	«	66	«	XLIV :	*Mie venture al venir son tarde e pigre.*
«	«	«	«	67	«	CCLI :	*Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente.*
«	«	«	«	71	«	CCC :	*Fu forse un tempo dolce cosa amore.*
«	«	«	«	73	«	CLVIII :	*Siccome eterna vita è veder Dio.*
«	«	«	«	96	«	CCLXII :	*Amor, che meco al buon tempo ti stavi.*
A 1,	PGr	II,	Ld	17	«	CXLI :	*Fera stella (se 'l Cielo ha forza in noi).*
«	«	«	«	27	«	CXLV :	*I' mi vivea di mia sorte contento.*
«	«	«	«	45	«	CLXXV :	*Non dall' ispano Ibero all' indo Idaspe.*
«	«	«	«	51	«	CCXCII :	*O tempo, o ciel volubil, che fuggendo.*
«	«	«	«	69	«	CCLXXVIII :	*I di miei più leggier che nessun cervo.*
«	«	«	«	93	«	CLXXVI :	*Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge.*
A 1,	PGr,	III,	Ld	55	«	CCLX :	*Valle che de' lamenti miei se' piena.*
«	«	«	«	94	«	CCXC :	*Tornami a mente, anzi v' è dentro quella.*

Dazu enthalten von den angeführten Stücken **6. 7. 13. 45. 46. 47. 55. 56. 94. 96** noch weitere Anklänge an Petrarkische Sonette, **27. 41. 69. 73.** u. **93** aber solche an die eine oder die andere Canzone des Dichters (Vgl. d. Komm. z. Ausg.).

Gruppe V besteht aus Ldrn, die sonst von der italienischen Dichtung beeinflußt sind, unsere Slg ist ja förmlich durchtränkt von diesem geistigen Fluidum. Ich nenne diese Gruppe die italianisierende *(IGr)*. Hier sind einzureihen Ld **80**, die freie Bearbeitung des Lds *Mi parto ahi sorte ria* von Bottegari[22] und Ld **90**, eine Paraphrase der Villanelle *Mentr'io campai contento*. Die letztere hat nach dem Ausweis Veltens auch Christoph v. Schallenberg übertragen.[23] — Ld **101** ist aus den Schlußversen eines Strambotto Serafino Aquilanos (1466—1500) zu einem achtstrophigen Gedicht entwickelt und durch eine wirkungsvolle Weiterführung überhöht.[24] Serafino Aquilano ist übrigens, was die Häufigkeit der Anklänge an seine Lyrik betrifft, gleich nach Petrarca zu stellen. Das zeigt beispielsweise die folgende Zusammenstellung, in der unseren Ldrn die Angabe der Seite, der Str u. des Strophenanfangs in Klammern nachgestellt ist, wie die Serafino-Stellen in der Anm. 24 angeführten alten Ausgabe stehen :

A 1, Ld	24 (161^{v}—[III]) :	*Donde usciti sospir? del petto fore/.*
« «	47 (167—[II]) :	*Temo la vita e uo bramando morte/.*
« «	54 (197^{v}—[98^{v} I—IV]) :	*Gli occhi c'l cor fan sempre guerra/.*
« «	55 (147—[II]) :	*Fatto ho questo aer tenebroso ò fosco/.*
« «	78 (150 [I]) :	*Pieta é mercede in lor più se nasconde/.*
« «	87 (188 [II]) :	*Questo misero corpo a te nimico/.*

Mit geschickter Bewahrung der wirkungsvollen Anapher ist das Madrigal Torquato Tassos (1544—1595) *Lontano dal mio core* dem gelungenen Ld **30** eingefügt.[25] — Von den Zeitgenossen Serafinos und aus der Sphäre der Höfe in Norditalien erwähne ich noch Gaspare Visconti (1461—1499) und Antonio Tebaldeo (1463—1537) also solche, deren Kunst das eine oder das andere unserer Ldr beeinflußt haben mag. So verühren sich die Ldr **24** u. **26** mit Viscontis Son.: *In altra parte or luce il mio Sol vivo* und *Mentre ch'io cresi il tuo perfido core,* Ld **54** aber erinnert an Tebaldeos Son. *SPesso il cor mesto e gli occhj lite fanno.*[26] Im übrigen haben sich Berührungen mit Pietro Bembo (1470—1547), Antonio Cornazzano (nach Ende 1471— um 1500), Gaspara Stampa (1523—1554) u. a. ergeben. Für Bembo vgl. die Ldr **79** und **89** mit der Canzone XIV : *Voi mi poneste in foco,* Ld **88** mit dem Son. VI : *Moderati desiri, immenso ardore ;* für Cornazzano Ldr **89** und **84** mit dem Son. *MOrir non posso, il viver mi dispiace ;* für die Stampa auch Ld **89** mit dem Son. *Se non temprasse il foco del mio core.*[27] — Neben dem Petrarkismus aus zweiter und dritter Hand ist wahrzunehmen, wie sich in Anschauungen, Bildern und Wendungen die Lyrik des großen Italieners selbst auch außerhalb der näher bestimmten Ldr meldet. Man könnte dieses Material mit dem Namen Petrarca-Splitter bezeichnen. Die Ldr mit solchen Reminiszenzen aus den Sonetten sind : **2. 3. 19. 28. 52. 87. 88. 90** u. **101 ;** aus den Canzonen : **16. 22. 27. 31. 38. 41. 69. 73. 87. 88. 93. 95 ;** aus den Sestinen : **21. 26** u. **91.**

4.

Einstweilen wollen wir die weitere Gruppenbildung einstellen und uns auf Grund des bisher Abgegrenzten der Frage der Zusammengehörigkeit nach Schaffenswillen und Schaffensart zuwenden. Es empfiehlt sich, die Analyse bei den Ldrn anzufangen, die unzweifelhaft zur *MLdrGr* und zugleich zur *LuGr* gehören: bei **26. 28. 30** u. **82.** Zuvor muß ich aber eines klarstellen, was ich bis jetzt vorweggenommen habe. In den meisten Ldrn der *LuGr* kommt eine Quelle mit dem Namen *S[anct] Lucia Prunen* vor (Vgl. **26,** 18. **30,** 15. **55,** 17. **68,** 2. **82,** 3 ; *Lucia, . . . dein Prunen haiß* **42,** 37.) Ld **30,** 16 wird neben dem *Sanct Lucia Prunen* (V. 15) auch ein *Sanct Johaniß badt* apostrophiert. Mit *Sanst Lucia Prunen* ist eine Heilquelle gemeint, denn **42,** 37—48 beteuert der Dichter in Worten, die er an Lucia, die Namengeberin und Schutzheilige der Quelle richtet, wollte die die Krankheit seines Gemüts heilen, wie sie es mit den Augen tue, so würde er ihr eine ewige Opfergabe stiften. Leider heile Lucia — heißt es V. 49—54 weiter — nur des Leibes Gebrechen, das traurige Herz des Dichters entflamme sie vielmehr zu heftiger Liebe. Hier ist die hl. Jungfrau und Märtyrin Lucia aus Syrakus gemeint, die den Tod 304 erlitten hatte. Ld **42** nämlich beginnt V. 1 mit der Lobpreisung Corsenas, das auch eines der Luccheser Bäder ist. Die Bäder von Lucca kamen eben in der zweiten Hälfte des 16. Jhs, auch bei den Deutschen, in Schwang. Der Dichter lobt die Fruchtbarkeit, die südliche Vegetation des Bades, preist besonders die ausgezeichneten Kastanien (*Khösten* 7, *maron* 17), die heißen und kalten Quellen und erhofft von ihrer Kraft die Befreiung des Gemüts von Wahngebilden, krankhaften Vorstellungen (*Fantasey* 35). Unmittelbar auf Corsenas Lob folgt die erwähnte Stelle über die hl. Lucia und ihre Quelle (V. 37—72).

Was verbindet die Ldr der *LuGr* miteinander und inwiefern handelt es sich um die Kundgebung persönlich Erlebten? Aus Ld **26** erfahren wir : Der Dichter durchzieht fremde Länder, damit er die Quelle *Lethe* finde, um seines Leides, das er einer Dame wegen trage, zu vergessen : findet aber zu seinem Leidwesen eine a n d e r e : die *Sankt-Lucia-Quelle.* Aus ihr und aus dem Mondspiegel blickt ihm das Bild der Geliebten entgegen, er muß damit vorlieb nehmen, da ihn *das lebendig Pildt* (35) nicht zufriedenstellen will. Die ihm eine solche Pein verursacht, ist weit von ihm, er aber s i e h t i h r B i l d, h ö r t i h r e n N a m e n n e n n e n u n d v e r s p ü r t i h r e n G e i s t. — Ld **30** ist eine Steigerung des vorigen, nur daß die Geliebte hier ihre Wirkung nur durch den *geist* (5) ausübt. Die Liebesklage mündet, bei Verwendung des erwähnten Madrigals T. Tassos (s. oben S. 388), in völlige Hoffnungslosigkeit. — In Ld **28** ist der Eingang unklar. Eine *Lucella* wird apostrophiert. Vielleicht soll es *Lucciola* heißen, wie die Form V. 27 tatsächlich vorkommt, ein Nom. Pl., während sie uns **68,** 14 als Vokativ Pl. begegnet ; in beiden Fällen bedeutet

das Wort »Glühwürmer«. **22,** 30 haben wir statt dessen die Bezeichnung *Sanct Johannis würmblein.*

Wir stellen fest: 1. Der Liebhaber befindet sich im Badrevier von Lucca. 2. Er ist mit seinem Liebeskummer hieher geflohen. 3. Die Geliebte wohnt in weiter Ferne. 4. Durch die Sinne des Gesichts (**26**, 22–33, 47–49), des Gehörs (**26**, 47–49) und durch die Einbildungskraft wird die Erscheinung der Geliebten, ihr Name dem Mann entgegengebracht. 5. Dieser wird durch die Landschaft an früheres, wohl hier genossenes Glück erinnert. Ld **30**, 5–7 spricht nur von der peinigenden Wirkung des Geistes der Geliebten. Ld **28**, 28 erwähnt Lucias Bild unter den Naturerscheinungen, die den Liebhaber an das frühere Glück erinnern. Folglich handelt es sich in diesen Ldrn um zweierlei: 1. um Vorstellungen, die auf sinnlicher Wahrnehmung beruhen, und 2. um eine Wirkung aus der Ferne oder um die virtuelle Allgegenwart der Geliebten, wie das Motiv uns aus dem italienischen bekannt ist (Vgl. Petr. Canzone XV, 94–98; Visconti, Son. DXCII, 1–4). Die Faktoren 1 und 2 berühren, ja kreuzen einander. Dem Verständnis der Situation führen uns die Ldr **18**, **22** und **95** näher. Sie gehören mit noch anderen aller Wahrscheinlichkeit nach auch zur *LuGr*, obwohl in ihnen die Heilquellen dem Namen nach nicht vorkommen. Wir wollen diese Gruppe als: *LuGrII* bezeichnen.

Nach Ld **18** höre der Dichter abends und morgens den Namen der Geliebten nennen. Noch interessanter ist das anmutige Ld **95,** alleinstehend mit seinem leisen Anflug des Schäferlich-Spielerischen, denn das pastorale Element ist dem *RLb* noch fremd: Eine »Ninfa« (1, zur Bezeichnung einer menschlichen Person nur noch **76,** 1) begegnet dem Dichter von Zeit zu Zeit. Sie hat denselben Namen wie die Geliebte. Der Dichter grüßt sie und sie dankt züchtig. Ihr Anblick gewährt ihm Leid, aber auch Freude. — Mit dem Flucht-Motiv verwandt ist das der Einsamkeit, der Flucht vor der Gesellschaft. Es weist ebenfalls voraus. Ldr **28** u. **22** haben das Motiv schon. Im Lde **19** flieht der Poet, in den Fußstapfen des großen Dichters der vita solitaria wandelnd (vgl. Petr. Son. XV, 4, 8—12. XXVIII, 1—4), die von Menschen betretenen Pfade und die geselligen Freuden, wählt sich Höhlen zu seinem Aufenthalt, die mit Unkraut bewachsen sind, wo ihm Mücken, Bienen und Fledermäuse Gesellschaft leisten.

Nun bringen die Ldr **68** u. **82** eine Wendung in der Situation: der Dichter verläßt das ihm liebgewordene Badrevier. Ld **68** ist aus der Stimmung des Abschieds geboren. Unser Mann muß an den Ort zurückkehren, der sein Leid erneuern soll. Das Ld schließt mit der Bitte an Echo, das Geheimnis des Dichters nicht zu verraten. Im Lde **82** ist der Dichter nicht mehr in Lucca. Es scheint ihm nicht mehr seine »Sonne«, wie er sie bisher *nach Altem Brauch* (3) bei der Sankt-Lucia-Quelle sah. Aus einem rauhen Gebirge sendet er Seufzer als Zeugen des Kummers zu ihr, daß er die *süessen wort* (23) nicht mehr hören kann.

In diesen Zusammenhang scheint auch Ld **83** zu gehören. Eine *Luna* wird angesprochen, das Wort ist aber wahrscheinlich eine Verschreibung des Namens *Lucca*. Der Dichter versichert die Angeredete, ihrer nie vergessen zu wollen, obgleich er Abschied von ihr nehme und nicht hoffe, sie je wiederzusehen. Von ihr sei ihm Freude zuteil geworden, die ihn *vermessen* (10) gemacht habe, in ihr habe sich plötzlich Leid seines Herzens bemächtigt. Sie sei die Ursache seines Kreuzes, seines längst vergangenen

»schmertzenß«, Erneuerung zugleich seiner Freude und seines »Liebeß Schmertzenß« (l. Liebeß Schertzenß?), die er *vor zeidten weith* (21) von ihr empfangen habe und die seinen Herzen nimmer zuteil würden. — (Liebes) freude und Liebesschmerz in V. 20 kann sich auf das Verhältnis zur ungnädigen Geliebten beziehen, und die Bezeichnung »Erneuerung« auf ein nach den Ldrn **68** u. **82** mögliches neues Verhältnis. Wäre dem so, bliebe für »das Kreuz«, den »längst vergangenen Schmerz«, der plötzlich eingetreten sei, etwa der Tod einer Geliebten als Möglichkeit übrig, und wir würden durch diese Erwägung an die Nachrufe gestoßen sein, die in *A 1* der toten Geliebten gewidmet sind. Es sind die Ldr: **5. 6. 7. 67. 94** und vielleicht auch **96**, alle zur *PGr* gehörig (vgl. oben S. 387). Leider wissen wir nicht, auf wieviel Personen sich die Nachrufe beziehen; da das Band der *PGr* sie alle umfaßt, kann es sich hier schließlich um eine einzige Person handeln.

Der Stimmung und mancher Wendung nach verwandt mit Ld **82** ist Ld **81.** Der Dichter beklagt hier mit Anrufung der Naturerscheinungen als Zeugen sein jammervolles Leben. Er habe Unmögliches begehrt, müsse sich aber bei Verschwiegenheit bis zum Tode in sein unabwendbares hartes Schicksal finden. Wir fragen: worin soll das Unmögliche bestanden haben? Von der *LuGr* scheint zunächst kein Weg zur Lösung der Frage zu führen. Wir wollen es von der *PGr* aus versuchen.

5.

Es ist fürs Weitere wichtig, daß die Ldr der *PGr* von einem und demselben Dichter stammen. Ja, noch mehr. Ld **55** schlägt eine Brücke von der *PGr* zur *LuGr*, die wir — wenigstens auf Grund obiger Analysen — ebenfalls einem Dichter zuzuweisen haben. Wie im Lde **81** werden auch hier die Naturerscheinungen, unter ihnen hier auch die Sankt-Lucia-Quelle, angerufen, dafür zu zeugen, wie groß das Liebesleid des Dichters sei. Wenn man in der Quelle, in den Sternen, in Mond und Sonne sehen sollte — sagt der Dichter — wie oft er *baider seits* (20) sein *Laidt vnnd Creützs* (21) ihnen beichte und vertraue, würden sie getrübt, und man würde sehen, wie es um seine Liebe stehe. Welche Bewandtnis hat es aber mit der Doppelheit Leid und Kreuz? Sie führt uns mit dem Ausdruck und dem Adverb »beiderseits«, das ich unserem Korrelativum »sowohl—als« gleichsetze, zu dem auch bei Lange überlieferten Ld **9.** Der Dichter klagt hier über Unrecht, Haß und Neid und daß er sich dennoch nicht *»vmpringen«* (8) könne. Sein Leid und Kreuz *zu baider seitß* (9) sei schlimmer als der Tod. Sein Leid sei unvergleichlich, er dürfe es niemand mitteilen und habe überhaupt nichts mehr zu hoffen. Und er apostrophiert nun alle, die von Gleichem hören oder einmal im Spital der Liebe (*Liebß Spidal* 35) Plätze einnehmen sollten, sie mögen nun sehen, wie das Unglück demjenigen zusetze, der sich unmögliche Dinge auflädt. Vielleicht ließe sich die besagte Formel auf die Weise deuten: es verursacht dem Manne Leid, daß er Unrecht, Haß und Neid erfahren muß und deren Hand nicht erhalten kann, die er liebt, und es ist sein Kreuz, daß er keine Änderung in seiner Lage, somit keine günstige Wendung erhoffen oder hervorrufen kann und daß er die Liebe verheimlichen soll. Mit Ld **55** hängt ein anderes der *PGr* zusammen:

es ist Ld **47**. Während jenes aus der Stimmung des eben Erlebten, ist Ld **47** aus der Erinnerung geboren.

Ld **9** klagt über Unrecht, Haß und Neid. Wir begegnen den Motiven auch in den Ldrn **4. 8. 11** u. **78**. Im Lde **4**, auch im *JaufnLb* überliefert, wird der Verlust beklagt, den der N e i d e i n e s K l ä f f e r s verursacht habe. Die gleiche Klage ist auch den Ldrn **8. 11** und **78** zu entnehmen. Welcher Art die Treibereien des Schwätzers oder gar Verleumders waren, bleibt im Dunkeln. Ld **69**, zur *PGrII* gehörig, verflucht denjenigen, der sein Vertrauen allzusehr in die betrügerische Welt setzt, wo Reichtum (*gellt* 17) vor Tüchtigkeit (*frombkhait* 17) geht, und durch deren Anhang dem Dichter seine langwährende treue *Liebe* genommen worden (so!) sei. Es ist wahrscheinlich, daß *Liebe* hier »amata« und nicht »amor« bedeutet. Nach solchem Zeugnis konnte jemand das Vertrauen des Liebenden mißbraucht haben. Auch wird der Bewerber eines Vergehens beschuldigt, das wir nicht kennen, wogegen aber unser Mann sich wiederholt wehrt. (Vgl **3**, 5. **4**, 22—24. **8**, 13—17. **23**, 36. **41**, 11—13. u. **100**, 6—10.) Wir wissen nicht, was sich da zwischen Mann und Weib zugetragen hat. Der Dichter hat die verhängnisvolle Wendung in den Ldrn **2** und **3**, die merkwürdigerweise die Reihe der lyrischen Stücke beginnen, auf seine Art festgehalten. Auch sie sind im *JaufnLb* enthalten. Aus Ld **2** vernehmen wir, daß der entscheidende Vorfall, wobei des Mannes Verhältnis zur Dame in die Brüche ging, sich an zweien der letzten Tage im Jahre zugetragen hätte.

Im Lde **3** stehen vier Verse, die uns den Grund für den Umschlag in der Gesinnung der Gebliebten erhellen würden, wenn der Sinn ganz eindeutig wäre : *Die wort: habt mich Lieber schlecht | allß Ier eüch gegen mier stellen möcht | meinß Laidtß anfang sein gewesen | ein Endt der freidt* . . . (1720., den Doppelpunkt nach »wort« habe ich eingesetzt). Nun weiß man vor allem nicht genau, ob das auf die Einführung *die wort* Folgende eine direkte oder eine indirekte Rede sei. Sind es die Worte der Dame, oder sind es die des Dichters? »*haben*« wird hier wohl s. v. a. »halten« bedeuten. Wären es die Worte der Dame, so wäre zu erwarten, daß *habt* eine Imperativform sei, dann aber wäre das Fürwort überflüssig. Nähmen wir es für eine indirekte Aussage, so hieße es etwa : »Ihr haltet mich lieber für schlecht, als daß Ihr Euch gegen mich (oder : mir gegenüber?) stellen möchtet oder solltet.« »sich gegen einen stellen« kann in pejorativem, aber auch in melioriativem Sinne verstanden werden (Vgl. DWb. X., Abt. 2, S. 2243, II. C, 3, b). Ich möchte mich für den letzteren entscheiden und den Sinn durch den Satz wiedergeben : »Ihr haltet mich eher für gering, als daß Ihr Euch mich freundlich entgegenstellen, d. h. Ihr mir freundlich entgegenkommen solltet oder wolltet.« Bei dieser Deutung wäre anzunehmen, daß der Bewerber durchaus nicht von geringer gesellschaftlicher Stellung gewesen sei. Nähme man das Wort *schlecht* i. S. v. »aufrichtig« (vgl. DWb IX, 526, 9), so wäre es ein Vorwurf aus dem Munde der Dame.

Das Leid des Dichters ist schlimmer, als sollte er sterben (vgl. **92**, 14—15. **45**, 13—14 u. Ld **34**). Im Lde **17** verflucht der Mann die Brust, aus der er so wenig Freude gesogen habe und *das mensch* (11), das ihn erzogen, und die Liebesklage mündet in den Wunsch, der Tod möge sich des Dichters erbarmen und ihn *tödten* (35). Der Dichter überstürzt sich, indem er **65**, 21—25 unter den Schicksalssymbolen auch den Tod bestürmt, ihm »*den Todt oder ein anderß Leben* (25) zu geben. Nach Ld **91**, das sich mit Ld **9** eng berührt, und das ich im Anhang (vgl. unten S. 404) mitteile, fliehe der Tod den Dichter, damit dessen Elend kein Ende nehme, ja nach Ld **92**, 25—28 dürfe ihn der Tod nicht *Tödten* (25), er müßte sogar glauben, daß der Tod selbst *gestorben* (26) sei, damit des Dichters Marter nicht aufhöre. Solche Stücke der Todeslyrik sind wertvolles Gut der Slg. — In dem Ringen um Frieden und aus der Sehnsucht nach Befreiung blitzt für Augenblicke auch der Gedanke des Selbsmordes auf (vgl. die Ldr **13** u. **16**, von denen ich das erstere im Anhang unten S. 402 mitteile). — An Ld **9** schließt sich auch Ld **10** eng an. Es ist mittels der Anapher auf die Achse des Motivs der U n m ö g l i c h k e i t aufgebaut, faßt aber zugleich die bisher erkannten Leitmotive des *LuP*-Komplexes zusammen. Es sei unmöglich, daß des Dichters Zustand sich ändern sollte, doch müsse er sich stellen, als wäre er guten Muts, wo er lieber weinen würde. — Und gibt es auch gute Augenblicke, so sind die doppelt zu büßen (Ld **69**). Selbst noch in später Erinnerung brennt die Schande der herben Enttäuschung, wo man zwischen zwei Stühlen auf den Fußboden gesetzt wurde (Ld **65**).

Die Ldr **24. 48** u. **84** sind durch die Metapher verbunden, daß das Herz des Liebhabers bei der Geliebten weile. Ld **48** ist eine an die Geliebte gerichtete Bitte, von höfischer Haltung. Der Liebende sende schon seit langer Zeit sein Herz als Boten an den Hof der Dame, es bringe ihm jedoch stets einen nichtssagenden Bescheid, dem man es anmerkt.

daß jene den Boten wie einen Sklaven behandelt. Nun wird die Bitte um Erhörung geformt : die Verehrte möge doch nicht so schroff sein, sei es doch Landesbrauch, Treue zu halten und zwar j e t z t nicht nur den Freunden, sondern selbst den Feinden gegenüber ; unverhoffte Gnade erweise oft auch ein Tyrann.[28] Aus dem Ld erfahren wir, daß die Geliebte ein Mädchen ist.

Diese Analysen ließen sich noch fortsetzen. Ich denke aber, das Gebotene beweise hinlänglich die erlebnishaften Grundlagen der sicher zusammengehörigen und auch der wahrscheinlich miteinander verwandten Ldr.

6.

Die Frage, inwiefern den Ldrn Erlebtes zugrunde liege, dürfen wir also innerhalb gewisser Grenzen als beantwortet ansehen. Was aber die einzelnen Phasen der Erlebnisfolge, die Bildung einer Kette anbelangt, wo die einzelnen Glieder ohne Unterbrechung ineinander greifen, da hat der Stoff dem Versuch, solches zu erzielen, Schwierigkeiten bereitet, ja in manchem Widerstand geleistet, während die Identität des Dichters in den näher untersuchten Ldrn als wahrscheinlich erwiesen sein dürfte. Insbesondere ist es bei den Ldrn der *PGr* schwierig, zu bestimmen, in welchem Maße das Petrarkische Gut das von unserem Dichter Gemeinte birgt. Der Mann war kein Übersetzer in unserem Sinne. Es ging ihm in erster Reihe um die Formung seiner Erlebnisgehalte und er übernahm das Petrarkische vornehmlich nur dort unverbogen, wo es seinem Ausdruckswillen besonders entgegenkam. Die Lösung der Aufgabe, ein Sonett des großen Italieners ins Deutsche zu übertragen, hätte die Leistungsfähigkeit selbst eines begabteren Dichters des voropitzischen Zeitalters auch dann überstiegen, wenn er die richtigen Grundsätze des Übersetzens besessen hätte, oder richtiger, wenn er sie überhaupt hätte besitzen können. Dazu waren die sprachlichen Mittel unzulänglich. Eine Übersetzung im wahren Sinne des Wortes kann einmal nicht umhin, auch die Versform zu übernehmen, aber es findet sich im *RLb* kein Gedicht, das die Sonettenform aufwiese. Der deutsche Dichter wählte sich Petrarca zum Dolmetsch seiner Gefühlsgehalte, bestimmte aber wie gesagt, die Übernahme nach den Situationen und Beziehungen seiner eigenen Erlebnisse.

Je nach der als entsprechend oder verwandt empfundenen Lage oder Stimmung behält er bald das ganze Gerüst des ursprünglichen Liedbaues, wobei er sich ziemlich treu an die Vorlage hält, wie das bei den Ldrn **13. 16** und **66** zu sehen ist : bald aber schwellt er den fremden Text durch Zutaten an, wie in den Ldrn **44** u. **73.** Das eine Mal behandelt er den Text frei wie bei den Ldrn **24** u. **27**, das andere Mal aber behält er nur den Rahmen bei, wie das die Ldr **55** u. **45** zeigen, oder nur das einleitende Motiv oder Bild, wie in Ld **17.** Unser Dichter schreibt die gegebenen Situationen in die seinigen um oder ergänzt sie mit Zügen persönlicher Beziehungen und Umstände wie z. B. **66**, 15, wo er das Meer (*'l mar* 6) durch die *Thonau* (15) ersetzt.

Eine besondere Gruppe bilden die v o r w i e g e n d l e h r h a f t e n Stücke. *(G r u p p e V.)* Zu ihr gehören die Ldr : **35. 36. 49. 60. 61. 62. 64. 72. 74. 75.** Der Hang zur Besinnlichkeit und Belehrung ist überhaupt für die ganze Slg bezeichnend. Von 85 untersuchten Stücken des Korpus *A 1* ist der Liedbeschluß in 39 Fällen (46 %) mit religiösen Wendungen und sprichwörtlichen Redensarten bestritten worden. Dem Wortlaut

nach weisen diese proverbialen Elemente in das Reformationsjahrhundert zurück und lassen sich in ihrer Prägung aus den entsprechenden Slgen jener Zeit, so z. B. aus Sebastian Francks *Sprichwörtern* nachweisen.[20] — Die Ldr sind z. T. satirisch ausgerichtet. Ld **49** spricht sich gegen den *hungerigen hunger des Golts* (1) aus, Ld **61** rügt die Hoffart, **62** behandelt die Vorteile des Reisens. Im Lde **35** preist der Dichter eine für die Zeit charakteristische Dreiheit von Tugenden, nämlich: *Constantia, Temperantia* und *Sophia*. Festen Fuß werde derjenige fassen, der sich in Glück und Unglück gleich bewährt. Doch ist der Dichter der Meinung, daß es *in diser widerwerdign weldt* (20) die höchste Weisheit und Beständigkeit wäre, wenn man den Mantel nach dem Winde kehrte. — Ld. **64** stellt seine Betrachtungen über den Fürwitz an. Die Wendung, daß es uns eben nach dem gelüste, was man uns vorenthält, geht auf Ovid, *Amor*. III, 4, 17 zurück. — Die Ldr. **72. 74** u. **75** bilden eine enger zusammengehörige Untergruppe für sich. Ein frischer Ton kennzeichnet ihren Dichter. Ld **72** reflektiert über die Macht des Geldes. **74** u. **75** sind auf die Figur der Partition aufgebaut. Nach Ld **74** seien es drei Wege, auf denen man die Liebe erwerben kann: 1. edle Herkunft, 2. Schönheit und 3. Reichtum. Was das Erste betrifft, müsse die Liebe oft erzwungen werden, wo einer ein vernüftiger, schöner, junger Bauer lieber wäre, als ein blöder Edelmann. Diese Untergruppe satirischer Ausrichtung gehört unstreitig nicht zum *LuP*-Komplex.

Es finden sich noch Gruppen von kleinerem Umfang. So eine VI-te, aus drei Echoliedern bestehend. Es sind die Nrn: **77. 85** u. **86. 77** klingt an die Todeslyrik des *LuP*-Komplexes an. Ld **85,** ebenfalls eine Liebesklage, kann auch ihm angereiht werden, dagegen ist die Zugehörigkeit des Lds **86** fraglich. Zweierlei fällt hier auf: **1.** das Wort *Gallän* (27) mit dem überoffenen obd. *a*, bez. *ä*, ein hapax legomenon im *RLb*; 2. das Echoreimwort *Geith|weith:* —, 33|, ein oberpfälzisch-fränkischer Reim. Dem Regensburger Text gegenüber (vgl. oben S. 384) hat unser Ld wohl die ursprünglichere Fassung.

Ldr **57. 58** u. **59** zeigen uns den einen Partner eines Briefwechsels. Es ist nicht sicher, daß die Ldr MLdr sind. Ein milder, urbaner Ton kennzeichnet sie, der von den Nüancen der Schwermut im *LuP*-Komplex absticht. Sie stellen Gruppe VII vor. — Eine letzte, die VIII-te, Gruppe wird von Ldrn gebildet, die sich mit keiner der bisher behandelten in Verbindung bringen lassen. Es sind Außenseiter in *A 1* u. zw. sind es die Stücke: **15. 76. 102** u. **103. 15** u. **76** sind Wechselgesänge zwischen dem werbenden Liebhaber und einem Mädchen, **102** ist eine Liebeswerbung, **103** beginnt mit dem Preis der Liebsten, um dann in ein Abschiedsld überzugehen. Von diesen Stücken hat nur **76** höfischen Charakter. Ld **102**, mehr der städtisch-bürgerlichen, vielleicht kleinbürgerlichen Schichte angehörig, birgt das Akrostichon: *SaMvEL Rigl HIBESChNidER*. Die Berufsbezeichnung ist ein Wort, das im *DWb* IV, 2. Abt., 1553—4 unter den Kompositen mit *Hippe-* nicht vorkommt.

8.

Mit den zuletzt herangezogenen Ldrn ist der Kreis der Gruppen geschlossen. Es ist Zeit, daß wir uns dem merkwürdigen ersten St. der Slg, dem *Spld* zuwenden, das wir oben S. **386** mit Ld **9** vorläufig zu einer Gruppe u. zw. zur II-ten, zusammengefaßt haben. — Das *Spld* ist eine episch gestaltete Minneallegorie in 110 Schüttensamstrophen. Es ist eine Icherzählung, worin der Dichter, ein unglücklich Liebender, von seinem Besuch in Amors Spital berichtet. Dreierlei Anreden leiten das Gedicht ein: 1. eine an die Verliebten und die es noch nicht sind; sie sollen erfahren, was die Liebe für ein Leiden sei; der Dichter will sich selbst ihnen als Beispiel hinstellen; 2. an Amor um Beistand, indem der Erzähler die Zuhörer in des Krankenhaus des Liebesgottes führt, und 3. an die Dame, die des Dichters Liebeskummer verursacht hat, und die er nun bittet, seine Klage sich zu Herzen zu führen. (V. **1—21** = Str. **1—3**). Nun beginnt die Rahmenerzählung:

Seit Amor unsern Mann überwunden hat, findet dieser keine Ruhe und sucht die Einsamkeit. So ruht er eines Abends in einem Garten und hängt seinen trüben Gedanken nach. Er brütet noch immer vor sich hin, obschon Diana (= der Mond) bereits am Himmel erschienen und die Nacht eingebrochen ist. Da vernimmt er plötzlich eine klagende Stimme. Er erhebt sich und erblickt eine schöne Jungfrau in dunkelgrünem Kleide. Es ist Hoffnung. Unser Liebhaber bekommt von ihr zu hören, sie hätte früher seinem traurigen Herzen Linderung verschafft, nun aber habe sie sich von ihm gänzlich abgewandt, da er in sein Verderben renne, denn sein Sinn sei überaus verwegen (*zuuermessen* 98) und sein übermäßiges Begehren zwecklos. Seine Treue und Beständigkeit helfe ihm nichts, die Dame verachte ihn. All das zu hören verursacht dem Dichter tödlichen Schmerz, und da Hoffnung ihm jeglichen Trost verweigert, bittet er aus ihrer Hand den Tod. Das scheint Eindruck auf die Unnachgiebige zu machen, der Mann dauert sie, sie kann ihm aber nicht helfen. Er habe — meint sie — sein Herz nach einem überaus hohem Ziele gerichtet. Damit zieht sie ab. Der Ärmste wird von unsichtbaren Händen emporgehoben und, durch die Luft getragen, nach einer Wildnis (*Einöt* 184) gebracht (V. **22—182**= Str. **4—26**). Er wird zu einem alten Manne geführt und schüttet vor ihm sein Herz aus: wie ihn die geliebte Person peinige, obgleich sie seine Liebe zu ihr kenne. Der Alte gibt sich zu erkennen: er heiße Kummer, seine Wohnung sei ein Spital in der Nähe, auf einer grünen Wiese, von Amor für solche erbaut, die er verwundet hätte. Es seien aber Liebhaber *von hochem standt vnnd wesen* (158). Hier würden sie in völliger Abgeschiedenheit von der Welt, durch den Tod von ihren Schmerzen befreit. Auch des Neuangekommenen habe sich Amor erbarmt, ihn durch Hoffnung über seinen Zustand aufklären, durch seine Leute hieher bringen lassen und ihm (d. h. Kummer) den Befehl erteilt, ihn ins Spital zu führen. Und damit nimmt Kummer, der das Amt des Spitalmeisters bekleidet, den Dichter bei der Hand und sie begeben sich ins Spital (V. **183—308** = Str. **26—44**). Nun wird beschrieben, was der neue Insasse alles erfährt. So ist eine geordnete Folge von Bildern da, die das Schicksal von Liebenden und das Spiel Fortunas (*waltzent glückh* 334—336) darstellen u. a. Der Dichter bekommt auch die Kranken zu sehen. Es ist auch ein Arzt da; sein Name ist Zeit. Der Dichter sagt von ihm, er sei der trefflichste unter allen Ärzten auf Erden (360—362). Dieser ist eben im Begriff, seinen täglichen Krankenbesuch zu machen, und der Dichter folgt ihm. Sie begegnen vier Typen von Kranken. Der Arzt befragt die einzelnen und verordnet seine Mittel. Der erste Kranke sagt, er habe sich das Übel durch die Augen zugezogen, die er nicht klug gehütet hätte. Es wird ihm empfohlen, sich der Gesellschaft zu widmen, denn die geselligen Freuden vertrieben die Melancholie, daneben habe er auch Pastillen, aus Geduld zubereitet, zu nehmen. Dem zweiten wird der Puls befühlt und ihm eine Salbe verordnet, deren Gebrauch die Fehler der Geliebten erkennen läßt. Den Leib des dritten bedecken große Eiterblasen. Sein Leid sei, daß die Geliebte einem andern mehr Gunst erweise als ihm, er begehre aber einer derart geteilten Liebe nicht. Der Kranke hat einen Sirup zu nehmen, damit er von der krankhaften Schwärmerei (*Fantasey* 483, vgl. auch 539, dann Ld 42, 35) geheilt werde. Der Sirup wird aus Geduld und »Starkmütigkeit« hergestellt und mit Wässern vermischt, die man aus Freuden destilliert. Der Kranke erhält auch den Rat, er möge so manches übersehen, sich den Schein geben, als ginge es ihm nicht zu Herzen. Dem vierten wird ein Pflaster empfohlen, das aus den Beispielen ähnlicher Liebesschicksale erzeugt ist. (V. **309—581** = Str. **45—83**). Nun soll auch unser Dichter beraten werden. Er muß bekennen, daß er seine Augen auf ein hohes Liebesziel gerichtet habe, denn sie seien nicht würdig, eine so vortreffliche *Dämа* (608, zum *ä* vgl. oben S. 394) anzublicken. Der Arzt findet die Krankheit unheilbar und gibt Kummer den Auftrag, dem Kranken seinen Platz anzuweisen. Der Spitalmeister führt den Armen an einen finstern Ort, es dauert ihn der Unglückliche, der schon die Nähe des Todes fühlt, doch dieser sagt, es fiele ihm nicht schwer, um der Dame willen zu sterben. — Nun zeigt sich in der Erzählung eine Diskontinuität, etwas mag ausgefallen sein, denn auf das Gespräch zwischen Kummer und dem Dichter (V. **652—679** = Str. **94—97**) folgt unvermittelt eine zweite Untersuchung unseres Kranken durch den Arzt. Dieser sagt, er habe viel über den Fall des Kranken nachgedacht und einen Weg gefunden, auf dem er noch genesen könnte. Es sei ein Mann da, der für die Insassen des Spitals Almosen zu sammeln pflegt, indem er es an Ort und Stelle ausschreit, man möge sich der Kranken im Spital der Liebe erbarmen. Diesen sollte auch unser Kranken zu seiner Dame senden, wobei der Bote um nichts anderes zu bitten hätte, als um das Wörtchen »Ja.« Der Mann — er hat keinen besondern Namen — erscheint auch, meldet aber zugleich, er habe sich schon früher oft um den Kranken bemüht, doch sei alle seine Mühe erfolglos gewesen (V. **582—735** = Str. **84—105**).

Bisher reicht die allegorische Erzählung. Die Komposition zeigt auch an dieser Stelle einen Bruch: auf die Worte des Almosensammlers folgen subjektive

Bemerkungen an die Leser, Anreden an das Gedicht selbst und an die Geliebte, die weder mit dem epischen Rahmen, noch mit der allegorischen Erzählung etwas zu tun haben. Wollten wir für diese zweite Diskontinuität nicht die mangelhafte Überlieferung belasten, so müßten wir meinen, dem Dichter habe es an Phantasie und Gestaltungskraft gefehlt, die allegorische, und auch die Rahmen-Erzählung zum rechten Abschluß zu bringen. Es wäre ja nicht allzu schwer gewesen, dem Leser glaubhaft zu machen, daß der Rahmen ein Traum sei, auch die Gartenszene hätte das nahegelegt. Ich halte die erste Möglichkeit für wahrscheinlicher. — In dem mit V. 680 einsetzenden subjektiv gehaltenen Teile des Poems läßt der Dichter die Leser oder Zuhörer überlegen, ob er nicht Grund habe, sich zu Tode zu kränken. Sollte es — heißt es in der Apostrophierung des Gedichts — zufällig in deren Hände geraten, die seinen (d. h. des Dichters) Zustand verursacht habe, so möge es sich befleißen, ihr Erbarmen zu erwecken. Werde der Auftrag besorgt, so sollte ihn die Mühe nicht reuen, die er auf das Gedicht verwendet hätte. Dem merkwürdigen Beschluß des *Spld*s lautet die vorletzte Str des Gedichts eines österreichischen Adeligen, Johann Christoph Teufels v. Guntersdorf a. d. J. 1613 ähnlich. Es ist m. d. T. *Carmen germanicum de vita bene constituenda* als Nr. **15** in der Fernbergischen Slg der Nationalbibl. zu Wien enthalten. (Cod. 10100^{q}, Bl. 89^{r} = Str. 40). Das Gedicht ist ebenfalls in der Schüttensamstr. verfaßt.

Das Krankenhaus als Bild unglücklicher Liebe gehört in der altdeutschen Dichtung zu den selteneren Veranschaulichungen dieses Gefühlszustandes. Zwar begegnen uns Vorstellung und Ausdruck auch bei Murner, Rebhun, Wickram, Gryphius, Grimmelshausen und gewissermaßen auch bei Weise [30] eine allegorische Ausführung des Bildes aber habe ich in der deutschen Dichtung nicht gefunden ; eine solche kommt auch weder in den von Joseph v. Laßberg, noch in den von Matthaei und Thiele herausgegebenen Texten vor,[31] noch wird von einer solchen in dem mir bekannten einschlägigen wiss. Schrifttum gehandelt,[32] obgleich der Gedanke naheligt, daß die Vorstellung von der Liebe als physiologischem Vorgang, als Krankheit, wie sie bereits der altprovenzalischen, altfranzösischen, altitalienischen Literaturen und auch der deutschen vorklassisch-höfischen geläufig ist, zu dem Aufkommen des Bildes vom Spital und dessen Verwendung als Grundmotiv einer Allegorie hätte führen können. Der starke italienische Einschlag unserer Slg aber machte eine Vorlage von dieser Seite wahrscheinlich. Das Motiv habe ich dann in einer italienischen Minneallegorie tatsächlich auch gefunden. Es ist die *Cerua biancha* des Genueser Adeligen Antonio Filaremo Fregoso (gest. nach 1532), der am Hofe der Sforza in Mailand dichtete.[33] Die Annahme findet eine besondere Stütze im Lde **50**, das, noch mehr als Ld **48**, in einem gewählten höfischen Ton gehalten ist. In diesem Lde begegnen uns, in Zählverse zusammengeballt, alle Beweggründe und vorherrschenden Gefühlstypen und -elemente der meisten Ldr, d. h. des *LuP*-Komplexes. Es ist eine Zusammenfassung : nach rückwärts eine wehmütige Rückschau und nach vorwärts ein inbrünstiges Liebesflehen. Str. 1—2 sind aus Zählversen aufgebaut. Leid und Liebe, Schicksal *(glückh* 11) und Gestirn : das alles habe der Verfasser bisher vielfach in Verse gefaßt (!) und zwar nicht des Lobes oder des Nutzens wegen, sondern, daß er *sollch Clag gedicht* (19, wohl Akk. Pl.) den *englischen Augen* (20) der Dame unterbreite, da er es mündlich nicht sagen dürfe, und Unfall ihm ihr *hocherleüchtes angesicht* (23) entziehe. Wüßte die Dame von seiner Not, so würde sie ihm Gnade erweisen. Diese Meinung stimmt zu **23**. 21—25, steht aber im Gegensatz zu **1**, 232—235. **71**, 11—12 und **45**, 15—18, wo ausdrücklich gesagt wird, daß die Dame von dem Liebesleid ihres Verehrers wisse, ihm aber dessenungeachtet noch mehr Pein verursache. Das Wort *Clag gedicht* kommt noch im Nachruf Ld **6**, 3 vor, wo es aber wahrscheinlich im Sg. steht. Es wäre möglich, daß Ld **1** eines der Klaggedichte sei, die Ld **50**, 19 meint. Es handelt sich also hier wie Ld **1**, 750 *(Khläglich gedichte)* um einen Botengang von Gedichten, wie ein solcher in *A 1* noch von Seufzern und Gedanken (**46**, 1 u. 6, **59**, 25—27), des Herzens (Ld **48**) und des Flusses (Ld **56**) vorkommt. Im Eingang des Lds **67** sagt der Dichter von den Augen der Geliebten, die er betrauert, er hätte sie besungen (*dauon ich dicht so schon* 1) wo *dicht* 1. Sg. Ind. Prät. ist. Das stammt aber aus der Vorlage, Petr. Son. CCLI, 1 *(Gli occhi di ch'io parlai si caldamente)*. Unter den Stücken findet sich keines, das besonders die Augen verherrlichte. Andere Berührungen und Abweichungen darf man wohl nicht allzusehr pressen, doch kann das oder jenes immerhin als bezeichnend gelten, so fällt mit Recht der öftere Gebrauch des Fürworts *wel(l)(l)cher*[3] u. zw. st. *der*[3], *wer*, *was* als Relativum auf, das sich auf einen Satzteil bezieht, was in 8 Fällen vorkommt, während es uns im *LuP*-Komplex nur **19**, 5 und sonst nur in den Außenseitern **102,** 6 u. **103,** 19, 28 begegnet. Noch mehr fällt auf, daß dieses Relativum, wo es sich auf den ganzen HS bezieht, nur in Ld **1,** 623 u. 649 vorkommt. In allen diesen Fällen steht das Relativum ohne Hauptwort. Der wiederholte Gebrauch des Fürworts in Ld **1** verleiht dem *Spld* etwas Kanzleistilartiges. — Die Versbehandlung

wird durch das oben S. 385 besprochene Grundprinzip bestimmt. Die Akzentverletzungen sind die gleichen : in einem Dutzend von Fällen aber steht eine schwachtonige Vorsilbe wie *be-* (616., 655., 728., 737., 761), *ge-* (142., 415., 486., 496) u. *er-* (49., 437., 704) an Hebungsstelle. Dieser Zug könnte auch dafür sprechen, daß Ld 1 zu den älteren Stücken des Dichters gehört. Einen auffallenderen Unterschied bilden auch die Reime, vor allem die spärlichen al. Bindungen (s. oben S. 385). Ein Unterschied besteht ferner darin, daß in Ld 1 *ai* (alter Diphthong) : *ei* (< mhd, *î*) in 8 Fällen miteinander gebunden wird, und das bei 5 *ai* (~ mhd. *ei*) : *ai* (~ mhd. *ei*) und 35 *ei* (< mhd. *î*) : *ei* (< mhd. *î*)-Reimen. Das ist gegen den Gebrauch in den übrigen, hier in Betracht kommenden Ldrn, nur **93,** 24 : 25 begegnen wir dem Reime *alltzeit* : *billigkhait*. Von einigen zweifelhaften Fällen abgesehen, sind hieraufbezüglich auch die Reime des *SchBf* rein.[34]

Alles erwogen, finde ich — von den spärlichen al. Reimen abgesehen, deren Beweiskraft aber etwas fraglich ist — zwischen Ld **1** und dem *LuP*-Komplex keinen derart einschneidenden Unterschied, daß ich die Zusammengehörigkeit der beiden Teile schlangweg verneinen müßte, anderseits aber auch keine dermaßen gewichtige Übereinstimmung, daß ich gezwungen wäre, beide Teile als von einem Verfasser herrührend zu erklären.

9.

Die Berührungen zwischen *A 1* und dem *SchBf* sind vielfach, freilich für eine engere Verwandtschaft nicht alle beweiskräftig. Der Vergleich ist zunächst durch die Verschiedenheit in der Stellung der Dichtenden zum Erlebnis der Liebe erschwert. Während diese in *A 1* — von elegischen Rückblicken und den Nachrufen abgesehen — ein Faktor ist, welcher der Gegenwart angehört, ist sie im *SchBf* zumeist eine Angelegenheit, die zurückliegt, mit der sich der Dichter bis aufs weitere abgefunden hat. Beide Slgen verbindet ein starker Hang zum Lehrhaften. Die elegischen Ldr, die Todeslyrik und die lehrhaft-satirischen Stücke zeigen sich noch am ehesten geeignet, vom *RLb* eine Brücke zum *SchBf* zu schlagen. Beiden Slgen sind die Vorstellungen von der Eitelkeit alles Irdischen, von der Welt als Jammertal, mit der vertröstenden Ausrichtung auf den erlösenden Tod und das vergeltende Jenseits, eigen (Vgl. bes. *RLb,* **34** u. *SchBf* **9**).

Schon der Reimgebrauch ist, wie ihn Jellinek für das *SchBf* festgestellt hat, ein starker Beweis für den verwandten sprachlichen Charakter der beiden Slgen.[36] Auch die Versbehandlung ist die gleiche.

Wie das im *SchBf* der Fall ist, überwiegt die Anzahl der Ldr, die ausschließlich weibliche Versschlüsse aufweisen, auch in *A 1* die jener, die ausschließlich mit männlichen aufgebaut sind. Entsprechungen finden sich auch in den Strophenformen. Vergleicht man an der Hand der Analysen Veltens die in den 92 Ldrn des *SchBfs* vertretenen Strophenformen mit den einschlägigen 94 Ldrn des Körpers *A 1*, gewinnt man folgendes Bild : gegen die 52 Ldr mit deutsch-volkstümlichen, 27 mit italienischen Formen und 13 mit deutsch-italienischen Mischformen im *SchBf* stehen in *A 1* 70 mit deutsch-volkstümlichen, 18 mit italienischen Formen und 6 mit deutsch-italienischen Mischformen.[37] Unter den deutsch-volkstümlichen Formen finden sich in *A 1* 23, im *SchBf* 19 solche die, nach den Aufstellungen Pohls beurteilt, streng volksliedhaft sind.[38] Somit ist bei *A 1* eine Verschiebung zugunsten der einheimischen Formen festzustellen.

Übereinstimmungen in der Ausdrucksweise und dem Wortgebrauch möchte ich nicht pressen, schließlich kann sich bei gleicher Vorstellung der gleiche Ausdruck einstellen. Manches fällt immerhin auf. Besonders Stücke aus der Todeslyrik stehen einander im Ausdruck nahe, vgl. *A 1,* **97,** 15 ~ *SchBf* **43,** 29—**31** ; *A 1,* **98,** 25—26 ~ *SchBf* **16,** 34—35 u. a.

10.

Die Bedeutung unseres Denkmals läßt sich zusammenfassend folgendermaßen bestimmen :

1. Schon an und für sich nimmt das *RLb* unter den LSlgen unseres Zeitalters eine ganz eigenartige Stellung ein. Es gehört nicht zu den Slgen, deren Bestand einfach ein Quodlibet von deutschen Textunterlegungen zu italienischen Weisen vorstellt. Es ist vielmehr ein Ausdruckswille festzustellen, der in einer Gruppe der Gedichte Erlebtes, Persönliches, ja Persönlichstes mit Zuhilfenahme der Formungen eines Großen dichterisch gestalten will, wie das in den Ldrn der *PGr* geschieht. Nicht nur die Petrarca-Paraphrasen zeugen für einen starken italienischen Einfluß, sondern dazu noch eine nicht geringe Anzahl von Ldrn spricht dafür, die durch eine Vorliebe für die italienische Gefolgschaft des großen Sängers der acedia bestimmt sind. Man stellt sich unwillkürlich die Frage, wie die Weiterentwicklung der deutschen Lyrik gewesen wäre, wenn eine am Italienischen orientierte Dichtung zur »Kunstdichtung« gediehen, und diese Weiterentwicklung vorderhand nicht durch die Franzosen und Engländer und einen bereits weiter derivierten Petrarkismus (Ronsard) bestimmt worden wäre. Kunstdichtung in Opitzischem Sinne ist das *RLb* noch nicht, aber auch keine mehr volksliedhafte Slg von der Art des *Ambraser Lb* oder des *Jaufn Lb.* Es steht bereits vorausweisend auf dem Wege zur Kunstdichtung.

2. Entwicklungsgeschichtlich ist das *RLb* vornehmlich durch den *LuP*-Komplex zu Schallenberg, und überhaupt zu Höck zu stellen. Schwerflüssiger, besinnlicher, mit Reflexion stärker durchsetzt als Schallenbergs Lyrik, mehr in sich gekehrt als Höcks der Umwelt zugewandte Gesellschaftskritik, vertritt unsere Slg, in Haltung und Ton eigenartig, eine dritte Abart unter den Slgen, die in ihrem wesentlichen Bestande Erlebtes aus innerer Veranlassung dichterisch formen, nicht in erster Reihe, um damit einer musik- und gesangliebenden Gesellschaft Genüge zu tun, sondern um persönliche Ziele zu verfolgen: den Drang nach Offenbarung und das Werben um Liebeslohn. Das Werben des Dichters um die Gunst der Herrin über sein Herz hat Züge, die an den alten Minnedienst erinnern und die unter den drei Slgen besonders stark im *RLb* hervortreten. Das *RLb* ist eine Slg, die — wie das zu sehen war — manches vorwegnimmt, was für die spätere Kunstdichtung des Frühbarock bezeichnend ist.

3. Ein besonderes Interesse kann das *RLb* auch durch das *Spld* beanspruchen.

4. Nicht ohne Bedeutung ist unsere Slg auch als Sprachdenkmal. Das in den Einzelheiten darzulegen, bedürfte es einer besondern Studie.

Ich möchte hier auf den Wortschatz hinweisen, welcher der deutschen Lexikographie manchen Beleg liefert. So begegnen wir Wörtern, die m. W. das DWb nicht enthält, wie *hochuerlangen* »übermäßiges Begehren« **1**, 105. *vnuertringlich* (Khindt) »was sich nicht wegdrängen läßt« **1**, 23, von Cupido' gebraucht, Formen, die sonst um diese Zeit im Schrifttum spärlich belegt sind, wie z. B. der alte Instrumental (mhd. *wiu*). verdeutlicht durch eine Präposition in : *mit wö* **8**, 13, *vmb we* **62**, 24. (Vgl. SchmFromm. Bayer. Wb II, 286, fürs heutige Südbair.: Lessiak, Die Mundart v. Pernegg, in : PBB 28 (1903). S. 84 = § 75, 2, Anm., S. 198 = § 155, 1 : *firawö* »wozu« ; Nag. : Gramm. Analyse d, n. ö. Dial. Wien 1886, zu *Da Roanad*, V. 372 = S. 360–61 ; *wei, we, wö.* — Wörter und Formen, die aus bedeutend späterer Zeit nachgewiesen sind, doch schon im *SchBf* und im *RLb* vorkommen u. a. m.

11.

Es ist nur zu bedauern, daß die Überlieferung des Denkmals recht mangelhaft ist. Die Texte sind Abschriften von Abschriften. Die Komposition der Slg scheint dafür zu sprechen, daß die Schreiberarbeit letzter Hand aus bereits vorhandenen handschriftlichen Zusammenstellungen, kleineren Slgen, etwa Heften arbeitete. Diese Vorlagen waren nicht gleich gut erhalten und mögen verschiedene Textstufen vorgestellt haben. (I. ü. vgl. die Einl. z. Ausg., S. 21)

Budapest, den 12ten August 1957.

Anmerkungen

[1] Auflösung einiger Abkürzungen : DWb = Grimm, Jakob u. Wilhelm : Deutsches Wörterbuch. — DFWb = Schulz, Hans–Basler, Otto : Deutsches Fremdwörterbuch. — Ld, Ldr = Lied, Lieder. — Slg = Sammlung. — Textliche Ergänzungen, die nicht in der Hs oder im Drucke stehen, auch solche Bezifferungen, sind in eckige Klammern gestellt. — Bei der Anführung der einzelnen Ldr unserer S g gebrauche ich die von der Reihenfolge bestimmte Nummer in arabischen Ziffern, denn die Ldr haben in der Hs keine Bezifferung. Diese meine Bezifferung steht der Übersichtlichkeit halber nicht in Klammern. Aus dem gleichen Grunde führe ich Ldr aus Höcks *Schönem Blumenfeldt* st. der römischen Zahlen ebenfalls mit arabischen Ziffern an.

[2] Vgl. Travnik, Eugen : Ueber eine Raaber Handschrift des Hartliebschen Alexanderbuches — in : Münchener Museum für Philologie des Mittelalters u. der Renaissance, 2 (1914), 211–221, auch als S. A. — »Travnik« war mein ursprünglicher Familienname, den ich 1940 meinem Sohne zuliebe auf offiziellem Wege mit dem heutigen vertauscht habe, indem ich das Prädikat meiner Mutter angenommen.

[3] Vgl. Zalka László (= Zalka, Ladislaus v. —) : A Győri püspöki papnevelőintézet könyvtárának czímjegyzéke (= Katalog der Bibliothek des bischöfl. Priesterseminars zu Raab). Győr (= Raab) 1893, 2–4. — Die Eintragung auf S. 4 lautet : *Lieder-Sammlung. Német nyelvű költemények a XVI. századból* (= Gedichte in deutscher Sprache aus dem XVI. Jh.).

[4] Beschlossen in der Sitzung der Phil-Hist. Klasse a. 11. Dez. 1947.

[5] In der äußern Beschreibung der Hs beschränke ich mich hier auf das Unentbehrlichste und verweise i. ü. auf die Einleitung z. Ausgabe.

[6] Über Balogh vgl. Wurzbach, Dr. Constantin v. — Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856, 1, 136, Travnik, Eugen : Zur Entstehung der kirchenfürstlichen Bibliotheken Ungarns im 18. Jh. — in : Deutsch-ung. Heimatbll. Budapest, 6. Jg (1934), 319–20. — Zur Geschichte der Bibl. des Priesterseminars vgl. Zalka a. a. O. I–VI.

[7] *Das Erste Buch | Schöner Newer weltlichen Liedlein,* deren Text am meisten von ansehnlichen Frawen vnnd Frewlein selbst gemacht | vnd mit Dreyen Stimmen | nach Madrigalischer Art Componirt durch des Wohlgebornen | Herrn Herrn Wilhelm Slauata von Chlum vnd Koschenberg | etc. Organisten Joachimum Langeum Eulauiensem, Borussum. 1606 . . . Pragae, Typis Nigrianis. — Ich erinnere mich hier mit Dank der Mithilfe des Herrn Studiendirektors Dr. Buddee, 1931 Leiters d. Staatl. Gymnasiums Johanneum in Liegnitz, der für mich eine Abschrift des seltenen Werkes, genauer der Texte, nehmen ließ. Die Ausgabe in drei Stimmbüchern gehörte zu den Beständen der ehemaligen Ritterakademie.

[8] Die Jaufner Texte s. in : Waldberg, Max Freiherr v. — : Das Jaufner Liederbuch Hg. v. — in : Neue Heidelberger Jahrbücher, 3. Jg. (1893), 272—73. u. 291—92.

[9] Leider steht mir der Text nur in den Proben zur Verfügung, die Velten, Rudolf —, i. s. W. *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der ital. Musik.* Heidelberg 1914, 101 u. 102 aus Haußmann, Valentin — : *Teutsche weltliche Canzonetten mit vier Stimmen.* Nürnberg 1597 mitteilt.

[10] Waldberg, Max Freiherr v. — : Venus-Gärtlein. Ein Liederbuch des XVIII. Jhs. Nach dem Drucke v. 1656 hg. v. —. Halle a. S. 1890 — in : Braune, Wilhelm : Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. u. XVII. Jhs, hg. v. —, Nr. 86—89, S. 136—7.

[11] Staatsbibl. Berlin : Ms. germ. oct. 238, Bl. 2a. mitgeteilt v. Bolte, Johannes — in : Das Echo in Volksglaube und Dichtung = BSB, Phil.-Hist. Kl. Jg. 1935, 277—78.

[12] Der Brauch bestätigt, was Arthur Kopp *Die Liederhandschrift v. J.* 1568 — in : ZsfdtPhilol. 35 (1903), 507 als das im vorliegendem Zeitraum Übliche beobachtet hat.

[13] Vgl. Briquet, C. M. — : Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier etc. Paris 1907, I, 33—34.

[14] Vgl. Bohnenberger, Karl — : Ueber *gât|gêt* im Bairischen — in : PBB 22 (1897), 209—216, bes. 211—14.

[15] Vgl. Moser, Virgil — : Frühneuhochdeutsche Grammatik, I. Bd, 3. Tl. 2. Hälfte, S. 94 = § 133, 2, Anm. 5.

[16] Wessels, Ebbel Roelfs — : Studien zur deutschen Reimsprache des 16. Jhs. Diss. Göttingen. Göttingen 1931, 45.

[17] Frnhd. Gramm., I. B , 1. Hälfte, 12—13 = § 5, 2a.

[18] Englert, Anton — : Die Rhythmik Fischarts. München 1903. — Köster, Albert — : Theobald Hock : Schoenes Blumenfeld | Rezension der Ausgabe Max Kochs — in : AnzfdtA, 26 (1900), 286 ff. — Kochs Ausgabe ist 1899 in Braunes Neudrucken als Nr. 157—159 erschienen.

[19] Pohl, Gerhard — : Der Strophenbau im deutschen Volkslied. Berlin 1921 = Palaestra 136. Über Velten s. Anm. 9.

[20] V. a. a. O. 58—135. (S. Anm. 9).

[21] Rime di Francesco Petrarca-Rerum vulgarium fragmenta — Strasburgo—Paris (o. J.) = Bibliotheca Romanica : 12—15.

[22] Hg. v. Salvadore, Angelo — : Raccolta delle Canzoni musicali. In Vicenza (1618) 70 und dann auch v. Cappelli, Antonio — : Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI. Tratte da varij codici, per cura di —. Bologna 1868 = Sceltà di curiosità letterarie inedite o rare del sec. XVI al XIX. T. 94, 70. — Die Ausgabe Cappellis enthält als Beilage auch die Vertonung in Facsimile samt Transcription. Die Hs, aus der Cappelli den Text und die Weise in Lautennotation mitgeteilt hat, stammt aus der einstigen Hofbibliothek zu Modena und ist ein Autograph Bottegaris, entstanden i. d. J. 1574—1602.

[23] Der ital. Text liegt vor in : Ferrari, Severino — : Bibliotheca di letteratura popolare Italiana. Anno primo. Vol. I. Firenze 1882, 121 (Appendice IV) ; eine Variante hat Menghini, Mario — in : *Villanella alla napolitana* als Nr. XLIV, ersch. in : Zsfrom-Philol, 16. (1892), S. 500 herausgegeben. — Velten hat a. a. O. 68—69 (s. oben Anm. 9) nachgewiesen, daß Schallenberg zur Vorlage der Text gedient hätte, den Orazio Vecchi für seine *Canzonette I.* Venezia 1580 in Ton gesetzt hatte. Er ist mit dem von Ferrari herausgegebenen identisch. Die unmittelbare Vorlage unseres Lds ist mir unbekannt ; das Ld lehnt sich an den Text bei Ferrari an, weist aber auch Anklänge an Menghinis Text auf (Vgl. Komm. z. Ausg.) — Schallenbergs Ld ist hg. v. Hurch, Hans — : Christoph v. Schallenberg. Ein österreichischer Lyriker des XVI. Jhs — in : Bibl. Sttg. Lit.Ver. CCLIII. Tübingen 1910, S. 159—60 als Nr. XLVIII.

[24] *Ricco m'hà fatto di tre cose amore | Vento in bocca, in gli occhi acqua, & foco in core.* Seraphino Aqvilano | Opere, nouamente ricorrette, & con diligentia impresse. In Venegia MDXLVIII, 172[v] [III], wo die arabische Bezifferung die Seite, die eckig eingeklammerte römische Zahl die Str. bedeutet.

[25] Tasso, Torquato — : Delle Opere di — ... Vol. sesto. In Venezia ... MDCCXXXVI. Rime amorose ..., S. 141—2, Str. 212.

[26] Viscontis Sonette sind zu finden in : Carducci, Giosuè : Antica lirica Italiana (Canzonette, Canzoni, Sonetti dei secoli XIII—XV). Firenze MCMVII, Sp. 443 (Nr. DXCII), bzw. Sp. 445 (Nr. DXCVI). — Tebaldeos Text finden wir in : Lirici antichi serj e giocosi fino al sec. XVI. Venezia MDCCLXXXIV = Parnaso Italiano, T. VI, 307.

[27] Siehe : Bembo, Pietro — : Rime di — corrette, illustrate, ed accresciute con le annotazioni di Seghezzi, Anton-Federigo — etc. Ed. seconda. In Bergamo. MDCCLIII, 39—40 bzw. 6 ; — Cornazzanos Text in : Parnaso Ital. VI, 237 und Gaspara Stampasin : Rime' di tre gentildonne del sec. XVI. Vittoria Colonna—Gaspara Stampa—Veronica Gambara. Con pref. di Guerrini, Olindo —. Milano 1882 = Bibliotheca classica economica, 199—200 (Nr. 76).

[28] Wüßten wir, worauf sich die Anspielungen beziehen, daß man in der gegenwärtigen Zeit selbst den Feinden gegenüber Treue an den Tag lege und selbst ein Tyrann unverhoffte Gnade erweise, hätten wir vielleicht um ein wichtiges Kriterium mehr zur chronologischen Bestimmung des Lds. Was den ersten Punkt anbelangt, an den Westfälischen Frieden zu denken, geht wegen des Alters der Slg u. des Lds nicht an. Bei der zweiten Anspielung könnte man an Kaiser Rudolf II. und den Majestätsbrief v. 9. Juli 1609 denken, aber ich finde auch diese zeitliche Bestimmung für eine etwas späte, abgesehen davon, daß sie sich auch sonst durch nichts erhärten läßt.

[29] *Sprichwörter* | Schöne | Weise | Herrliche Clugreden | vnnd Hoffsprüch | etc. Zusammen tragen ... Durch Sebastian Francken. Getruckt zů Franckenfurt am Meyn| Bei Christian Egenolffen. | Kolophon : 1541 |.

[30] Vgl. die Stellen : Murner : V. 37—50 des Kap. *Den gouch bereyten* in : *Die Göuchmatt*, hg. v. Scheible, J. — : Das Kloster, 8. Bd (32. Zelle). Stuttgart 1847, 968. Rebhun : *Susanna*, Act. I. Sc. 1. hg. v. Palm, Hermann — : Paul Rebhuns Dramen — in : Bibl. Sttg. Lit. Ver. XLIX. Stuttgart 1859, 11. 113. — Wickram : Von guten und bösen nachbarn, hg. v. Bolte, Johannes — in : G. W.-s Werke, 2. Bd = Bibl. Sttg. Lit. Ver. CCXXIII. Tübingen 1902, 187, 7. — Gryphius : »Ich langvire in dem Hospital der Liebe« — im Briefe des Sempronius an Coelestina im *Horribilicribrifax*, II. Aufz. 7, hg. v. Flemming, Willi — : Die deutsche Barockkomödie, Leipzig 1931 — in : Kindermanns DL, Barockdrama, 7. Bd, 136, 7. — Grimmelshausen : eine Stelle aus dem Roman *Proximus und Limpida*, angeführt bei Bobertag, Felix — : Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, I. Abt., 2. Bd. Berlin 1884, 53 ; — ferner aus dem *Simplicius Simplicissimus*, II. Buch, 25, in der Ausg. v. Keller, Adelbert v. —, 1. Bd = Bibl. Sttg. Lit. Ver. XXXIII. Stuttgart 1854, 315, 23—24. — Weise : Die drei ärgsten Erznarren, IX. Cap., hg. v. Braune, Wilhelm — Halle a) S. 1878 — in : Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. u. XVII. Jhs, Nr. 12—14, 58.

[31] Laßberg, Joseph v. — : Lieder-Saal. Sammlung altdeutscher Gedichte aus ungedruckten Quellen. 1—4. Eppichhausen—St. Gallen—Konstanz 1820—46. — Matthaei, Kurt — : Mittelhochdeutsche Minnereden, I. Die Heildelberger Hss 344, 358 u. s. w., hg. v. — Berlin 1913 = DTM, XXIV. — Thiele, Gerhard — : Mhd. Minnereden, II. Die Heidelberger Hss 313, 355 u. s. w. Auf Grund der Vorarbeiten v. Brauns, Wilhelm — hg. v. —. Berlin 1938 = DTM XLI.

[32] Vgl. bes. Ehrismann, Gustav — : Untersuchungen ueber das mhd. Gedicht von der Minneburg — in : PBB 22 (1897), 257—339. — Matthaei, Kurt — : Das »weltliche Klösterlein« und die deutsche Minne-Allegorie. Diss. Marburg. Marburg 1907.

[33] Opera noua del magnifico caualiero misser Antonio Philaremo fregoso i[n] titulata Cerua bia[n]cha. (Im Kolophon : Stampata in Venesia per Alexandro de Bindoni. Nel M. D. XVIII. a di XV. nel mese de Novembrio.)

[34] Vgl. Jellinek, M. H. — : Theobald Hocks Sprache und Heimat — in : Zsfdt-Philol. 33 (1901), 103.

[35] Vgl. auch die Form *oldrəx* mit der Spirans im Auslaut bei Lessiak, Primus — : Die Mundart von Pernegg in Kärnten — in : PBB, 28 (1903), 148 (= § 115, 4).

[36] A. a. O. 84—122. (S. Anm. 45).

[37] Vgl. Velten a. a. O. (Anm. 9). Das bei Velten S. 111 in der ersten Spalte der Tabelle angeführte Cap. 57 des *SchBf* hat aber nicht den Bau 11ə., 7a., 11b., 7b., 11c., 7c., sondern die Reihenfolge der Verse ist $\frac{7.\ 11.\ 7.\ 5.\ 5}{: a : a \mid b : b : b}$ wie in den Cap. **24** u. **73**.

[38] S. Anm. 19.

Anhang

Vorbemerkung. Die Texte sind mit diplomatischer Treue wiedergegeben, nur ist als Lesehilfe die moderne Interpunktion eingeführt und im Texte werden Verfehlungen nur dann verbessert, wenn sie an Reimstellen stehen. Auch wird nicht angegeben, wo man im Texte bei metrischem Sprechen Synkopen vorzunehmen hat. Die Strr sind hier nach Versen abgesetzt und die Verse fortlaufend numeriert.

RLb, Bl. 23^v [13.]

Ein Anders

1. Hofft ich durch mein Absterben
hilf vnnd Trost zuerwerben
von meinem Laidt
vnnd Thraurigkhait,
daß mich Pisher
hat Plagt so sehr
vnnd ichs nit Khan verpergen:

2. Mit meinen aignen henden
het ich mein Leben wollen Endten
vnnd moch dartzue
geschafft Ain Rhue
dem hertzen mein
von sollcher Pein,
die sich sonst nit wil wenden.

24r 3. Aber ich mueß besorgen,
es wuer ein Khuertzes Porgen,
ein wexl sein
von Pein zu Pein,
von einem Khrieg
zum andern Trieb,
heüt beß vnnd Erger morgen.

4. Eß wär schier zeidt verhandten,
daß ich Khem auß den Pandten,
daß Lieb vnnd glickh
ier List vnnd Tickh
an mier mit fueg
schier büesten gnueg,
vnnd ich Khem auß der schande.

5. Aber ich mueß michs massen,
daß vnglickh walden Lassen.
ich Leb vnnd bin
doch Todt Im sin,
ich Stierb vnnd sol!
doch Leben wol:
mich selbst sol! ich drumb hassen.

Strophenform: deutsch.

16. wuer *mundartlich* = »würde«. Porgen s. v. a. »Schonung, Aufschub«, *vgl. SchmWb* 1 : 275, 2. 20. Trieb = »trübe«. 21. beß = »böse«. 28. *lies:* schanden?

RLb, Bl 37r [30.]

Ein Anders

1. Fern ist von mier ohn schertzen
Ietz vber Perg vnnd Thall,
die meinem Leib vnnd hertzen
auf thuet sollch Pein vnnd qual :
aber Ier geist solch gwalt beweist,
das ich sollch Pein wierdt Inen
vnnd schier Khom von mein Sinen.

2. Weidt Ist, die so allaine
vrsach ist meiner noth,
nachent bey mier ist gmaine
vertzweiflung vnnd der Todt ;
wo ich hintziech oder hinfliech,
ist mier vnglickh am Ruckhen,
mich gar vnder zu truckhen.

37v 3. Nach Sanct Lucia Prunen,
Nach Sanct Johaniß badt,
das Hieig gstiern noch Sunen,
nicht souil Khrefften hatt,
das sie mein Prunst mit Ihrer Khunst
Löschten von sollchen flamen :
es wechst nuer Sterckher zusamen.

4. Wans gleich heint Löscht geschwinde
mein wainen also blos,
des Echo schall vnnd winde,
mein seüftzen tief vnnd gros
eß widerumb mehr antzünden sehr :
ein wasser vnnd ein feüer
Leb ich ferten vnnd heuer.

5. Daher Ist auch ohn ende
mein Leiden vnnd mein Pein,
ohn Endt ist mein Ellende,
ohn Endt daß vnglickh mein ,
ohn Endt ist zwar mein wainen gahr,
ohn endt mein seüfftzen schwere,
ohn Endt mein Prunst vnnd gfähre :

6. Nuer mein hofnung sich endet,
hofnung ist Todt vnnd stierbt ;
seiter Lieb vnnd glickh sich gewendet,
hofnung Khain hilf erwierbt ;
38r hofnung Khain Stundt auß vnglickhs grundt
Ja Nimer auferstechet,
von mier Ins grab hingechet.

Strophenform: deutsch.

15—16. Nach-Nach *mundartlich st.* noch-noch = »weder-noch«. 17. Hieig = »hiesig«. *vgl. SchmWb 1 : 1029.* 27. ein *st.* eim < ein dem = *mundartlich* »in dem«. *vgl. DWb IV, 2. Abt., 2082 — 4|S.* 2081, *auch SchmWb 1 : 93.* 28. ferten = »im vorigen Jahre«. 36. ändert. 38. *lies* seit, *denn sonst wäre der V. um eine Silbe zu lang.* 42. von *lies* vor *?*

RLb, Bl 84^{r} [91.]

Ein Anders

1. Ier, die Ier Hört von Laidt vnnd schmertzen singen
vnnd sonst von wunder dingen
oder villeicht selbst Liebeß Pein Erfahren
mit Reü in Eüren Jahren,
Secht, hört vnnd denckht, wie Lieb mich Thuet ergötzen :
Ier werdt eüch drob entsetzen.

2. Mein anligen, Creütz vnnd noth ist sollcher arthe
vnnd Khrenckhet mich so Harte,
daß mier niembt Helffen Khan In sollcher Nodte
allain der bidter Todte ;
derselbig fleücht mich doch, das nuer Khain Ende
Nemb mein Stettigs Ellende.

84^{v} 3. Liebhabentß Hertz, gedenckh, waß das füer Plagen,
vnmüglich ding Lieb Haben ;
auch nimer Hoffen, sollch Lieb zu geniessen,
sondern noch Leiden müessen,
das dein Lieb, so du hast erwöhlet auf Erdten,
eim andern zuthail sol werden.

4. Lieben, Meiden, Leidn vnnd schweigen, wainen vnnd Lachen
daß sein wol schwäre sachen ;
noch schwerer ist, wan sollch Creütz ewig weret,
sich Nimermehr verkheret.
Ach ewig, du bist Lang, werß Khan bedenckhen,
soll Sich zu Todt wol Khrenckhen.

5. Ach alle, die Ier habt bessers glückh zu Liebe,
bidtet den Tod so Triebe,
das er geb endt meim wainen Creütz vnnd Heillen,
der sonst mit seinen Pfeyllen
die gantz weldt erschreckht, macht Angst vnnd Pange :
drauf ich doch wart so Lange.

Strophenform: italienisch, Variation des II. Typus Regnarts.

7. arthe, *das* a *scheint nachträglich von derselben Hand in ein o verändert worden zu sein.* 17. Lieb = »Geliebte«. 23. ewig *hier substantiviert; vgl. DWb III, S.* 1203, 25. alle *lies* all.

Petőfi-Lieder in der romantischen Musik Deutschlands

Von

Rezső Boros (Budapest)

In Petőfi sah das Bürgertum, das den Rest der feudalen Fesseln abzuschütteln bestrebt war und im Kampfe gegen den immer mächtiger werdenden Kapitalismus seinen Verbündeten im Volke sah, in ganz Europa seinen eigenen Helden. Ihren Mann vermeinten auch jene Romantiker in ihn gefunden zu haben, die bald in der pessimistischen Philosophie, bald in einer Traumwelt Ersatz für ihre unerreichbaren Wunschbilder der Freiheit, des Glücks, des Fortschrittes suchten. Diese Philosophen und Dichter begeisterten sich für Petőfi, seine Dichtkunst wurde aber in ihren Händen sehr oft zur spielerischen Idylle und zu einer Art Betäubungsmittel, das sie die Wirklichkeit vergessen machen sollte.

Professor J. Turóczi-Trostler machte uns mit einem eigenartigen deutschen Nach- und Umdichter Petőfis bekannt in der Person des Hegelianers G. F. Daumer (1800—1875). Es handelte sich hier um eine derartige Umgestaltung unseres großen realistischen Lyrikers, daß es wirklich schwer fiel, das Original herauszufühlen. Oft hören wir in der Vertonung Brahms' Daumersche Texte, von denen wir vor kurzem noch gar nicht ahnten, daß sie Petőfis Gedichte seien. Vor mehreren Jahrzehnten las ich eine Besprechung der Brahmsschen Soloquartette in Walter Niemanns Brahms-Biographie (S. 319), die beim Op. 92 die Zeile zitierte : »Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht«. Ich schrieb damals an den Rand hin : »Petőfi«, ahnte jedoch nicht, daß es sich nicht um eine zufällige Übereinstimmung, sondern um den wirklichen Petőfi handelte.

Daumer dichtet Petőfi nicht nur in Form und Ausdruck, sondern auch im Hinblick auf Umfang und Gehalt so gründlich um, daß man oft kaum den Originaltext herauszuschälen vermag. Der pantheistische Philosoph malt überall die Ewigkeit und die auch im Leid beglückende Macht der Liebe und will die Menschheit mit diesen sanften Betäubungsmitteln selig machen. Daumer liebte Petőfi sehr, doch hielt er es für überflüssig, ihn in seinem Weltpoetischen Liederbuch »Polydora« beim Namen zu nennen. Er nennt hier überhaupt nur Völker, sind doch die ewigen Gefühle — im Wesentlichen überall dieselben. So finden wir im Buche die Petőfi-Umdichtungen einfach unter dem

Sammelnamen »*Magyarisch*«, inmitten ungarischer Volkslieder, »Ein kleiner hübscher Vogel« (bei Brahms Op. 52, No. 6) und anderer Stücke unbekannten und bekannten Ursprungs. Die Lüftung von Petőfis Inkognito verdanken wir dem scharfen Blick Turóczi-Trostlers, der von den 51 Gedichten der Gruppe »Magyarisch« 20 mit den Texten Petőfis zu identifizieren vermochte. So gelang es mir, festzustellen, daß insgesamt sechs Brahmsschen Kompositionen Petőfis Texte in der Umdichtung Daumers zugrunde liegen.

Im Folgenden möchte ich mich nicht nur mit diesen Brahmsschen Kompositionen, sondern auch mit einigen anderen deutschen Vertonungen Petőfischer Gedichte, soweit sie uns bisher bekannt geworden, befassen. Kompositionen von Petőfis Lieder kennen wir von drei deutschen Tondichtern, uzw. von Robert Franz (1815—1892), von Johannes Brahms (1833—1897) und von Friedrich Nietzsche (1844—1900). Vom ersten und vom letzteren hatten wir bereits Kenntnis, da sie des Dichters Namen anführen.

Verhältnismäßig wenig bekannt sind auch jene Werke Franz Liszts, die sich mit Petőfi befassen. Von diesen Kompositionen beruht sein Chorwerk »Ungarns Gott« auf Petőfischem Originaltext. Leider ist das fremdartige der verfehlten Prosodie ein bisher unüberbrückbares Hindernis der Wiedergabe dieses im übrigen schwungvollen Werkes. Von den »Ungarischen Historischen Bildnissen«, die er in seinem Alter für Klavier komponierte, hört man zuweilen im Budapester Rundfunk Petőfis Bildnis auch für Orchester instrumentiert. Seine träumerisch sanften, leidvollen Akzente erzählen nur von dem jung gestorbenen Sänger der Liebe und nicht vom Freiheitsdichter. Die »Ungarischen Historischen Bildnisse«, diese Serie von 7 Klavierstücken, wurden erst 1885 beendet, manches davon stammt jedoch aus früherer Zeit, wie auch das 1877 komponierte und »dem Andenken Petőfis« gewidmete Stück. — Das Chorwerk »Ungarns Gott« wurde 1881 veröffentlicht. Ein Jahr später ließ Liszt seine Bearbeitung desselben Werkes für die Orgel allein erscheinen.

Turóczi-Trostler erhellt die Wege, auf denen Petőfi in die Weltliteratur eintrat.[2] Von der revolutionären und Freiheitslyrik des Dichters wurde zunächst kaum etwas bekannt. Um so mehr wandte sich das Interesse seiner Liebesdichtung zu. Die Freiheitskämpfe der Völker Europas wurden überall niedergeschlagen. In den Seelen nahm die betäubende Welt der Illusionen oder der Pessimismus die Stelle des Kampfes für eine bessere Weltordnung, für die menschliche Freiheit ein.

Wie Turóczi-Trostler nachweist, wurde Petőfi im Westen allgemein ins Idyllische umgesetzt. Laut der hedonistischen Philosophie Daumers besteht der Sinn unseres Lebens im vollkommenen Ausschöpfen der Süße der Natur und der Liebe, einer Süße, die uns allzuoft mit bitterem Beigeschmack präsentiert wird. In Turóczi-Trostlers Erhellung gewahrt man auch jene Verwandtschaft, kraft deren Daumers Weltgefühl in die Nähe des Goetheschen »West-östlichen Divan« rückt, aber auch jene andere, die Daumer, den sich von der

christlichen Askese abwendenden Philosophen, als einen Vorläufer Nietzsches erscheinen läßt.

Die idyllische Atmosphäre ist auch für die Vertonung der Petőfischen »Seligen Nacht« durch Robert Franz bezeichnend.

Die Musikgeschichte schätzt Franz als hervorragenden Meister des deutschen Liedes. Liszt und Schumann begeisterten sich für seine Lyrik, Wagner studierte seine Werke. Voll Zartgefühl schreibt Liszt in einem Robert Franz gewidmeten Aufsatz, der 1855 in Schumanns »*Neuer Zeitschrift für Musik*« erschien : »Die Menge verzeiht es dem Genie nicht, daß es mit der Keuschheit der Pflanze sich entwickelt, deren Erblühen sich langsam vorbereitet, die dem Schoße der Nacht ihren Kelch öffnet, und dann dem hellen Tage, den überraschten Augen den Glanz der Blüte zeigt. Es verdrießt sie, an einer Blume mit geschlossenen Blättern vorübergegangen zu sein, ohne ihren Wert, ihr Prangen erraten zu haben, und sie bestreitet denselben, nur um sich dem peinlichen Gefühle zu entziehen, daß sie ihn nicht voraussah« . . . »Nur sehr langsam brach sich eine andere Ansicht in der Kritik der Hallenser Bahn, so schwer ließen sie sich herbei, diesen einfachen, wortkargen Menschen mit mehr Auszeichnung zu behandeln, den sie sich gewöhnt hatten, als einen jener phantastischen, unschädlichen, unnützen träumerischen Charaktere anzusehen, auf welche der Kaufmann, der Bureaukrat, der Industrielle, der Gelehrte, der Soldat mit unendlicher Vornehmheit herabblickt, weil er nicht begreift, warum er da ist, und noch weniger, warum jener noch viel vornehmer auf ihn herabsieht.«

Franz' künstlerisches Glaubensbekenntnis besagt : jedes echte Gedicht trage den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Bachs Werke, hauptsächlich seine Choräle waren sein tägliches Brot. In seinen Betrachtungen dringt er zu den Wurzeln der deutschen Liederdichtung vor. Die Choräle der Reformationszeit hätten ihre Melodien dem profanen Volkslied entliehen. »In Schubert und Schuman besinnt sich die Zeit wieder auf das Volkslied, in Mendelssohn auf den protestantischen Choral, — in mir endlich will sie beides zusammenfassen. Bei Schubert, Schumann und Mendelssohn treten jene Einflüsse jedoch nur akzidentiell auf, bei mir dagegen fundamental,« — schreibt er an Wilh. Osterwald. (Dieser, ein jüngerer Freund des Künstlers, verfaßte bereits im Jahre 1886 dessen Biographie: Robert Franz. Lebensbild, Gebr. Hug.)

Der asketische, alles Süßliche verachtende, resigniert-feine, dabei aber in Form, Kontrapunkt und Harmonie strenge Stil der Franzschen Liederdichtkunst wirkte als wohltuender Gegensatz zum zeitgenössischen, sich immer mehr verbreitenden, allbeliebten gefühlsseligen Salonlied von der Art eines Abt und Kücken. In der »Seligen Nacht« (Op. 42. No. 3.) ist er vielleicht noch mehr in sich verschlossen, noch mehr zurückhaltend und schamhaft, als sonst. Von kleineren Illustrationen des Inhalts (wie Hundegebell, Sterne, das Fliegen) — wie solche z. B. bei Liszt zu finden sind —, kann bei diesem absoluten Musiker keine Rede sein. Eine durchgeistigte, vornehme, elegische Melodie, vollkommene

Regelmäßigkeit, ein vorsichtiger Verzicht auf jegliche Dissonanz. Von Farben, etwas sinnlicheren Zügen keine Spur : »er malt Grau in Grau«, — wie es von Brahms heißt. Nur bei den Worten »du holde Rose« erweicht sich die Melodie zu sanft gerührten, streichelnden Melismen. (Bei Petőfi steht im Gedicht: *Boldog éjjel* einfach nur »kedves rózsám« : meine liebe Rose.) Die archaisierende Begleitung ist nicht besonders klaviermäßig, und die Unselbständigkeit der Instrumentalstimme wird noch durch eine schlechte — den Dilettanten entgegenkommende — Gewohnheit erhöht : Franz arbeitet die Gesangsstimme auch in die Klavierbegleitung hinein.

Daumer war ein von Brahms bevorzugter Dichter, dessen Umdichtungen er in ganzen Folgen in Musik gesetzt hat. (Op. 32., Op. 52., Op. 57.) Hinter den hedonistischen, an Leid sich ergötzenden, sanften, einschläfernden Idyllen Daumers ist Petőfi schwer zu entdecken. Die epigrammatische, oft beinahe bittere Dichte und Härte Petőfis wird in Daumers Händen zu einer selbstquälerischen, schlaffen und süßen Hingabe, die manchmal sich kaum über das Gestöhne der alten Hirtenidylle erhebt. Die weiche, meditative Musik des späten Großmeisters des deutschen Liedes steigert die schwülen, dahinsinkend zitternden Akzente der Daumerschen Poesie hie und da bis zur Kränklichkeit. (Z. B. Schön war, das ich dir weihte ; Wir wandelten ; Wenn du nur zuweilen lächelst ; usw.) Ist es ein Wunder, daß niemand auf den Gedanken kam, in dieser erstickenden Atmosphäre, hinter dieser dekadenten Schlaffheit den großen Bahnbrecher eines lyrischen Realismus zu suchen?

Daumer glättet Petőfis vermeintliche »Rauheiten« zu weicher Sanftheit, manches läßt er weg oder gestaltet es ins Aetherische um. Das beglückende pantheistische Weltgefühl darf durch nichts gestört werden. Der Räuber, der in „Fönséges éj" (Erhabene Nacht) auf Mord auszieht, ist für Daumer unmöglich. Dagegen erweitert er die freudetrunkenen Augenblicke möglichst lange, — er will das Glas bis zur Neige leeren.

Das zweite Stück der Liederfolge des Meisters Op. 46 heißt nach Daumer »Magyarisch« :

Sah dem edlen Bildnis in des Auges
allzu süßen Wunderschein,
büßte so des eignen Auges
heitern Schimmer ein.

Herr, mein Gott, was hast du doch gebildet
uns zu Jammer und zu Qual,
solche dunkle Sterne mit so lichtem
Zauberstrahl.

Mich geblendet hat für alle Wonnen
dieser Erde jene Pracht,
all umher, wo meine Blicke forschen,
ist es Nacht.

Turóczi-Trostler erkannte in diesen Zeilen das Petőfische Gedicht: »Barna menyecskének szeme közé néztem« (Ich blickte in die Augen der jungen braunen Frau). Die Übereinstimmung erstreckt sich zwar nur auf zwei Strophen Daumers, ist aber unverkennbar. Bei ihm wird die humorvoll bitterliche, mannhafte Neckerei des ungarischen Dichters zu schlaffem, passivem, ohnmächtigem Ringen, welches durch Brahms' dumpf dahingleitende, in die Länge gezogene Melodie eine selbstquälerische Wirkung ausübt. Es wäre kaum möglich gewesen, sich von Petőfi weiter zu entfernen. Mit dem ungarischen Volkslied ist dieses Lied nur darin verwandt, daß in gleichmäßigem Paartakt beständig der sinkende — manchmal punktierte — Rhythmus herrscht. Die ungleichmäßigen Gedichtzeilen sind aber weder klar, noch regelmäßig gegliedert, ja sie dehnen sich schmachtend in die Länge.

Dies Lied des Meisters mag als Beispiel für die genießerische Erweiterung und Verweichlichung, für die »allzu süße« Liebespoesie gelten. — Lange zerrt sich die Melodie zwischen der 3. und 5. Stufe des A-Dur keuchend hin und her, die Klavierbegleitung in Achteln macht es durch Orgelpunkttöne noch drükkender. Die mittlere Strophe bringt ein wenig Lebhaftigkeit hinein, bis dann die Gesangstimme bei den Worten »Uns zu Jammer und zu Qual« mit einer neapolitanischen Sexte aufjammernd hinsinkt, um in der Reprise der dreiteiligen Liedform die selbstquälerische erste Strophe zu erweitern und mit schlaffen, dahinsinkenden Gesten zu ergänzen.[3]

Daß solche Töne beim Großmeister keinen Verfall etwa seiner schöpferischen Kräfte bedeuten, sondern nur die Atmosphäre der romantischen Epigonenerotik der verfallenden bürgerlichen Gesellschaft und dabei ein vorübergehendes Symptom seines eigenen, einsamen Junggesellenlebens darstellen, ist zur Genüge durch seine zahlreichen späteren genialen Lieder mannhaften Klanges und seine mächtigen symphonischen Schöpfungen erwiesen.

Die nächsten Petőfi-Kompositionen finden wir im bekannten Op. 52, unter den »Liebesliedern«, diesen Walzerliedern für vier Singstimmen und vierhändige Klavierbegleitung. Die Bezeichnung und besonders die Form bürgen schon für die sentimentale Verweichlichung, die Musik schlägt jedoch keinen so dekandenten Ton an, wie im vorigen Werk.

Im No. 16 des Werkes begegnet uns das wohlbekannte Gedicht »A szerelem sötét verem« (Die Liebe ist eine dunkle Grube). Nach Daumer:

Ein dunkeler Schacht ist Liebe,
ein gar zu gefährlicher Bronnen;
da fiel ich hinein, ich Armer,
kann weder hören, noch sehn,
nur denken an meine Wonnen,
nur stöhnen in meinen Wehn.

Die sechszeilige Umdichtung Daumers führt auch hier zu einem passiven Insichversinken. Dem wirkt glücklicherweise der Walzerrhythmus der Musik entgegen. Zu den sich fortwährend in Achteln bewegenden Akkordfigurationen des Klaviers setzen die drei oberen Singstimmen mit einem beinahe heiter-hedonistischen Forte ein. Der mit zwei Takten verspätete Baß imitiert ihre Melodie, dann aber intoniert er die Umkehrung des Themas, etwa als Widerlegung: *es ist nicht wahr*, daß diese dunkle Grube so bitter sei. Stimmungsvoll ist, wie jetzt die tiefe Stimme das Wort übernimmt: »Da fiel ich hinein, ich Armer«, und nun die oberen Stimmen die Umkehrung der Melodie bringen. Dies sind oft und gern angewandte Kunstgriffe des Meisters. Eine Modulation durch die Moll-Subdominante führt zur Dominante und zurück in die Grundtonart F-Moll. Die Schilderung des »Stöhnens« vertraut der Meister langsamen trochäischen Gebilden mit Sforzato an.

Die Nummer 17 des Opus wurde von Brahms — der Auffrischung zuliebe — nicht dem Ensemble, sondern der Solotenorstimme überlassen. Der Verliebte schützt sein Mädchen »mit Ausdruck« vor den Gefahren des Hochwassers.

Nicht wandle, mein Licht,
dort außen im Flurbereich!
Die Füße würden dir, die zarten
zu naß, zu weich.
Allüberströmt sind die Wege, die Stege dir;
so überreichlich tränte dorten das Auge mir.

Petőfi zerlegt einen einfachen Volksliedgedanken in kurze sechssilbige Zeilen in seinem »Kicsapott a folyó« (Der Fluß ist aus seinem Bette getreten). Daumer verweichlicht und »verfeinert« freilich auf schwülstige Art auch dieses, denn der »Flurbereich« ist bei ihm von seinen Tränen überströmt (wovon bei Petőfi keine Rede ist). Ein Walzer in gleichmäßigen Viertelnoten in zweiteiliger Liedform. Die »zarten« Füßchen sind durch einen Kleinsexte-Vorhalt geschildert; beim Tränenausbruch führt ein der neapolitanischen Sexte verwandter alterierter Akkord zur Subdominante und daher zurück in die Grundtonart.

Die Nummer 16 und 18 sind so bekannte Petőfi-Gedichte, daß sie Einem, der das Werk durchblättert oder sogar gesungen hat, unbedingt auffallen müßten. Letzteres ist nichts anderes, als das klassisch schöne »Reszket a bokor« (Der Strauch erbebt). Turóczi-Trostler weist mit Recht auf die Schönheit der Umdichtung hin und macht uns ausmerksam, daß Daumer — wiewohl er bis zur Grenze der Umdichtungsfreiheit geht und alles durch das Idiom seiner Weltanschauung vermittelt — sich oft als Meister des dichterischen Einfühlungsvermögens und der Gestaltung erweist.

Es bebet das Gesträuche ;
gestreift hat es im Fluge
ein Vögelein.
In gleicher Art erbebet
die Seele mir, erschüttert
von Liebe, Lust und Leide,
gedenkt sie dein.

Die Dichtung erhält bei Brahms in der Walzerform wieder das Gepräge eines Hirtenidylls. Von einer malerischen oder dramatischen Darstellung des Bildes kann bei Brahms, dem »absoluten Musiker«, wohl kaum die Rede sein. Höchstens das Erzittern wollen die abgehackten Stakkato-Trochäen versinnbildlichen und zwar sosehr, daß sie sogar das Wort »be-ben« unterbrechen. Bei Erwähnung des Vögleins verweilt die Harmonie lange beim Durquartsextklang : die erwartungsvolle Stimmung malt jene Spannung des erzitternden Zweiges wie des erbebenden Herzens, welche dem flutartigen Ausbruch seligschmerzhafter Erinnerungsbilder vorangeht. Dem ersten in B-Moll beginnenden Abschnitt folgt der zweite in E-Dur. Statt der edlen Reinheit Petőfis umspinnen den Hörer im Walzerrhythmus weiche, naiv hedonistische Klänge und in der Reprise verfällt der Meister einem etwas starren Formenkult und läßt nun den abgehackten Walzerrhythmus auf das Wort »Lie-be« wiederholen, womit er dem Gedichtstext für uns eine fast »kitzelnd« leichtsinnige Färbung verleiht.

Bei jedem Schritt sehen wir : es ist zwecklos und müßig den Widerhall Petőfis bei einem Tondichter zu suchen, der kaum Petőfis Dichtkunst kennen konnte und nicht wußte, daß er einen, zwar gänzlich umgestimmten, so doch ursprünglich Petőfischen Text in Musik setzt. Für seinen Textdichter hält und gibt er Daumer an.[4]

Den Walzerrhythmus finden wir auch in der letzten für Soloensemble gesetzten Petőfi—Daumer-Vertonung, zwar nicht unter den besagten »Liebesliedern in Walzerform«, sondern als erstes Stück der vier klavierbegleiteten Gesangsquartette Op. 92, aus dem Jahre 1882. Das Gedicht *Fönséges éj* (Erhabene Nacht) heißt in der zwar verstümmelnden und verweichlichenden, doch immerhin stimmungsvollen Umdichtung Daumer's nur »O schöne Nacht!«[5]

O schöne Nacht
Am Himmel märchenhaft
erglänzt der Mond in seiner Pracht,
um ihn der kleinen Sterne liebliche
Genossenschaft.

Es schimmert hell der Tau
am grünen Halm ; mit Macht
im Fliederbaume schlägt die Nachtigall ;
der Knabe schleicht zu seiner Liebe sacht —
O schöne Nacht !

Harfenartiger Lauf führt in die geheimnisvoll süße Schauer der Nacht, in Begleitung holzbläserartiger gehaltener Synkopen beginnt ihre Schilderungen das Vokalquartett mit wonnetrunkenen Melismen. Den Mond besingt die Tenorstimme. Das Klavier setzt seine Terzsynkopen in Gegenbewegung fort. Den Kehrreim, den Daumer völlig unterschlug, stellt Brahms mit wunderbar intuitiv künstlerischem Instinkt wieder her und wiederholt den Ausruf »O schöne Nacht« auch in der Musik unverändert (da capo). Die belebte Achtelbewegung weist auf das Fallen der Tautropfen hin ; dreimal hören wir den Triller der Nachtigall und die untermalende Sechszehntelfiguration. Den atemhemmenden Zauber des Nachtigallengesangs suggeriert der aus E-Dur plötzlich in lichtes C-Dur stürzende, gedrängt herniederjagende Akkordbruch. Diese Tonart malt auch den zur Geliebten schleichenden Burschen ; dann gelangen wir — nach Daumers Geschmack »räuberfrei« — in die Haupttonart, wo nach dem melismenreichen *pp* die plötzlich *f* aufschlagende »Nacht!« verkündet, daß die Nacht *doch — erhaben* ist!

Hier hat der Meister den Elfenbeinturm absoluter Musik ein wenig verlassen und — im Vergleich mit der bisherigen tändelnden Spielerei — ein zwar im Ton verwandtes, doch anspruchsvolleres, edleres Stimmungsbild geschaffen und hat sich ohne es zu wissen, einige Schritte dem großen unbekannten Dichter genähert.

Noch ein beliebtes und oft gesungenes Sololied beruht auf Petőfi. Obwohl die Petőfische Wendung im Texte erkennbar ist : »Hejh, ha tudnám, be sokért nem adnám, hogy te akkor min gondolkozál« (Hei, was gäbe ich dafür, wenn ich wüßte, woran du damals gedacht hast), — wird sonst das liebenswürdig neckende, improvisationsartige, süßtraurige Petőfi-Poem bei Daumer so verschwommen und blaß, daß es nicht wundernehmen kann, wenn man aus dem Liede unseren Dichter nicht heraushören konnte.[6] »Wir wandelten« ist die zweite Nummer der Liederfolge Op. 96 und ist vor 1881 entstanden.

Wir wandelten, wir zwei zusammen,
ich war so still und du so stille ;
ich gäbe viel, um zu erfahren,
was du gedacht in jenem Fall.
Was ich gedacht, unausgesprochen
verbleibe das!
Nur Eines sag' ich :
So schön war alles, was ich dachte,
so himmlisch heiter war es all!
In meinem Haupte die Gedanken,
sie läuteten wie goldne Glöckchen ;
so wundersüß, so wunderlieblich
ist in der Welt kein andrer Hall.

Petőfis Gedicht gehört zum Zyklus »A szerelem gyöngyei« (»Perlen der Liebe«), ist dreistrophig und beginnt : »Lányka, mikor úgy együtt sétáltunk«

(Mädchen, als wir so zusammen wandelten). Daumer streicht die scherzhaften und düsteren Elemente im Gedicht. Bei ihm darf nur tändelnde Gefühlsseligkeit zu Worte kommen. Statt der Halbreimform des Originals läßt er die Zeilen reimlos, bloß die Endungen der drei Strophen klingen ghaselartig zusammen.

Für die Brahmssche Gesangskantilene sind seufzerartige Bogen und langsame Herabsenkungen bezeichnend. Das einleitende sinkende Sextgebilde *mi-do-sol* findet sich auch in Chopins Des dur-Prelude (Regentropfen) und im Schlummermotiv des Tristan (II. Aufz. Duettszene). Das Seltsame der Vertonung der Worte »Was du gedacht in jener Stund« ist ihre fast genaue Übereinstimmung mit der zweiten Zeile der Marseillaise-Melodie. Kunstvoll ist des Meisters Klavierstimme, ein abwechslungsreiches, spitzenfeines, klingelndes Tongewebe mit zeitweise Wiederholungen von Quint oder Tonika. Das »wundersüße, wunderliebliche« Geklingel schildert der Meister am Ende mit lange hinziehenden Melismen. Das sentimentale Element lassen jedoch der harmonische Reichtum und die tonalen Wendungen der üppigen Klavierstimme vergessen.

Der dritte Vertoner Petőfischer Gedichte ist Friedrich Nietzsche. Man könnte viel über seine so viel umstrittene und unausgeglichene Stellung zur Musik sagen. Es wurde auch oft darüber geschrieben.[7] Seine Lieder sind von Georg Göhler herausgegeben worden (Musikalische Werke von Friedrich Nietzsche, I. Band, Leipzig 1924.).

Über die musikalisch-schöpferischen Fähigkeiten Nietzsches, der sich von philosophischem Standpunkt aus fast ständig und von Zeit zu Zeit auch schöpferisch mit Musik befaßte, gehen die Meinungen auseinander. Seine Lieder beweisen, daß er in der Harmonielehre gut bewandert, seine melodiebildende und formgestaltende Fähigkeit gewinnend ist und unleugbar dichterische Invention verrät, seine Deklamation aber geradezu geistreich ist. War er ja ein bis zum kleinsten Ton gehender feinhöriger Instrumentator in Vers und Prosa. Obwohl er sich bald über diese in seinem zwanzigsten Jahre verfaßten Lieder dahin äußert, er wolle das Komponieren aufgeben und — trotz der Ermutigung wohlwollender Fachleute (wie Peter Gast) — nicht das Studium des Kontrapunktes beginnen, da man zwei Herren (d. h. dem Kompositionsstudium und der klassischen Philologie) zugleich nicht dienen könne. Trotzdem bedeutet für ihn das Komponieren von Zeit zu Zeit eine glückliche Erholung und er gerät in den blindmachenden Bann des schöpferischen Menschen, der besonders für die Kunstliebhaber bezeichnend ist. Er sendet großen Musikern seine musikalischen Versuche. Der gallige Hans von Bülow macht »diese Produkte eines höchst ärgerlichen und höchst antimusikalischen Fiebers«. herunter. Bereits früher, als Nietzsche seine — ziemlich spießbürgerlich und naiv erdachte — lyrisch-programmatische Klavierphantasie »Sylvesternacht«, sein Lieblingswerk, als Geburtstagangebinde der von ihm so sehr geehrten Cosima

Wagner einsandte, betont er, er möchte schon sehr »von kompetenter Stelle« ein Urteil über seine Kompositionen hören. (Brief an Erwin Rohde vom 20. Dez. 1871.) Vom impulsiv-aufrichtigen Wagner durfte er kaum viel Anerkennung erwarten. Es wäre interessant zu verfolgen, wie das »Triumphlied« von Brahms (1872) Anlaß zu einem peinlichen Auftritt zwischen dem jungen Nietzsche und dem von ihm schwärmerisch verehrten Wagner gibt, und wie im empfindlichen Nietzsche die unbewußt gegen Wagners menschliche Persönlichkeit und Kunst schon langsam keimende Abneigung hier Nahrung erhielt und in die bewußte Gedankenwelt des Philosophen eindrang. Während seines 15 Jahre lang gegen Wagners Kunst geführten monomanischen Kampfes erdenkt er alle möglichen Paradoxa der Idiosynkrasie, nur um vor sich selbst die Dekadenz und Schädlichkeit der Kunst Wagners zu beweisen. Inzwischen jedoch läßt er es nicht an ekstatischen Bekenntnissen fehlen zu Tristan und Meistersinger : arm sei der Mensch, der diese höllische Wonne (des Tristans) nicht erleben könne. Um dann anderswo wieder zu behaupten, seine eigenen Kompositionen (»Die Sylvesternacht«!) seien wertvollere Kunst als Parsifal. — Nachdem die geistige Umnachtung eingetreten war, blieb nur mehr das Positive der Gefühlsverbindung in seinem Bewußtsein wach ; bei jeder Erwähnung Wagners erwacht es in ihm : »den hab ich sehr geliebt«, und als er das einstige Heim Wagners in Triebschen bei Luzern aufsucht, beweint er die früher so sehr geliebte Stätte.

Von den Fachmusikern, die Nietzsches kompositorisches Talent geschätzt haben, nennen wir Gustav Mahler, der gegenüber seinem Meister Bülow für Nietzsches musikalisches Talent eintrat.

Der zwanzigjährige Liederkomponist hatte noch keinerlei Beziehungen zu Wagner, und seine Kenntnisse dürften auch später kaum ausreichen zur Aneignung Wagnerscher Harmonieverbindungen. Der Kontrapunkt blieb so ziemlich ein Geheimnis mit sieben Siegeln für ihn. In seiner Jugend schwärmte er für Schumann, dessen Werke als Vorbilder für ihn am meisten zugänglich waren und blieben. Der Anmut, Gedrängtheit, Poesie und mannigfaltigen Gestaltung der Schumannschen Lieder nachzustreben, wäre vergeblich für ihn gewesen, doch sein eigener feiner dichterischer und gestaltender Sinn befähigte ihn zum Schaffen künstlerisch interessanter und wertvoller Tonwerke.[8]

Nietzsches Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche erwähnt in der Biographie ihres Bruders kaum die Lektüre Petőfis, doch erzählte sie darüber manches dem begeisterten Petőfi-Verehrer Abel Barabás, als dieser persönlich sie besuchte.[9]

Der zwanzigjährige Nietzsche hat Petőfis kontemplative Lyrik früher kennengelernt als Schopenhauers Philosophie. Ob er ihn in der Übersetzung Kertbenys las, kann auf Grund seiner Liedertexte nicht unbedingt bejaht werden. (Die Petőfi-Übersetzung von Th. Opitz erschien genau im Jahre 1864,

aber die Opitzschen Texte stimmen mit Nietzsches Liedertexten nicht überein.) Als er in seiner Heimatstadt Naumburg seine Mutter und seine Schwester besuchte, war ein Petőfi-Band seine ständige Lektüre. Er las auch in dieser Zeit Vieles und Vielerlei, aber den Petőfi hatte er immer bei sich, auf Spaziergängen und Ausflügen ; auch anläßlich seiner Wanderung im Harzgebirge.

Er vertonte im Jahre 1864 vier Gedichte pessimistisch-meditierender und schwermütig-verliebter Art aus den Gedichtzyklen: »Felhők« (»Wolken«), »Cipruslombok Etelka sírjáról« (»Zypressenlaub vom Grabe Etelkas«) und »Juliához« (»An Julie«). Er änderte und formte jedoch so viel an den Texten, daß diese nur schwer mit den Übersetzungen Kertbenys identifiziert werden können. Er verwendet teils die durch Kertbeny veränderten Titel, teils ersetzt er sie durch neue stimmungsgemäße. »Ereszkedik le a felhő« (»Die Wolke senkt sich herab«) heißt bei ihm »Ständchen«, »Szeretném itthagyni . . .« (»Ich möchte die Welt verlassen«) heißt »Nachspiel« ; »Te voltál egyetlen virágom« (»Du warst meine einzige Blume«) aus dem Zyklus »Cipruslombok« heißt *Verwelkt,* und »Te vagy, te vagy, barna kislány« (»Du bist, du bist, braunes Mädchen«) *Unendlich.*

Bezeichnend für die Gefühlshypertrophie des Jünglings ist, wie er mit seiner Musik immer wieder Extreme schildern will, die Unendlichkeit des überschwänglichen Schmerzes. Erfrischend wirkt die Unmittelbarkeit des Empfindens bei diesem jungen Kunstliebhaber. Seine Lieder sind genau musikalische Notierungen der Deklamation und Sprechmelodie, welcher jedoch eine lyrisch beschwingte Melodieinvention warme Farben verleiht. Hie und da, besonders in der Formgebung macht sich die Hand des Dilettanten bemerkbar, aber gerade hier auch das bewußte Streben nach dichterischem Ausdruck.

Die ungarische Musikkritik hob von den vier Liedern die Gestaltung des Liedes »Verwelkt« hervor.[10] Die vier gedankenrhythmischen Zeilenpaare bringen einen viermal wenig geändert wiederkehrenden musikalischen Gedanken in E-Moll, wo die seligen Erinnerungen dreimal von einer lyrisch-träumerischen Steigerung geschildert werden. Die letzte Variation ertönt, bei Erwähnung der Lebenskraft (»Du warst meiner Adern heißes Feuer«), plötzlich in Dur, worauf den niederschmetternden Verlust (»Du verflogst, und nun muß ich dem Frost erliegen«) ein düsteres Verweilen bei der tiefen Dominante malt. (Die Variation in Moll und Dur war eine beliebte Wendung in den Liedern Schuberts, Brahms', später Griegs.) Nun gleitet die Gesangstimme einen Halbton höher und beschließt das kleine Werk unerwartet in der Subdominante A-Moll.

Bei Brahms finden wir kein Beispiel solcher tonalen Freiheit. Der unerwartete Abschluß in der fremden (freilich nächstverwandten) Tonart erhöht den Ausdruck der bestürzten Seelenverfassung und klirgt doch entschieden künstlerisch aus.

Bei Kertbeny (»Gedichte von Alexander Petőfi«, Frankfurt am Main 1849., S. 207) lautet die Übersetzung des Gedichtes:

Du warst meines Daseins einzige Blume;
bist verwelkt nun und wüste ist mein Leben.
Du warst meines Tages helle Sonne;
unter gingst du und mich will nun Nacht umgeben.
Du warst meiner Phantasie der Flügel;
da du mir gebrochen, kann ich nimmer fliegen.
Du warst meiner Adern heißes Feuer;
du verflogst, und nun muß ich dem Frost erliegen.

Das andere Lied, »Nachspiel« (»Szeretném itthagyni a fényes világot . . .« Aus dem»Wolken«) drückt wieder düsteren Pessimismus aus. Es scheint, als ob sich der der ganzen Welt überdrüssige Geist erheben wollte, doch sinkt er zuletzt zurück. Die Musik steigert sich zum Weheruf und endet mit der Schilderung der Vernichtung.

Das Lied »Unendlich« (»Te vagy, te vagy, barna kislány«) erweitert die volksliedmäßigen Seufzer des Gedichtes bis zur düsteren Trostlosigkeit, vorzüglich von der zweiten Strophe »Álldogálok a tó partján« (»Ich stehe am Ufer des Teiches«) an. — Auch aus dem Volksliedgedanken des auf »Ständchen« umgetauften »Ereszkedik le a felhő« entstehen bei Nietzsche hoffnungslos düstere Töne.

Dabei ist zu bemerken, daß der junge Nietzsche damals in ausgezeichneter Gemütsverfassung, voller Hoffnungen war — wie seine Schwester schreibt.

Seine damalige Vorliebe für das Ungartum wurde durch sagenhafte Erzählungen von unserem Freiheitskrieg verstärkt. Der Jügling huldigte diesem Gefühl in Vers und Musik. Im Alter von 14 Jahren komponierte er eine Klavierphantasie »Im Mondschein auf der Pußta« und mit 18 Jahren eine Suite »Ungarische Skizzen«. Eins seiner frühesten Gedichte heißt »Der alte Ungar«. Seine Schwester erinnerte sich noch an mehrere seiner Dichtungen mit ungarischen Themen, die jedoch verloren gingen.

Anmerkungen

Über die ungarischen Volksliedbearbeitungen und Ungarischen Tänze von Brahms siehe :

Ervin Major : Brahms és a magyar zene (Brahms und die ungarische Musik), Budapest 1933.

[1] József Turóczi-Trostler : Petőfi rangrejtve (P. inkognito), Magyar Nyelvőr 1948 (ung.); G. Fr. Daumer, hegeliánus író és Petőfi-fordító (G. Fr. Daumer Hegelianer und Petőfi-Übersetzer) Világirodalmi Évkönyv (Weltliterarisches Jahrbuch) ung. Budapest 1953.

[2] József Turóczi-Trostler : Petőfi világirodalmi jelentőségéhez (Zur weltliterarischen Bedeutung Petőfis). A M. Tud. Akadémia I. osztályának közleményei, VII. 3—4, 1955.

[3] Es war ein Zufall, daß ich vor mehr als zwanzig Jahren diesen (und noch einen zweiten) »Daumer'schen Text« ahnungslos übersetzte und im Rahmen meiner kleinen Sammlung »Brahms-dalok« (Brahms-Lieder) herausgab Bp. 1934, S. 139.

[4] Új Zenei Szemle (Neue Musikalische Rundschau) wies die Veröffentlichung des vorliegenden Beitrags mit der Begründung ab, daß die behandelten Werke keine stilgerechten Vertonungen Petőfischer Gedichte seien. Ich denke aber, daß nicht nur die Konvergenz, sondern auch die Divergenz großer Geister der Erörterung wert sei und auch deren Ursachen erforscht werden sollten.

[5] Magyar Nyelvőr 72. 2.

[6] S. Turóczi-Trostlers Abhandlung über Daumer. Világir. Évkönyv, 1953. — Übersetzung des Liedtextes bei mir : (Brahms-dalok), S. 25.

[7] Z. B. Hans Bélart über N.-s Beziehungen zu Wagner.

[8] Elisabeth Förster-Nietzsche : Der junge Nietzsche. Leipzig, 1922 (II), und Rezső Kókai im Werk Gyula Kornis', Nietzsche és Petőfi.

[9] Ábel Barabás : A Petőfianus Nietzsche (Der Petőfianer Nietzsche). — Magyarország, 24. Aug. 1909.

[10] S. Rezső Kókai in der Abhandlung Kornis'.

Sur les problèmes de la traduction littéraire dans la nouvelle littérature hongroise*

Je voudrais vous entretenir ici d'un moment intéressant, important et plein d'enseignements de l'histoire de la traduction littéraire hongroise. Je ne vous fatiguerais pas avec ma petite causerie, si je pensais que ce «moment» ne comporte des enseignements, n'a de l'intérêt et de l'importance que du point de vue de la littérature hongroise. Mais je crois que les enseignements de ce moment sont généralement universellement profitables et importants dans cette branche de l'art de la parole, dans l'art de la traduction littéraire que pratiquent les participants de cette rencontre si heureuse.

Disons d'abord brièvement que la littérature de traduction est très importante en Hongrie, du moins en ce qui concerne la quantité et aussi que les plus grands poètes hongrois étaient en même temps nos meilleurs traducteurs. Je voudrais vous rappeler également que tout comme la poésie hongroise, la traduction littéraire et poétique était intimement liée aux intérêts nationaux et que, durant de longs siècles, elle reflétait pour ainsi dire le destin de la nation et du peuple, les tournants du destin de la nation et du peuple.

Un de ces tournants — peut-être le plus important dans l'histoire du peuple et de la littérature de Hongrie est celui qui intervint après la deuxième guerre mondiale, lorsque la Hongrie s'engagea sur le chemin des peuples qui prétendent désormais orienter leur vie suivant les principes du socialisme. Les nouveaux objectifs poursuivis ont entraîné, bien entendu, une nouvelle orientation intellectuelle. Une nouvelle idéologie directrice a remplacé l'ancienne, de nouvelles idées, une nouvelle appréciation des valeurs, un nouveau goût firent jour dans notre vie culturelle ; d'anciennes gloires perdirent parfois de leur éclat et d'anciennes ténèbres se mirent à briller.

L'art de traduire — et je pense ici avant tout à la traduction poétique — posa de nouveaux problèmes.

Nos traducteurs qui devaient résoudre ces nouveaux problèmes, étaient les disciples de poètes-traducteurs ayant fait leurs armes à l'école des impressionnistes symbolistes, puis surréalistes étrangers, et sont devenus de véritables maîtres dans l'art de la traduction en les interprétant ; la plupart du temps il étaient eux-mêmes poètes impressionistes et symbolistes. Ces maîtres s'étaient formés en traduisant Baudelaire, Verlaine ou Rilke. Et si dans le nombre des poètes qu'ils interprétèrent il ne manque pas des noms comme celui de Sophocle, Dante ou de Shakespeare — et ces noms y sont même fort dignement représentés — toujours est-il que le ton, le caractère fondamental de leurs textes est celui de la culture poétique impressionniste-symboliste. Cela veut dire que le langage poétique qu'ils s'appropriaient dans leur jeunesse — à cet âge de réceptivité — a déterminé en quelque sorte leur «langue maternelle» poétique.

*Conférence tenue à l'occasion de la première Rencontre Internationale des Traducteurs Littéraires à Varsovie le 3 juillet 1958.

Ce furent ces maîtres en général qui éduquèrent la génération de traducteurs à qui incombaient lors du tournant historique, les nouvelles tâches dont je viens de parler. Or, que savaient faire *ces* traducteurs ? de quels moyens disposaient-ils ? quels étaient leurs qualités, en quoi consistait leur force ?

Tout d'abord, dans un certain sens, ils étaient maîtres de la forme ; maîtres sûrs d'eux, jonglant avec les rimes, dominant les rythmes, en somme maîtres sans reproche de cette tradition poétique-musicale dont ils étaient les dépositaires. Ils ont fidèlement gardé — et parfois développé — la haute culture poétique dont ils venaient d'hériter. Leurs formes étaient d'un poli si fin et si nuancé, leurs vers d'une musicalité si tendre et si fluide, que cette perfection semblait un sommet, et pour peu, laissait présager cette maturité trop avancée, qui pourrait être considérée, comme une première phase de la décadence. (Lorsque je parle ici de rimes, de rythme, de nuances, de finesse et d'une façon générale de la musicalité poétique, il est bien entendu que je conçois ces concepts dans leurs sens de la poésie impressionniste-symboliste.)

En plus de cette culture poétique spécifiquement musicale, — mais en étroite corrélation avec elle, — ces traducteurs savaient manier les épithètes dans l'esprit des impressionnistes. Je veux dire qu'ils étaient généreux, prodigues même avec les épithètes, ils les versaient colorées et curieuses, en abondance, tout comme les poètes, qu'ils aimaient tant traduire avant le tournant historique. Ce rôle spécifique des épithètes dans la poésie impressionniste-symboliste fit que le principe de la fidélité au contenu proprement dit se relâcha sensiblement. Les traducteurs se contentaient d'être fidèles à l'original en ce sens qu'ils déversaient les épithètes aussi abondamment que les originaux, et ne se souciaient guère, que ce soit avec une exactitude approximative, justement les mêmes épithètes que celles qui se trouvaient dans le texte original. Ce principe de traducteur n'est pas forcément condamnable, à mon sens, et il trouve son explication, ou si l'on préfère son excuse, dans la tâche concrète à accomplir.

Nous en sommes de même avec cette fameuse imprécision artistique, qui était le propre si caractéristique de la poésie européenne de naguère et qui, sous diverses variantes, survit encore dans de nombreuses littératures. Cette fameuse «imprécision poétique» qui se compose de fines allusions passionnées, et de vagues pressentiments du fond ou de la périphérie de l'âme, de souvenirs effacés reparaissant, comme à travers un brouillard laiteux, d'éléments de sensations indécises et insaisissables et d'autres impressions de cette espèce, exigeait des techniques spéciales de traduction, qui finirent par pousser des racines chez nous. Nos traducteurs interprétaient bien l'imprécision, mais ils pensaient qu'il suffisait de l'interpréter dans son ensemble, de reproduire l'effet, l'impression générale d'indécision, sans toujours respecter dans les détails les éléments, les composants de l'effet obtenu. Cette conception — et j'ajoute vite, cette conception compréhensible, et peut-être même approuvable, — a contribué à relâcher la fidélité au contenu du texte original.

Et tout ceci, les particularités se présentant sous la forme de l'abondance des épithètes, de l'interprétation de l'imprécision poétique et les relâchements dans le contenu qui en semblent inhérents, ouvraient toute grande la porte à un certain subjectivisme et individualisme, que favorisaient fortement les années d'avant le tournant historique. Les traducteurs, suivant en ceci l'exemple hardi et suggestif des maîtres hongrois du début de siècle, adaptaient les textes à leur goût, et il en résulta un curieux croisement de la personnalité du poète et du traducteur. Bien entendu, toute traduction est un croisement à un degré plus ou moins important. Mais le phénomène dont je viens de parler, entraînait un déséquilibre des proportions, naturellement en faveur du traducteur, mais non pas toujours de la traduction. Pourtant cet individualisme des traductions semblait normal dans l'atmosphère de la période historique de l'époque.

Après 1945, la vie hongroise accomplit un tournant, je dirais même un demi-tour. Par l'édification du socialisme de nouvelles tâches se sont présentées dans la vie intellectuelle aussi. Elles se sont présentées, et dans une très large mesure aussi dans le domaine de l'art de la traduction. Nous sommes entrés en contact avec des pays du camp socialiste, nous commencions à connaître leur littérature, leur poésie, cette poésie marquée du sceau d'un réalisme nouveau. Pour l'édification socialiste, pour la rééducation socialiste du peuple, l'activité des traducteurs était indispensable ; ils devaient, ils voulaient interpréter les poètes étrangers d'esprit socialiste ; et c'est à ce moment-là que les problèmes dont j'ai parlé plus haut ont surgi devant les traducteurs hongrois. C'est là qu'intervint le moment intéressant, important et plein d'enseignements de l'histoire de la traduction littéraire hongroise, auquel j'ai fait allusion au début de ma causerie.

La nouvelle poésie qui devait être traduite, différait à fond de celle qui avait formé nos traducteurs qui avaient limé leurs moyens techniques, poli leurs outils artistiques. On s'aperçut que la nouvelle poésie exigeait des moyens, des finesses techniques tout différents, des outils autrement aiguisés.

L'ancienne poésie était essentiellement une poésie des états d'âme, des impressions, et la technique de traduction, qui avait bien servi l'interprétation des états d'âme et des impressions, s'avérait incapable de servir la nouvelle poésie, qui était, non plus la poésie des états d'âme, mais bien plutôt celle des idéaux et des pensées. Il est évident qu'une tout autre technique de langue et de musicalité s'impose pour la transposition d'un texte de vers impressionnistes-symbolistes-surréalistes, que pour la traduction de poèmes qui s'efforcent de dessiner avec des contours aussi nets que possible et l'idéal inspirateur et les pensées issues de l'idéal. Le traducteur ayant remarquablement bien appris à rendre les tourbillons des sentiments brumeux, qui évoluent et s'enfuient mystérieusement, se sentit un peu dérouté par les poèmes où rien ne tourbillonnait et rien n'était mystérieux, bien au contraire, tout y paraissait précis et solide, tout était illuminé par le soleil cru de la Raison. Les traducteurs s'entendant parfaitement à mêler au hasard les tons et les couleurs de la poésie de naguère, se sont brusquement rendu compte qu'avec cette technique ils n'en sortiraient pas aussi bien pour résoudre des problèmes nouveaux. Ce qui était tout à fait possible, lorsqu'il s'agissait d'états d'âme, d'impressions, de vagues apparitions «derrière des voiles», de «chansons grises» finement indécises, devenait impraticable dans le cas de créations poétiques conçues sous le signe du réalisme socialiste. Le message de l'ancienne poésie s'était modifié dans la transposition — et c'était tout naturel — certaines nuances se perdaient, d'autres s'y rajoutaient, parfois elle s'enrichissait de couleurs, ailleurs au contraire elle s'appauvrissait. Ces sortes de modifications sont inévitables dans l'art de la traduction et qui trouverait à y redire sérieusement? Mais s'il n'est pas bien grave que la lueur d'un vague sentiment ou d'un état d'âme se modifie, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit d'une pensée. Si des sentiments à peine saisissables, quasi inexprimables s'estompent, passe encore, mais ce n'est pas le cas d'une pensée strictement contournée, qui s'estomperait par la traduction.

Les traducteurs hongrois avaient fort bien appris dans la première décade du siècle à prodiguer les épithètes, mais les nouvelles tâches qui les attendaient, n'en avaient nul besoin. Les nouveaux poèmes n'exigeaient pas beaucoup d'adjectifs, mais un seul, celui dont s'était servi le poète du vers original, et cela avec le plus d'exactitude possible. Nos traducteurs avaient bien appris à tirer parti des effets de l'obscurité poétique, mais la nouvelle poésie ne leur demandait pas de l'obscurité, mais de la clarté. Ils ont appris par exemple à rendre le frisson d'une sensibilité neurasthénique, l'inquiétude vibrante et phosphorescente du ton, mais la nouvelle poésie exigeait tout autre chose : une force calme, une intonation sûre, un développement net. Ils ont appris les tendres ténèbres de la mélancolie, les rythmes las, les mélodies douces et douloureuses de la résignation, mais

cette fois-ci ils avaient plutôt besoin de la musique sonore de la passion, de la confiance et de la décision viriles. Ils avaient appris à imprégner le texte original de la personnalité du traducteur, à rendre la traduction subjective, mais la nouvelle poésie ne supportait guère de telles transformations.

Deux techniques, deux styles, deux conceptions se confrontaient. Quoi d'étonnant si les premiers essais étaient imparfaits, parfois même grotesques. Les messages précis, durs de la poésie socialiste se sont quelque peu relâchés, la nouvelle idéologie s'est estompée, la révolution a pris parfois le ton du violoncelle, et Maïakovski a rappelé à certains moments — si je puis me permettre la plaisanterie des rapprochements absurdes — Verlaine ou Rilke.

Il nous fallait près de dix ans, pour faire «oublier» à nos traducteurs l'ancienne technique et apprendre la nouvelle, ou pour mieux dire, pour attendre qu'une nouvelle génération de traducteurs monte, une génération formée à l'école de la poésie socialiste et imprégnée d'une nouvelle culture poétique.

Voici en grandes lignes ce que je voulais vous dire.

Je sais bien qu'un petit exposé comme le mien, peut donner tout au plus l'essentiel des problèmes. Je sais bien que mon intervention aurait été beaucoup plus convaincante si j'avais pu illustrer par des exemples et des citations mes affirmations de principe et d'ordre théorique. Je sais également que les phénomènes dont je viens de rendre compte comportent des exceptions dans notre littérature. Et enfin, je sais aussi fort bien que d'autres participants de cette rencontre auraient pu rendre compte des expériences dont je viens de vous faire part, en particulier ceux qui vivent en démocraties populaires. Pourtant je n'ai pas pu résister à la tentation de vous communiquer le problème qui me préoccupait le plus au cours des dix dernières annes, avec tous mes collègues traducteurs, alors que, pour la première fois, j'ai l'occasion de parler des choses de la littérature hongroise devant cette assemblée internationale.

László Kardos

La traduction est-elle possible?

Les renseignements qui nous sont fournis par *l'Index translationum*, publication annuelle de l'UNESCO, nous donnent une idée de l'importance primordiale qu'a revêtue la traduction dans la vie intellectuelle de notre époque. Il ressort de *l'Index* — (qui ne porte que sur des traductions publiées sous forme de livres, alors que, dans tous les pays, le nombre des traductions restées à l'état de manuscrit, ou celui des «traductions brutes» est bien supérieur à celui des traductions littéraires) — que cette augmentation extraordinaire du nombre des traductions constitue un aspect de la civilisation qui ne peut ne pas se répercuter sur la théorie de la traduction et sur l'étude de la littérature en général.

Des livres, des recueils d'études, des articles de revues traitant de la traduction en tant qu'activité littéraire, et l'éclairant sous un jour sans cesse nouveau, nous parviennent de plus en plus nombreux. On nous parle d'érudits qui considèrent l'élaboration d'une théorie moderne de la traduction comme le but de leur activité scientifique. En Tchécoslovaquie, des colloques de traducteurs sont organisés tous les ans et le procès-verbal de ces débats constitue un véritable relevé des problèmes actuels de la théorie et de la pratique de la traduction. Enfin, la Fédération Internationale des Traducteurs, constituée sous l'égide de l'UNESCO, publie sous le titre (discutable et discuté) de *Babel* une revue multilingue d'une haute tenue, consacrée surtout, il est vrai, à la défense des intérêts des traducteurs, et organise, à intervalles réguliers, des congrès internationaux.

Ces quelques faits suffisent à indiquer que, de nos jours, la traduction a débordé les cadres dans lesquels évoluèrent, au cours de l'histoire, les contacts intellectuels entre les peuples, contacts dont le principe essentiel était, certes, variable suivant les époques.

De tous les faits et de toutes les tendances que nous venons de signaler, se dégage une volonté commune d'élever le niveau artistique des traductions dont le flot ne cesse de grossir, on assiste à un effort commun de constribuer à ce que, parallèlement à l'augmentation quantitative des traductions, les exigences d'ordre stylistique formulées à leur égard augmentent également.

*

Principal moyen de transmission des trésors intellectuels des différents peuples, la traduction préoccupe depuis fort longtemps ceux qui se penchent sur les phénomènes littéraires. Si, un jour, on écrit l'histoire de la théorie de la traduction, il apparaîtra avec évidence que les problèmes essentiels sur lesquels roulent aujourd'hui la plupart des débats — «traduction libre» ou «traduction fidèle», interprétation de la valeur générale d'un ouvrage, ou mise en relief de certains détails particuliers, insistance sur le caractère «universel» ou sur les particularités nationales, etc. — étaient toujours au centre des préoccupations des traducteurs et des spécialistes de la traduction. Il apparaîtra d'autre part que l'idéal de la traduction dépendait, à chaque époque, de la conception prévalente de la société donnée. Au XVI[e] siècle, les humanistes — en Hongrie, comme dans tous les autres pays — traduisaient, pour reprendre les termes employés par János Sylvester «selon la coutume de chaque langue», c'est-à-dire librement, en interprétant les textes, plutôt qu'en en donnant une translation exacte ; les classiques du XVII[e] siècle étaient les partisans de la fidélité absolue en matière de traduction, accomplissant un travail de philologie très minutieux; de leur côté, les romantiques «libérèrent» avec la poésie la traduction artistique aussi.

De nos jours, on cherche à réaliser l'harmonieuse synthèse de la précision philologique et de la liberté artistique. Cette synthèse, les théoriciens de la traduction l'envisagent en général, selon la formule de Jules *Legras*, comme étant un travail scientifique au cours de la préparation et un travail artistique au cours de l'exécution.[1] Des considérations analogues ont amené A. V. *Fiodorov* à constater que la théorie de la traduction, tout en étant une branche de la linguistique, doit être en étroit contact avec l'esthétique littéraire, avec l'histoire de la littérature et de nombreuses autres disciplines.[2] A notre avis, l'hésitation qui se manifeste dans la définition et dans la désignation de la place de la théorie de la traduction en tant que discipline scientifique s'explique par le fait que la traduction est, d'une part, un phénomène d'histoire culturelle et, d'autre part, un fait de stylistique ; l'appréciation que nous en donnons est considérablement modifiée suivant que nous l'abordons du côté de l'histoire culturelle ou du côté de la stylistique. L'intérêt qui se manifeste actuellement dans le monde entier envers la traduction, engendrera tôt ou tard une théorie de la traduction à tendance synthétique, c'est-à-dire tenant compte à la fois du rôle de la traduction dans l'histoire de la civilisation et de ses aspects stylistiques. Cette idée est ébauchée par l'essai d'un esthéticien allemand de la traduction qui souligne à juste titre que traduire, ce n'est pas écrire une légende différente sous une photo représentant un fragment quelconque du monde, c'est comprendre et exprimer, par les moyens que notre langue maternelle met à notre disposition, le phénomène linguistique qui apparaît dans le texte étranger.[3]

Parmi les récents ouvrages traitant de la théorie de la traduction, celui de M. Georges *Mounin* met l'accent surtout sur le rôle de la traduction dans l'histoire des littératures. Professeur à l'Universitê de Marseille, l'auteur a été sans doute amené à donner un tel caractère à son étude par le fait que le dernier ouvrage français traitant de la

théorie de la traduction, un recueil d'essais fort spirituels de Valéry *Larbaud* était consacré avant tout à l'analyse — brillante — de problèmes de stylistique, relatifs surtout à la traduction de l'anglais en français. (4) Certes, l'essai de Mounin, auteur possédant une vaste érudition et une solide connaissance de la matière donne beaucoup plus que ne promet le titre (pour le choix duquel des considérations d'ordre commercial semblent avoir été déterminantes) et la véritable intention de l'auteur est mieux reflétée par cette question que porte la bande enroulant le livre : La traduction est-elle possible? Telle est, en effet, le problème débattu tout au long de l'ouvrage, à l'aide d'une vaste documentation, puisée dans l'histoire de la traduction.

L'ouvrage de M. Mounin se divise en trois parties. Dans la première, l'auteur pose la question déjà citée «La traduction est-elle possible», et examine tour à tour tous les arguments — tirés de l'histoire de la littérature, de la linguistique et de la stylistique — qui semblent plaider en faveur de l'impossibilité de la traduction. Ces arguments se groupent autour de deux thèmes principaux : l'absence d'une équivalence parfaite et la résistance naturelle de l'esprit national (depuis Du Bellay dans la littérature française). Dans la seconde partie de son ouvrage, plus longue que la première, — l'auteur réfute les arguments avancés et déclare avant tout que la traduction est possible, parce qu'elle est nécessaire, parce qu'elle existe. Par la suite, M. Mounin démontre avec force contre-arguments et avec beaucoup d'esprit qu'aucune des branches de la linguistique ne prouve l'impossibilité de la traduction et réfute les vues et les arguments empruntés à la phonétique, à la morphologie, à la sémantique et à la stylistique. La troisième partie passe en revue les différents procédés de traduction employés au cours de l'histoire, insistant notamment sur l'alternance presque régulière de la «traduction libre» et de la «traduction littérale». La conclusion à laquelle arrive l'auteur peut être résumée en ces termes : les meilleures traductions sont celles faites par des écrivains authentiques qui interprétaient le texte original avec le plus de fidélité possible. Ainsi l'idéal de Mounin — qui est aussi un peu celui de la traduction traditionnelle en France — est la traduction littérale de niveau artistique. C'est pour cette raison qu'il apprécie si hautement la traduction de l'Iliade par Leconte de Lisle.

Tout bref qu'il est, ce résumé révèle que M. Mounin s'en tient aux grands exemples de la traduction française. Les arguments de l'impossibilité de la traduction sont tirés des conclusions, historiquement justifiées, de la «Défense et illustration de la langue française» de Du Bellay et la plupart des exemples qu'il cite à l'appui de ses thèses et pour combattre celles de ses adversaires sont empruntés aux tentatives de traduction ou d'adaptation littéraires d'oeuvres grecques et latines, partie intégrante de la civilisation française, et de leur confrontation méthodique. La conclusion la plus instructive est peut-être celle, solidement étayée, selon laquelle les traductions, par leur forme et par leurs solutions linguistiques, reflètent et expériment le goût de l'époque et de la société du traducteur (pp. 89—90). Ainsi, toute traduction, qu'on le veuille ou non, est l'amalgame de deux conceptions, de deux imaginations, de deux sensibilités et de deux idéaux — ceux de l'auteur et ceux du traducteur, tous deux étant le produit de sa propre époque et de sa propre société, c'est-à-dire, dans la plupart des cas, de deux modes de vie différents. Invoquant de nombreux exemples, et avec beaucoup d'ingéniosité, M. Mounin montre que commentateurs et traducteurs d'Homère attribuaient des valeurs différentes à cet auteur, suivant qu'ils appartenaient à telle ou telle époque. Leconte de Lisle voyait en lui l'incarnation de la force barbare (et le traduisait en conséquence), mais Victor Bérard considérait les épopées homériques comme le terme final, la cristallisation d'une longue évolution littéraire et sa traduction de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* est conforme à cette idée.[5]

On voit donc que M. Mounin soutient la thèse selon laquelle, du point de vue linguistique, tout peut être traduit ; s'il ne voit pas la possibilité d'une parfaite équivalence,

il affirme qu'il existe dans toutes les langues les moyens d'expression permettant de s'approcher du contenu ou du climat de n'importe quelle oeuvre étrangère.[6] Cependant, chose étrange, cet auteur très amplement renseigné, ne parle absolument pas — à dessein, sans doute — de la traduction poétique fidèle à la forme originale. Il considère la traduction comme un processus homogène et examine les opérations essentielles qu'elle comporte indépendamment des genres littéraires. De la part de l'auteur marxiste qu'est M. Mounin, il est assez surprenant de voir cette séparation présumée du contenu et de la forme. Cependant, la traduction de poèmes, indépendante de la forme originale, est devenue presque une tradition dans la littérature française, vraisemblablement sous l'influence d'une thèse rationaliste de Voltaire, suivant laquelle la «musique de l'âme» est rebelle à toute traduction, et si on essaie de la rendre, on ne peut obtenir qu'un résultat médiocre, comparable à celui d'une reproduction noir et blanc d'un chef-d'oeuvre de la peinture.

Dans la préface de *Tristan et Yseult* Joseph Bédier qualifie la transcription littérale de «moulin sans eau». En effet, ces traductions, faites au mépris de la forme, ne peuvent que nous informer de l'oeuvre, et ne donnent qu'une idée très pâle de la beauté et de la valeur de l'original. «Il est impossible de traduire, il faut recréer le poème» — a écrit le Hongrois Kosztolányi.[7] Mais M. Mounin n'attache visiblement aucune importance à la modification de la forme originale, provoquée souvent par la nécessité (comme la tentative de Bérard, qui a traduit l'Iliade en alexandrins non rimés et a obtenu un succès considérable) ; il ne se demande pas si de tels procédés sont justifiés ou non. Ajoutons que Paul Valéry a adopté la même solution dans la traduction des *Bucoliques*, publiée après sa mort ; lui aussi a traduit en alexandrins les hexamètres de Virgile. Mais dans son introduction, (qui est l'une des études les plus pertinentes qui ait jamais été écrite sur les perspectives et les limites de la traduction) Valéry expose, avec une froide supériorité, les mêmes idées que notre Kosztolányi défend avec ferveur dans ABC. «Les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développent dans leur temps propre de propagation mesurée...»[8] Ainsi, le livre de Mounin et les questions qui y sont traitées nous conduisent aux problèmes les plus brûlants de la traduction artistique.

Alors que M. Mounin étudie la traduction surtout en tant que phénomène d'histoire littéraire et de civilisation et limite presque exclusivement ses investigations à l'adaptation d'ouvrages poétiques, la nouveauté et l'intérêt de l'ouvrage déjà cité de M. *Fiodorov* consiste en l'analyse des problèmes de stylistique soulevés par la traduction et en l'élargissement du domaine sur lequel porte l'enquête des spécialistes de la traduction. Nous l'avons déjà dit plus haut, M. Fiodorov prétend, avec raison, classer la théorie de la traduction parmi les disciplines scientifiques et communique d'instructives données sur le développement de la traduction et de la théorie de la traduction dans la Russie tzariste et en Union Soviétique. Dans la partie essentielle de son ouvrage, l'auteur, à l'aide d'une abondante documentation, cherche à exposer les problèmes principaux de la stylistique de la traduction. L'ouvrage traite des rapports entre la langue commune et les différentes couches linguistiques, de l'utilisation de la langue populaire et des langues techniques dans la traduction ; M. Fiodorov cite des exemples et formule des propositions en vue d'interpréter les particularités nationales de chaque vocabulaire, de traduire les proverbes, les adages, les expressions idiomatiques. Selon l'auteur, trois procédés peuvent être appliqués : on peut ou s'adapter à la langue dans laquelle on traduit, ou remplacer ces expressions par d'autres empruntées à la langue dans laquelle on traduit, ou conserver la tournure originale pour rendre le milieu ou l'atmosphère de l'original.

L'auteur consacre un chapitre spécial à l'élucidation des problèmes de traduction soulevés par les différents types de textes.[9] Il expose en détail les particularités des ouvra-

ges scientifiques et de documentation, des communiqués de presse, des textes techniques, économiques et commerciaux et les problèmes de style qui se posent à propos de leur translation. Celle des ouvrages littéraires entraîne d'autres problèmes de stylistique et obéit à d'autres règles. Dans l'annexe de son ouvrage, M. Fiodorov traite de la traduction des vers et constate que le respect des formes originales prévaut de nos jours.

L'ouvrage de M. Fiodorov est destiné à servir de manuel d'enseignement supérieur, ce qui explique ses qualités : la rigueur et la minutie de sa méthode, et ses formulations nettes, souvent rigides. De même l'ouvrage de M. Edmond *Cary*, édité par l'École des Interprètes de l'Université de Genève.[10] Secrétaire général de la Fédération Internationale des Traducteurs, M. Cary cherche avant tout à déterminer la place, le rang et l'importance du travail du traducteur. L'ouvrage très utile et d'un intérêt pratique incontestable analyse les rapports entre le traducteur et la société, et notamment du traducteur et de la société d'aujourd'hui. Contrairement aux ouvrages que nous avons analysés précédemment, celui de M. Cary souligne avec force que la traduction artistique ne constitue qu'une faible quoique non méprisable partie de la traduction, activité complexe qui sert de trait d'union entre les peuples. A l'aide de données précises, M. Cary démontre qu'il faut, en général, multiplier par 10 le chiffre de 12.000 donné en 1954 par l'*Index translationum*, pour obtenir le nombre de ceux qui, dans le monde entier, exercent la profession de traducteur (p. 166).

C'est au terme d'une analyse sociologique juste, quoique sommaire, que M. Cary parvient à l'appréciation de la traduction de nos jours, et à constater son importance accrue. Comme toujours, la traduction continue à être un service, une «école d'humilité», elle satisfait à des besoins, mais ces besoins sont incommensurablement plus grands et plus complexes actuellement qu'à aucune autre époque de l'histoire. Après avoir présenté quelques faits historiques, judicieusement choisis, et exposé les modes, les instruments et les auxiliaires de la traduction, l'auteur passe en revue les différentes branches, nous dirions même les différents genres de traduction : traductions littéraires, traductions poétiques (que l'auteur traite à part), traductions commerciales, techniques, cinématographiques, radiophoniques, traductions dans les Congrès, etc. De chacune de ces branches de traduction, M. Cary établit les conditions linguistiques et les exigences de stylistique. Quelquefois, l'ouvrage donne l'impression d'être un tour de prestidigitation en vue de consoler le lecteur : l'auteur démêle le fouillis des contacts internationaux de nos jours et démontre que la possibilité existe d'arriver à une compréhension mutuelle, et à l'estime réciproque. Ce sont précisément les traducteurs qui y travaillent. L'auteur n'ignore pas qu'il existe, parmi les traducteurs, d'extrêmes différences ; qu'il y a parmi eux des seigneurs et des tâcherons, mais c'est pourtant grâce à leur diligente activité que se consolide de plus en plus l'idéal de la traduction moderne qui peut être résumé en ces termes : fidélité au sens, fidélité au texte.

Cependant, poursuit M. Cary, les besoins accrus de la société ne constituent pas la seule explication du vertigineux développement de la traduction. Si on traduit tant, c'est aussi parce que la traduction est l'une des activités intellectuelles les plus attrayantes. Qui ne serait tenté d'exprimer en sa langue maternelle ce que d'autres, en d'autres temps ou en d'autres lieux, ont entouré d'une enveloppe linguistique différente de la sienne, de tenter d'établir une équivalence rationnelle et sentimentale entre les différents modes d'expression de pensées et de sentiments? Ainsi, la traduction n'est pas seulement une école d'humilité, mais aussi de prise de conscience. Ainsi, M. Cary va bien plus loin que ne le font MM. Mounin ou Fiodorov, il considère la traduction comme une activité créatrice et le traducteur comme un écrivain (p. 16). Pour traduire, il faut avoir la vocation, voire l'inspiration, de même que pour écrire ; n'est pas traducteur qui veut, et le flot de traductions qui déferle actuellement sur le monde aboutira, fort heureusement, à une sélec-

tion naturelle de ceux qui sont vraiment capables de s'assimiler «l'autre univers» que contient le texte étranger, et ont suffisamment de force et de sensibilité pour le recréer dans leur langue.

La même idée centrale est analysée par les travaux remarquables de M. Jiří Levý, professeur à l'Université d'Olomouc (Tchécoslovaquie), publiés d'abord dans une revue de linguistique tchèque et dans le bulletin intérieur de l'Union des Écrivains Tchécoslovaques. et développés récemment dans un livre remarquablement documenté.[11] M. Levý cherche visiblement à élaborer avec précision les deux aspects de la traduction, à savoir son rôle dans l'histoire des cultures et ses exigences d'ordre stylistique.

M. Levý se propose surtout d'esquisser le développement des théories et des méthodes de la traduction, en s'appuyant notamment sur la littérature traduite tchèque, qui possède un passé glorieux et conserve, de nos jours encore, toute son importance. Les exposés de M. Levý éclairent sous un jour nouveau toute l'évolution de la littérature tchèque ; il attribue un rang élevé à des auteurs-traducteurs que les appréciations traditionnelles se contentent tout juste de mentionner. Avec un penchant peut-être excessif à la généralisation, M. Levý constate, dans l'histoire de la traduction en tchèque, l'alternance de deux tendances, celle de la traduction littérale et celle de la traduction libre. L'alternance de ces deux conceptions prête des perspectives différentes à chaque ouvrage littéraire traduit ; le traducteur «libre» s'efforce de faire en sorte que l'ouvrage transplanté dans un autre milieu linguistique produise le même effet que s'il avait été écrit dans la langue de la traduction ; aussi, seuls les critiques qui tiennent compte des trésors littéraires de la «langue d'accueil» peuvent apprécier cet effort intellectuel. Par contre, le traducteur «littéral» cherche à montrer un univers étranger, d'une façon telle que les particularités de l'oeuvre originale qui vont pénétrer jusque dans les détails, ne s'effacent pas dans la traduction. Aussi, pour juger de ces traductions, seuls sont compétents ceux qui connaissent l'oeuvre originale et la langue étrangère dans laquelle elle a été écrite. — M. Levý, comme les autres théoriciens de la traduction pense que ces deux conceptions complémentaires finiront par donner lieu à une synthèse.

Dans un de ses essais, M. Levý nous rend compte de ses expériences de stylistique qui méritent que l'on y réfléchisse. Il a fait retraduire en tchèque des passages d'oeuvres tchèques qui avaient été traduites auparavant en différentes langues étrangères, dans le but de relever les éléments de style qui se perdent au cours de la traduction. Bien que les méthodes avec lesquelles il poursuit ses expériences soient discutables, les conclusions auxquelles elles permettent d'aboutir sont fort instructives. M. Levý constate en effet que ce sont les éléments «pittoresques» qui, en général, sont les victimes de toute traduction, ce qui, d'après lui, semble démontrer que le style des traductions est nécessairement plus pâle et moins vigoureux que les moyens d'expression de l'oeuvre originale.

*

Tout sommaire qu'il est, le présent compte rendu fait ressortir avec suffisamment de netteté que les problèmes de la traduction préoccupent très vivement non seulement les organisateurs des contacts internationaux entre les peuples, mais aussi les théoriciens de la littérature et des phénomènes littéraires. Il s'agit là d'un fait caractéristique de notre époque et les théoriciens de la littérature désirent contribuer à son étude.

D'ailleurs, la question ne se pose pas uniquement sur le plan abstrait ; on ne se demande pas seulement si la traduction est possible, et s'il existe des moyens qui permettent à une langue d'exprimer les pensées et les sentiments formulés dans une autre langue. La pratique sollicite impérieusement l'aide de la linguistique, de la littérature et

de l'esthétique. Il est rassurant que la vie intellectuelle des peuples soit inondée de traductions, puisque toutes ces traductions contribuent à la compréhension et à l'estime mutuelle entre les peuples. Quant aux études et aux manuels consacrés à la théorie et à la technique de la traduction, leur grand nombre indique la volonté des érudits, des linguistes et des esthètes d'améliorer la qualité des traductions, parallèlement à l'augmentation de leur nombre.

LÁSZLÓ DOBOSSY

Notes

[1] Jules Legras : Réflexions sur l'art de traduire. Dijon—Paris, Édition Beresniak, 1939. p. 17.
[2] А. В. Федоров: Введение в теорию перевода. Москва, 1953. p. 6.
[3] Leo Weisberger : Das Dolmetschen und die sprachliche Verwandlung der Welt. *Babel*, septembre 1955.
[4] Georges Mounin : Les belles infidèles. Paris, Édition des Cahiers du Sud, 1955. — Valéry Larbaud : Sous l'invocation de Saint Jérôme, Paris, Édition Gallimard, 1947.
[5] La même idée est exprimée dans l'article : «Poèmes intraduisibles» du Hongrois László Vajthó. «Chaque siècle retraduit les oeuvres immortelles — écrit-il — et il ne peut en être autrement. La langue évolue, les goûts changent et chaque époque cherche à se retrouver dans les chefs d'oeuvre.» Diárium. 1943 (IV[e] année) p. 243.
[6] La possibilité de traduire les moyens d'expression linguistiques est traitée dans le même esprit, mais avec une plus grande abondance de détails encore par le linguiste polonais Z. Klemensiewicz, dans un article intitulé : «Przekład jako zagadnienie językoznawstva» (La traduction, problème linguistique). Język polski, 1954 (34[e] année) pp. 65—76.
[7] Dezső Kosztolányi : ABC. Troisième édition, p. 156.
[8] Paul Valéry : Variations sur les Bucoliques. Paris, Éditions Gallimard, 1956. p. 24.
[9] Un manuel d'exercices de traduction de textes économiques et de commerce extérieur a paru en Union Soviétique, pourvu d'un excellent vocabulaire russe — allemand. Il s'agit de l'ouvrage Т. С. Лопатин, И — С. Блях: Пособие по переводу экономических и внешнеторговых текстов. Москва, 1955. — D'abondants exemples de traductions de textes littéraires nous sont fournis par l'ouvrage d'A. H. Соболёв: Пособие по переводу с русского языка на французский. Москва, 1952
[10] Edmond Cary : La traduction dans le monde moderne. Genève. Éditons Georg, 1956.
[11] Jiří Levý : O některých zákonitostech překladatelské věrnosti. (De quelques lois de la fidélité en traduction), *Slovo a slovesnost*, 1953. No 2. — Du même : Překladatelský proces — jeho objektivní podmínky a psychologie (Les conditions objectives et la psychologie du processus de la traduction), revue citée, 1955. No 2. — Du même : O stylistických problémech překladové literatury (Des problèmes de stylistique de la littérature traduite)., *Poznámky a vysvětlivky*, 1954. Nos 1—3. — Du même : Vývoj překladatelských theorií a method (Évolution des théories et des méthodes de la traduction) dans le recueil intitulé : Nové práce k otázkám theorie a praxe překladu, 1955. — Du même : České theorie překladu (Théories tchèques de la traduction). 1957.

Stand und Aufgaben der Comenius-Forschung in Ungarn

Das reiche Erbe Comenius' zu erhellen, gehörte seit jeher zu den besonderen Aufgaben unserer wissenschaftlichen Forschung. Im Mittelpunkt dieser Forschung stand naturgemäß die Sárospataker Periode, und ebenso natürlich ergab es sich, daß die Arbeit von Sárospatak ausging — mußte doch die Erinnerung an den großen Pädagogen hier besonders unmittelbar und intensiv fortleben. Patak hat die Erinnerung treu bewahrt und das Erbe Comenius', dessen Betreuung unsere besten Pataker Gelehrten besorgten, sozusagen als sein eigen betrachtet. Gerzson Szinyei, Lajos Dezső, Lajos Rácz, József Gulyás widmeten sich ihr ganzes Leben lang in wissenschaftlicher Tätigkeit dieser Aufgabe. Ihr Ausgangspunkt war meistens das Sammeln der in Patak befindlichen Dokumente und Manuskripte, und — wie seinerzeit Comenius — bemühten auch sie sich um die Bereicherung der durch ihr altes Material uns so wertvollen Pataker Bibliothek. Zugleich arbeiteten sie mit zäher Ausdauer und unermüdlichem Fleiß an der Übersetzung, Herausgabe und Popularisierung des Pataker Materials. Diese Hauptgruppe unserer Comenius-Forscher, der sich aus allen Teilen des Landes noch andere anschlossen (János Kvacsala, Ede Iványi, Gábor Orbán, Andor Sas), leistete auf dem Gebiet der Materialsammlung und der Veröffentlichung eine gleich wertvolle Arbeit, deren Ergebnisse uns noch heute unentbehrlich sind.

Trotz alledem könnte man nicht behaupten, die ungarische Comenius-Forschung der Vergangenheit habe ihre speziellen Aufgaben voll erfüllt. Mit einer Gesamtausgabe der Pataker Werke ist sie uns jedenfalls schuldig geblieben. Jene Werke und

Reden, die im lateinischen Urtext oder in ungarischer Übersetzung vereinzelt, zumeist in konfessionellen Zeitschriften, Pataker Schulschriften oder Gelegenheitsausgaben veröffentlicht wurden, bilden einen verhältnismäßig geringen Teil des ansehnlichen Pataker Materials.

Die Unzulänglichkeit des Originaltextes hemmte an sich die weitere Forschungsarbeit, ein noch größeres Hindernis aber bedeuteten die durch die reaktionäre Einstellung gesetzten Schranken in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg — und so konnte von Comenius und seinem Wirken in Patak kein umfassendes, geschweige denn ein authentisches Bild entstehen.

Eine große Wendung trat ein, als uns nach 1945 die sowjetischen Forschungsergebnisse, Textausgaben, Monographien (vor allem die Comenius-Forschungen von Frumow und Krassnowski) bekannt wurden. Zur gleichen Zeit wurde uns auch die durch neuen Schwung belebte tschechoslowakische Literatur zugänglich. Die Publikationen von Chlup, Brambora, Klucka, Patocka u. a. erhielten wir der Reihe nach wie auch die ersten Bände der auf 50 Bände berechneten und den Anspruch auf Vollständigkeit erhebenden Comenius-Ausgabe. Auch erfuhren wir von der Vorbereitung der lateinischen Facsimile-Ausgabe der Amsterdamer Opera Didactica Omnia, deren große Quartbände samt dem Ergänzungsband mit den gleichfalls lateinischen Anmerkungen seitdem unter der Ägide der Prager Akademie der Wissenschaften erschienen sind. Die Bibliographie Bramboras gab erstmalig ein Verzeichnis der Werke des Comenius, das bei dem heutigen Stand der Forschungen vollständig zu nennen ist. Der in den letzten Jahren reorganisierte Internationale Comenius Ausschuß, dessen Organ, die als Fortsetzung des alten »Archiv« erscheinenden Acta Comeniana, vereinigt die Comenius-Forscher der ganzen Welt und ermöglicht dadurch das Zusammenstimmen der Arbeit und eine Übersicht der Ergebnisse.

Diesen Arbeiten, wie auch den seitdem erschienenen Werken von Robert Alt (DDR) und G. H. Turnbull (England) ist es zu verdanken, daß unser altes Comenius-Bild eine gründliche Umwandlung erfuhr und sich mit Zügen bereicherte, die in der Vergangenheit völlig im Dunkeln lagen. Erst jetzt konnte sich vor unseren Augen nächst der Tätigkeit des großen Pädagogen auch das vielseitige Wirken des gelehrten Philosophen, des progressiven Denkers und des für den Fortschritt kämpfenden Politikers in harmonischer Einheit entfalten.

Selbstverständlich hat dieser Umstand die Comenius-Forschung und alle ihre Bereiche auch bei uns günstig beeinflußt, nirgends aber mußte sich dieser Einfluß notwendigerweise so unmittelbar äußern, wie in der Darstellung und Bewertung der Pataker Periode. Dies war nämlich jene Zeit, da sich die Synthese auf der höchsten Stufe vollzog. In diesen Jahren verflocht sich die theoretische und praktisch-pädagogische Tätigkeit des großen Erziehers sozusagen untrennbar einerseits mit seinen Kämpfen um den Fortschritt, andererseits mit seinen politischen Kämpfen für den Zusammenschluß der osteuropäischen Völker.

Eine authentische Darstellung dieser weitverzweigten und dennoch so konzentrischen Tätigkeit zu geben war in der Vergangenheit nicht möglich. Und doch liegen eben an diesem Punkt unsere eigensten Aufgaben, deren Lösung auch die internationale Comenius-Forschung mit Recht von uns erwartet. Unsere Aufgabe ist es, eine gründliche, vielseitige Besprechung und Analyse der in Ungarn verlebten Jahre Comenius' zu geben, die Pataker Periode in den Rahmen seines Lebenswerkes einzugliedern. Überdies gibt es Fragen, die niemand so authentisch beantworten könnte wie wir, zum Beispiel: Was bedeutete die Wirkung Comenius' in der Geschichte des ungarischen Schulwesens, der ungarischen Bildung? Wer waren seine Nachfolger, die Fortpflanzer seiner Lehren in Ungarn und wie lebten diese Lehren im Laufe der verflossenen Jahrhunderte weiter?

Wie spiegeln sich die ungarischen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in den Pataker Werken? Was bedeutete das politische Programm Comenius', sein Kampf für die gesellschaftliche Entwicklung in der Geschichte des ungarischen Feudalismus? (Comenius und die Rákóczi ; Comenius und die ungarischen Puritaner usw.).

Sobald die Arbeit in den Jahren nach der Befreiung diese neue Richtung einschlug, zeigte sich auch ein neuer Schwung in der ungarischen Comenius-Forschung. Außer den obigen Ursachen ist das auch dem wachsenden Interesse zuzuschreiben, mit welchem sich das wissenschaftliche Leben dieser letzten Jahre im allgemeinen — bei uns so wie in anderen Ländern Europas — dem Barock, dem 17. Jahrhundert überhaupt zuwandte, dessen Rolle und Bedeutung für die Entwicklung unseres kulturellen und politischen Lebens bis zum heutigen Tage keinesfalls als geklärt betrachtet werden können.

Es ist also kein Zufall, dass ungarische Geschichtsforscher die ersten Schritte auf dem Gebiet der neuen marxistischen Comenius-Forschung taten. Von den geschichtlichen Arbeiten müssen wir an erster Stelle die Studien von László Makkai erwähnen, besonders seine vom ungarischen Standpunkt aus wichtige Monographie (Der Kampf der ungarischen Puritaner gegen den Feudalismus, 1952), ferner die zusammenfassende Arbeit von Endre Kovács (Ungarisch—tschechische historische Beziehungen, 1952). Nicht nur in den Teilfragen bieten diese Arbeiten viel Neues — neues Material, völlig neue Gesichtspunkte —; sie erläutern auch die politische und kulturelle Rolle, den Platz und die Bedeutung des Comenius im Ungarn des 17. Jahrhunderts.

Anfang der fünfziger Jahre erschien auch das erste Werk, welches die ungarischen Comenius-Forscher verzeichnet, die den Nachlaß des Comenius betreuten und weiterentwickelten : es ist die bibliographische Arbeit von József Bakos (Die ungarische Komensky-Literatur, 1952). József Bakos setzt die Traditionen seiner Pataker Vorgänger fort. Bis vor einigen Jahren lebte und arbeitete auch er in Sárospatak und schöpfte aus den lokalen Quellen. In seiner Bibliographie summiert er die verschiedenen Ausgaben der in Ungarn erschienenen Werke Comenius', sowie die wissenschaftliche Literatur über diese Werke, das Vorkommen der Gestalt Comenius' in der ungarischen Belletristik, Aufsätze, Artikel usw. Dieser langentbehrten, bahnbrechenden Arbeit folgt als Ergänzung ein zweiter Band (Die ungarische Komensky-Literatur II., Sárospatak 1957). Weitere Mitteilungen aus dem Bereich der ungarischen Bibliographie Comenius' sind zu erwarten (III. Teil).

Von unseren Comenius-Forschern zeichnet sich sowohl durch den Inhalt als auch den weiten Kreis seiner Forschungen György Geréb (Mitglied des Internationalen Comenius Ausschusses) aus. In seiner Betreuung und Übersetzung erschien eine neue ungarische Didactica magna (Die große Didaktik des Comenius, 1953). Seine Dissertation über die didaktischen Ansichten Comenius' wirft viele neue Gedanken auf. Soeben erschien in seiner Redaktion ein neuer Orbis pictus, in würdiger Ausstattung, auf Grund der ersten Ausgabe und unter Benutzung der Originalholzschnitte im «Magyar Helikon»-Verlag.

Verfasserin dieses Aufsatzes stellte die Pataker Periode in den Vordergrund ihrer Forschungen. Zahlreiche Teilergebnisse ihrer im Manuskript vorliegenden Monographie über die Pataker Tätigkeit Comenius' sind bereits in unseren Zeitschriften veröffentlicht worden (Comenius, die führende Gestalt der humanistischen Friedensbewegung ; Schuldrama und Utopie ; usw.). Zur Zeit arbeitet sie am »Labyrinth der Welt«, das voraussichtlich noch in diesem Jahre in neuer ungarischer Übersetzung und gleichfalls im Magyar Helikon-Verlag erscheinen wird.

Eine repräsentative Heerschau der ungarischen Comenius-Forscher war die feierliche Comenius-Tagung, die vorigen Sommer, aus Anlaß der 300. Jahreswende der ersten ungarischen Orbis pictus-Ausgabe, in der gemeinsamen Veranstaltung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und des Landesfriedensrates, in Sárospatak, dem Schauplatz des einstigen Wirkens Comenius', stattfand. Das Programm der dreitägigen

Session umfaßte die folgenden Vorträge: Die Bedeutung der Sárospataker Jahre in der humanistischen Pädagogik Comenius' (Tibor Kardos); Comenius und das geistige Leben in Ungarn (Imre Bán); Comenius und Sárospatak (Kálmán Újszászy); Orbis pictus (György Geréb); Gentis felicitas (László Makkai); Schola ludus (Ilona Komor) und einige zeitgemäße Fragen der Comenius-Forschung (József Bakos). Im Rahmen der Tagung ergriff auch Josef Brambora, der hervorragende tschechoslowakische Comenius-Forscher, Redakteur der Acta Comeniana — der eigens zur Feier nach Ungarn kam — das Wort. (Das gesamte Material der Tagung wurde in der Zeitschrift »Pedagógiai Szemle« [Pädagogische Rundschau, 1958, 10.] veröffentlicht.)

Wie man sieht, kann die ungarische Comenius-Forschung in den letzten 10 bis 15 Jahren einen großen Fortschritt verzeichnen, der uns zugleich auch für die weitere Arbeit die Richtung weist. Wir müssen uns auch künftig an der Erforschung, der je tieferen und vielseitigeren Analyse des gesamten Lebenswerkes Comenius' beteiligen, seine Rolle in der universellen Erziehungsgeschichte untersuchen, seine pädagogischen und philosophischen Ansichten studieren. Besonderes Gewicht müssen wir aber auf seine politischen Ansichten, auf die Erforschung der noch unerschlossenen Momente seiner aktiven Teilnahme am politischen Leben seines Zeitalters (Enzyklopädismus, Friedensbewegung usw.) legen. Diese Aufgabe können wir jedoch nur dann erfolgreich zu Ende führen, wenn wir unsere Beziehungen zur internationalen Comenius-Forschung noch enger knüpfen. Hierzu bieten uns die tschechoslowakischen Forscher, in deren Händen die Fäden der Forschung natürlicherweise zusammenlaufen, eine immer größere Hilfe. Sie teilen uns ihre Ergebnisse mit, kommen persönlich zu uns nach Budapest und noch öfters nach Sárospatak. Sie stellen uns ihre Publikationen zur Verfügung — allein die sprachlichen Schwierigkeiten stellen ihrer Verbreitung oft ernstliche Hindernisse in den Weg. Um dem abzuhelfen, faßte die im Rahmen der II. Klasse der Ungarischen Akademie der Wissenschaften tätige Subkommission für Erziehungsgeschichte in ihrer letzten Sitzung den Beschluß, laut welchem eine regelmäßige Besprechung der tschechoslowakischen Comenius-Literatur und besonders der Acta Comeniana in unseren Zeitschriften unbedingt gesichert werden soll. Überdies wurde auch auf die Notwendigkeit der Übersetzung einiger einschlägigen Werke hingewiesen.

Die Anfang dieses Jahres zusammengestellte Thematik unserer Forschungsarbeit (veröffentlicht in der Pädagogischen Rundschau 1959, 2.) gibt die Themen an, mit deren Behandlung unsere Kollegen sich an der ausgedehnteren Comenius-Forschung zu beteiligen wünschen (Die Quellen und Zeitgenossen Comenius'; Comenius und die schöne Literatur; Das Labyrinth der Welt und die Utopie des 17. Jahrhunderts; Die Gattung der Praecepta morum; usw.).

Allerdings bleibt die andere Seite unserer Arbeit nach wie vor das Studium der Pataker Periode, das wir auch künftig für unsere zentrale Aufgabe halten müssen. Obwohl wir zu dieser Arbeit über die günstigsten Voraussetzungen verfügen, stehen uns augenblicklich doch auch manche Schwierigkeiten im Wege. Eine dieser hemmenden Schwierigkeiten ist der Mangel an einer Arbeit, die uns eine marxistische Übersicht der Wirtschafts- und Bildungsgeschichte sowie der politischen Geschichte des Zeitalters des ungarischen Feudalismus zu bieten vermöchte und noch schlimmer ist es um die Geschichte der Erziehung bestellt. Aus diesem Grunde muß sich der Comenius-Forscher — nach Möglichkeit — selber mit den auftauchenden Grenzfragen auseinandersetzen, da er sonst auf seinem Gebiete nicht weiterkommen kann. Dies wird ihm aber den Nutzen eintragen, daß sich ihm dabei wichtige Quellen für diese so dringenden monographischen Zusammenfassungen erschliessen werden.

Eine andere ernstliche Schwierigkeit erwächst daraus, daß selbst die Pataker Werke noch immer nicht genügend zugänglich sind. In dieser Hinsicht hilft uns gewisser-

maßen die jüngst unter der Ägide der Prager Akademie der Wissenschaften erschienene Facsimile-Ausgabe der Opera Didactica Omnia, von deren Amsterdamer Originalausgabe wir nur ein oder zwei Exemplare besaßen. Indessen sind damit die sprachlichen Schwierigkeiten nicht behoben. Wir brauchen eine ungarische Übersetzung der Pataker Werke! Es ist nicht zu leugnen, daß auf diesem Gebiete Versäumnisse vorliegen, doch sind wir zur Hoffnung berechtigt, daß sie bald nachgeholt werden. Noch in diesem Jahre erscheint unter dem Titel »Die Sárospataker Werke Comenius'« eine auf mehrere Bände berechnete Textauswahl mit allen bedeutenden Schriften der Pataker Periode. Zum Teil werden die bereits vorhandenen und brauchbaren Übersetzungen herangezogen — allerdings modernisiert und mit Anmerkungen versehen. Es wird auch eine ziemlich große Anzahl von Werken herausgegeben, die lange Zeit in den Hintergrund gedrängt und in ungarischer Sprache noch nicht veröffentlicht wurden, für die marxistische Forschung jedoch von besonderer Wichtigkeit sind.

Eine besondere Beachtung müssen wir den politischen Schriften (Sermo secretus, Gentis felicitas) schenken. Zwar gibt es alte ungarische Übersetzungen dieser Werke, doch sind diese praktisch unzugänglich. Andererseits konnte der ungarische Forscher in der Vergangenheit unmöglich zum richtigen Verständnis dieser Werke gelangen. Es bedurfte marxistischer geschichtlicher Kenntnisse sowie der Lehren Engels' über jenes Zeitalter, um die politische Konzeption Comenius' aus den religiös verhüllten Schriften herausschälen zu können. Heute steht es schon klar und eindeutig vor uns, daß für diese Arbeiten die großen fortschrittlichen Gedanken Comenius' die ideologische Grundlage bildeten. Vom ersten Augenblick seiner in Patak verbrachten Jahre angefangen suchte Comenius den zum Fortschritt führenden Weg für die Ungarn. Bald mußte er aber erkennen, daß dazu die Grundbedingungen, namentlich politische Unabhängigkeit, Freiheit, Demokratie, fehlten. Diese zu erringen sei aber Ungarn allein nicht imstande. So kam Comenius, seinem Zeitalter weit vorausgehend, zur Erkenntnis, daß unser Land den Weg des Fortschrittes dann antreten könne, wenn es in den benachbarten Völkern — unter ihnen auch im tschechischen — seine natürlichen Verbündeten findet. Aus diesem Grunde trat er — eben in den politischen Werken — mit größter Intensität für diesen politischen Zusammenschluß ein. Mutig verkündete er, seine Sendung auf ungarischem Boden sei die Verwirklichung dieses Bundes, denn nur dieser allein könne den Kampf der unterjochten Länder gegen den gemeinsamen Feind, die Habsburger-Unterdrückung und der mit ihr verflochtenen katholischen Reaktion zum Erfolg führen.

Diese Prinzipien und Zielsetzungen Comenius' beschränkten sich keineswegs auf seine politischen Schriften und politische Rolle ; sie durchdrangen sein ganzes Pataker Leben, ja bildeten den stärksten Antrieb zu seiner pädagogischen Tätigkeit. Selbstverständlich ändert das nichts an der Tatsache, daß für ihn in der Praxis die pädagogische Tätigkeit im Mittelpunkt stand, da er ja, wie viele andere seiner Zeitgenossen, der Erziehung eine übermäßige, sozusagen allmächtige Bedeutung beimaß und gerade von ihrer umgestaltenden Wirkung die seiner Meinung nach unbedingt notwendigen gesellschaftlichen und politischen Umwandlungen erwartete.

So müssen uns diese neuen Gesichtspunkte auch im Falle der wohlbekannten, oft zitierten Pataker Arbeiten über Pädagogik notwendigerweise zu einer neuen Deutung führen. Von den wenig bekannten und bislang im Dunkeln gebliebenen Schriften aber müssen wir die Schola pansophica sowie den Fortius redivivus einer gründlichen Analyse unterziehen, da es ja kein Zufall war, daß die Comenius-Forscher der Vergangenheit diese Werke stillschweigend übergingen.

Nur zum Teil verhält es sich ähnlich mit den Stücken der Schola ludus, die wegen ihres Umfangs den Herausgebern der Textauswahl nicht wenig Kopfzerbrechen verursachen. Die Schuldramen sind noch nicht ins Ungarische übersetzt — zu ihrer vielseitigen

Analyse kam es, wie wir sehen konnten, erst in der jüngsten Vergangenheit. Und doch ist dieses bisher zu wenig bekannte, bedeutende Werk der Pataker Periode neben seiner erziehungsgeschichtlichen Bedeutung, auch infolge seiner wirtschaftsgeschichtlichen und noch mehr durch die literaturgeschichtlichen Beziehungen besonders wichtig. Wir hoffen, dass es den Forschern und den Massen der Leser bald ermöglicht wird, auch dieses Werk gleich den übrigen Pataker Werken — in ungarischer Sprache kennenzulernen.

ILONA KOMOR

La légende d'Attila à Rome

Les légendes d'Attila des peuples latins marquent bien leur origine, elles sont ecclésiastiques ; leurs auteurs étaient des clercs, des prêtres, même des prêtres de haut rang, des évêques, voire même des papes. Attila est dans leur conception le fléau de Dieu (flagellum Dei) la païen, l'immonde barbare, qui fait massacrer à Cologne dix-mille vierges, pille les églises et les cloîtres, mais le cas échéant il est aussi le serviteur de Dieu, le vainqueur des Ariens qui à la tête de son armée irrésistible marche contre Rome, mais sur les imprécations du pape s'arrête hésitant et, sur un signe céleste, se retire et épargne la ville sainte.

Le but de ces légendes et des légendes en général ne peut être douteux ; elles glorifient l'événement historique et la puissance ou la clémence de Dieu. Et c'est dans la nature du coeur humain de se pencher vers le mystère, de prêter l'oreille au miracle, qu'on l'avoué ou non l'âme aime croire ce que l'esprit refuse. Cet attachement au secret, à l'énigme, que cachent les événements ou invente l'esprit, a maintenu et rendu célèbre et connue, plus que le fait historique : l'invention, la fantaisie poétique, la légende. Mais c'est à la science de pénétrer le mystère, d'éclaircir le fait, de le séparer de la fable et de l'exposer dans sa claire véracité.

Nous voulons démontrer l'origine et les sources les plus lointaines de la plus belle, de la plus universellement connue des légendes d'Attila : sa marche sur Rome. Notre étude apporte non seulement un fait tout nouveau dans la littérature déjà vaste accumulée autour d'Attila, mais en séparant l'élément légendaire du fait historique, nous éclairons aussi celui-ci d'une façon plus nette. En même temps notre étude présente un document appréciable, concernant l'origine et les migrations des légendes du moyen âge.

Avant d'entamer — in medias res — notre thèse, voyons aussi ce qui a été déjà fait ou connu sur ce sujet.

Déjà Augustin Thierry dans son ouvrage fondamental sur Attila[1] en décrivant et analysant les détails de l'arrêt devant Rome et surtout la scène dramatique entre le pape et Attila, précise que les chroniqueurs latins contemporains ne font aucune mention d'une apparition céleste et leurs récits n'ont rien de légendaire. Seulement trois cents ans après l'événement Paulus Diaconus historien lombard est le premier qui explique la retraite d'Attila, — qui à vrai dire est peu motivée — par la légende. Cette remarque de Thierry — très précieuse pour les recherches ultérieures est aussi la première allégation sur l'origine apocryphe de la légende. Nos propres recherches ont également confirmé, que c'est en effet Paulus Diaconus le premier qui s'est servi de la légende. Mais ni Thierry, ni ses successeurs dans les recherches sur Attila — parmi eux l'éminent d'Ancona[2] — n'ont posé ni même soulevé la question : d'où Paulus a-t-il pris sa légende ? C'est précisement la question à laquelle nous voulons répondre.

Afin de voir plus clairement le fait historique même, exposons- le, d'abord dans les récits les plus authentiques, c'est à dire dans ceux des contemporains — pour ne pas dire

dans ceux des témoins oculaires — puis nous allons mettre en face de ceux-ci le récit légendaire écrit trois cent ans après.

I.

Les récits les plus authentiques sur la guerre d'Italie d'Attila se trouvent sans doute dans les notes des chroniqueurs contemporains. Parmi eux le sénateur Prosper Aquitanus mérite en premier lieu notre attention. Il était témoin de l'immense panique qui éclata à Rome à la nouvelle de l'approche d'Attila, il fut présent à la session du sénat à laquelle on décida d'envoyer le pape Léon en ambassade au-devant d'Attila pour demander la paix. Il était aussi jusqu'à la fin de sa vie attaché au service du pape Léon. Voici sa note sur la rencontre du pape et d'Attila :

«Attila pour se venger des pertes subies en Gaule, envahit l'Italie. Aetius, notre chef d'armée n'avait cure de la défense du pays, comme à la guerre précédente, il négligea même les cols des Alpes par lesquels on aurait pu retenir l'avance de l'ennemi. Il croyait qu'il ne lui restait pas d'autre espoir que de quitter avec l'empereur le pays. Bien que ce plan parût honteux et irréfléchi, la honte prévalut sur la peur . . . et devant le sénat et le peuple romain, rien ne sembla plus salutaire que de demander par une ambassade la paix. Le Bienheureux pape Léon s'en chargea avec Avicenus, ancien consul et Trigetius, ancien préteur de cette mission, sachant que l'aide de Dieu n'est jamais loin des intentions des braves. Et en effet tout arriva comme il l'avait présumé dans sa foi. L'ambassade fut dignement reçue, la présence du pontife mit le roi barbare dans une telle joie qu'il ordonna immédiatement la cessation de la guerre et, après avoir promis la paix, il se retira au-delà du Danube.»[3]

Voilà le récit le plus authentique de la rencontre d'Attila et du pape et comme nous voyons il n'y a pas de trace de légende.

Un autre auteur très authentique et contemporain d'Attila était Priscos Rhetor. Une très grande partie de son oeuvre est perdue, aussi sur la guerre d'Italie. Mais cent ans après lui *Jordanès* l'historien classique du début mouvementé du moyen âge l'a copieusement utilisé pour ne pas dire copié ; nous pouvons considérer surtout son récit concernant la scène avec Attila, comme celui d'un contemporain. Jordanès se réfère même à Priscos Rhetor — ce qui était rare au moyen âge — et sa narration est d'autant plus intéressante qu'elle donne la première motivation de la retraite d'Attila et si ce n'est pas une légende — c'est la superstition. Voyons le passage :

«Les Huns ont dévasté presque toute l'Italie. Attila nourrit dans son esprit d'aller contre Rome — *comme l'historiographe Priscos Rhetor le raconte* — mais les siens voulaient le détourner de ce plan, non pas à l'égard de la ville à laquelle ils étaient hostiles, mais ils rappelaient l'exemple d'Alaric, le roi Visigoth qui n'a pas survécu longtemps à l'occupation de Rome, au contraire il disparut bientôt après des rangs des vivants. C'était contre ce sort que les Huns s'efforçaient de mettre en garde leur rois. Pendant qu'Attila hésitait sur l'issue douteuse de cette entreprise : aller ou ne pas aller à Rome, et tardait de prendre une décision, une ambassade pacifique de Rome. Le pape Léon vint en personne au champ d'Ambuleius près de Venise, là où on dessert la communication par le Mincio. Immédiatement le courroux d'Attila se calma, il conclut la paix et retourna au-delà du Danube.»[4]

Comme nous voyons, le deuxième récit ne contient non plus rien de légendaire. C'est sans doute ainsi, mais cela explique encore moins la raison de l'attitude d'Attila. Car il est évident qu'il y a quelque mystère dans le fait que le roi barbare, conquérant indomptable à la tête d'une armée triomphante et assoiffée de pillage s'arrête devant la cité sainte, la capitale invincible du monde dont la conquête lui eût conféré la plus grande

puissance et gloire terrestre et se retire sans coup férir. Était-ce vraiment la vue du pape et la superstition qui l'ont décidé ou avait-il aussi d'autres raisons de changer de plan? Ce seront encore les contemporains et leurs successeurs qui nous renseigneront à ce sujet.

Ainsi de Jordanès même nous savons qu'au siège de Ravenne qui précéda la marche sur Rome, l'expérience a montré que l'armée des Huns — composée presque exclusivement de cavalerie — n'est guère instruite et outillée pour l'investissement d'une ville. D'autre part les armées ont dévasté les riches contrées d'Italie à ce point, qu'on commençait à manquer de vivres, famine et maladies ont démoralisé l'armée. Aussi la rumeur courait que Marcianus, empereur byzantin préparait une armée sous la conduite d'Aetius pour libérer l'Italie. Il est compréhensible qu'Attila ne jugea point le moment favorable de se mesurer avec Aetius, son unique vainqueur. Au contraire il se jugea peut être heureux de pouvoir se retirer avec honneur. La prise de Rome eût pu sembler comme le plus éclatant fait de guerre, mais ce n'est pas moins grand d'user de la clémence, se montrer digne aux hommages de la plus haute autorité spirituelle, montrer à côté de la force, aussi de la grandeur d'âme. C'est justement sa retraite de Rome qui lui valut la plus glorieuse page de son histoire — la légende. En effet les quelques éphémères victoires des chefs barbares sur Rome, sans conséquence aucune, ne sont guère restées mémorables dans l'histoire, mais cette merveilleuse rencontre des deux plus grandes autorités terrestres, celle du flagellum Dei et celle du serviteur de Dieu et la digne attitude des deux est devenue célèbre et universellement connue et le fait se prêtait tout naturellement à la légende. Voyons maintenant la légende.

Paulus Diaconus, historien lombard, plus de trois cents ans après l'événement écrivit son livre *Historia Romana ab Urbe condita*[5] pour la reine Arichis. Son oeuvre ne diffère guère des compilations innombrables qui se faisaient l'une sur l'autre librement, en un temps où copier un livre, comptait pour le même art que de l'écrire. Paulus suivit de près le texte de Jordanès, néanmoins à la scène du pape et d'Attila, il fait un petit détour et motive la retraite par un miracle. Voyons enfin la légende :

«Les Huns ont dévasté aussi la ville d'Aemilie et là où le Mincio se jette dans le Po ils dressèrent leur camp. S'arrêtant ici, Attila hésitait dans son âme d'aller à Rome, non pas à l'égard de la ville, dont il était hostile, mais craignant l'exemple d'Alaric qui n'a point survécu longtemps à la prise de la ville. Et pendant qu'il méditait cette idée dans son âme, à l'improviste une légation pacifique arriva de Rome. Le très saint pape Léon est venu et quand il fut introduit chez le roi barbare il obtint tout ce qu'il avait désiré et emporta avec lui non seulement le salut de Rome mais de toute l'Italie. Attila terrifié de l'admonition de Dieu ne pouvait dire au prêtre du Christ *autre chose que celui se désirait* préalablement. On dit qu'après le départ du pontife Attila fut interrogé par les siens, pour avoir témoigné contre son habitude une si grande révérence au pape romain que presque tout ce que celui-ci avait demandé, il l'avait obtenu. Le roi répondit que ce n'était point à la personne qui vint chez lui qu'il rendit hommage, mais à côté d'elle il vit un autre homme, plus auguste, un vénérable vieillard, vêtu en sacerdote, qui le menaçait terriblement de mort à l'arme blanche, s'il n'accomplissait pas tout ce que l'autre demandait. Ainsi Attila réprimant sa rage quitta l'Italie et retourna en Pannonie.»

Voici la légende! En l'examinant de près nous pouvons constater que Paulus avait fidèlement suivi le texte de ces prédécesseurs. Le fait même — ses éléments : l'hésitation d'Attila, l'ambassade et le denouement sont racontés de la même façon. Seule la motivation de ce dernier (qu'Attila ne pouvait dire autre chose que ce le prêtre du Christ avait désiré) montre une nuance d'altération, que nous pouvons prendre comme une prélude, une préparation à la légende, que Paulus va ajouter au fait. C'est à dire Paulus relate fidèlement le déroulement de l'événement, mais il attribue le dénouement surprenant, grandiose, à une vision miraculeuse et fait ainsi du récit historique un récit légendaire. Mais cette fin

n'est en aucun rapport avec les sources authentiques et contemporaines, c'est une addition au récit historique. C'est Paulus lui-même qui le dit, il l'introduit avec le mot : *fertur:* on dit. Ce *fertur* est le mot fatal qui indique que l'historien ajoute aux faits véridiques une chose pour laquelle il ne se sent pas entièrement responsable, c'est un *«on dit»*. Aussi Henri Droysen, le savant éditeur de Paulus, remarque à cet endroit — après le mot fertur — «quae Paulus narrat apud antiquos non leguntur».

En effet c'est ainsi; les contemporains, les historiens authentiques n'en font aucune mention, c'est Paulus le premier qui introduit dans l'histoire d'Attila la légende. Reste à savoir d'où il l'a prise?

Il ne faut pas chercher loin, elle se trouve à la source commune et hautement estimée de l'historiographie du moyen âge : dans l'oeuvre de *Joseph Flavius*, aux *Antiquitates Judaicarum*, le VIII[e] chapitre du XI[e] livre nous conte la campagne d'*Alexandre le Grand* contre la Palestine et sa marche sur Jérusalem. Le récit s'accorde en tout avec celui de Paulus, les circonstances sont les mêmes, aussi le résultat avec la différence qu'Alexandre le Grand n'est jamais allé contre Jérusalem, Joseph comme Paulus a intercalé dans l'histoire la légende qui symbolise l'invincibilité de la ville sainte de Dieu. Voyons la légende : Après l'occupation de Gaza (fait historique) Alexandre le Grand se tourna contre Jérusalem. A cette nouvelle une grande tristesse remplit le coeur du grand prêtre Jaddus. Il ordonne des prières et des jeûnes aupeuple, lui-même offre des sacrifices au Seigneur l'implorant d'épargner son peuple et de conjurer le danger qui le menace. Après il alla se reposer. Alors Dieu lui apparut en songe. Il l'exhorta à se raffermir le coeur, à pavoiser la ville, ouvrir toutes les portes, avec le peuple habillé en blanc et lui avec les prêtres en grand ornement allant au-devant du roi ; personne n'a rien à craindre car la providence de Dieu veille sur eux. En se réveillant Jaddus eut une grande joie, il fit savoir à tout le monde le voeu de Dieu et ordonna de faire les préparatifs pour attendre la venue du roi.

Quand on annonça que le roi n'était plus loin, Jaddus, entouré des prêtres et suivi par la grande masse des habitants — dans un cortège digne de sa fonction et si différent des autres peuples — alla jusqu'au lieu nommé Sopha, qui signifie en grec Guérite, parce que de là on peut voir la ville de Jerusalem et le Temple. Les Phéniciens et les Chaldéens qui se trouvaient dans l'armée d'Alexandre connaissant son courroux contre les Juifs, comptaient déjà qu'il ordonnerait de saccager la ville et qu'il ferait exécuter d'une mort terrible le grand prêtre. Mais il arriva tout le contraire.

Quand Alexandre aperçut de loin cette multitude vêtue en blanc et les prêtres en leur habit de lin et à la tête de tous le grand pontif Jaddus, son éphod était de couleur d'azur enrichi d'or, sur la tête il portait sa tiare ornée d'une lame d'or sur laquelle le nom de Dieu était écrit — il avança et se prosterna devant l'emblème de Dieu et salua le premier le grand pontife. Alors les Juifs tous à la fois saluèrent le roi, l'entourèrent et lui souhaitèrent beaucoup de prospérité. A cette vue le roi de Syrie et les autres étaient fort surpris et croyaient que le roi avait perdu la raison. Parmenion, qui était en grande faveur auprès du roi, lui demanda pourquoi il avait montré tant d'hommage et de soumission au sacrificateur juif, alors que tout le monde se soumettait à lui. Ce n'est pas à lui que j'ai rendu hommage — répondit le roi, mais à Dieu, dont il est le ministre. Un jour à Dion, en Macédoine je me demandais comment je pourrais conquérir l'Asie, alors m'apparut en songe justement en cet habit cet homme et il me conseilla de me mettre sans retard en route, lui-même conduirait mes armées et me livrerait l'empire perse. Jamais depuis je n'ai vu personne en ce même habit et aujourd'hui quand j'ai revu cet homme, je me suis souvenu da conseil qu'il m'a donné en mon songe et je commençais à croire que c'est Dieu qui veille sur mon chemin et que je vais vaincre Darius, briser la puissance des Perses et réaliser tout ce que je projette dans mon âme.[6]

L'affinité entre les deux légendes est évidente. L'idée fondamentale et les motifs successifs sont les mêmes. Certes il y a aussi des différences. La légende de Joseph est plus ample, plus artistique, la coïncidence des deux rêves motive très bien la conclusion, et rend la légende plus mystique et en même temps plus croyable. En dehors de cela tout est identique : le lieu : les deux villes saintes de la religion, l'approche menaçante de deux conquérants invincibles, l'ambassade des pontifes, l'attitude surprenante des deux souverains. Nous retrouvons aussi la petite scène dramatique où l'un des fidèles du roi demande la raison de son attitude devant le pontife et bien que chez Alexandre ce soit un rêve, chez Attila une vision, le fond de leur réponse est le même — aussi le résultat : les souverains se retirent.

Il ne peut y avoir de doute que la version de Joseph ait servi comme source à Paulus et en même temps elle est devenue la source lointaine de toutes les légendes du même genre, aussi à la légende de sainte Geneviève. Il est curieux de remarquer que le fond de la légende, c'est à dire tous ses éléments — sans la vision céleste — correspondent exactement aux faits véridiques d'Attila. Ici dans le vrai sens du mot l'histoire a mis en scène l'antique légende et c'était peut-être cette concordance qui a amené Paulus à raffermir, à authentiquer son récit historique par la légende.

II.

Nous avons démontré l'origine de la légende d'Attila, il nous reste à démontrer aussi la source de Joseph, qui est l'origine même de la légende.

L'origine de la légende se perd dans l'inconnu.

La plus ancienne source de la légende juive d'Alexandre le Grand, selon les savants commentateurs de Josephus se trouve dans le *Talmoud Babylonicus Yoma 69*. Le texte s'accorde en tout avec la version de Joseph, nous y trouvons l'élément essentiel, la petite scène dramatique déjà mentionnée dans laquelle quelqu'un de l'entourage du roi demande les raisons de son attitude et c'est dans la réponse que le roi raconte la légende — son rêve miraculeux. La différence est qu'il n'y a qu'un rêve, le grand rabbin va de lui-même et non pas sur l'avis de Dieu avec le peuple au-devant du roi et il s'appelle Simon et non Jaddus. Une deuxième différence est que le roi après avoir conclu la paix, livre aux Juifs les Samaritains et ils les exterminent. Dans les légendes d'Attila nous trouvons cette variante avec les Ariens ou d'autres hérétiques.

La légende a encore une version, qui est peut-être sa plus ancienne forme, c'est la légende d'Héliodore, qui se trouve dans l'Ancien Testament : *Livre des Macchabées* (II. livre 3 chapitre).

Le roi Apollonius chargea son général Héliodorus de lui apporter les trésors du sanctuaire de Jérusalem. Quand les habitants de la ville apprirent l'approche d'Héliodorus ils se rassemblèrent en lamentant dans les rues, le grand rabbin ordonna des prières et des sacrifices. Héliodorus avance irrésistiblement, mais au moment où il veut toucher aux trésors, il tombe comme foudroyé. Dans une lumière éblouissante apparaît un homme armé à cheval qui écrase tous ceux qui voudraient approcher. Précipitamment Héliodorus quitte la ville et annonce au roi qu'on ne pourrait point prendre les trésors, car ils sont gardés par Dieu.

Les commentateurs ne signalent pas d'autres variantes de la légende et les exemples cités nous permettent d'établir la thèse que c'était la Bible qui a donné la première forme et source écrites de la parabole, que les historiens ont attachée d'abord au nom d'Alexandre le Grand et plus tard à celui d'Attila.

Il est curieux de remarquer que nous avons retrouvé la légende dans une autre variation dont ni les personnages, ni le lieu, ni l'évènement n'ont cette grandeur morale

et cette importance des légendes précédentes — et ce qui est encore plus curieux, c'est que c'est chez un auteur déjà cité qui nous a donné la plus ample et la plus fidèle description de la rencontre d'Attila et du pape sans une nuance de légende — c'est Jordanès, — et ce qui est le plus surprenant c'est que la légende n'est pas appliquée à Attila, encore moins à Alexandre le Grand, mais à son père Philipps. Voyons aussi cette variante.

Philippe — le père d'Alexandre le Grand — comme l'historien Dion le raconte — se trouva un jour en embarras d'argent. Il décida de piller avec son armée bien équipée Udistanat, la ville florissante de Moesia qui était à cette époque sous l'autorité des Goths. A l'approche de l'ennemi les prêtres, les «pieux» ordonnent d'ouvrir les portes de la ville et, vêtus en blanc, tenant en main leur harpe et jouant et chantant des hymnes, implorèrent les dieux de s'appitoyer sur leur peuple et de chasser les Macédoniens. Quand ceux-ci virent s'approcher ce peuple — s'il m'est permis de m'exprimer ainsi — armé sans arme, — ils restèrent interdits d'étonnement. Ils ouvrirent leur ligne de bataille, abandonnèrent le dessein d'assiéger la ville, rendirent tout ce qu'ils avaient déjà pris par droit martial et conclurent la paix.»

Ce récit de Jordanès est d'autant plus surprenant, qu'il a connu Josephus Flavius, il le nomme dans ses deux oeuvres, mais même le nom de Jaddus n'était pas inconnu devant lui, il le mentionne dans son oeuvre *De temporum et regnorum successione:* «Jaddus maximus et insignis pontifex Judeorum» — sans avoir vu l'analogie entre la légende et le fait historique, concernant Attila. Avouons que dans ce cas Paulus Diaconus était plus habile.

III.

Une dernière question nous reste à élucider : le sort ultérieur de la légende. Nous avons vu que l'histoire admirable d'Alexandre le Grand a suscité tout naturellement le miracle, pour le rendre plus glorieux ou plus croyable. Le récit même n'est pas l'invention de l'historiographe, il le prend — comme le font depuis des temps immémoriaux les écrivains — d'où bon leur semble. Ce sont généralement les grandes collections des légendes — les livres saints des peuples. C'est ainsi que la parabole didactique se transforme en légende historique. C'était aussi le cas de notre légende qui s'est attachée — à ce qu'il paraît — premièrement au père d'Alexandre le Grand mais indépendamment de cela elle a gagné sa grande forme qui a donné aussi des filiations en s'attachant à Alexandre le Grand et plus tard à Attila.

Avec Attila la migration de la légende s'est terminée. Il n'y avait ni grand événement ni grand conquérant qui l'eût attirée. De l'histoire elle a passé dans la poésie.

Tout d'abord dans l'histoire fabuleuse. Très tôt au début du moyen âge se faisaient des chroniques primitives sur l'histoire d'Alexandre le Grand. Les premières ne contiennent point la légende. Ainsi elle n'est point dans la plus ancienne, dans l'*Anabilitis* d'Arrianos, non plus dans la Pseudo-Callisthènes et dans sa traduction latine de Julius Valerius. L'Itinerarium Alexandri ne la contient pas non plus. Tous cela montre que les premiéres esquisses primitives n'ont pas été faites d'après Joseph. Par contre la légende apparaît dans l'*Historia Alexandri Magni de proeliis*. A partir de cette oeuvre nous la retrouvons dans toutes les histoires d'Alexandre le Grand, notamment dans le *Roman d' Alexandre le Grand* de Lambert di Tors et d'Alexandre de Paris. Il est à supposer qu'elle ne manquait pas non plus dans l'oeuvre d'Alberic de Besançon, car nous retrouvons ses traces dans la traduction allemande de Lambrecht. Dans tous les deux endroits la légende est fortement mutilée et altérée. Dans la version française nous ne lisons pas que les Juifs recoivent avec grand honneur Alexandre qui se prosterne devant le Décalogue :

contre lui est venu moult grand compagnie
de dras réligions fu toute revestie
la loi li aporterent dès le sans Ysaie
Dex, li sire de l'mont qui touta en baillie,
le donna Moyset, è l'mont de Synaie,
et vot que fust par son peuple establie.
Alexandre l'oneure et incline et soupli
et voit humble le peuple sans orguel, sans boisdie . . .

Dans la version allemande la légende a un contresens :

v. 695 und zerstörte auch judeis lant
darnach wart Jerusalem verbrant
und Bethlehem . . .

Avec le Roman d'Alexandre le Grand la glorification du grand conquérant de l'antiquité cesse. Pour plusieurs raisons. L'histoire du moyen âge évolue, les diverses nations ont leur propre histoire héroïque et poétique. Une nouvelle poésie magnifique et nationale s'épanouit qui a ses propres mythes et n'a pas besoin de recourir à l'antiquité. Le monde classique comme exemple dirigeant cesse devant la grande formation nationale — pour renaître trois siècles plus tard et donner un nouvel élan aux formes et à l'esprit et pour maintenir aussi dans nos jours la connaissance et la conscience de la perfection.

Quant à notre légende elle s'est attachée au nom d'Attila et fait partie de l'histoire et de la gloire de Rome.

LAJOS FÓTI

NOTES

[1] Histoire d'Attila. Paris 1856 I—II.
[2] Studi di eritica. Bologna 1880.
[3] Chronicon ad annum 452. Mon. Germ. Hist. Auctores t IX. p. 482.
[4] De origine acterque Getarum. Mon. Germ. Hist. Auctores t. II. p. 114.
[5] Mon. Germ. Hist. Auct. t. II. p. 204.
. . . deinde Aemiliae civitatibus similiter expoliatis, novissime eo loco, quo Minicius fluvius in Padum influit, castra metati sunt, ubi Attila consistens dum, utrum adiret Romam an desisteret animo fluctuaret, non urbi cui infestus erat consulens, sed Alarici exemplum pavens, qui captse a se urbi non divitius supervixit, dum ergo has animo hempestates revolveret repente illi legatio placidissima a Roma advenit, nam per se vir sanctissimus Leo papa ad eum accessit qui cum ad regem barbarum introgressus esset, cuncta ut optaverat obtinens, non solum Romae sed Italiae.
(l. a szöveg folytatását a hézírat (7) (677) oldalán, a lap alján!
[6] Oeuvres complètes de Joseph Flavius. Paris 1905. Voir la légende au t. III. p. 48.

Lenau

Nicolaus Lenau — de son vrai nom Nicolaus Niembsch von Strehlenau — est considéré à bon droit comme le plus grand poète allemand après Heine — quand même de toute sa vie il était méconnu et discuté. D'origine allemande, né et élevé en Hongrie, ayant vécu en Autriche et en Allemagne — longtemps ni l'un, ni l'autre pays ne l'avait adopté et reconnu sans réserve pour sien. En 1902 l'Allemagne et la Hongrie ont fêté séparément le centième anniversaire de sa naissance, se mettant en prise sur la question à qui appartient de fait et définitivement le poète?

M. Joseph Turóczi-Trostler, le doyen de la faculté des lettres de Budapest, l'éminent germaniste, qui dans une centaine de thèses nous a révélé les questions litigieuses et non encore découvertes des relations littéraires germano-hongroises et dont nous venons de fêter avec les «*Mélanges*» le soixante-dixième anniversaire — vient en revanche de nous doter d'un beau livre sur Lenau — attendu depuis longtemps.

Lenau est sans doute un être très compliqué, difficile à pénétrer, d'où sa poésie, présentant tant de problèmes et de difficultés à établir ses éléments et ses composants. Il fallait en effet la sagacité de M. Turóczi-Trostler et sa grande connaissance de l'époque et des sciences littéraires pour reconstruire — selon ses propres expressions — avec la microphilologie accumulée depuis cent-cinquante ans autour de Lenau une oeuvre de microphilologie. Cette oeuvre de microphilologie met non seulement Lenau en pleine lumière, mais nous donne aussi maintes leçons édifiantes sur l'art, le peinture, la musique, la nature, la vie — et, tout cela vu à la base solide du marxisme.

Le livre s'ouvre par la biographie du poète. Il y a deux moyens de présenter une biographie : énumérer les événements qui se succédaient dans l'écoulement de la vie, ce qui donne sommairement l'histoire de la vie — ou bien tout en suivant les événements, observer les faits et les effets qui ont influencé et formé l'âme du poète. Inutile de dire que M. Turóczi-Trostler se servait de cette deuxième méthode. Après trois chapitres d'analyse fine, le jeune Lenau est devant nous, mûri dans une jeunesse tourmentée et triste, pleine de privations. Mais un héritage inattendu lui permet de faire un voyage en Amérique d'où il revient avec une grande déception. Pendant son absence paraît le premier volume de ses poésies et de retour il remarque qu'il a déjà un nom. Avec cela commence sa carrière littéraire et l'oeuvre de littérateur de M. Turóczi-Trostler.

Les premières questions qui se posent au problème Lenau sont : son originalité, sa relation avec la musique et avec la nature.

Lenau n'était pas un génie créateur. Il n'a pas créé des genres nouveaux, une langue ou des formes nouvelles, il n'était point précurseur d'une direction nouvelle, mais il donnait des sons et des tons, des couleurs et surtout un contenu nouveau aux genres et aux formes existants de son époque. Il était rêveur, contemplateur et surtout très musicien. Beethoven était son maître et inspirateur. Selon lui — et du reste selon tous les romantiques : la musique est le paradis perdu : la langue secrète et ancestrale l'humanité, l'esprit de la poésie. Ne sent rien celui qui s'exprime sans musique, la musique captive à la foi l'âme et les sens, nous fait sentir ce que les mots n'arrivent pas à exprimer.

Une deuxième source et grande valeur de la poésie de Lenau était la nature. Où qu'il soit : en Hongrie ou en Amérique, dans les forêts vierges, ou dans le Bakony, sur la mer ou dans la grande plaine hongroise : la nature l'enchante, le captive, la nature revit en lui. Ses descriptions de la nature sont à la foi des tableaux et des sentiments, des couleurs et des sons. La nature vit dans sa poésie et surtout la nature hongroise.

Et cela nous amène au problème cardinal de son être et de sa poésie : Lenau était-il hongrois? Nous nous trouvons ici en face d'un fait curieux et assez rare dans la littérature :

un poète originaire d'une vieille souche allemande — peut être même polonaise—, né en Hongrie, connaissant à peine la langue, ayant vécu en Autriche et en Allemagne, n'ayant écrit qu'en allemand et qui se sentait hongrois jusqu'aux moelles. Nous possédons une déclaration de sa part, faite à un poète autrichien A. L. Frankl où il dit textuellement : «. . . que je voudrais être hongrois même dans mes racines, être brave comme un hussard et avoir le coeur bon comme celui de mon peuple . . . mais quand même je suis un poète allemand». Et c'est la vérité. Le pays natal où il a passé son enfance et gagné ses premières impressions revient tout le temps dans sa poésie. La puszta, la grande plaine avec ses troupeaux de boeufs et ses chevaux fougueux, et leurs gardiens qui chevauchent comme les cow-boys, le cabaret et sa vie et son peuple, le vin, le tzigane, la danse, mais aussi le ciel, les nuages, la forêt, les roseaux — toute la contrée hongroise avec toute sa beauté réelle, romantique et mélancolique.

Il est intéressant de remarquer que Lenau avait chanté les mêmes sujets que Petőfi: le cabaret dans la puszta, les champs et les bergers, l'embrigadement des hussards etc. avec le même goût, les mêmes couleurs, le même verve. Ce sont des poèmes hongrois où seuls les mots sont allemands. Et n'oublions pas, que nous n'avons aucun document, que Lenau eût connu son grand contemporain Petőfi.

La Hongrie vivait dans l'âme de Lenau comme souvenir, mais il a vécu en Allemagne et toute son activité littéraire s'attache aux mouvements et courants d'idées qui remplissaient à cette époque ce pays. C'était l'époque du vieux Goethe et du jeune Heine, l'époque de la vieille et de la jeune Allemagne. Lenau n'appartenait ni à l'une ni à l'autre. Un amour sentimental, mélancolique, languissant l'a captivé pendant toute sa vie. C'était peut-être sa muse, son inspiratrice, mais peut-être aussi son mauvais génie qui l'a détourné vers le mysticisme et dans les ténébres de la dévotion. Ce qui explique son attitude en face de Goethe et Heine. Il détestait le paganisme serein de Goethe et l'audace libre, l'ironie diabolique de Heine, avec cela tout le réveil de la jeune Allemagne. Il pouvait écrire en toutes lettres cette phrase, que nous ne pouvons pas lire aujourd'hui sans horreur : «La poésie devrait laver toute cette saleté profane dont Goethe, durant cinquante ans, l'a souillée avec une main classique».

Deux grandes oeuvres — qui comptent parmi les plus importantes de Lenau — reflètent sa crise intérieure, son état d'âme, cette «idéologie» qu'il s'était seulement forcé d'accepter : *Faust* et *Savonarola*. Dans tous les deux il se voit et il se croit lui-même.

Lenau considérait son *Faust* comme un contre-coup à l'oeuvre de Goethe. C'est dans la figure de Faust qu'il voulait démontrer, étaler, expliquer ce mysticisme dans lequel il s'enfonçait de plus en plus, cette crise d'âme qu'il croyait être celle de son époque. M. Turóczi-Trostler dit très justement qu'il serait erronné de comparer ou de mettre sur la balance d'un côté l'oeuvre ou le génie multiple humanitaire et artistique de Goethe et de l'autre côté l'idéologie enfermée, unilatérale, sectaire de Lenau. L'oeuvre de Goethe s'élève parmi les plus hautes créations de l'esprit, elle forme une partie considérable de notre conception du monde. Goethe avait rendu avant tout humaine la figure mystique et moyen âgeuse de Faust, l'a libérée de sa prison théologique, du pessimisme, du péché originel des tourments de la damnation et a formé au contraire de sa figure le héros le plus positif de l'homme et de la littérature allemande, le principal réprésentant de l'humanisme agissant.

Le Faust de Lenau — comme nous l'avons dit — le personnifie un peu lui-même, l'être malheureux qui a perdu la base de sa vie et erre indécis, désorienté, se sent dépaysé, étranger (comme lui). Il voudrait connaître l'essence de l'existence, de l'univers. La science ne lui a pas donné la réponse satisfaisante, il rejette toutes les décombres des théories. Sur les paroles séditieuses du diable il se révolte contre Dieu et jette au feu la Bible, la grande Charte du christianisme. En échange, Mephistophélès lui offre l'épopée de Lucius Carus,

le document fondemental du matérialisme. Ainsi Faust libéré de toute contrainte morale — bien qu'au fond de son âme le rongent les restes des illusions de la foi et la conscience du péché — commence une vie nouvelle. Qu'est-ce qui est devant lui? Les plaisirs et le jouissances. Seule la jouissance des sens s'offre à lui — comme à son antipode que Lenas ne tardera pas à recréer — à Don Juan. Mais seules les jouissances et les jouissances outrées,u l'abus de la nature amènent infailliblement le désenchantement. Mephistophélès prive Faust de son dernier appui—de la nature. Ayant perdu toute force et espoir dans la vie, Faust ne voit pas d'autre issue que la mort : il se tue. En annulant son être empirique, il s'unit avec l'univers, avec Dieu.

M. Turóczi-Trostler a fortement raison de revenir et d'insister sur le fait que ce n'est point en comparant le Faust de Lenau avec celui de Goethe que nous arriverons à l'apprécier à sa juste valeur. Du tout, c'est une erreur. L'oeuvre de Lenau parle pour lui-même. Aussi n'a-t-elle pas les mêmes prétentions. Le Faust de Goethe est l'oeuvre de toute une vie, celui de Lenau l'expression d'un état d'âme dans les tourments du mysticisme, dans lesquels l'âme ne trouve ni repos, ni issue. On pourrait même dire que c'est une plainte contre la foi, qui ne donne pas de consolation. Et dans la peinture de cette crise et de ces crises nous lisons des strophes et des morceaux qui comptent parmi les plus beaux de la poésie lyrique. Rappelons la *Danse* où Faust séduit une jeune villageoise déjà fiancée, ou Faust sur la mer dans l'orage avec Mephistophélès. Il est intéressant, même frappant, que dans la description de l'orage Lenau mêle des éléments de la contrée hongroise.

Avec Faust Lenau ne s'est pas déchargé entièrement des cauchemars religieux et mystiques qui tourmentaient tant son âme. Il lui fallait d'autres sujets pour prouver sa raison, pour se justifier. Plus on est dans l'erreur, plus on sent le besoin de s'expliquer, de démontrer sa justesse et au lieu de reconnaître son erreur on persévère. Aussi le temps était plein de controverses. Un souffle nouveau, plus libre commençait à alléger les âmes et encourager les esprits, par contre l'Eglise s'armait pour une lutte décisive. Lenau se perd dans des études théologiques, le plan d'une épopée de grande envergure, une trilogie se dessine dans son imagination, dont les héros eussent été successivement *Huss*, *Savonarola* et *Ulrich von Hutten*. C'est à cette époque — nous sommes en 1835 — que paraissent l'ouvrage fondamental de Flath sur les *Précurseurs de la Réforme* et celui de G. Rudelbach sur *Savonarola*. Mais c'était aussi cette année que parut le livre de Fr. Strauss : la *Vie de Jésus*, qui mit en émoi toute l'Allemagne. Et Heine ne reste non plus muet, il publie *l'École romantique et l'Histoire de la Religion et de la Philosophie allemande*. Tout cela a déchaîné d'âpres discussions. Et pour comble — c'était encore cette année — le pape frappe d'anathème le célèbre professeur de théologie de Bonn Georges Hermes et tous ses adhérants qui enseignaient que seul le doute systématique et positif amène à la compréhension des vérités surnaturelles. Il ne manquait que cela, toute l'Allemagne intellectuelle s'est divisée en deux partis opposés et prêts à combattre jusqu'au bout pour leurs idées et convictions.

Après beaucoup d'hésitations Lenau se décide à écrire *Savonarola*. Sa principale source était l'oeuvre de Rudelbach. Comme dans son Faust aussi ici il se donna lui-même : le grand solitaire, qui pour la défense du christianisme — attaque Rome, le pape, les chefs de l'Eglise, les despotes de la Renaissance et meurt sur le bûcher.

L'analyse et l'explication que M. Turóczi-Trostler donne de l'oeuvre nous paraissent les plus belles pages du livre. C'est toute une petite histoire de la civilisation du XVI^{e} siècle: c'est l'histoire, l'histoire de la Réforme, de la Renaissance, de l'art, de la poésie comprimé et condensé dans un cadre assez étroit et jugé du point de vue philosophique, psychologique, esthétique, moral et social. Nous ne pouvons pas nous retenir de ne pas citer quelques phrases : «*L'oeuvre sortie d'une crise d'âme individuelle devient le tableau saisissant des luttes sociales et spirituelles de toute une époque, de tout*

un monde. Remarquons surtout deux scènes-clés où Lenau — c'est à dire Savonarola discute avec les chefs d'Eglise menant une vie mondaine et avec les grandeurs et despotes de la Renaissance avec Mariano da Genazzano et avec Lorenzo di Medici: au fond c'est avec Hegel et avec Spinoza, avec le classicisme de Goethe et surtout avec les deux ennemis principaux, Strauss et Heine qu'il se débat.» Mais même dans ces scènes passionnées le vrai être de Lenau ne se trahit pas : il est violent et pathétique en demandant compte au chevet de Lorenzo mourant des crimes du despotisme et exige le rétablissement des anciens droits et de l'antique liberté. Savonarola peste contre le mirage de l'antique beauté païenne, mais dans les reponses de Mariano et Lorenzo réapparaît et s'épanouit la beauté idéale, apollonienne dans leurs paroles — voudrait-on croire — nous reconnaissons la terminologie de Heine.

Très intéressant est le parallèle que fait M. Turóczi-Trostler entre Lenau et Heine. Heine était le génie le plus pénétrant, le plus étendu de son époque: Lenau le plus renfermé. Le monde de Heine était la contrée du Rhin avec son industrie et son capitalisme, puis Berlin, Hegel, l'Angleterre, Italie, et Paris la capitale éternelle des révolutions, puis le prolétariat et l'amitié de Marx. De tout cela Lenau n'avait rien, tout au plus il les connaissait des livres; par contre il avait la nature, les Alpes, la forêt vierge d'Amérique, la contrée hongroise, la poésie populaire et la musique populaire. Le public de Heine était le monde entier, celui de Lenau un petit cercle d'amis intellectuels. Lenau détestait Heine comme homme, mais — comme tous les poètes de son temps — il subissait son influence.

Dans Savonarola Lenau a tout dit, il a étalé toute sa conception sur le monde, sur la morale, sur la foi, sur tout ce qu'il attendait de la vie, il n'a rien caché, mais au contraire tout accentué, il s'est donné entièrement, c'est ainsi qu'il voulait se justifier devant le monde et devant soi-même. Mais justement parce qu'il se donnait entièrement qu'il ne se sentait plus redevable à personne et à rien, il se vidait, il se sentait libre. Et c'est un état propice à la conversion.

Le hasard vint aussi à son aide. *Savonarola* n'eut pas une réception chaleureuse. Bien au contraire. Les cléricaux ne voulaient rien entendre de l'hérétique de Florence. Laube et Gutzkow lui ont reproché d'avoir abandonné le libéralisme et d'avoir adhéré aux piétistes. Cette attitude laissa Lenau indifférent au commencement. Il attribua cela au fait que les hommes tournent généralement contre tout ce qu'ils ne comprennent pas. Une note de lui trahit que déjà à l'avance il n'avait pas grande confiance dans le succès. Voici ce qu'il dit: «Savonarola est sorti d'une celulle secrète de mon coeur—il a mal fait. La malchance s'était attachée à lui dès sa naissance (Savonarola) et l'a accompagné durant toute sa vie — il n'est pas étonnant qu'elle l'accueillît aussi au moment de sa réincarnation poétique . . . Foi et poésie vont rarement ensemble — séparément encore moins. Mais ce qui n'est pas compréhensible aujourd'hui pourra bien être très convaincant et profond demain.»

Lenau était conscient de la valeur de son oeuvre, mais il ne doutait pas qu'il avait touché à des questions qui peuvent faire éclater l'orage. Aussi cela ne tarda pas. W. Menzel, le fameux dénonciateur et francophobe, qui avait sa part dans ce qu'on a saisi et interdit les publications de la jeune Allemagne — a bruyamment fêté Lenau comme poète du réveil chrétien. Réveil chrétien voulait dire dans sa revue et pour son groupe réaction. Cela consterna Lenau. Ce n'était pas avec eux qu'il voulait marcher. Quelques lumières, durant ses méditations lui suggéraient qu'il avait pris un mauvais chemin. Il commença à chanceler dans sa conviction. Il fait des aveux. Il proteste violemment contre les accusations dont on l'accable, même contre le mysticisme : «Le mysticisme est une maladie, un vertige . . . — dit-il. — Il est vrai que la foi peut élever l'homme haut, très haut, mais il y a quelque chose qui le retire, la profondeur le redemande . . . c'est le vertige du corps et de l'esprit.»

Plus tard il renie Savonarola: «Au-dessus de mon lit pend le portrait de Savonarola, je l'ai contemplé longtemps et je ne suis pas arrivé à comprendre comment j'ai chanter ce froc... Je sentais et pensais comme lui, j'étais véritablement obsédé de lui, mais aujourd'hui je vois que ce n'est pas mon chemin». Il va même beaucoup plus loin, dans une de ses notes de ce temps il dit : «Tant qu'on ne balayera point toutes les absurdités de la métaphysique, nous ne pourrons rien espérer d'aucune révolution, sauf qu'elles nous incitent à une révolution physique.» Du ciel il n'espère non plus rien : «Plus nous voulons nous élever dans les hauteurs, plus la force attractive de la terre nous retire». Deux poèmes-clefs de ce temps sont encore plus explicites. *Déception* est le titre de l'un et *Mon vautour empaillé* de l'autre. Remarquons aussi que c'est en ce temps que les premiers trains commencent à parcourir le pays et Lenau, comme Petőfi salue chaleureusement cette nouvelle invention de l'esprit, qui enrichira les connaissances et apportera tant de bonheur à l'humanité.

Mais pour s'expliquer et se rendre compte à soi-même et au monde de sa nouvelle conception, il lui fallait deux grandes oeuvres qui montreront indéniablement la direction qu'il a prise, ce sont *Zsizska* et les *Albigeois*.

Les Albigeois formaient au XII[e] siècle une secte française, qui ne reconnaissait point le pape, proclamait le doute libre, et voyait la raison de la vie dans les plaisirs et dans le bonheur. Le mouvement commença autour d'Albi et dans le Languedoc, mais il s'était répandu aussi au Nord de l'Italie, même en Hongrie, en Transylvanie. Le pape Innocent III. ordonna une croisade contre eux et Philippe-Auguste, roi de France les a exterminés.

Ce mouvement libéral et cette guerre impitoyable correspondaient bien aux idées nouvelles de Lenau. Il travaillait pendant six ans sur cette oeuvre et c'est son oeuvre la plus hardie, la plus ardente dans laquelle il donna libre cours à sa haine contre l'aristocratie, contre le cléricalisme et contre l'obscurantisme. Aussi l'oeuvre eut un très bon accueil. A. Ruge la salua dans la *Rheinische Zeitung* comme un novateur, qui fraye un chemin nouveau vers des buts nouveaux. S. R. Prutz déclare que dans les *Albigeois* Lenau a écrit le chant triomphal de la liberté. Lenau lui-même était conscient de la valeur de son oeuvre : «... actuellement il n'y rien au-dessus dans la litterature allemande — dit-il dans une note.

Et Lenau ne s'arrêta pas là. Cette grande oeuvre l'a entraîné de plus en plus vers la liberté. En 1840 l'Allemagne a fêté dignement le quatre centième anniversaire de l'invention de l'imprimerie. Lenau salue Gutenberg dans une ode, il voit dans l'imprimerie l'arme de la liberté, de la clarté et du droit. Mentionnons ici que la Hongrie avait aussi sa part dans la fête. Notre grand poète Michel Vörösmarty exalta dans son ode l'imprimerie, qui élevera le peuple du servage à la liberté.

Aussi dans les autres poèmes de Lenau de cette époque nous remarquons un ton plus accentué pour la liberté. Rien n'est plus curieux et plus caractéristique que le fait que Lenau avait «modernisé» son Faust. Il y intercala une scène dans laquelle il pérore dans l'esprit des Albigeios, il attaque le christianisme, le clergé, réhabilite le doute, Spinoza et Heine, la nature et la réalité des sens.

Sa libération du mysticisme, sa conversion de la foi à la connaissance était parfaite. Néanmoins il y avait encore une autre circonstance qui l'a raffermi définitivement dans son nouvel état d'âme et que les études et recherches sur Lenau n'ont pas encore mentionné et M. Turóczi-Trostler est le premier à nous le signaler : c'est le livre de Feuerbach : l'*Essence du Christianisme*. Ce livre avait une influence definitive sur le courant libéral de plus en plus fort à cette époque en Allemagne. «Seul peut ressentir l'effet libérateur de ce livre celni qui l'a vécu lui-même... pour le moment tout le monde est sous son influence» — dit Engels.

Le livre doit son effet bouleversant surtout à cette véhémence avec laquelle Feuerbach place au-dessus de tout, au-dessus de la foi, de la morale l'amour, l'amour sensuel. Voici quelques-uns de ses axiomes : «*L'amour sensuel n'usurpe pas, mais occupe de plein droit la place de la religion*». «*La morale que la religion prêche dompte, subjugue l'homme: l'amour l'élève, le libère*». «*C'est l'amour qui fait chanter le rossignol, qui fait épanouir les fleurs*». «*Il n'y a qu'une sainteté sur la terre et c'est la nature, seules les lois de la nature sont saintes et immuables*».

La leçon de ces doctrines est qu'il nous faut chercher notre bonheur encore durant notre vie terrestre. Cette doctrine, l'amour et la nature correspondaient bien à la nouvelle conception de Lenau et l'ont amené à deux oeuvres importantes qui seront les dernières de sa vie : *Les Chants de la Forêt et Don Juan*.

Les Chants de la Forêt forment un cycle dans lequel Lenau nous dépeint les charmes de la forêt du silence jusqu'à l'orage. Nous avons déjà parlé de son grand art de nous faire ressentir la nature et à cela nous n'avons rien à ajouter, tout au plus qu'ici et là il arrivait encore à en augmenter la beauté.

Plus intéressant et plus important est son Don Juan. M. Turóczi-Trostler nous le présente avec un savant exposé, qui met le problème dans une nouvelle lumière. Faust et Don Juan personnifient au plus haut point les deux grandes forces motrices et les désirs cuisants de la vie humaine : le savoir et la jouissance. Faust et Don Juan, l'un comme l'autre sont les créations de l'âme et de l'imagination populaires. Faust du peuple nordique allemand à l'âme pensive et spéculative, qui incarne l'homme harcelé par la soif de savoir, ce qui a donné Faust; l'autre est le type du climat doux et enchanteur du Midi, de l'Andalousie, la création de l'âme sereine latine, espagnole qui cherche les plaisirs, la jouissance et qui a donné Don Juan.

Tous les deux sont voués à la damnation : les questions finales sont voilées devant la connaissance humaine (selon la conception restée théologique de Goethe) — de même que la jouissance, la suprême jouissance qui comble et éteint l'ardeur du désir et ferait connaître le bonheur, n'est pas non plus donnée aux terrestres. Bien au contraire celui qui cherche les jouissances et ne cherche que les jouissances et erre de femme en femme — ne les trouve pas. Chaque jouissance *essayée* éveille un nouveau désir au lieu d'apaiser et cela continue ainsi sans arrêt jusqu'au dernier épuisement. Ainsi Don Juan écoeuré de soi-même perd contenance, prend en horreur son dernier appui, la nature et se tue.

Faust et Don Juan dans l'insondable et l'insoluble profondeur de leur problème n'ont pas eu le même dénouement ni dans leur drame, ni dans leur interprétation littéraire. M. Turóczi-Trostler passe en revue les diverses élaborations de Don Juan, commencée par sa première forme populaire *El Burlador de Sevilla* attribuée à tort à Tirso da Molina et nomme tour à tour Balsac, Musset, Mérimée, Baudelaire, Byron, E. T. A. Hoffmann et prononce très justement le grand mot : «tout n'a pas encore été dit sur Don Juan». Aussi ce n'était pas dans la littérature que Don Juan eut sa plus haute expression.

C'est la différence entre Faust et, Don Juan. La cause s'explique facilement. Faust est spéculatif et philosophique: la solution s'adresse à la raison, à la compréhension, à laquelle le génie et la langue de Goethe ont suffi. Goethe a pu tout dire dans Faust et il n'y a rien à y ajouter, aussi il l'a pu sauver de la damnation, il l'a humanisé.

Tel n'est pas le cas de Don Juan. Son drame est sentimental, psychologique, les tourments de l'âme, de l'amour, sa solution s'adresse à l'âme, aux sentiments, elle est poétique, lyrique. Plus l'expression arrive à la profondeur ou à la hauteur des sentiments plus elle est musicale. C'est pourquoi ce n'est pas dans la poésie que Don Juan a atteint sa plus haute expression, son apogée, mais dans la musique, dans la musique humaine et divine de Mozart.

*

Lenau n'a pas pu achever son Don Juan. Une maladie l'e guettait depuis longtemps. Il avait une vie trop mouvementée, trop agitée, tourmentée des luttes intérieures. Sa poésie, ses lettres, ses notes ne parlent nulle part d'une vie gaie, insouciante, satisfaite. On dirait qu'il jamais connu le bonheur. Son amour était rêveur, mélancolique, ni gai, ni triomphal. Il n'était pas non plus sûr et heureux dans ses convictions.

L'année 1844 lui fit horreur. «Ces deux 4 cachent quelque chose d'affreux» — lisons-nous dans ses notes. Ailleurs il dit : «Souvent la nuit je me réveille et je pleure sans savoir pourquoi». Ses presentiments n'étaient pas vains. Le 8 septembre de la même année il eut une apoplexie. Un mois après il tombe en démence. Pendant six ans il mène encore une triste vie dans différentes maisons de santé, il meurt en 1850 à Döbling.

M. Turóczi-Trostler ajoute encore un chapitre à son livre déjà débordant de faits et de données ; l'effet de Lenau en Hongrie. Il est compréhensible que c'était son pays natal qui s'adressait avec le plus grand intérêt à lui. Presque tous nos grands poètes ont traduit quelques-uns de ses poèmes. Joseph Eötvös, le romancier et grand penseur élégiaque et sentimental ouvre la série. Mais parmi nos poètes qui avaient des affinités d'âme avec Lenau sont nos trois grands pessimistes : Jean Vajda, Eugène Komjáthy et Jules Reviczky. Vajda ne l'a non seulement traduit mais a subi aussi son influence. Dans ses plus beaux poèmes, comme *Les Pleurs* et *Dans la forêt de Vaál* ou *Sous les arbres de Bukol* nous apercevons des réminiscences sur Lenau. Mais aussi les poètes de la grande génération moderne ont beaucoup goûté Lenau et nous avons des traductions classiques de Babits, Tóth Árpád, Szabó Lőrinc.

Une bibliographie très minutieuse, faite avec beaucoup de soins finit le volume.

Le livre de M. Turóczi-Trostler n'est pas seulement une biographie sur Lenau, mais aussi une oeuvre savante sur son époque, pleine de détails nouveaux, encore non observés et jugés tous du plus haut point de vue. C'est en cela que nous voyons sa plus grande valeur.

LAJOS FÓTI

Heine-Jahr in Ungarn

„... Auch der heldenmütige Kämpfer,
Der dem ungeheuren Schicksal
Unterlag, wird ewig leben
In der Menschen Angedenken."

Es war keine stille, nur-andachtsvolle Totenfeier. Die hundertste Wiederkehr seines Todestages vollzog sich im Zeichen kämpferischer Entschlossenheit und die Folge davon war die Neubelebung des Heine-Kults, der so manche schicksalsschweren Zeiten überstanden hatte. Es hat sich besonders in den Nachkriegsjahren sehr eindrucksvoll erwiesen, daß die Waffen, die Heine einst geführt, nicht gebrochen sind, daß sie dringend benötigt werden ; also fanden sich auch neue kühne Träger dafür sowohl in Ungarn als auch überall in der ganzen Welt. Die Schar derjenigen, die an den Erfahrungen der beiden Weltkriege geschult, den dialektischen Zusammenhang zwischen Heines Kampf und den Aufgaben unserer Zeit begreifen, wächst ständig. Eine Tatsache, die auch in der Art und Weise der ungarischen Heine-Feiern deutlich genug zum Ausdruck kam.

Die Ungarische Akademie der Wissenschaften, Der Ungarische Friedensrat, die Lóránt Eötvös Universität Budapest, die Gesellschaft für Natur- und Gesellschaftskunde zeichneten als Veranstalter die größeren Ehrungen, an deren Gestaltung namhafte Wissenschaftler, Dichter, Künstler und Politiker des Landes beteiligt waren. Die ungarische Presse, der Rundfunk und die Verlagsanstalten haben ihrerseits dazu beigetragen,

daß Ausmaß und Niveau der Heine-Veranstaltungen alles bisherige dieser Art übertroffen haben.

Außer den bereits genannten Körperschaften wollten auch zahllose andere, grössere und kleinere Organisationen und Verbände ihren Anteil an den Feierlichkeiten haben, sodaß die Zahl der in Vereinen, Gewerkschaften und Schulen der Hauptstadt und der Provinz veranstalteten Heine-Gedächtnisfeiern nur annähernd angegeben werden könnte.

Den Auftakt gab die feierliche Sitzung der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Klasse der Ungarischen Akademie, woselbst am 27sten Februar 1956 Prof. József Turóczi-Trostler von der Lóránt Eötvös Universität unter dem Titel »Heine-Probleme« einen Vortrag hielt.

In seinen weite Perspektiven eröffnenden Ausführungen suchte er Ursachen und Voraussetzungen von Heines über alle Sprachgrenzen hinausgehender, allgemeiner Popularität und innerhalb derselben besonders die Ursachen seiner Zeitgemäßheit zu erhellen.

Wie konnte er der Romantik entwachsen und zur Einsicht gelangen, daß die Zeit, der Kapitalismus, die Technik seine besten Gefährten sind, deren Leistungen die ganze Schein- und Wunderwelt der Romantik in Schatten stellen? Wie konnte er dem Verlangen seiner Zeit entgegenkommen und zu gleicher Zeit in den neuen Kategorien kommender Welten denken? Wie konnte er ein großer Nationaldichter und gleichzeitig ein Dichter für die heiligsten Güter der ganzen Menschheit, ein Humanist der Tat und streitbarer Tendenzdichter sein, ohne daß er, sei es gegen den Humanismus sei es gegen die Gesetze und Forderungen der anspruchsvollsten Kunst verstoßen hätte?

Probleme wie: Heine und Petőfi, Dichter und fortschrittlicher Politiker und Ideologe, Heine und die Volksdichtung, Musik und Dichtkunst, die weltanschaulichen Grundlagen seiner Ironie, die dialektische Übereinstimmung von Lyrik und Prosa bei Heine, Heines Stellung zur Religion, zum Kommunismus, zum Proletariat und zur Weltrevolution und noch manche anderen Fragen wurden im Laufe des Vortrags erörtert und zum Teil auch überzeugend geklärt.

Der mit großem Beifall aufgenommene Vortrag mit einer Bibliographie ergänzt ist nunmehr auch in Druck erschienen. (Mitteilungen der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Klasse der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Bd. IX. Heft 1—2, S. 27—89.)

Dieser wirkungsvolle Festakt der Akademie konnte nicht ohne Folgen bleiben; die Werktätigen der Betriebe und Ämter bekundeten ein außerordentlich reges Interesse für alles, was mit dem vor hundert Jahren verstorbenen Dichter zusammenhängt, sodaß die Gewerkschaften, Schulen usw. diesmal wirklich nur dem Verlangen der Mitglieder entgegenkamen, wenn sie je nach Möglichkeit Heine-Abende veranstalteten.

Auch die Zeitungen und Zeitschriften waren bestrebt dem also spontan geäußersten Wunsch der Leser Rechnung zu tragen, sodaß es kaum eine auch nur einigermaßen bedeutendere Zeitschrift in Ungarn gab, die im Laufe des Heine-Jahres des großen Dichters in irgendwelcher Form nicht gedacht hätte. Selbst nicht-literarische, populärwissenschaftliche Zeitschriften haben Mittel und Wege gefunden ihre Leser an die bedeutende Jahreswende zu erinnern. (Z. B.: »Élet és Tudomány« brachte einen Artikel über den ungarischen Arzt Heines, »Táncművészet« behandelte Heines Beziehungen zur Tanzkunst u. a. m.)

Die meisten Zeitschriften greifen je eins der im Vortrag von Prof. Turóczi-Trostler bereits angeschnittenen Fragen und Probleme auf und analysieren sie an Hand reichlicher Zitate aus Heines Dichtung. Demnach sind die Artikel ziemlich abwechslungsreich und so manches inhaltsschwere Heine-Wort konnte aus diesem Anlass den Lesern eingeprägt werden.

Besondere Beachtung wird jedoch einigen, wie es scheint, Kernfragen geschenkt: dem Heine-Petőfi Verhältnis und dem dichterisch-politischen Vermächtnis des Dichters, wobei seine Stellung zum Kommunismus eingehendst erörtert wird. Diese Gruppierung der Fragen zeigt bereits die Ausrichtung des Interesses des ungarischen Publikums deutlich genug an.

Das Problem Heine und Petőfi ist fast so alt, wie die ersten ungarischen Heine-Übersetzungen und in der ungarischen Philologie stets gegenwärtig. Dies wird aber nur zu begreiflich, wenn wir bedenken, daß der größte ungarische Lyriker, der auch als politischer Dichter vielen Dichtergenerationen den Weg gewiesen hat, mit zu den ersten Heine-Übersetzern in Ungarn gehört.

Außerordentlich umfangreich gestaltet sich in den verschiedenen Artikeln der Fragenkomplex Heine und der Kommunismus; was der vor hundert Jahren verstorbene Dichter den neuen Kämpfern um eine neue Welt zu sagen habe? Wie man der falschen Deutung solcher Heine-Worte entgehen könne, die sich mit unserem Heine-Bild nur schlecht und recht oder garnicht in Einklang bringen lassen? — also Debatte über das Für und Wider bei Heinrich Heine. Besondere Beachtung verdient hierbei der Aufsatz »Über zwei Gedichte von Heine« aus der Feder P. Rényis (»Csillag« — 1956. Jg. 10. H. 6 und 7 in Fortsetzungen), worin »Die Grenadiere« und »Die schlesischen Weber« recht gründlich analysiert werden. M. A. Rónai feiert in seinem Aufsatz »Was wir Heine schulden« (»Irodalmi Újság «— 1956. Jg. VII. H. 5. S. 4.) Heine als den Dichter, der die Wahrheiten des Sozialismus als erster in der Sprache der großen Dichter zu formulieren verstanden hatte.

Wird aber Heine auf diese Weise als der erste große Dichter des Sozialismus anerkannt und gewürdigt, so kann es nicht unterbleiben, daß auch die Probleme: Patriotismus-Internationalismus, Kunst und Wissenschaft, Dichter und Volk, wem gehört Heinrich Heine udgl. zur Sprache kommen, wie es in den Artikeln von A. Sárközi (»Heinrich Heine. — Zur 100sten Jahreswende seines Todes.« — in »Széphalom«, 1956. Jg. IV. H. 1. S. 59 ff.), Gy. M. Vajda (»Heine« — in »Művelt Nép«, 1956. Jg. VII. H. 8. S. 4.), L. Bódi (»Heine und die klassische deutsche Philosophie« — in »Természet és Társadalom« 1956. Jg. III. H. 1. Neue Reihe S. 37—38), A. Mádl (»Heinrich Heine« — in »Új Hang« 1956. H. 2. S. 47.), S. Vajda (»Heine« — in »Béke és Szabadság« 1956. Jg. VII. H. 7. S. 14.) geschieht.

Die Heine-Übersetzungen können in Ungarn auf reiche Traditionen zurückblicken, welche aber, der Natur der Sache nach, stets den jeweiligen Forderungen und Möglichkeiten unterworfen waren. In der ansehnlichen Reihe der Übersetzer begegnen wir manchen bekannten großen Dichternamen, allen voran Petőfi, aber auch zahlreichen Gelegenheitsübersetzern, begeisterten Heine-Anhängern. Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß Heine mehr als alle anderen deutschen Dichter zum literarischen Gemeingut der ungarischen Leser gehört, wobei jedoch nicht unerwähnt bleiben soll, daß in breiteren Leserkreisen bis zu den jüngsten Zeiten besonders nur einige vertonte Lieder, wie z. B. »Die Loreley«, »Leise zieht. . .« udgl. bekannt waren. Hingegen konnten sich die Übersetzungen seiner Prosaschriften weniger durchsetzen. In den Kriegsjahren ward Heines Werken in Ungarn fast dasselbe Schicksal zuteil, wie im Vaterland des Dichters selbst.

Im verflossenen Heine-Jahr wurde dann manches nachgeholt; so erschien »Deutschland — ein Wintermärchen« gleich in zwei Übersetzungen, und zwar in der Reihe »Kleine Bibliothek der Friedensausschüsse« (No 16, 156 S.) übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von M. A. Rónai, und in der Reihe »Kleine Bibliothek für ein freies Vaterland« (No 27, 166 S.)übersetzt von J. Cserny.

Der große Erfolg der in 1951 erschienenen bisher umfangreichsten Heine-Anthologie in ungarischer Sprache (»Szépirodalmi Vlg.« — Bp. 1951. 463 S.) hat im Heine-Jahr

auch andere Verleger angeregt mit neuen Heine-Gedichtsammlungen aufzuwarten. Der Band »Heine-Gedichte« — ausgewählt und herausgegeben von Ilona Róna (»Új Magyar Vlg.« i. d. R. »Kleine Bibliothek der Weltliteratur«, Bp. 1956, 254 S.) kann als eine gutgelungene Auswahl angesprochen werden, welche sinnvoll geordnet und hübsch ausgestattet jedem Leser eine Freude bereiten kann.

Als neues Beginnen in Ungarn gilt die Heine-Auswahl, die A. Madl besorgt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen, F. Glück aber stilvoll illustriert hat, da es zum ersten Male seit langen Jahrzehnten geschieht, daß den deutschsprachigen Bürgern des Landes eine Heine-Auswahl beschert wird. (Hgb. »Kulturverband der Deutschen Werktätigen in Ungarn«, Bp. 1956. 137 S.)

Unter dem Titel »Heines Tage. — Briefe, Aufsätze, Gespräche.« besorgte L. Bódi eine kleine Auswahl aus Heines Prosaschriften. Die Übersetzung ist die Arbeit von I. Fónagy. (»Művelt Nép Vlg.« i. d. R. »Aurora« No 3, Bp. 1956. 289 S.)

Gedacht werden muß an dieser Stelle auch der von L. Flórián zusammengestellten kleinen »Heine-Bibliographie«, welche die in Ungarn vor 1956 erschienenen Heine-Übersetzungen und das Heine-Schrifttum verzeichnet und auch eine knappe Biographie des Dichters enthält. (Hgb. »Hauptstädtische Szabó Ervin Bibliothek«, Bp. 1956. 32 S.)

Dies alles ist wohl für ungarische Verhältnisse eine beachtenswerte verlegerische Leistung und ein sprechender Beweis für Heines Popularität in Ungarn, was uns jedoch nicht über die Tatsache hinwegtäuschen möge, daß noch vieles getan werden soll. Also vermissen wir vor allem eine vollständige Heine-Ausgabe, die aber — wie verlautet — in Vorbereitung ist und demnächst auch erscheinen soll.

Auch die Tagespresse und der Rundfunk haben das Ihrige getan und mit den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln zur Gestaltung des Heine-Jahres beigetragen. Die Zeitungen brachten laufend Berichte über die verschiedenen Veranstaltungen, Buchbesprechungen und gelegentlich auch kürzere oder längere eigene Artikel über Heines Bedeutung.

Der Ungarische Rundfunk gedachte des großen Dichters zu wiederholten Malen in verschiedenen Sendungen ; am 17. Februar 1956 brachte er im Rahmen einer einstündigen Sendung ein Hörspiel aus der Feder von D. J. Kovács, das im September auch wiederholt wurde. Öfters erklangen im Laufe des Heine-Jahres die bekannten und beliebten Lieder des Dichters, wir hörten Proben aus »Deutschland — ein Wintermärchen« und auch einen Vortrag über »Heine und die Musik«.

Das sind — kurz gefasst — die Tatsachen, über die der Chronist über das denkwürdige Heine-Jahr in Ungarn berichten kann.

János Kovács

BIBLIOGRAPHIA

BALASSI BÁLINT *összes művei* (Bálint Balassis sämtliche Werke) I—II. Akadémiai Kiadó (Verlag der Akademie der Wissenschaften, Budapest), 1951, 1955.

PÉTER BORNEMISZA : *Ördögi Kísértetek* (Teuflische Versuchungen), Akadémiai Kiadó (Verlag der Akademie der Wissenschaften, Budapest), 1955.

RIMAY JÁNOS *összes művei* (János Rimays sämtliche Werke) Akadémiai Kiadó (Verlag der Akademie der Wissenschaften, Budapest), 1955.

Die neugeborene ungarische Literaturgeschichtsschreibung widmete ihre Aufmerksamkeit einige Jahre lang überwiegend der Klarlegung der hauptsächlichsten Entwicklungsperioden der ungarischen Literatur im allgemeinen und einer neuen Umwertung unserer grössten Schriftsteller. Infolgedessen liess die Intensität der in den 1870er Jahren begonnenen und mehr oder minder systematischen Quellenpublikationen eine Zeitlang in fühlbarem Masse nach. Die Akademie der Wissenschaften, Budapest, verwendete seit 1951 wieder besondere Sorgfalt auf die Publikation von Quellen und beschloss, den Nachlass unserer Klassiker in zeitgemässen, kritischen Ausgaben zu veröffentlichen. Im Rahmen dieses Programms sind seit 1951 zahlreiche Bände, darunter Werke älterer ungarischer Autoren wie Péter Bornemisza, Bálint Balassi und János Rimay erschienen ; von Balassi und Rimay ihr ganzes Lebenswerk, von Bornemisza eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, sein Prosawerk über die »Teuflischen Versuchungen«.

Bálint Balassi gehört zu den grössten Lyrikern unserer Literatur ; in seiner Dichtung kam der Gedanken- und Formenschatz der zeitgenössischen europäischen Dichtkunst in unserer Sprache zum erstenmal auf europäischem Niveau zu Worte. Sein Meister und Lehrer war Péter Bornemisza, ein Reformator von humanistischer Bildung, János Rimay wieder, ein Schüler und Dichterfreund Balassis, führte die künstlerischen Errungenschaften seines Meisters fort, sorgte für deren Verbreitung und machte zum ersten Mal in der Geschichte der ungarischen Literatur den Versuch zur Wertung eines Dichters (nämlich Balassis), indem er dessen Lebenswerk historisch in die Strömungen der europäischen Literatur einfügte.

*

Die Eingliederung des Lebenswerkes Péter Bornemiszas in die Geschichte unseres Schrifttums ist bis heute nicht restlos erfolgt. In neueren Auflagen sind nur seine Gedichte und seine »Ungarische Elektra«, eine Bearbeitung der Elektra des Sophokles, erschienen. Seine Bedeutung für unsere Literatur wurde schlechtweg auf seine Elektra-Bearbeitung eingeengt, seiner Prosa wurde nur selten Erwähnung getan. Die Untersuchung der Elektra-Bearbeitung wies bereits auf die Grundlagen der Bildung Bornemiszas sowie auf seinen Gesichtskreis in der europäischen Literatur hin und bestimmte deren Platz im deutsch-protestantischen Humanismus. (Vgl. József Turóczi-Trostler : »A magyar nyelv felfedezése«. [Entdeckung der ungarischen Sprache.] Budapest, 1933. S. 82.) Die antike Tragödie war im 16. Jahrhundert unter den deutschen Humanisten sehr beliebt, und Bornemisza begann mit der Übersetzung der Elektra des Sophokles in seinen Universitätsjahren auf Anregung des Wiener Universitätsprofessors Georg Tanner (Tannerus), eines Gelehrten von humanistischer Bildung.

Von den vier umfangreichen Bänden seiner Postillen ist aber bis zur jetzigen kritischen Ausgabe der »Teuflischen Versuchungen« nichts erschienen, deshalb konnte auch eine eingehende Untersuchung seiner Prosa nicht durchgeführt werden. Seine hervorragende Bedeutung für die Entwicklung der ungarischen Kunstprosa wurde erst durch die neuesten Analysen erhellt. Obzwar diese neuesten Würdigungen die Prosa Bornemiszas von den erwiesenen oder wahrscheinlichen Quellen gewissermassen gesondert prüfen, liefern sie trotzdem wertvolle Beiträge zur Erhellung der Entfaltung seiner bewussten Erzählkunst. Von den Werken Bornemiszas gelangten zu besonderer Bedeutung die »Teuflischen Versuchungen« im IV. Band der Postillen. Diese Schöpfung überrascht uns mit ihren modernen psychologischen Analysen sowie mit ihrer Schreibweise, die bewusst den belletristischen Lektürenstil anstrebt.

Gleichzeitig birgt dieses Werk Bornemiszas die meisten philologischen Probleme. Wir wissen nämlich aus den biographischen Einzelheiten Bornemiszas, dass er sowohl Deutschland als auch Italien bereiste, und in einer beträchtlichen Anzahl seiner Teufelsgeschichten kommen Städte des Auslandes vor, die Bornemisza vermutlich in der Tat besuchte. Ist nun dieser Teil der Geschichten der literarische Niederschlag von wahrhaftigen, persönlichen Erlebnissen, oder nach einem literarischen Vorbild verfertigt und, wenn dies der Fall sein sollte, wie gibt sich dann die schriftstellerische Eigenart Bornemiszas in der Bearbeitung kund? Dies waren jene Fragen, die vor der Veröffentlichung der kritischen Ausgabe der Bereinigung harrten.

Die »Teuflische Versuchungen« sind nur 1578 im zweiten Teil des IV. Bandes der Postillen, unter einem besonderen Titel, ein Jahr später auch als selbständiger Band erschienen. Vom IV. Bande der Postillen Bornemiszas sind mehrere Exemplare erhalten, während wir von der selbständigen Ausgabe bloss ein einziges Exemplar besitzen, das erst in der letzten Zeit, gerade als die kritische Ausgabe erschien, zum Vorschein kam, so dass der Herausgeber dieser Ausgabe keine Möglichkeit mehr hatte, seinen Text mit dem plötzlich aufgetauchten Unikum zu vergleichen. Der Herausgeber klärte zahlreiche philologische Probleme, die sich an das Werk des Autors knüpften. Besonders durch die Feststellung der Quellen der »Teuflischen Versuchungen« erschloss er den Weg zum Verständnis der Kunst Bornemiszas von einer sicheren Grundlage aus.

Die einheimischen, ungarischen Quellen des Teufelsglaubens Bornemiszas waren uns im grossen und ganzen auch bisher bekannt, und auf Grund der Beziehungen seiner Elektra-Bearbeitung zum deutschprotestantischen Humanismus schlossen wir darauf, dass die äusseren literarischen Vorwürfe gleichfalls im protestantischen Humanismus zu suchen sind.

Die Ausgabe weist darauf hin, dass während der Teufelsglauben des Mittelalters im Schrifttum der italienischen Renaissance nur schwache Spuren hinterliess, in der deutschen Reformation, besonders um die Lutherschen Lehren, ein gewaltiger Teufelskult entstand. Als Bornemisza sich in Wittenberg aufhielt, hörte er öfters in den Vorträgen Melanchtons, die irdischen Leiden seien den ständigen Versuchungen des Teufels zuzuschreiben. Er beschloss, seine Glaubensgenossen im Heimatland durch Veröffentlichung der hier gesammelten warnenden Beispiele und deren Lehren gegen die teuflischen Machenschaften zu stärken. Kurz nach dem Tode Melanchtons gab einer seiner Schüler die Teufelsgeschichten des Meisters auf Grund von Notizen samt weiteren Historien aus anderen Quellen heraus. Das Buch des Johann Manlius — die unmittelbare Quelle der sich im Ausland abspielenden Geschichten Bornemiszas — erschien 1562, sodann 1565 in Basel. Diese Ausgabe erbrachte den Beweis dafür, dass jene Reisen Bornemiszas, die die Forschung aus den Schauplätzen seiner Teufelsgeschichten erschloss, indem sie sogar seine Reiserouten mit ziemlicher Genauigkeit festgestellt haben wollte, samt und sonders Hypothesen waren, da doch Bornemisza diese Historien zumeist dem Buche des Manlius entnommen hatte. Die ideologische Hauptquelle des Teufelsglaubens für Bornemisza wie für andere Zeitgenossen war und blieb jedoch das »Theatrum Diabolorum, 1569«, auf das in diesem Zusammenhang erstmalig J. Turóczi-Trostler hingewiesen hatte.

Anhand der »Teuflischen Versuchungen« zeigt sich, als Ergebnis der Begegnung der ungarischen Reformation mit dem deutschprotestantischen Humanismus, ein bedeutender Fortschritt des ungarischen Kunstprosastils. Auch diese Schöpfung Bornemiszas bezeugt, dass die ungarische Reformation besonders dort wichtige Ergebnisse in der Entwicklung der ungarischen Literatur erzielte, wo eine eigenartige Begegnung zwischen der Reformation und dem Humanismus stattfand. Die ausländischen, deutschprotestantisch-humanistischen Quellen bestärkten Bornemisza nicht nur in seinem Teufelsglauben, sondern spornten ihn auch zur Ausgestaltung des selbständigen ungarischen Prosastils an.

Die Mehrzahl der teuflischen Geschichten gelangte aus dem Buch des Manlius zu Bornemisza, einen anderen, ebenfalls beträchtlichen Teil schöpfte er aus dem im Jahre 1554 in Wittenberg erschienenen Vitae Patrum (Vitae Patrum, in usum ministrorum verbi, quoad eius fieri potuit repurgatae. Per D. Georgium Maiorem, Cum praefatione D. Doctoris Mart. Luth.) Andererseits aber fehlen für 191 Geschichten die literarischen Vorbilder, hier dürfte es sich also um unmittelbare Erlebnisse handeln. Ihre Zahl umfasst mehr als die Hälfte seiner Historien. Bornemisza weist vornehmlich in diesen selbständigen Schöpfungen voraus ; er löst sich los von den Quellen und der aneifernden Wirkung der Bibel und bahnt sich einen Weg zu moderneren, novellistischen Geschichten, er beobachtet die Tätigkeit der Menschen als Glieder der Gesellschaft, sucht nach den inneren Beweggründen ihres Tun und Lassens, erforscht psychologische Probleme. Die

Entfaltung seiner Kunst der Darstellung erreicht ihren Höhepunkt in den »Teuflischen Versuchungen« ; die Predigten der ersten Bände (gesprochene Rede) entwikkelten sich zur Kunstprosa (Lektüre). Das Ganze zeugt von einer interessanten Begegnung der sich verzögerten ungarischen Renaissance mit der Reformation in ungarischer Literatur. Das ruhelose Leben, die Kämpfe und Versuchungen Bornemiszas verliehen seiner Sprache eine aussergewöhnliche Bewegtheit. Bornemisza hatte eine Vorliebe für problematische, verwikkelte Situationen. (Vgl. József Turóczi-Trostler : Az országokban való sok romlásoknak okairól. [Über die Gründe der vielerlei Missstände in den Landen.] 1930. S. 4.) In Bornemiszas »Seelenzustände analysierendem und erläuterndem« Bestreben sowie in der Bewegtheit seines Stils erblicken manche auch die Anfangserscheinungen der neueren europäischen Strömung, des Barocks.

Das Werk Bornemiszas stellt nicht nur die in ungarischer Sprache zusammengefasste europäische Teufel-Literatur dar, werden doch in diesen Geschichten bald verhüllt, bald unverhüllt auch die Gesellschaftsprobleme des 16. Jahrhunderts behandelt. Jene Reformatoren, die Bornemiszas Zeitgenossen oder Vorgänger waren begnügten sich damit, nur im allgemeinen gegen die Widersprüchlichkeiten der Gesellschaft des Zeitalters anzukämpfen, indem sie Fürsten kritisierten und menschliche Eigenschaften verdammten. Bornemisza trat aus der Verallgemeinernden Beurteilungsweise heraus und prangerte, gleichviel, ob es sich um geistliche oder weltliche Potentaten handelte, jede verdammungswürdige, sittenlose, verwerfliche Tat, von der er Kenntnis erhielt, offen an. Auch gab es in seinem Leben einen besonderen Widerspruch : Zur Zeit seiner Tätigkeit erstarrte die Bewegung der Reformation zu einer geistlichen Organisation, er aber bewahrte die Anschauungen der Reformatorengeneration und verfocht diese nicht selten entschiedener, leidenschaftlicher als irgendeiner seiner kämpferischen Vorgänger. Trotzdem wurde er Priester, ja Bischof der soeben entstandenen Kirche. Das Erscheinen der »Teuflischen Versuchungen« entfesselte einen gewaltigen Sturm, Bornemisza kam um seine hohe Bischofswürde, wurde eingekerkert, und konnte der Haft nur auf die gleiche Art und Weise entkommen wie Cellini, der grosse italienische Abenteurer und Goldschmied. Aber Bornemisza schrak auch vor dem Gefängnis nicht zurück, und gab 1579, ein Jahr nach dem sturmerregenden Erscheinen des IV. Bandes der Postillen, die Geschichten der »Teuflischen Versuchungen« wieder heraus, und zwar, der ganzen Welt zum Trotz, als selbständigen Band.

Bornemisza betätigte sich eine Zeitlang bei der Familie Balassi als Hauslehrer und leitete die geistige Entwicklung des späteren Dichters Bálint Balassi. Der Kontakt zwischen beiden kann als ein Symbol für die eigenartige Verknüpfung der ungarischen Reformation mit der späten ungarischen Renaissance angesehen werden. Davon zeugt der erste literarische Versuch Balassis, die Übersetzung des im Lutherschen Geiste verfassten Buches für geistige Übungen »Würtz-Gärtlein für die Kranken Seelen« vom Hagenauer Prediger Michael Bock, untrüglich. Die grosse Persönlichkeit der ungarischen Reformation gab den Antrieb auch zu den ersten dichterischen Versuchen des ersten grossen Lyrikers in unserer Sprache.

*

In der Folge der kritischen Ausgaben des Verlages der Akademie der Wissenschaften, Budapest, erschienen, von Sándor Eckhardt besorgt, die Werke Bálint Balassis. Die epochemachende Bedeutsamkeit der Dichtkunst Balassis wurde erst von 1874 an erkannt. Bis 1874 beschränkte sich die Kenntnis seines dichterischen Nachlasses lediglich auf fromme Gesänge und Soldatenlieder. Seine Liebesdichtung konnte in einer Welt, die die alten ungarischen Liebeslieder verfolgte, weder zu seinen Lebenszeiten noch nach seinem Tode gedruckt werden. Sie haben sich in Handschriften verbreitet. Balassis Zeitgenossen hatten zwar Kenntnis von seinen Liebesgedichten, sein treuer Schüler und Dichterfreund János Rimay kämpfte sogar für die Anerkennung dieser Gedichte, aber vergebens. Erst im Jahre 1874 kam ein handgeschriebenes Buch mit Balassis Liebesdichtung zum Vorschein, und seit der Entdeckung dieses Kodexes erblicken wir in Balassi einen wahren Klassiker der ungarischen Nationalliteratur. Dieser wichtige Fund der Balassi-Philologie gab dann den Anstoss zu einem Verzerrungsprozess, der darin bestand, dass ein Teil unserer Forscher von dieser Zeit an dazu neigte, alle Gedichte aus der Balassi-Zeit die über den Durchschnitt hinausgingen, Balassi zuzuschreiben. Die Durchsetzung der Lyrik Balassis mit fremden Elementen erschwerte einerseits die Untersuchung seines Lebenswerkes, machte andererseits die genaue Abschätzung der Wirkung seiner dichterischen Errungenschaften unmöglich. Zahlenmässig erreichten die Balassi-Gedichte in der von Lajos Dézsi herausge-

gebenen Ausgabe »Balassi Bálint minden munkái«, (Bálint Balassis sämtliche Werke) 1923 ihr Höchstmass. Trotzdem leistete diese Ausgabe Dézsis einen unersetzlichen Beitrag zur Balassi-Philologie, da im Apparat alle Resultate, die die neueren Forschungen gezeitigt hatten, aufgearbeitet sind.

Sándor Eckhardt kämpfte bereits seit mehreren Jahrzehnten erfolgreich gegen die Verzerrung von Balassis Lebenswerk, und war bestrebt, die Lebensbahn und die Vorbilder des Dichters, aus glaubwürdigen Quellen schöpfend, festzustellen. Seine Ausgabe ist das Resultat jahrzehntelanger Forscherarbeit. Er nahm in seine Ausgabe ausschliesslich authentische Balassi-Schöpfungen auf. Der erste Band enthält die Gedichte, das Schäferspiel Julia, die Memoiren, den Briefwechsel und unter dem Titel »Tanuságok« (Zeugnisse) zeitgenössische, das Leben Balassis vortrefflich dokumentierende Schriften und Briefe. Im zweiten Band sind die Übersetzungen des »Würtz-Gärtleins« von Michael Bock sowie der »Zehn Gründe« des Jesuiten Edmund Campian, ferner die nach der Herausgabe des ersten Bandes zum Vorschein gekommenen Gedicht-Auslesen, Zitate aus den Werken Balassis und neue, noch unveröffentlichte Briefe untergebracht. Die kritische Ausgabe sonderte also die abgelagerten Fremdkörper von der Dichtung Balassis ab und beschenkte uns mit dem authentischen dichterischen Nachlass. Das auf diese Weise gereinigte Balassi-Lebenswerk entfaltet sich in diesen zwei Bänden in chronologischer Reihenfolge, die nur in wenigen Fällen strittig erscheint.

Von textkritischem Gesichtspunkt war eine der schwierigsten Aufgaben die Wiederherstellung der ursprünglichen Rechtschreibung des Dichters. Von Balassi ist keine Handschrift erhalten, die Textüberlieferung verstümmelte zumeist die ursprüngliche Schreibweise Balassis. Eckhardt verbesserte die Irrtümer der früheren Ausgaben, indem er Balassis Rechtschreibungssystem aus seinen eigenhändig geschriebenen Briefen feststellte und befolgte. Die Stichhaltigkeit seiner Methode bestätigten die Eigenarten der Rechtschreibung jener eigenhändig geschriebenen Gedicht-Auslesen Balassis, die nach dem Erscheinen des ersten Bandes aufgefunden wurden.

Balassi ist eine hochinteressante, von Gemütsbewegungen und Leiden durchglühte, von Widersprüchen gespannte Persönlichkeit unserer Literatur. Er lebte im Jahrhundert der Reformation, aber seine Lebensauffassung bedingten nicht mehr die grossen Prinzipien und Ziele der Reformation, obwohl die geschlossene Formenwelt seiner reformatorischen Dichter-Vorgänger Spuren in seiner Dichtung hinterliess. [(Vgl. József Turóczi-Trostler : A Balassi-versszak német rokonai. (Die deutschen Verwandten der Balassi-Strophe.) 1941.] Seine Dichtung entfaltete sich in jenem Zeitalter, das unmittelbar auf die Erstarrung der ungarischen Reformation folgte. Hier findet zum erstenmal eine Begegnung in ungarischer Sprache statt zwischen der grossen Errungenschaften der antiken, der Renaissance- und zum Teil der zeitgenössischen europäischen Literatur und den Überlieferungen des Schrifttums in unserer Sprache. Er bereiste halb Europa, kam nach Erdély (Siebenbürgen), nach Deutschland (Nürnberg), nach Wien und wiederholt nach Polen, soll mehr als ein halbes Dutzend Sprachen gesprochen haben, kannte das antike Schrifttum, die Literatur der Renaissance und des Humanismus, die zeitgenössische türkische und polnische Dichtung. Er las italienisch, türkisch und polnisch, eine Anzahl seiner Gedichte schrieb er auf Melodien von polnischen, türkischen, deutschen und rumänischen Liedern. Er eignete sich Formen der konventionellen humanistischen Dichtung an, und intonierte die ersten Akkorde von europäischem Niveau in der Lyrik unserer Nationalsprache. (Vgl. József Turóczi-Trostler : A magyar irodalom európaizálódása. [Die Europäisierung der ungarischen Literatur.] Budapest, 1946. S. 18—19.) Balassi vermochte sich nicht leicht vom Einfluss der Traditionen loszumachen, sobald er aber seine eigene Stimme gefunden hatte, liess er einzigartige Möglichkeiten des Ausdrucksvermögens unserer Sprache schillern.

Unter den literarischen Vorbildern Balassis werden Werke von Ovid, Marullus, Angerianus, Aeneas Sylvius sowie die deutsche Liedersammlung von Jakob Regnart genannt. Balassi kannte auch den grossen polnischen Dichter Kochanowsky. Doch stand der Ansporn heimatlicher Verskunst für ihn keineswegs dem der ausländischen Vorbilder nach. Balassi war es, der die Möglichkeiten, welche die ungarische Dichtung bot, als erster verwirklichte: Die schlichte Dichtung der Reformationszeit erhob sich in seinen frommen Gesängen zu lyrischen Geständnissen, die zagen, sich hinter Blumennamen verbergenden, also im wahrsten Sinne des Wortes v e r b l ü m t e n Liebeserklärungen der alten ungarischen Liebesdichtung (deren spezifische Dichtungsart in der ungarischen Literaturgeschichte »virágének« = »Blumenlied« genannt wird), entfalteten sich zu selbständiger Liebesdichtung, und die Welt

der eher nach Wahrheit als nach Poesie strebenden Historien und Soldatenlieder liess in Balassi die unerreichbare Schönheit seiner patriotischen Kampfgedichte reifen. Während uns die europäischen Vorbilder, die Balassi die Inspiration zu seinen frommen Gesängen und Liebesliedern gaben, bekannt sind, ist das im Falle der Kampfgedichte unmöglich, da es in jener Zeit kein zweites Land in Europa gab, wo »diese, von hohem Pathos erfüllten Kampfgedichte« hätten entstehen können. (Vergl. Sándor Eckhardt : Balassa Bálint, Budapest, o. Jg. S. 105—106.) Wo sich indessen wie z. B. in Polen eine ähnliche geschichtliche Situation ausgestaltete, dort lässt sich unschwer der Einfluss Balassis nachweisen.

Ein wichtiges Lebenselement der Lyrik Balassis war die Dichtkunst des internationalen, des westlichen Humanismus, aber er überflügelte so manche seiner Vorbilder. Aus den Versen eines Marullus, eines Angerianus eignete er sich vortreffliche Methoden für Gestaltung der Form, von Sprache und Stil an, sobald er aber Herr seiner Sprache und der Form geworden war, befreite er sich von den Fesseln der Konvention, und schuf eine Dichtung, welche die Kunst so mancher seiner humanistischen Meister überragte.

Sein Leben widerspiegelte die Zustände seiner Epoche. Als Spross einer hochadeligen Familie, hatte er Anwartschaft auf verschiedene Grossgrundbesitze, als er aber herangewachsen war, fielen diese Güter seinen Verwandten zu, der Dichter kämpfte vergebens für sein gutes Recht, und so war es ihm nicht länger möglich, das Leben der Bevorzugten zu leben. Der erfolglose Kampf zehrte an seiner Gesundheit und dieser Umstand war es, der seiner Dichtung die ungeheuere Spannung verlieh. Er versuchte es auch mit dem Soldatenleben, und nahm mit grosser Tapferkeit an dem Kleinkrieg teil zwischen Ungarn und Türken. Die besten Stücke seiner Dichtung schöpfte er aus dem Soldatenleben. Die Bilder und Gleichnisse des rauhen Soldatenlebens, das aber von tausenderlei Schönheiten der Natur umgeben war, durchweben eine ganze Reihe seiner Liebeslieder und seiner frommen Gesänge.

Auch in der Liebe fand er keinen Trost. Eine grosse Liebe, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete, war unglücklich, seine Ehe endete mit einem Skandal ; er hatte seine Nichte geheiratet, und man zieh ihn der Blutschande.

Balassi suchte in Polen Zuflucht, als er aber die Kunde von den erneut aufflammenden Kämpfen gegen die Türken vernahm, kehrte er heim, und fand 1594 während der Belagerung der Festung Esztergom den Heldentod. Seinen schönsten frommen Gesang dichtete er da, in quälendem, tödlichem Fieber, und bat seinen Dichterfreund Rimay, seines Todes in einem Gedicht zu gedenken.

Die Wirkung seines Werkes auf die Nachwelt steht in unserer Literatur beispiellos da. Berühmte und unbekannte Dichter lebten bis zum 18. Jahrhundert im Zauberkreis seiner Dichtkunst, deren Einfluss auch die bedeutendsten Dichter in ihrem Banne hielt. Die grösste Wirkung übten seine Metaphern, Vergleiche und seine Reimtechnik, aber auch die berühmte, nach ihm benannte Balassi-Strophe. Die Balassi-Strophe mit der Silbenzahl

6+6(7) 6+6(7) 6+6(7)

und mit der Reimformel aabccbddb weist ebenfalls auf die gleichzeitige Benutzung von in- und ausländischen Vorbildern in seiner Dichtung hin. Die ältesten Spuren dieser Strophe »führen zur weltlichen Dichtung des Mittelalters in ungarischer Sprache«. Die Urheimat der Strophe ist der deutsche Minnesang. (S. József Turóczi-Trostler : A Balassi-versszak német rokonai.) Der dauernde Einfluss der Balassi-Strophe begann erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verblassen.

*

János Rimay, der den Balassi-Nachlass verwahrte und weiterentwickelte, strebte bereits die Organisierung des literarischen Lebens an. Seine Dichtung folgte den Spuren Balassis, blieb jedoch nicht auf der Ebene der Balassi-Epigonen stecken. Nach der lebensbejahenden, von Gefühlen und Leidenschaften glühenden Lyrik Balassis erscheint er mit seinen leiseren Tönen bereits als ein Sohn der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und seine Dichtung weist auf die Verhaltungsweise eines Mannes hin, der sich allmählich von den Dingen der äusseren Welt zurückzog. Eine Zeitlang nahm er an der Seite Bocskais und Bethlens persönlich an den nationalen Bewegungen gegen das Haus Habsburg teil, entfernte sich jedoch später von diesen Kämpfen und ging den Weg der meisten Adeligen dieser Zeit, die einen Ausgleich anstrebten.

Sein Leben und seine Kunst wurden sozusagen vom faszinierenden Vorbild Balassis bestimmt : Rimay schrieb Gedichte über das Leben und den Tod seines Meisters, plante die Sammlung und Herausgabe der Werke Balassis, verfasste eine Vorrede zur geplanten Ausgabe, trachtete die Lebensberechtigung der Liebeslyrik Balassis auf Grund von ausländischen Analogien zu erweisen, und machte die ersten Versuche zu einer literaturgeschichtlichen

Bewertung des Balassi-Lebenswerkes, indem er Balassis Dichtkunst den grossen geistigen Strömungen des europäischen Humanismus und der Reformation eingliederte. Er erkannte, dass Balassis Dichtung die Voraussetzung für eine grosszügige nationale Literatur bot.

Auch Rimay kannte die antike und die humanistische Literatur. Sein humanistisches Interesse führte ihn zur verbreiteten philosophischen Richtung dieser Zeit, zum Neustoizismus, und er stand in Verbindung mit Justus Lipsius, einem grossen europäischen Vertreter dieser Anschauung. Zufolge seiner überlegenden, sinnenden, zum Neustoizismus neigenden Lebensauffassung wurde er der erste Vertreter der ungarischen Gedankenlyrik. Er war ein Dichter, aber auch die Prosa war ein sicheres Gebiet seiner Kunst, und gerade sein Prosastil bietet vielleicht die meisten Probleme, die noch zu lösen sind. In seiner ungarischen Prosa sind interessante Wandlungen zu beobachten. Diese Veränderungen bedeuten nicht die verschiedenen Abschnitte des Fortschrittes in der Entwicklung des Schriftstellers, sondern in bestimmten Zeitpunkten scharf voneinander abgrenzbare Stilwandlungen. In seiner Prosa sind drei Perioden zu erkennen : Die erste wahrt die allgemein gebrauchte Sprache des Adels jener Zeit, die zweite bedient sich des latinisierenden Stils des amtlich sprechenden Adels, die dritte ist für uns die interessanteste und die wichtigste, denn in dieser Periode erschien der sog. „geschliffene" Stil Rimays. Diese rhetorische, beredte Prosa benutze Rimay jedesmal, sooft er Briefe mit literarischen Zielsetzungen schrieb. Die Spuren des lateinischen Stils des späten Humanismus sind auch in dieser Stilvariation zu entdecken, das wichtigste Element des »geschliffenen Stils« bildet aber die überschwengliche Verzierung. (Vergl. Imre Bán : Rimay János összes művei. (János Rimays sämtliche Werke.), Irodalomtörténet [Literaturgeschichte], 1956. S. 238—239.) Als strittig erscheint gerade diese dritte Stilwandlung, da einige Forscher Rimays in derselben eine frühe Erscheinung des ungarischen literarischen Barockstils erblicken, während manche in jüngster Zeit in derselben den Stil des ungarischen literarischen Manierismus entdeckt haben wollen.

Die kritische Ausgabe Sándor Eckhardts ermöglicht die Eingliederung von Rimays Lebenswerk in die Geschichte unserer Literatur auf Grund jener Schöpfungen, für die seine Autorschaft einwandfrei festgestellt ist.

*

Das 16. Jahrhundert war das Jahrhundert des Sieges der ungarischen Sprache. Seit dieser Zeit war es nicht mehr nötig, für ihre literarische Anerkennung zu kämpfen. Die Dichter und Schriftsteller griffen für die Verwirklichung ihrer aktuellen Ziele zur Feder und trachteten, die Sympathie des Volkes zur Unterstützung ihrer grossen Bewegung mit den Worten der Bibel zu erlangen. Die Versnovelle stand, aus europäischen Quellen geschöpft, in Blüte, es wurden dramatische Versuche unternommen. Die ungarische Sprache hatte bereits gesiegt, sie war aber noch nicht in dem Masse entwickelt und geschliffen, dass die Literatur in unserer Sprache klassische Höhen hätte erreichen können. Versuche in Vers und Prosa waren im Zuge, aber es bedurfte einer in jeder Beziehung hervorragenden Persönlichkeit, die alles das, was die Entwicklung unserer Literatur in ungarischer Sprache hervorbrachte, zusammenzufassen vermochte. Manche Eigenschaften Bornemiszas weisen auf sein Bestreben hin, die Resultate zusammenzufassen, aber erst Balassi ist es gelungen, aus dem europäischen Humanismus und der Gesamtheit des ungarischen Schrifttums eine klassische Synthese zu schaffen. Rimay setzte das Lebenswerk Balassis mit bescheideneren Fähigkeiten und Möglichkeiten fort, aber sein Kontakt mit den neueren europäischen geistigen Strömungen zeugt dafür, dass unsere Literatur mit dem Lebenswerk Balassis in die Gedanken- und Formenwelt der europäischen Literaturen eingetreten ist, und von diesem Weg, wenn sie ihn auch mit zeitweiligen Verspätungen beschritt, ist sie nicht mehr abgewichen.

TIBOR KOMLOVSZKI

М. П. Алексеев
Славянские источники «Утопии» Томаса Мора
Изд. АН СССР. Москва, 1955, 119 стр.

M. P. Alexeyev : Slavonic Sources of Thomas More's "Utopia". Moscow, 1955. Academy of Sciences of the USSR. Pp. 119.

Soviet scholarship devotes an ever increasing attention to English studies. Beside such comprehensive works as the History of English Literature, published under the auspices of the Gorky Institute of World Literature, there appeared in recent years a number of books and studies dealing with particular authors and special problems, including problems of English literary style. One of the organizers of this extensive research work is M. P. Alexeyev, Professor of Foreign Literatures in the University of Leningrad, Member of the Soviet Academy. The work discussed here was prepared for the International Congress of Slavists held in Belgrade in 1955. Its central theme is a hypothesis of striking novelty. In the course of his closely reasoned argumentation Alexeyev raises a number of points which contribute to a fuller under standing of More's famous work.

His point of departure is the variety of conflicting interpretations which may, however, be reduced to a few basic types. Most West European critics see a certain clash between *Utopia* and the rest of More's works ; hence they tend to regard it as a product of "pure art", a playful flight of fancy and imagination. Russian criticism, since the times Zhukovsky (1866) and Tarlé (1901), has taken a diametrically opposite view : *Utopia* is a trenchant satire, a vigorous denunciation of the power of wealth, a passionate protest against the unequal distribution of property and the desolate condition of the poor. The positive ideals of the book follow logically from the criticism of contemporary English social structure.

Quoting from their correspondence, Alexeyev makes it clear that More and his fellow humanists took *Utopia* seriously. The book began to exert its influence already in the sixteenth century, owing to the weight of its social ideas which were to affect profoundly imaginative literature, philosophical and political thought, and the practical building of new forms of social life.

Alexeyev next raises the question of sources. The commentaries to the text usually quote a long list of Greek and Latin authors, Fathers of the Church and various mediaeval writers, a few cosmographies and contemporary travel accounts, books on English law and history, with works by More's humanist friends, often exaggerating the influence of Plato's dialogues or Augustine's *De civitate Dei*. In Alexeyev's view, much greater importance is due to the impact of contemporary society, to More's impressions derived from English and European life. The central idea of the book springs from actual experience ; quotations from classical authors, references to literary works only serve the purpose of learned ornament. The First Book of *Utopia* gives a searching analysis of English society at the time of the agricultural revolution. More sees the main source of the evils in the private possession of land, more generally, in private property : this thought determines the central idea and the whole structure of the books. The First Book is undoubtedly based on contemporary English social conditions, but the origin of the Utopian features in the Second Book, in Alexeyev's view, has not been sufficiently clarified.

The traditional view connects the narrative framework of the Second Book with the travels of Amerigo Vespucci, and is looking for the island described by Hythlodaye beyond the western ocean, near the newly discovered American continent. Some scholars draw the further conclusion that the fundamental traits of the social and political life of the imaginary islanders were also derived from Vespucci's account who describes the natives of the New World as living "according to nature", unconscious of the value of gold, and marching to war together with their wives. From this it is only a step to still shakier theories which regard More as the predecessor of the "Rousseauistic" idealization of "natural conditions", the creator of the sentimental concept of the "noble savage", or look for parallels in the Inca Empire of Peru.

More was certainly well acquainted with Vespucci's account of his voyages, originally published in 1507 under the title *Quattuor Americi Vesputii Navigationes*.

Vespucci relates that, on the occasion of his fourth voyage, he came to an uninhabited island and thence to the mainland where he built a fort to protect the harbour. Leaving twenty-four men at the fort, with arms and provision sufficient for six months, he sailed back to his country on April 3, 1504. It is at this point that More's *Utopia* joins Vespucci's narrative. More represents his hero as one of the twenty-four men who stayed behind ; Hythlodaye started from the fort on his voyages which led to the discovery of America. More adds that "at the last by merveylous chaunce he arrived in Taprobane, from whence he went to Caliquit, where he chaunced to fynde certayne of hys Countreye shippes, wherein he retourned agayne into his Countreye, nothynge lesse then looked for".[1]

There is something wrong here with the geography. Vespucci had left his settlement on the coast of Brazil, but Hythlodaye, having discovered the island of Utopia, reaches Taprobane and Caliquit which, in the view of both Alexeyev and R. W. Chambers, must be identified with Ceylon and Calicut, respectively. What "marvellous chance" could bring Hythlodaye from the coast of Brazil to Ceylon and India? — asks Alexeyev. He quotes Chambers who calls the traveller's claim "startling, when we remember that the first circumnavigator of the globe, Sebastian del Cano, the lieutenant of Magellan, did not make his circuit till some six years after More published *Utopia*".[2] Chambers dismisses the matter with a joke, while Alexeyev raises the question of the geographical knowledge of the age. In the light of this knowledge it seems unlikely that More had in mind the still unmapped American continent when he was writing *Utopia:* his attention was concentrated mainly on those areas of South Asia and Africa which were known to humanist geographers from classical sources, chiefly from Ptolemy.

Alexeyev analyzes the contradictory geographical picture in the age of the great discoveries, in which old traditions and real, fist-hand experience were inextricably blended. Information about the discovery of the new American continent reached even the cultured élite of English humanists through the haze of mediaeval geographical notions ; More himself can hardly be thought to have drawn a sharp distinction between the voyages of Amerigo Vespucci and the travels of Sir John Mandeville. It is a characteristic fact that the English version of Vespucci's *Four Voyages* appeared in 1511 bound in one volume with the story of Prester John. The Mores were evidently interested in this strange mediæval Utopia : John More, son of Sir Thomas, published in 1533 in his own translation *The legacye or embassate of Prester John unto Emanuell, kynge of Portingale*. Even more significant is perhaps the fact that John Rastell, Thomas More's brother-in-law, equipped in 1517 three ships to sail to the "New Found Lands". But his venture ended in disaster ; the seamen he hired turned pirates, and Rastell himself reached the Irish coast only with much difficulty. Two years later he wrote his *New Interlude of the Nature of the Four Elements* which refers repeatedly to the new discoveries. It is clear, however, from the interlude that Rastell's geographical notions were entirely archaic : he only knows the three continents familiar to antiquity and the Middle Ages and must have sought the "New Found Lands" in all probability in Asia.

Alexeyev discusses very sceptically the supposed analogies between the Utopians and the South American tribes described by Vespucci. A characteristic feature of these descriptions is the sense of superiority of the cultured European, a feeling of pity and contempt for the primitive life of the natives. The Soviet scholar points out that the concept of the "noble savage" and the idealization of "natural conditions" appear considerably later in European literature : first in Montaigne's *Essays*, in a more developed form in 18th century writers.

To sum up the argument so far : More probably knew very little about America ; the interest of this English humanist brought up on classical literature and ancient geographers lay in an entirely different area which was also surrounded by an atmosphere of dreams and legends. Hythlodaye is not primarily a discoverer of new lands ; he is an observer of life in his wanderings, of "civilized", not of "primitive" life. Seen from this angle, the itinerary of the Portuguese voyager at once becomes clearer. More transports his readers to the scenes of Graeco-Roman, Hellenistic and Byzantine culture ; this is confirmed by a passage in *Utopia*, in which mention is made of "a certeine shyppe . . . lost by the Ile of Utopia which was driven thether by tempest. Certeine Romaines and Egyptians were cast on lande".[3] Alexeyev concludes from all this that, while writing *Utopia*, More must have had in mind chiefly the Levant voyages of Genoese and Venetian traders ; he may have derived his information partly from Italian travellers who had visited countries of South East Europe and the Near East.

A solution on somewhat similar lines had been foreshadowed by H. Brockhaus (Die Utopia-Schrift des Thomas Morus. Erklärt von H. B. Leipzig – Berlin, 1929) who looked for the prototype of *Utopia* to the monasteries of Mount Athos. In the German scholar's view, the origin of the book must be connected with the proceedings of the Fifth Lateran Council, in the course of which the Turkish threat to South Italy was discussed on May 4, 1515, and facts were given about Turkish atrocities in Thessaly and Macedonia. Brockhaus suggests that More met personally Gabriel Merino, Archbishop of Bari, who had taken part in the discussions of the Council, and on the basis of their conversation More made a note about the organization of the Athos monasteries. This was the supposed *Ur-Utopia*, dealing exclusively with ecclesiastical matters ; the manuscript was passed by More to Erasmus who expanded it into its present final form. Brockhaus interprets *Utopia* in the light of this theory, following a method which Alexeyev calls very simple : whatever fits into his theory, he assigns to the hypothetical "original" version, while the discordant elements are attributed to alleged alterations by Erasmus. In the course of his detailed analysis of the text Brockhaus indulges in a number of fanciful etymologies, one example of which will suffice. In *Utopia* there is a delightful episode of the foolish behaviour of the Ambassadors of the Anemolians ; the name of this people is usually taken to mean 'windy folk', from the figurative sense of ἄνεμος. Brockhaus interprets it differently : since the Latin equivalent of the Greek word is 'ventus', he thinks it certain that More must have referred to the Venetians.

But such flimsy and forced etymologies will never decide the question. Brockhaus bases his whole structure of arguments on the supposed parallels between the state of the Utopians and the "monastic republic" of Mount Athos. But his critics were quick to point out that all attempts aimed at separating More's work from the life of contemporary English society are doomed to failure. No version of the book could have been concerned mainly with ecclesiastical matters. The community described in *Utopia* has a typically secular, not a religious, character.

Alexeyev illustrates with examples More's critical attitude towards the clergy and the monastic orders. Brockhaus seeks to represent More as the protagonist of "ecclesiastical", "Christian" communism, in agreement with scholars, chiefly of a Catholic tendency, who try to demonstrate the direct descent of *Utopia* from Augustine's *De civitate Dei* in particular, from mediæval theologians in general, and look for the origin of More's thought in scholasticism. The defenders of this view usually quote denunciations of usury and private property by mediæval ecclesiastical writers, variegated by the praise of poverty and of an ideal community of possessions. Alexeyev's retort is, first, that such ideas can be traced back to antiquity and, secondly, that the "communist" phraseology of mediæval ecclesiastical writers had little practical value, since life in the Church was dominated by inequality which received its theoretical justification by the very same writers. More's ideals were suggested, not by the legalized monastic organization, but by the social dreams and aspirations of the masses, manifested in the religious guise of various heretical doctrines, aimed at the restoration of the community of goods which characterized primitive Christianity. There is ample evidence for More's interest in the condition of the peasantry ; he probably also knew about the Hussite wars and the communist ideals of the Taborites. Yet *Utopia* is fundamentally secular, not religious, in character. V. P. Volgin, the chronicler of socialist thought, sees one of the chief historical merits of the book precisely in the fact that it first freed the communist ideal in the new Europe from its religious, Christian husk and covering. In the history of socialist literature More follows the tradition which turns to the thinkers of ancient Greece and Rome, not to the Fathers of the Church or to primitive Christianity.

Having established his general principles and refuted erroneous views, Alexeyev proceeds to substantiate his thesis. He stresses More's wide range of experience, his keen susceptibility to all manifestations of the social life of his age. The First Book of *Utopia* mirrors the agrarian revolution witnessed by the author himself ; for the material of his Second Book he had to rely partly on his readings, partly on facts learnt from personal conversations. He was obviously more interested in the condition of the peasantry in contemporary Europe than in the organization of agricultural labour in far-off, newly discovered lands. *Utopia* bears testimony to the fact that simple, "archaic" forms of legislation current among little known peoples seemed to its author more reasonable than the intricate legal system of more "developed", more "civilized" states. More devoted much study to the legislation of classical antiquity, including the codex of Justinian ; hence it is legitimate to suppose that his

interest extended to the laws and legal customs of such contemporary peoples as came within the orbit of Graeco-Roman, Hellenistic or Byzantine civilizations. He must have been particularly attracted by "archaic" survivals of social institutions among peoples sharing a common history with Europe. Such a form of social life was the village community (сельская община), the dissolution of which had practically come to an end in England by More's time.

At the turn of the fifteenth and sixteenth centuries there were still many traces of the communal tenure and cultivation of land in various countries of Europe, but conditions approximating the ideal norm as outlined in *Utopia* prevailed only in one area : in the immediate neighbourhood of humanist Italy, among the Slavonic population of the Adriatic coast. Alexeyev stresses the rich variety of social and political forms in this territory, the interpenetration and co-existence of old and new, the wide range which extended from the "patrician" constitution of Dubrovnik to the "peasant" republic of Politsa. Among the inhabitants of this area, as among the whole Slavonic population of the Balkans, we find even centuries after More's time the social form of the family community or "zadruga", characterized by common property, collective production and consumption, equality of all members, and a democratic patriarchalism of life.

Alexeyev points out the general similarity of the social institutions of the Utopians to those of the Slavonic population of the Adriatic coast but adds that, taken by itself, such a similarity does not prove anything. He outlines a whole system of evidence, necessary to lend probability to his hypothesis. The aim of his study is to point to a possible and hitherto neglected source, not to claim that information about the life of Slavonic communities was More's only source when describing the life and institutions of his Utopians.

The social order outlined in More's ideal commonwealth has certain features which distinguish it sharply from similar constructions in antiquity and the Middle Ages. One of them is that collective property becomes here the basis of production, not of consumption only ; the second important feature is that it characterizes not the life of some isolated community but is a basic principle of a whole state. More gives a detailed picture of collective work founded on complete equality. He also describes a system of communities within a unitary state organization, in contrast to mediæval heretics who only planned small communist cells but never thought of the reorganization of the whole society. There is no trace in More of the anarchistic rejection of the state which is so prominent a feature in the thought of the "Christian communists" of the Middle Ages.

The ideal social structure outlined in *Utopia* presents, however, certain peculiarities which seem somewhat to contradict the rest of the picture. Alexeyev mentions three such peculiarities : the special importance attached to the family as the basis of economic organization (a conception diametrically opposed to Plato's) ; the presence of "princes" and even of a "king" in a republican order ; and the institution of "slavery" in a society based on equality. Such inconsistencies may, of course, be attributed to oversight or negligence ; it seems more likely, however, that they point to pieces of information coming from different sources which the author cared not or could not harmonize fully.

This is true, in particular, of the patriarchal form of the family, the so-called family community (семейная община), which is a universal institution in the early history of mankind but has survived most tenaciously among the Southern Slavs, down to our own days. Alexeyev quotes Engels on the Southern Slav patriarchal family community as a form of transition from the group marriage based on matriarchate to the present individual family and finds a striking similarity between More's description of the family life of the Utopians and the characterization of the "zadruga" in Engels. Besides the general, typological similarity we find a number of common traits in details.

A study of the old statutes of the small Slavonic states along the Adriatic, particularly those of Vinodol and Politsa, also throws light on the sphere of competence belonging to the prince and the self-governing communities, respectively ; the parallel with the political institutions of the Utopians is again striking. The same applies to the system of slavery ; Alexeyev compares here the statutes of Politsa with the measures taken by the Utopians.

There are, no doubt, still many obscure points in the history of the family community and of Slavonic law. Alexeyev gives several examples of recent Soviet research considerably modifying traditional views. But as he rightly points out, what interests us is how More interpreted and utilized reports of the social forms that may have reached him, not the actual historical truth as explored by Marxist historiography. The method of the literary historian does not necessarily coincide at this point with that of the student of history. *Utopia* is not a

historical source-book but an imaginative creation ; for More's purposes it was sufficient to receive oral or written information about conditions of life in the Slavonic South. We must try to ascertain by what channels such information may have reached him. The concluding chapter of Alexeyev's study is devoted to this problem.

The way for such an interchange was opened by the close political and cultural relations between humanist Italy and the Slavonic coast of the Adriatic. After a troubled historical past, the Croat-Dalmatian cities were uniting under the supremacy of Venice from the third decade of the fifteenth century ; Venetian control extended also to the archipelago along the coastline. This territory was assigned an important role in the military plans of Venice, especially during the Turkish—Venetian wars, but the signoria had to take constantly into account the discontent of the intractable Slavonic population. Hence the numerous reports sent by Venetian officials from different Dalmatian centres, as well as frequent references to the relations of the two peoples in the Venetian chronicles of the time, of which, however, only few appeared in print before the publication of More's *Utopia*.

Of the Italian humanists it was Pomponius Laetus and Aeneas Sylvius who showed particular interest in the Southern Slavs. Alexeyev describes briefly the Dalmatians and Croats belonging to the circle of Pomponius Laetus ; some of them wrote Latin poetry, others did pioneer work in the study of the folklore and popular poetry of their Slavonic motherland.

It was through the mediation of Italian humanists that More probably heard about the Slavonic population under Venetian rule. Alexeyev attaches great importance to the friendship which More formed with Sebastiano Giustiniani, appointed Ambassador in London by the Venetian Republic in January 1515. Giustiniani spent nearly five years in England ; according to his own words he was bound to More by ties of closer friendship than to anybody else in the kingdom.

For our purposes it is of particular interest that Giustiniani had been active in Dalmatia as "proveditore generale" of the Venetian Republic during the years 1511—1512 ; he must have known well this Slavonic territory, the scene of violent political and class struggles precisely in these years, of popular risings caused by the illegal sequestration of communal lands. The Venetian oligarchy tried to exploit these events for its own ends — this was probably the reason why Government circles expressed their dissatisfaction with Giustiniani's too rigorous attitude towards the „plebeians" of the Dalmatian communities.

The social changes in England were to a certain extent analogous to events in Dalmatia ; it is reasonable to suppose that in the course of his conversations with More, Giustiniani acquainted his friend with particulars about the life of the Dalmatian communities. One must not forget that *Utopia* was not only written during the period of their friendship, but actually reached three editions within that space of time. Giustiniani is sure to have read the book, he may also have made his comments on it.

By identifying Giustiniani as the man likely to have supplied More with facts concerning the social life of the Southern Slavs, Alexeyev has achieved the aim he had set himself. In the remaining few pages he is loooking for indirect proofs in the text, mentions the resemblance of some of the letters in More's "Utopian alphabet" to Glagolitic script, calls attention to the dignitary's name "tranibor(us)" which may be an echo of such Southern Slav words as Zlatibor or Maribor, and ends with a brief summary of his conclusions.

We have tried to give an outline of Alexeyev's argumentation but naturally could not do justice to the wealth of the material contained in the book. Professor Alexeyev approaches his subject from an entirely new and original viewpoint, selecting an apparently narrow and special problem but illuminating it from all sides with imposing erudition and a superb command of his extremely heterogeneous material. There is no trace of dogmatism in his treatment, every line is permeated by the conscientious labour of the scholar and the creative joy of discovery ; this makes the book one of the most successful products of the new spirit in Soviet scholarship.

MIKLÓS SZENCZI

[1] Sir Thomas More's Utopia. Translated into English by Raphe Robynson. The Temple Classics, London, 1904, p. 5. Cp. the Latin original: "postquam digresso Vespucio multas regiones ... emensus est, mirabili tandem fortuna Taprobanen delatus inde pervenit in Caliquit, ubi repertis commode Lusitanorum navibus in patriam denique praeter spem revehitur". Thomas Morus: Utopia. Herausgegeben von V. Michels u. Th. Ziegler, Berlin, 1895, p. 10.

[2] R. W. Chambers: Thomas More. London, 1936, p. 123.

[3] See the above-quoted edition of Robynson's rendering, pp. 53—54. In the original Latin: "navis quaedam apud insulam Vtopiam naufragio periit, quam tempestas eo detulerat: eiecti sunt in litus Romani quidam atque Aegyptii". Op. cit. p. 42.

La Révolution de 1789 vue par les écrivains allemands ses contemporains, par Marcel Boucher

La lecture de ce livre nous fut délectable et édifiante en même temps. L'auteur, se basant sur des faits nombreux, bien choisis et bien étudiés, nous trace un tableau large et vivant de cette Allemagne du XVIII^e^ siècle avec tous ses princes et principautés, somnolant encore dans l'esprit de l'ancien régime, mais éclairée et éveillée pour ne pas dire secouée déjà par l'Aufklärung. Et d'une manière soudaine et inattendue elle se trouve en face de la Révolution française. L'auteur nous démontre comment les plus grands poètes et penseurs contemporains allemands ont envisagé ce tournant de l'histoire.

Le livre a une valeur double : d'abord une valeur philosophique due aux opinions et déclarations des plus éminents esprits de l'époque, non seulement sur les faits, mais aussi sur le plus grand, le plus douloureux et l'éternel problème de la vie et de l'histoire : celui de la liberté. Si le livre ne contenait que ces axiomes si sages, si différents, parfois contradictoires, mais vigoureusement actuels même aujourd'hui, le livre serait déjà précieux : mais ce qui lui donne la plus grande valeur, c'est cet esprit élevé qui plane au dessus des opinions, compense les diversités et prononce un jugement clair, rassurant et véridique sur les faits. Ainsi le livre n'est pas uniquement *la Révolution* vue par les écrivains allemands, mais aussi la Révolution et les écrivains contemporains vus par le savant professeur de la Sorbonne, M. Marcel Boucher.

Voyons le livre.

Une introduction tracée à larges traits nous montre une Allemagne non révoltée, mais consciente de toutes les anomalies du régime de ses douzaines de princes qui, dans leurs châteaux, singent le goût de Versailles sans posséder toutefois l'esprit et l'art français ; ils y installent leurs maîtresses et favoris et vendent sans vergogne à l'Angleterre leurs propres sujets, pour combattre les colons révoltés d'Amérique. L'aversion et le mépris envers le «Maitressenwirtschaft» et le «Menschenhandel» étaient ressentis par tous. L'indignation ne tourne pas à proprement dire contre la constitution monarchique, car il y a aussi de bons monarques comme Fréderic II et Joseph II, mais contre le despotisme, contre l'oppression de toute liberté et contre les excès des princes. Un patriotisme s'empare des âmes qui n'a rien de nationaliste : le patriote est celui qui aime la liberté et veut le progrès. Selon Weishaupt, la plupart pensent que le nationalisme est aussi bien l'ennemi de l'humanité que le despotisme. Schiller écrit en 1784 : «J'écris en citoyen du monde, qui ne sert aucun prince, j'ai perdu ma patrie, que j'ai échangée pour le vaste univers». Fichte dit : «la patrie est le pays qui marche en tête dans la voie du progrès». C'est dans cet état d'âme qu'éclate à Paris en 1789 la Révolution qui fut saluée dans toute l'Allemagne avec enthousiasme. Remarquons bien que si elle fut saluée avec enthousiasme, cela ne veut pas dire qu'elle sera aussi approuvée à travers toutes ses péripéties, comme nous le verrons dans les oeuvres des écrivains que l'auteur nous présente.

Klopstock

C'est par Klopstock, le poète célèbre et fêté dans son temps, que l'auteur ouvre la série des écrivains qu'il va nous présenter. Le choix était judicieux, car l'attitude et la façon de concevoir la Révolution française de Klopstock étaient typiques des écrivains allemands de l'époque. Klopstock avait soixante-cinq ans quand la Révolution éclata, et il la salua avec un enthousiasme débordant : «... je vous bénis (les États Généraux) vous qui couvrez ma tête, et ses cheveux gris ; malgré mes soixante ans passés je suis en pleine vigueur ; et c'est à cette vigueur que je dois d'avoir vécu — pour connaître CELA !» Il devint le panégyriste de la Révolution, il suffit de citer son ode : «*Connais-toi toi-même*» (Kennt euch selbst) et son fameux dithyrambe : «*Eux et pas nous !*» Même quand l'Allemagne était en guerre contre la France il écrivait l'ode : «*La guerre pour la liberté*» (Der Freiheitskrieg) destinée aux princes allemands pour les dissuader de prendre le parti des «oppresseurs». L'idée de la liberté, la révolution, cette brusque et héroïque éruption du peuple, correspondait bien à l'âme et à l'imagination de Klopstock. — Mais vinrent le procès de Louis XVI, la décapitation de la reine, les massacres de septembre, la terreur, l'anarchie et le poète à l'âme tendre et sentimentale s'en détourna. Nous allons voir que c'était le cas de presque tous les écrivains allemands contemporains et en général des Allemands, mais chez peu d'une façon aussi décisive et complète. Déjà en 1792 il écrit cette ode aux Jacobins : «Les corporations (pardonnez-moi ce mot mauvais comme la chose) avaient anéanti la Liberté en France ... tous les petits ser-

pents tressaillent dans le sable, vous avez jeté dans la poussière la Liberté, que vous avez fait naître!» Il confesse son erreur dans le poème «*Mon erreur*» dans lequel in glorifie «Charlotte Corday la Virile». Nous pourrions citer encore d'autres exemples p. e. le XVIII[e] chant de la Messiade où il fustige les mauvais rois. — Tous ne feraient qu'affirmer que Klopstock, comme tous les Allemands, aimait la liberté mais abhorrait le désordre. Il n'imputa pas la faute aux Français, mais comme rationaliste et homme du XVIII[e] siècle, à la nature humaine où à la nature en général : quand l'orage éclate, il sévit sans borne — mais comme poète et piétiste il savait qu'après la pluie vient le beau temps.

Wieland

Klopstock était un sentimental, qui prenait tout au sérieux, Wieland un sceptique, qui semblait ne croire à rien. Klopstock était de la race de Rousseau, Wieland de celle de Voltaire. Il n'était pas une alouette dans la perruque de Voltaire, mais un vrai voltairien allemand, le frère spirituel de Voltaire, Diderot, d'Alembert, Helvétius, comme eux, Wieland s'est prononcé déjà beaucoup avant la Révolution sur la raison d'État, sur les droits de l'homme. Il était le précepteur du prince Charles-Auguste et dans un opuscule «*Der Goldener Spiegel*» (1779) il démontre comment par l'éducation d'une sage précepteur (comme lui-même) le jeune prince devient le bienfaiteur du peuple. Quels sont les principes fondamentaux sur lesquels doit être basé tout gouvernement? 1. Les hommes doivent être égaux en droits par nature. 2. Ces droits sont imprescriptibles et ne peuvent être détruits ni par la force ni par la contrainte. 3. Tout homme doit aux autres, ce qu'il attendrait d'eux dans des circonstances semblables. 4. Nul n'a le droit de faire d'un autre son esclave. 5. *Le pouvoir ne donne point le droit d'opprimer, mais le devoir de secourir.* — Tels étaient les principes de Wieland auxquels il resta fidèle toute sa vie dans toutes ses oeuvres. Il approuve les principes révolutionnaires tout en blâmant les excès. Il juge sévèrement les émigrés français. La véritable aristocratie est pour lui le Tiers État. Il ne ferme pas l'oeil à l'anarchie, mais la cause en réside — selon lui — dans le raidissement des privilégiés. Il expose longuement ses opinions et jugements dans ses «*Dialogues des Dieux*» écrits de 1789 à 1793. Il y en a treize. Ici se montre le véritable Wieland. En lisant ses saillies, on croirait lire Voltaire. Il ne prend rien au tragique, il tempère tout avec ironie et badinage. Voyons un exemple, le dixième dialogue. Jupiter cause avec saint Louis. Le roi très chrétien s'entend très bien avec le dieu paien. Saint Louis avoue même qu'il regrette cette folie que furent les croisades. Quant à la France d'aujourd'hui — dit-il — «. . . si Louis XVI avait agi comme moi, il ne serait pas là où il est». En ce qui concerne les événements, il ne faut pas croire que ce sera la démence, mais au contraire ce sera la raison, le bon sens français qui l'emportera et deviendra maître du désarroi. Ainsi Wieland montre que même le saint roi du XIII[e] siècle avait foi dans la Raison, Wieland était rationaliste, comme tout le monde au XVIII[e] siècle. Mais il n'était pas révolutionnaire, selon lui la croissance lente est préférable aux éruptions brusques. La monarchie lui semble un état aussi naturel que la paternité, l'autocratie est le despotisme, la souveraineté du peuple, la révolte des enfants : entre les deux il y a un état intermédiaire.

Herder

Herder était poète, penseur et pasteur. Il n'y a pas à s'étonner si ces trois qualités, au lieu de s'harmoniser, se heurtèrent plus d'une fois dans sa conscience et dans sa conception, d'où ses contradictions dans son attitude et dans ses oeuvres. Des contradictions nous en avons trouvé déjà chez les deux auteurs précédents — et nous prévenons les lecteurs que nous ne trouverons aucun auteur de cette époque sans ces contradictions. Mais est-ce que le siècle même : ses idées et les événements survenus n'étaient pas en contradiction? La Révolution avait proclamé et créé d'un seul coup la liberté, et n'a t-elle pas abouti à la terreur? Celui qui s'est levé contre les oppresseurs et a mené contre eux la plus grandiose et le plus glorieuse guerre — n'est-il pas devenu lui-même un oppresseur? La belle devise du pasteur Herder : Lumière, Amour, Vie — en allemand en allitération : Licht, Liebe, Leben — ne l'a engagé que dans les plus douloureux conflits intérieurs. Déjà dans son premier ouvrage datant de 1780 et couronné par l'Académie de Berlin : «*L'influence des gouvernements sur les sciences et des sciences sur les gouvernements*» il se montre nettement partisan des démocraties. Comme prédicateur aussi du haut de la chaire il prêche contre la noblesse. La noblesse lui semble opposée à tous les principes du christianisme et à l'égalité des hommes, il la considère comme «*l'un de grands monuments de la bêtise humaine*». Aussi la duchesse de Weimar s'en est-elle plainte et Herder écrit à Knebel que «*désor-*

mais il doit tenir sa langue». Quand même il va à Aix-la-Chapelle pour suivre de près les événements de France. Son duc et son ami Goethe marchent avec les coalisés contre la France, il souhaite la victoire des armées révolutionnaires. Même les massacres de septembre ne le détournent pas, sa devise reste : «*guerre aux palais, paix aux chaumières*». Il se met à écrire les «*Briefe zur Beförderung der Humanität*» (1793). Mais avant la parution, il montra le manuscrit à Goethe et sur ses conseils il supprima bien des passages. Ce qui est compréhensible : revêtu de la plus haute dignité eclésiastique, il ne pouvait guère approuver la mort de Louis XVI. De ces hésitations il ne faut point s'étonner, c'était le «mal du siècle». Tout le monde souhaitait les réformes mais personne n'osait ni ne voulait suivre l'exemple de la France — car on ne savait pas où mènerait l'anarchie. Mais ceux qui avaient l'âme et l'esprit solides et avaient confiance dans la Raison savaient que la marche de l'Histoire est ascendante — elle va vers le progrès. Au fond de son âme Herder restait républicain et défendait la Révolution, même quand il faisait des déclarations conformes au gouvernement. Il loue grandement Joseph II qui disait qu'il ne mériterait une statue que le jour où régneraient le justice, la sagesse et le bien-être général. Les principes de Herder étaient ainsi formulés : «Les réformes doivent être faites par en haut». — Toute amélioration doit venir de la tête et non pas des pieds ou des mains. — C'est d'une pluie douce et rafraîchissante qu'on a besoin et non d'une tempête. — *Par les armes on ne peut combattre ni détruire les erreurs. On ne corrige que par la tolérance, par la bienveillance et par la sagesse.* — Il estime beaucoup le prince philosophe Joseph II, sans se douter à quel point son règne était au mépris de la constitution hongroise. Le monde est divisé en deux : d'un côté on voit ceux qui veulent briser les chaînes, et de l'autre côté ceux qui se cramponnent à leurs privilèges injustes. Il n'y a qu'une solution : l'éducation ; l'éducation des princes et l'éducation des sujets.

Schiller

Le cas de Schiller se présente d'une manière toute différente. Schiller était jeune ardent, idéaliste : «*Stürmer*». Vivant dans un pays et sous un régime despotique — il était révolutionnaire. La preuve en est son drame de jeunesse : *Les Brigands*. Mais il était révolutionnaire *avant* la Révolution. 1793 l'a surpris, arrêté dans sa ferveur, et l'a jeté dans de profondes méditations. L'idée de la liberté lui tenait au coeur, il suivait anxieusement les événements successifs et ses tourments et ses pensées se réflètent aussi dans ses oeuvres.

L'auteur du livre dresse un curieux tableau chronologique des drames de Schiller qui, selon lui, projettent d'avance les événements, qui sont une sorte de prophéties. Ainsi *Les Brigands* (1780) annonce déjà l'orage qui va gronder, la révolte secoue ce drame. Dans *Fiesco* (1784) Verrina incarne le républicain fanatique, comme le sera Robespierre. Dans *Don Carlos* (1787) les magnifiques tirades du marquis de Posa, réclamant à Philippe II la liberté de conscience, nous rappellent l'éloquence généreuse des Girondins. La figure de *Wallenstein* (1798—1800) annonce ce grand homme sans pareil de l'avenir, qui unit dans sa personne le tyran et le combattant de la liberté — Napoléon. Enfin *Jeanne d'Arc* et *Guillaume Tell* illustrent cet amour de la patrie, cet élan héroïque et irrésistible de reconquérir l'indépendance et la liberté qui entraînera l'Allemagne, aux années 1813. Était-ce vraiment ainsi? — nous n'avons pas nous en occuper ici, il est certain que ses drames et ses écrits trouvèrent un vif écho en France, on l'invita à venir à Paris pour défendre les grands principes de la Révolution et de la liberté et être dans sa patrie le porte-parole de la Révolution. En 1792 on lui a conféré avec Klopstock, Pestalozzi, et Campe le diplôme d'honneur de *Citoyen français*, signé par Danton. Tout cela ne le laissait point indifférent, sa sympathie pour la France et pour les Français était d'ailleurs toujours d'une franchise totale et venue du coeur, mais son aversion pour la Révolution était tout aussi forte. Ce n'était pas la révolte contre la tyrannie qui lui répugnait, mais la tyrannie que la révolte instituait.

Il avait une conception très haute, trop élevée de la liberté, pour lui le but final de l'histoire même était la liberté, le but suprême de l'humanité est de développer toutes les facultés de l'homme et de les mettre au service du progrès.

Le cours des événements de France lui semblait un défi porté au bon sens et l'effet de passions désordonnées. Il a prévu et prédit que la république ne durerait pas, qu'elle tournerait à l'anarchie, qu'ensuite viendrait l'homme fort qui tiendrait la France et peut-être toute l'Europe sous sa domination. Il se méfiait de Napoléon. Mais répétons-le : de coeur, il était pour les Français. Quand sa patrie était en guerre contre la France, il écrivit à Körner qu'il ne voudrait pas que la France fût battue, mais au contraire que la victoire lui donnât un

nouvel élan moral. Et quand sa patrie fut vaincue par la France, fièrement il dit : «*La majesté allemande ne repose pas sur la tête des princes*, mais sur celle de tous les Allemands. Empire allemand et Nation allemande font deux. L'inestimable valeur de l'Allemagne réside dans sa langue, dans sa poésie, dans les oeuvres de ses penseurs et de ses savants. Il ne demande qu'une chose à sa nation, qu'*elle soit accueillante et réceptive — et elle purifiera la culture universelle.*

La conviction de Schiller était que la France n'était pas préparée à la Révolution. Il est plus facile de détruire le despotisme que d'user de la liberté. Pour vivre dans la liberté il faut être éduqué. C'est dans ce but qu'il a écrit ses fameuses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité.* C'est surtout dans la première lettre qu'il se prononce sur la Révolution. La Révolution ne pouvait pas faire oeuvre efficace parce que *le sujet devenu citoyen n'avait pas été préparé et transformé à ces fins.* Ecraser le despotisme et en mettre un autre à sa place est une grande erreur. Le pouvoir n'est pas pour opprimer, mais pour élever l'homme, l'humanité. Pour le bien de l'humanité il faut rassembler les âmes sous le drapeau de la beauté. La beauté élève, délecte, réjouit et unit les coeurs. Dans la beauté les hommes se retrouvent, s'unissent et s'entendent mieux que dans les principes politiques. La beauté répand l'entente et le bonheur. Sans beauté, il n'y a pas de bonheur.

Ces hautes idées sont bien schillériennes, il les a émises aussi dans ses oeuvres historiques, et dans toute leur splendeur dans sa poésie philosophique, dans ces deux monuments de l'élévation de l'âme, la *Chanson de la Cloche* et la *Promenade.*

Schiller était épris de liberté, mais à la violence, à la tyrannie il opposait la magnanimité, l'humanisme et la beauté.

Kant

Kant était le contraire de Schiller : rien de révolutionnaire ni dans son être, ni dans ses oeuvres et quand même partisan fervent de la révolution, comprenant et admettant même ses excès. La contradiction s'explique chez tous les deux : Schiller était poète et idéaliste, Kant philosophe et rationaliste. En commençant par une adhésion nette et décisive à la révolte des colons contre l'Amérique, pendant toute sa vie et dans toutes ses oeuvres il ne cessa pas d'enseigner directement ou indirectement que *la révolte est la condition du progrès.* Dans sa thèse *Qu'est-ce que l'Aufklärung* il déclare que la sujétion politique tient les peuples en une tutelle qui est opposée à la raison. Contrairement à Schiller, son point de vue est qu'il faut que les peuples soient *d'abord libres* afin qu'ils puissent *apprendre à vivre en liberté.* Ce n'est pas dans la servitude qu'ils seront «mûr» pour la liberté. Kant trouve aussi des excuses pour les atrocités. Un de ses amis avait noté sur lui : (cité par Groch) «Kant est un démocrate intégral . . . selon lui *toutes les atrocités qui se font actuellement en France ne seraient rien à côté des maux qu'entraînerait la persistance du despotisme*».

Cependant il n'avait rien d'un révolutionnaire. En 1793 son éditeur le sollicite d'éclairer les événements contemporains dans le sens qu'il avait émis dans son oeuvre : «*Essai sur l'histoire universelle*». Kant refusa nettement : «Quand les puissants du monde sont en état d'ivresse un pygmée qui tient à sa peau fera bien de ne pas s'y mêler». Jachmann dit que Kant était fier d'appartenir à un État qui n'avait rien à craindre d'une révolution, parce que dans le pays régnait la justice et que Kant se considérait comme un fidèle sujet de son roi.

Après la paix de Bâle 1795 Sieyès tenta d'engager avec lui une «correspondance académique» et de le prendre pour conseiller politique. Sa thèse sur «*La paix perpétuelle*» a été traduite en français et hautement appréciée. Le Moniteur en avait donné des extraits. Kant reçut de nombreuses invitations de Paris, mais il resta inflexible — délibérément sympathique mais inactif.

Dans sa thèse : *Les Religions dans les limites de la Raison* il revient sur la question de la maturité des peuples. Il combat violemment la conception qui prétend qu'il faut être instruit d'abord afin de pouvoir vivre en liberté. «S'il en était ainsi — dit-il — jamais le règne de la liberté ne pourrait venir car pour pouvoir se servir utilement de la liberté il faut être mis auparavant en état libre». On ne «mûrit» jamais pour la liberté autrement que par les expériences que l'on fait soi-même en liberté. Kant admet que les premiers essais peuvent être grossiers, liés à un état de choses fâcheux et dangereux, pourtant il ne fudrait pas différer l'émancipation, car ce serait empiéter sur les droits régaliens de la divinité, qui a créé l'homme pour qu'il fût libre. Il combat aussi l'idée fixe de Hobbes à savoir que «*ce qui semble être bon en théorie ne vaut pas en pratique*». Kant dit que l'histoire prouve le contraire, les époques successives dénotent le progrès et tout ce qui est vraiment bon en théorie peut se faire valoir en pratique.

En 1795 il publie son fameux *Essai sur la Paix perpétuelle* dans lequel il ébauche les premières idées de la *Société des Nations*. Selon Kant le progrès conduit irrésistiblement vers un état juridique où seraient codifiés les droits des individus et ceux des peuples. Ce serait une fédération des États libres, où chacun aurait sa constitution républicaine. Nulle intervention, nulle immixtion dans les affaires d'autres États etc. Il y a plus d'un siècle et demi que Kant a émis ses idées et on a le droit de demander où nous en sommes. On peut en conclure que l'humanité a lu et même actuellement elle a des savants qui montrent la voie juste mais les nations ne sont pas d'accord pour les suivre.

Fichte

L'auteur a tout un livre sur *Le Sentiment national en Allemagne de 1750 à 1815* (Paris 1947) où il met bien en évidence le rôle éminent de Fichte ; par conséquent pour éviter les répétitions, ici il le traite un peu sommairement. Néanmoins il nous donne un tableau vivant de sa signification morale, philosophique et politique. Nous en tirerons les extraits suivants :

Fichte — d'après l'auteur — s'identifie tout de suite à la Révolution, il déclare qu'elle n'est rien que l'expression politique de sa «*Wissenschaftslehre*» de la philosophie de la science. En effet sa «Wissenschaftslehre» est la philosophie de la liberté et la Révolution est l'effort de créer l'*État de la liberté dans la société*. Mais contrairement aux écrivains présentés jusqu'ici — qui se contentaient de remarques, de théories, de déclarations courageuses parfois — sans s'engager davantage, Fichte s'adressait avec une audace et une violence sans pareilles chez ses contemporains, non seulement à l'Allemagne, mais à l'humanité tout entière.

Dans sa *Requête aux Princes d'Europe* (1793) il dit : «Non Princes, vous n'êtes pas notre Dieu, de Dieu nous attendons notre bonheur, de vous la défense de nos *droits*. Nous ne vous demandons pas des faveurs, *mais la Justice*».

La même année a paru l'oeuvre intitulée : «*Contribution pour former et rectifier les jugements portés sur la Révolution française*», où il insiste sur le fait que la Révolution a mis en évidence la valeur intangible des Droits de l'Homme, la prééminence de la dignité humaine ; elle est la marche inexorable de l'Histoire . . . «Si elle a eu quelques conséquences déplorables, la responsabilité en retombe sur les princes étrangers qui ont voulu la combattre par les armes, alors que la seule façon de les éviter eût été d'instituer de justes réformes».

Fichte était le vrai héraut de la Révolution et ce qui est le plus surprenant, c'est qu'il n'avait pas de sympathie pour la France et pour les Français. Chez lui, il n'y a pas de sentimentalisme, pas de gallomanie, c'est la Révolution qui l'a gagné à la France. Mais alors complètement. Au moment où on lui intente un procès à cause de son athéisme il désespère non pas pour lui-même mais pour l'Allemagne et pour l'Europe. Il attribue le fait à l'union de la Prusse avec l'Autriche ce qui est une manoeuvre de despotisme pour extirper la liberté de pensée. Seule la France pourrait sauver de l'obscurantisme l'Allemagne et l'Europe. Il écrit : «Si la France n'obtient pas une supériorité écrasante et ne provoque pas un changement total, aucun Allemand qui voudrait sa conscience et son langage libres ne pourrait se sentir en sûreté». En 1798 il est sollicité par la France d'accepter une chaire de philosophie à Mayence, — il n'accepte pas, mais il écrit : «*la vraie patrie du philosophe est le pays qui marche en tête de la civilisation*». Ce pays lui semblait être la France. Et appuyons de nouveau sur le fait que ce n'était point par sympathie, mais parce qu'il voyait dans la Révolution l'application pratique de sa *Wissenschaftslehre*. L'auteur du livre se réfère à l'étude de M. Guerault *Fichte et la Révolution française* (Paris 1940) qui a démontré en quoi la théorie de Fichte et les principes de la Révolution française concordent. Notamment sur les idées de la propriété, des privilèges, sur le droit de changer la forme des États, d'abolir les avantages héréditaires, sur les rapports de l'Église et de l'État etc.... et surtout sur les principes fondamentaux proclamés dans la déclaration des Droits de l'Homme. La pensée de Fichte — dit M. Guerault — est l'avant-garde de la pensée révolutionnaire. Citons encore quelques passages de son *Naturrecht;* «Le peuple — j'entends le peuple tout entier — ne saurait être rebelle : l'expression de rébellion employée à son égard est la plus grande absurdité qui ait été dite, car le peuple en fait et en droit est la puissance suprême au-dessus de laquelle il n'en existe pas d'autre, qui est la source de toutes les autres puissances . . . Il n'y a de rébellion que contre un supérieur et sur la terre qu'y a-t-il de superieur au peuple?»

Cette phrase et toute la citation n'ont pas perdu, même, aujourd'hui leur actualité.

Goethe

L'attitude de Goethe est surprenante, énigmatique. Était-il pour ou contre, ré-

servé ou indifférent? Les documents explicites nous manquent et ce qui nous manque surtout, c'est de pouvoir porter un jugement sûr sur le génie, en face d'un nouveau cataclysme qui crée et détruit en même temps. Schiller — à un moment où il ne connaissait pas encore de près Goethe — écrivait à Körner (le 1er nov. 1790): «*Prendre fait et cause pour quoi que ce soit à coeur ouvert, voilà ce qui lui fait complètement défaut*». Ce jugement est-il juste? Nous hésitons à l'affirmer. Au lieu de le juger cherchons plutôt à comprendre la nature même de Goethe. Nous savons qu'avant de prendre parti il cherchait à comprendre le fait. Ainsi son attitude était l'inverse de celle de ses contemporains. Ceux-là était feu et flamme au premier signe — pour s'en détourner plus tard et passer de l'admiration à l'hostilité. Goethe au contraire était d'abord foncièrement hostile au fait pour s'en rapprocher peu à peu. La clef de son attitude — qui révèle le vrai Goethe, se trouve dans une conversation avec Eckermann (le 4/1/182/4): «C'est vrai, je ne pouvais pas être un ami de la Révolution, car ses horreurs m'étaient trop présentes, et tous les jours à toute heure elle suscitaient mon indignation, tandis qu'on ne pouvait pas encore apercevoir les conséquences bienfaisantes. Je ne pouvais considérer non plus d'un oeil indifférent qu'on tentât de reproduire en Allemagne d'une façon tout artificelle des événements qui résultaient en France de la force même des choses. Mais je n'étais pas davantage l'ami du pouvoir despotique. J'étais même persuadé qu'une grande révolution n'est jamais la faute du peuple mais du gouvernement. Toute révolution est impossible quand les gouvernements sont assez justes et vigilants pour la prévenir, en accordant les améliorations conformes à l'esprit de l'époque au lieu de résister jusqu'à ce qu'une nécessité venue d'en bas les y contraigne».

C'est un langage bien clair, net et goethéen. Et ce qui est curieux c'est qu'en effet il était ainsi. Dans sa correspondance non plus nous ne trouvons rien, aucune allusion aux faits, aux événements. Dans une lettre écrite à Jacobi en janvier 1793 (Louis XVI a été décapité vingt jours avant) il médite sur la philosophie de Platon. En accompagnant le duc de Weimar, il a fait et plus tard décrit *La Campagne de France*. Un neutre n'aurait pas pu être plus sobre, plus désintéressé, plus indifférent que Goethe.

Sa poésie non plus n'était pas sous l'influence des événements — ceux-ci ne luiinspiraient ni des odes, ni des invectives ; il se montrait plutôt satirique. Seul dans ses épigrammes, dans les *Xenien*, nous trouvons quelques allusions, toujours moqueuses et ironiques. Et c'est d'autant plus étonnant que l'ironie n'était nullement dans la nature ni dans le caractère de Goethe.

Ses biographes prétendent que c'était ainsi qu'il voulait échapper aux horreurs, aux idées et aux sentiments qui le tourmentaient. Il ne pouvait pas se détacher des événements qui bouleversaient la France et hantaient toute l'Europe, mais il pouvait encore moins prendre une attitude nette, claire, et définitive. Il essaya à diverses reprises de donner un tableau, une expression poétique des événements et de juger leur effet moral et psychologique. Mais ces tentatives restaient la plupart du temps fragmentaires et peu significatives. Enfin il retrouva le sujet et la forme par lesquels il pouvait déverser tous les sentiments et pensées qui s'accumulaient dans son âme à travers les tourments du temps. Il recourt au monde des animaux, et dans une satire aiguë et mordante, il peint tout le travestissement des événements, des idées et des réalités. C'est un véritable miroir à rebours. L'antique fable *Le Roman de Renard* comme il le dit lui-même — lui était tombée dans les mains. Peut-être les initiales même du titre allemand *Reinecke Fuchs* — R. F. (République Française) qui couvraient alors non seulement en France, mais aussi dans les villes occupées en Allemagne les murs et les portes, l'avaient-elles inspiré à écrire cette oeuvre. Il voulait montrer ce qu'était cette R. F. où au moins comment il la voyait. Le tableau que Goethe en donne touche à l'infernal. Le point de départ, la cause de tous les maux est la corruption, le mensonge et l'injustice. Le malfaiteur est le renard, mais ses accusateurs ne valent pas mieux. Devant la connivence des courtisans, le roi se montre faible et impuissant. Il se laisse convaincre par celui qui a parlé le dernier. Les favoris peuvent tout se permettre. Il n'y a pas de justice. Mais le roi non plus ne vaut pas mieux que les autres. Il y a la conversation entre Renard et Gribart (le blaireau): »Les rapines du roi sont aussi nombreuses que les nôtres, ce qu'il ne prend pas lui-même il le fait prendre les ours et les loups. Le roi nous appelle »ses gens« ce qui veut dire que »ce qui nous appartient, lui appartient aussi«.

Le tableau que Goethe donne de la nouvelle R. F. est bien répulsif. Était-ce ainsi? Il la voyait ainsi et c'était son opinion à lui. Il a encore une oeuvre dans laquelle la Révolution revient, *Hermann et Dorothée*, un beau récit poétique, dont nous n'avons pas à nous occuper ici. Avec Goethe se termine la série des écrivains que l'auteur a analysés de près. La leçon que nous pouvons en tirer

est que la façon dont les poètes et penseurs ont vu la Révolution montre bien l'âme et l'esprit de l'Allemand, de l'Allemagne et du XVIII[e] siècle. Tous ont interprété la portée de la Révolution comme un pas hardi vers la liberté, mais la Révolution elle-même leur faisait horreur. Ce qui est compréhensible. L'Allemand aime l'ordre, le système, le travail lent et méthodique, en commençant il veut savoir où il aboutira. La raison et la révolte ne sont pas identiques elles sont même contradictoires, et quand même l'une dérive de l'autre et toutes les deux de la nature humaine et de la Nature elle-même. Quand par la chaleur l'air devient lourd, suffocant, irrespirable, l'orage éclate. L'ouragan sévit à travers les contrées, détruit des vignes florissantes, des terres à blé, des forêts ; des êtres innocents en seront victimes. Et quand même après le tempête le ciel devient serein, l'air est purifié, la vie renaît plus belle. Ne voir dans l'orage que ses horreurs et ne pas reconnaître ses bienfaits est une erreur.

LAJOS FÓTI

ALOIS HOFMAN : *Die Prager Zeitschrift »Ost und West«*. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-slawischen Verständigung in Vormärz. Veröffentlichungen des Instituts der Slawistik der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Nr. 13. Akademie Verlag, Berlin 1957, 357 p.

Die ausführliche Monographie, die der Prager Gelehrte, Alois Hofman, der Zeitschrift »Ost und West« widmet, behandelt einen Zeitabschnitt, der auch in der ungarischen Geschichte ein Jahrzehnt von hoffnungsvollen Erneuerungsbestrebungen und Freiheitskämpfen umfaßt. Auch die ungarische Reformzeit und der ungarische Vormärz stehen ja im Zeichen des Kampfes um die nationale Unabhängigkeit des Volkes, um seine Befreiung von den feudalen Fesseln, um die Errichtung einer demokratischen Ordnung. So ist es begreiflich, daß Hofmans Beitrag zur Geschichte einer Prager Zeitschrift aus dieser Zeit bei uns ein tiefgehendes Interesse erweckt, umso mehr, weil die parallellaufenden Bestrebungen bei den Völkern des Habsburgreiches erst recht die versäumte historische Gelegenheit, die durch die Geschichte im Vormärz geboten war, erkennen lassen, die Gelegenheit nämlich gegen den gemeinsamen Unterdrücker die Freiheit gemeinsam zu erkämpfen und zu verteidigen.

Nationale Befreiung und soziale Umgestaltung — so heißen die Hauptbestrebungen des Jahrzehnts vor 1848 im Leben unserer Völker. Der begeisterte Elan des nationalen Erwachens gestaltet sich aber noch zu stürmisch, er läßt dadurch wichtige Aufgaben übersehen, so die Notwendigkeit der Völkerverständigung, ohne die die erfolgreichsten Freiheitskämpfe leicht um ihre Früchte gebracht werden konnten. Eben deshalb erfüllte die Zeitschrift »Ost und West« eine hohe Mission : sie hat sich zur Aufgabe gestellt, zwischen dem Deutschtum und den Slawen eine Brücke zu schlagen. Leicht wurde ihr dieses Vorhaben nicht, Brückenbauer auf geistigem Gebiet werden nur zu oft von beiden Seiten schief angesehen und des Verrats an der eigenen nationalen Sache verdächtigt. »Ein mühevolles und undankbares Unterfangen. Ein schier hoffnungsloses Unternehmen dieser Brückenbau ; doppelt schwer in dieser Epoche des anbrechenden Kapitalismus, zwischen zwei fremden Ufern. Denn ihre Erbauer stellen die Pfeiler in den Sandboden steigenden Argwohns inmitten einer anschwellenden Flut von Leidenschaften und grundlos werdenden Stromschnellen nationalischer Selbstzucht.« (S. 32.) Die literarische Tätigkeit der Redakteure und der Mitarbeiter von »Ost und West« kann also mit vollem Recht als heroisches Unternehmen betrachtet und als Pionierarbeit auf dem Wege der Völkerverständigung bewertet werden.

Alois Hofman stellt uns im ersten Teil seines umfangreichen Buches — nach einer allgemeinen Schilderung der wirtschaftlichen, gesellschaftspolitischen und kulturellen Lage — den Herausgeber der Zeitschrift Jakob *Sambs* und ihren Schriftleiter Rudolf *Glaser* vor. Von Glaser behauptet einer seiner Biographen, er »dachte und empfand Goethisch — psychisch von ihm erfüllt (S. 29). Und Hofman fügt hinzu : »In der Tat : Goethe, vor allem sein Begriff vom Sinn und Zweck der Weltliteratur, steht der Prager Zeitschrift, die auf ihr Banner durch elf Jahre literarische Völkerfreundschaft geheftet hat, geistig zur Seite.« (a. a. O.) Rudolf Glaser hatte also beim Brückenbau zwischen Deutschen und Slawen *den Gedanken der Weltliteratur*

vor Augen, er stand tatsächlich »in Herders und Goethes Stromkreis«.

Die Zeitschrift »Ost und West« diente aber somit auch der Übersetzungsliteratur. Manche Dichtungen erschienen auf ihren Spalten zum erstenmal in deutscher Sprache (z. B. Gedichte von Puschkin, Schriften von Gogol, Miczkiewicz, der tschechischen Erzählerin Božena Nemcová u. a.). Die Übersetzungskunst und durch sie die Einschaltung des eigenen Schrifttums in den Stromkreis der Weltliteratur bedeutet aber eben für kleinere Nationen den Zugang zu der großen Gemeinschaft der Völker, so können uns die diesbezüglichen Ergebnisse der Zeitschrift »Ost und West« ebenfalls näher interessieren.

Freilich fällt es gleich auf, daß wenig wirklich bedeutende zeitgenössische Dichter und Schriftsteller von beiden Seiten an der Zeitschrift »Ost und West« mitarbeiten. Der Grund dazu mag wohl darin liegen, daß der junge tschechische Nationalismus noch zu sehr mit sich beschäftigt war, die besten Kräfte zur Entfaltung des eigenen nationalen Genius beanspruchte (siehe Čelakovskys Befürchtung, daß »Ost und West« tschechische Zeitschriften »plündern werde« — S. 44), daß die Schriftsteller Deutschlands ihrerseits sich nicht so umittelbar vor das Problem der Wechselbeziehungen gestellt sahen und endlich »die Plejaden der Deutschböhmen« für den Leitgedanken von »Ost und West« wenig übrig hatten. Von den tschechischen Schriftstellern zeichnet sich durch seine Beständigkeit zu »Ost und West« besonders Karl *Sabina* aus. Kein Zufall, daß dieser fortschrittliche, mit den sozialistischen Ideen des Westens bekannte Publizist sich auch für die zeitgenössischen ungarischen Literaturwerke interessierte. Unter den deutschen Schriftstellern die »durch ihr mehr oder minder ausgeprägtes ost-westliches Bekenntnis und Interesse als Herolde internationaler Verbundenheit erscheinen« (S. 42), begegnen wir Namen wie Alexis, Gaudy, Laube.

Die Kunst des Übersetzens wird in einer Zeitschrift, die der Völkerverständigung dienen soll, wiederholt zur Probe gestellt. Vor allem bildet die Vermittlung slawischer Volksdichtung eine der Hauptaufgaben (das Interesse Herders, Goethes, Jakob Grimms dafür mag anspornend gewirkt haben), da ja im Jahrzehnt vor 1848 die Volksdichtungen, als unmittelbare Offenbarungen des Volkes überhaupt sehr hochgehalten wurden. Alois Hofman widmet der Frage, ob der von Rudolf Glaser ins Leben gerufene Kreis dieser Aufgabe gerecht wurde und werden konnte, ein besonderes Kapitel (Übersetzungskunst im Biedermeier S. 46 ff.), in dem die verschiedenen Auffassungen über Möglichkeit und Grenzen der Übersetzung ausführlich erörtert werden. So kann die Zeitschrift »Ost und West« mit ihren Vermittlungsversuchen von deutsch-slawischen Dichtungen zu der Geschichte des Übersetzens einen wertvollen Beitrag bieten, wenn die darin veröffentlichen Übertragungen natürlicherweise auch oft noch recht mangelhaft waren. Es kam dabei zu manchen Irrtümern, besonders bei der Scheidung von echten und unechten Volksliedern. So hat z. B. Waldbrühl nichts ahnend 5 Gedichte der Sammlung »La Guzla« aus der russischen Übersetzung von Puschkin ins Deutsche übertragen und als südslawische Volkslieder veröffentlicht. (Diese Sammlung illyrischer Volkslieder wurde bekanntlich von Prosper Mérimée aus eigenen Dichtungen zusammengestellt, Goethe hat die Fälschung gleich erkannt, während Puschkin sich täuschen ließ ; so kamen diese »südslawischen« Volkslieder des bekannten französischen Schriftstellers durch Puschkins Vermittlung in der Zeitschrift »Ost und West« zum Abdruck.)

Die Redakteure von »Ost und West« glaubten an die Sendung ihrer Zeitschrift und betrachteten Prag und Böhmen für besonders geeignet, der natürliche Mittelpunkt eines literarischen Austausches, »ja sogar das Kernstück einer neuen Kulturwelt zu werden« (S. 54). Im Kapitel »Widerhall und Ansporn« (S. 53 ff.) berichtet uns Alois Hofman darüber, wie weit der Ausstrahlungskreis der Zeitschrift gereicht haben mag. So manche Kulturzentren Europas wurden durch ihn umspannt, vor allem natürlich die slawischen Länder. Karl Rumy berichtet in einer Korrespondenz aus Esztergom (Gran), daß »‚Ost und West' in Ungarn bei Deutschen, Slawen und Magyaren, besonders in Kaffeehäusern und Leservereinen, einen großen Anklang findet. Seine Beiträge werden im Pester ‚Athenaeum' und ‚Figyelmező' in Übersetzung nachgedruckt«. (S. 55.) Dieser Widerhall in Ungarn interessiert uns natürlich näher und es würde sich lohnen einmal nachzuforschen, in welchen Kreisen bei uns die im Dienste der Völkerverständigung stehende Zeitschrift zur Zeit ihrer Erscheinung gelesen wurde und gewirkt hatte. — Nur als Kuriosum soll hier erwähnt werden, daß an der geistigen Vermittlungsarbeit der Zeitschrift auch der jüngere Bruder Heinrich Heines, Maximilian beteiligt war ; er lebte nämlich lange Jahre in Petersburg und lieferte von dort Beiträge über russische Literatur und Kultur.

Der zweite Teil des umfangreichen Werkes von Alois Hofman beschäftigt sich eingehend mit den literarischen Erträgen der Zeitschrift. Es werden dabei in fünf Kapi-

teln die slawischen Völker (Tschechen und Slowaken, Russen und Ukrainer, Polen, Südslawen und Sorben) einzeln besprochen. Dem betreffenden Kapitel wird immer ein kurzer Überblick der Geschichte der kulturellen Beziehungen zum Deutschtum vorausgeschickt, dann werden die zeitgenössischen politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse des eben besprochenen Volkes geschildert und so die eigentlichen literarischen Erträge in »Ost und West« meistens in folgender Reihenfolge angeführt und gekennzeichnet : Literaturgeschichte, Volkspoesie, Volksprosa, Kunstpoesie, Kunstprosa, Theater, Land und Volk (Geographisches und Ethnographisches). Dieser sehr umfangreiche Teil des Buches bietet somit ein sehr aufschlußreiches Rundbild von der Kultur der slawischen Völker, wie diese durch eine damals erscheinende Zeitschrift im Jahrzehnt vor 1848 erfaßt und entfaltet wurde. Ein fesselndes Kapitel der Kulturgeschichte des bewegten Jahrzehntes kann also dieser Teil des Buches von Alois Hofman mit vollem Recht genannt werden und er gewährt auch den gehofften Einblick in das kulturelle Geschehen der Zeit.

Der ungarische Rezensent sucht natürlicherweise nach Anhaltspunkten, die eine Erweiterung des Brückenbaues zwischen Ost und West auf die Ungarn auch schon zu dieser Zeit ermöglicht hätten. Es gehört zur Tragödie des vielversprechenden Völkerfrühlings, daß in den gegenseitigen nationalen Betrebungen noch nicht das Verbindende, sondern eher das Trennende in den Vordergrund trat und die Kämpfer um Freiheit und Demokratie erst in der Emigration oder im Gefängnis dessen bewußt wurden, wie notwendig die Koordinierung der Bestrebungen gewesen wäre. (S. die Bekenntnisse des bekannten tschechischen Führers der Barrikadenkämpfe, Josef Frič in seinen »Erinnerungen« oder auch Kossuths Schriften in der Emigration.) Die fehlende Verständigung zwischen Deutschen und Slawen oder zwischen Slawen und Ungarn war ein verhängnisvolles Negativum dieser Zeit, dieses zeitbedingte Negativum kann aber zu einer durchaus positiven Schlußfolgerung veranlassen, da ja eben die damals in tragischer Weise fehlende Verständigung die Notwendigkeit der engen Zusammenarbeit in der Zukunft erwiesen hat. Auch Alois Hofman schließt mit der Betonung dieser Erkenntnis, wobei er eben der Literatur eine bedeutende Rolle zuschreibt. »Eine fortschrittliche Literatur ist eines der Mittel der Lösung der alten Gegensätze zwischen dem Westen und Osten. Viel Unbegriffenes, Fremdartiges und Wunderliches beginnt in der Sprache unserer eigenen Heimat zu sprechen, sobald wir unseren Sinnen die künstlerisch vermittelten Bilder des fremden Lebens und Wirkens, Sehnens und Hoffens zugänglich machen. Die Begegnung mit fremden Kulturen erweist dabei zugleich die Werte der eigenen Kultur.« (S. 312.)

Die Bemühungen der Verkünder solcher Ideen in der Vergangenheit verdienen erforscht und dargelegt zu werden. Eine solche Arbeit hat Alois Hofman mit seinem gegenwärtigen wertvollen Beitrag geleistet. Wir haben deshalb allen Grund dieses Werk mit besonderer Freude zu begrüßen und dem Wunsch Ausdruck zu geben, daß diesem Beispiel folgend, noch weitere wissenschaftliche Beiträge zur Schilderung und Bewertung ähnlicher Bestrebungen geschrieben werden. Denn nur so könnte die Geschichte der Wechselbeziehungen unserer Völker im Geiste der Zusammenarbeit bis in die Einzelheiten erforscht und dargestellt werden, was den gegenwärtigen Betrebungen nach Völkerverständigung die feste Grundlage einer achtungswerten Tradition darböte. Dies würde gleichzeitig eine unversiegbare Kraftquelle bedeuten wie Alois Hofman es im Falle von »Ost und West« feststellt. »Mit neuer Kraft und im Sinne unserer Zeit wirkt auch das kulturelle Vermächtnis von Ost und West, falls wir unter dem Worte Kultur alle positiven Äußerungen eines Volkes verstehen. Der Austausch einer derartigen Kultur betrifft nicht nur das Gebiet von Kunst und Wissenschaft, sondern auch die geschlossene Einheit aller, die ein friedliches Leben wünschen.« (S. 313.) In diesem Sinne kann Hofmans ausführliche Monographie auch als Beitrag zum gemeinsamen Friedenswerk der wohlwollenden Menschen bewertet werden.

JENŐ KRAMMER

Mihály György Vajda: Lessing (»Művelt Nép«, Budapest, 1955, 192 S.)

Nach Erscheinung der Lessing-Legende (1950), die durch ein Arbeitskollektiv unter Leitung von Professor József Turóczi-Trostler ins Ungarische übersetzt wurde, ist dieses Werk die erste Lessing-Monographie in ungarischer Sprache. Sie umfaßt drei Teile, von denen der erste das Leben des Dichters und sein Werk im allgemeinen, der zweite seine dramatischen Dichtungen, der dritte seine ästhetischen Schriften behandelt.

Schon in seinen Jugenddramen erscheint Lessing als Vorkämpfer der Menschenrechte, die künstlerische Form zu seinen Ideen findet er aber erst in *Miss Sara Sampson,* wo er den Konflikt bürgerlich gesinnter Menschen auf eine tragische Höhe zu erheben weiß. Der Konflikt selbst bleibt indessen noch im Rahmen der Familie. Viel weiter geht er dann in »Emilia Galotti«, hier gibt er dem bürgerlichen Familienkonflikt eine allgemein menschliche, ja — noch mehr — eine zeitbedingte nationale Geltung und gewährt durch das tragische Schicksal von Odoardo und Emilia einen tiefen Einblick in die Entstehungsgeschichte der »bürgerlichen Tragödie« in Deutschland. Die zum Sieg berufene französische Bourgeoisie wußte den Zusammenstoß mit den Feudalmächten schon vor der Revolution in der Form satirischer Lustspiele zum Ausdruck zu bringen (Beaumarchais), die in hoffnungsloser Lage schmachtende deutsche Bürgerschaft hingegen konnte diesen Zusammenstoß nur als Tragödie empfinden und gestalten. »Emilia« und »Minna« spielen sich in der damaligen deutschen Gegenwart ab, »Nathan« hingegen weist in die Zukunft, in die »dritte Epoche der Menschheit«, in der der tätige Humanismus einer aufwärtsstrebenden Gesellschaft die Charaktere bestimmt. So bedeutet »Nathan« nach »Emilia« nicht den Verzicht auf den Kampf, sondern vielmehr seine logische Fortsetzung.

Das Leitmotiv der ästhetischen Anschauungen Lessings wird durch Nathans Wort angedeutet: »Hier gibt's zu unterscheiden.« So unterscheidet Lessing die Dichtung von der Philosophie und legt dadurch einen wichtigen Grundstein zur realistischen Kunstlehre, er unterscheidet aber auch die Literatur von den bildenden Künsten und zieht gleichzeitig die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen Kunstgattungen, wobei er beinahe bis zur Erkenntnis gelangt, daß das Schöne eigentlich das Kennzeichnende sei. Seine Theorie der Kunstgattungen weist teils noch eine gewisse Steifheit auf, teils aber gelingt es ihm diese bereits — auf Grund der dichterischen Praxis von Shakespeare und Lope de Vega — im Geiste des Realismus aufzulösen.

Nach der Analyse der Theorie der Tragödie und des Lustspiels beschäftigt sich die Monographie mit der Frage des dramatischen Charakters (seiner Wahrheit, Widerspruchslosigkeit und des Typischen in ihm), als Abschluß folgt dann eine zusammenfassende Schilderung der bühnenästhetischen Ansichten Lessings, sowie die Darstellung seiner Auffassung über die Aufgabe der Künste.

Der Band beschließt eine von S. Kozocsa und Gy. Radó zusammengestellte ungarische Lessing-Bibliographie.

Mihály György Vajda: Schiller («Művelt Nép», Budapest, 1955, 225 S.)

Seit dem 1889 erschienenen Schiller-Buch von Károly Szász, dem bekannten Übersetzer und Schriftsteller ist dieses Buch des Verfassers die erste Schiller Monographie in ungarischer Sprache, die sich auf das gesamte Werk und das ganze Leben des großen Dichters erstreckt. Ihr besonderer Wert liegt vornehmlich in der ausführlichen Analyse der Dramen; aber auch Schillers Lyrik und Balladen werden eingehend behandelt, während seinen ästhetischen Schriften eine verhältnismäßig geringere Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Die Monographie entwirft vor allem das Bild des Dichters, der einen unermüdlichen Kampf um das Vollkommenere und Bessere führt, uns zur Freiheit und Tugend aneifert und seine großangelegten Werke durch die heldenhafte Überwindung seiner eigen körperlichen Gebrechlichkeit zu gestalten weiß. Die ideologische Unsicherheit seiner jugendlichen Rebellion kommt sowohl in den »Räubern«, als auch im »Fiesco« zum Ausdruck, am wenigsten erscheint sie in »Kabale und Liebe«, wo Schiller in der Gestalt von Luise und Ferdinand schon die wünschenswerten Helden der Zukunft darstellt. Seine jugendliche Auflehnung erleidet im mangels der nötigen gesellschaftlichen Basis in gewissem Sinne schon vor der Revolution Schiffbruch. In seinem »Don Carlos« schafft Schiller das Vorspiel zur

siegreichen bürgerlichen Revolution, und auch später, als er in den Jenaer Jahren vor den Methoden der Revolution zurückschrickt und sich von der dichterischen Praxis abwendet, verfällt er nicht dem platten Opportunismus seiner Umgebung. Aus der Krise hilft ihn die geistige Freundschaft mit Goethe, sowie die vollendete eigene Reife. Die Klassik zeigt uns den Schiller, der mit sicherem Griff das Vorwärtsweisende von dem Fortschritthemmenden in der Geschichte der Menschheit, aber auch in der eigenen Epoche auseinanderzuhalten weiß. Seine Dramen wenden sich immer mehr den deutschen Schicksalsfragen zu. So wird »Wallenstein« zum Drama der deutschen Einigungsbestrebung, »Die Jungfrau von Orleans« zu dem der Vertreibung des fremden Eroberers und »Wilhelm Tell« — in welchem Schiller zu den Idealen der Jugend zurückkehrt — zu dem Drama der berechtigen »Musterrevolution«, wie er es in der Widmung an Dalberg selbst bezeichnet.

Die Monographie enthält auch eine Analyse des »Demetrius«, ferner einen kurzen Überblick über das Fortwirken der Ideen Schillers nach seinem Tode und über die Bühnengeschichte seiner Dramen bis auf den heutigen Tag. Im Anhang finden wir eine knappe Schilderung der »Rezeption« Schillers in Ungarn.

István Király: »Kálmán Mikszáth«. Művelt Nép-Verlag, Budapest 1952 271 Seiten

Mikszáth bedeutet eine Wende in der Entwicklung der ungarischen Literatur. Er befreit den ungarischen Roman aus dem Bannkreis der Jókaischen Adelsromantik und führt ihn dem Realismus entgegen. Aus den charakteristischen Gestalten der Jahre nach dem Ausgleich (1867) schafft er Typen, welche ungeachtet ihrer Extravaganz, bezeichnende Gestalten des sich überlebenden Feudalismus und des Kapitalismus im Aufstieg abgaben. Eifrig ging er bei den englischen und russischen Realisten in die Schule.

Die Aristokratie, der Klerus, die Gentry, das in Snobismus schwelgende Bürgertum liefern ihm den Stoff zu seinen Werken. Sein Realismus wurzelt gesellschaftlich in der Dekadenz und im Schmarotzertum der den heldenhaften Idealen von 1848 abtrünnig gewordenen Gentry. Irgendeine Anekdote, eine Merkwürdigkeit, ein Gedankenblitz, absonderliche Individuen geben ihm meistens je einen willkommenen Anlaß zu Skizzen, Erzählungen, oder gar zu Romanen. Dieser Anekdotismus schöpft meistens aus der Welt der ungarischen Tafelrichter, sowie aus dem parlamentarischen Leben, wo selbst die Anekdotenjägerei zur Tradition geworden war. Doch bei Mikszáth ist diese Gattung um ein bedeutendes mehr. Der Anekdotismus ist die literarische Gattung einer Gesellschaftsordnung im Untergang, wo sich der im Labyrinth der gesellschaftlichen Antagonismen gefangene Schriftsteller kein klares Bild mehr von dem Ganzen zu machen vermag, und sein Augenmerk nur noch auf zerstreute Details der gesellschaftlichen Wirklichkeit richtet. Diese Details spiegeln sich in der Detailhaftigkeit der Gattung, im Anekdotismus. In seinen Gentry-Geschichten, denen Anekdoten zugrunde liegen, schildert Mikszáth mit anfangs noch mitfühlender, ironischer Heiterkeit, bald aber mit der alles bloßstellenden, beißenden Satire des kritischen Realisten die kleine Welt dieser hinsterbenden und nur noch schmarotzenden Schicht der Gesellschaft.

Mikszáth ist der größte ungarische Humorist. Nur zu gerne macht er in seinen Saren von der Übertreibung als Kunstgriff Gebrauch, die Quellen seines Humors sind aber sein Interesse an Sonderlingen, sowie der drollige Widerspruch von Dichtung und Wahrheit. Heiterkeit, Spott, Scherz, Nekkerei jedoch ohne Gehässigkeit, harmlos naives Idyll, Situationskomik, Zartgefühl, bar jeder Bissigkeit, heiteres Lachen — finden sich in allen Variationen auf seiner farbenreichen dichterischen Palette, doch fehlen auch dunklere Farben nicht. Die Desillusion ist das hervorstechendste Merkmal von Mikszáths dichterischer und menschlicher Weltanschauung.

So ist Mikszáth zu begreifen als ein Skeptiker, der an nichts mehr glaubt. Revolte oder Revolution stehen ihm fern. Aus dieser Sicht auf den Menschen und auf das Leben folgt, daß es in seinen Erzählungen und Romanen weder hochdramatische Ereignisse, noch wahrhaft tragische Gestalten gibt. Zweifelsohne wurzelt auch die Desillusion in der Gesellschaftsordnung. Die verratenen, ausgeträumten Ideale jenes Ungarns von 1867 waren nicht mehr imstande den kritisch-realistischen Schrift-

steller zu entflammen, das neue Ideal zu finden hat hinwieder er nicht vermocht. I. Királys Monographie hat das zeitgemäße Verdienst, die ganze schriftstellerische Laufbahn Mikszáths, sowie den Werdegang seiner Weltanschauung bis zu ihren gesellschaftlichen Wurzeln verfolgt zu haben. Erst diese Deutungsmethode vermag das tiefere Verständnis für den Schriftsteller zu wecken. Im Rahmen eines großangelegten geschichtlich-gesellschaftlichen Freskogemäldes stellt der Verfasser das die kapitalistische Entwicklungsbahn schwungvoll antretende, zu tiefst aber weiterhin halbfeudale Ungarn der Ausgleichsepoche im Querschnitt dar.

Die beiden Eckpfeiler des Feudalismus : die Aristokratie der Latifundien und der Klerikalismus haben an Lebenskraft nichts eingebüßt. Es scheiden sich die Wege von Politik und Literatur. Die Öde der ideenlosen Zeit lastet auf den Gemütern. Die Antagonismen der Zeit : Gegensätze zwischen bürgerlicher Entwicklung und überlebendem Feudalsystem, zwischen 1848 und 1867 — spiegeln sich auch in Mikszáths Werken. Selbst die in Mikszáths menschlicher und dichterischer Haltung wahrnehmbaren Sprünge und Widersprüche lassen sich erst durch diese sozialen und politischen Gegensätze erklären. Die anlaufende bürgerliche Entwicklung ist ihrem tiefsten Wesen nach eine antidemokratische. Gegen Ende des ausgehenden Jahrhunderts machen sich die Krankheitssymptome dieser halbfeudalen Gesellschaft in stets stärkerem Maße bemerkbar; sie heißen agrarsoziale Bewegungen, Probleme der nationalen Unabhängigkeit, Unruhen in den Reihen der zum Bewußtsein erwachten Nationalitäten, Bodenfrage und zu guter Letzt, gleichlaufend mit der Entfaltung der Gewerkschaftsbewegung, auch Arbeiterfrage. Die politische Parole der Zeit : der Liberalismus, erweist sich als geheuchelt und volksfeindlich. Das Bürgertum hat kein Rückgrat, es schwelgt im Protzentum und leidet an unheilbarem Snobismus. Die Kräfte des Forschritts sind noch zu schwach, politisch fallen sie nicht ins Gewicht.

Mikszáth stellt diese Übergangsperiode von 1867 bis 1900, also eine Zeit voller Widersprüche, voller Beginnen, aber auch voller Rückschläge dar. Seine Weltanschauung schöpft ihren Lebenskraft aus dem Liberalismus der Kölcsey, Vörösmarty und Kossuth, ist also antifeudal und bürgerlich ausgerichtet. Mikszáths Weltanschauung ist die der ringenden, bedrängten Intelligenz. Hat er die epochemachende Rolle und Bedeutung des arbeitenden Volkes auch nicht erfaßt, so ist er doch durch die Bloßstellung des Zeitalters bereits auf der Suche nach neuen Wegen.

Mikszáths Stellung zu Jókai erörternd, stellt I. Király fest, daß Mikszáth zunächst den Spuren Jókais folgte, da doch Jókais Romantik als Hüterin der hohen Ideale von 1848 galt, da sich beide der Prose bedienten und nicht zuletzt, weil sich Jókais Weg als der einzig gangbare erwiesen hatte. Bald war aber Mikszáth dieser Romantik entwachsen, um in seinem Gesellschaftsbild, in der Darstellung der Charaktere und auch im Stil den Weg zum Realismus einzuschlagen. Infolge seines Hanges zum Anekdotenhaften kann es jedoch letzten Endes zu keiner vollen Entfaltung seiner realistischen Tendenzen kommen.

In seinen ersten Erzählungen (»Slowakische Vetter« und »Wackere Palozen«) wird er sich seines schriftstellerischen Selbst bewußt.

Er braucht noch zehn Jahre, um die großen Romane des ungarischen kritischen Realismus der Leserwelt zu bescheren. (Es erscheinen in rascher Folge : »Eine sonderbare Ehe«, »Der Fall des jungen Noszty mit Mari Tóth«, »Die schwarze Stadt«, »Kavalliere«, »Zwei Wahlen in Ungarn«, »Neue Zrinyiade« und im Jahre 1895, auch der bedeutendste : »Die Belagerung von Beszterce«.)

Auch die politische Haltung Mikszáths erfährt in I. Királys Werke eine neue Deutung und Klärung ; so sein Weg von der Redaktion einer oppositionellen Zeitung zum Abgeordnetenhaus, wo er als Vertreter der Regierungspartei seinen Einzug hielt. Demnach darf dieser große Schritt keineswegs als Haltlosigkeit oder gar als Opportunismus ausgelegt werden, wie es die ältere Literaturforschung glauben machen wollte; denn Mikszáths Schritt ist eine endgültige Absage an die Gentry-Politik, deren großsprecherische Vertreter unter dem ehrwürdigen Deckmantel von 1848 ihr leeres Stroh droschen.

Die ältere Literaturgeschichtsschreibung erblickte in Mikszáth oft nur einen Schriftsteller der Sonderlinge, der spinnenden Individuen. Auf diese Weise hätte er seine Gestalten interessanter und amüsanter machen wollen. Darum sollten seine Werke so populär geworden sein. Dabei sei für Mikszáth — stellt I. Király fest — die Groteske kein Selbstzweck gewesen. Seine Sonderlinge sind echte Typen im Zerrspiegel der Satire ; die verbrecherische Dummheit, die feudalen Extreme, oder aber die bürgerliche Borniertheit im Zeitalter des Ausgleichs nehmen in diesen Gestalten greifbare Formen an. Sie bleiben indessen selbst in ihren außerordentlich zugespitzten Erscheinungsformen leibhaf-

te, lebenssprühende, aus dem Geiste des Realismus geborene Typen der Gesellschaft. Nichts wäre falscher, als in Mikszáth nur einen Schriftsteller der Sonderlinge erblicken zu wollen. Die im letzten Abschnitt seiner schriftstellerischen Laufbahn veröffentlichten Werke sind besonders reich an Gestalten, die das im Innersten ihres Schöpfers lebende Menschenideal darstellen ; sie sind Träger seiner inneren Grübeleien.

Die ältere Forschung hat in der eigenartigen Mikszáthschen Heiterkeit, gemischt aus Zynismus und Lebensweisheit, in seinem Schwanken zwischen Glauben und Zweifel, lediglich eine zynische Skepsis zu entdecken vermocht. Dabei entspringt sein Zynismus keineswegs einer Verleugnung der fortschrittlichen Ideen, sondern vielmehr einer Erkenntnis der Unzulänglichkeit der alten Ideale und der Einsicht in den Mangel eines neuen. In der Haltung der tonangebenden Politiker der Herrenklasse meldete sich der Zynismus der das Volk verachtenden Reaktion zu Wort. Mikszáths Zynismus aber wird durch die beunruhigenden Zweifel eines Schriftstellers angefacht, der nach den Wegen der Zukunft forscht.

Das Volkstümliche zeigt sich bei Mikszáth nicht nur in Sprache und Stil, sondern auch in Elementen des Gehalts. Es ist eine Mischung von patriarchalischen und demokratischen Vorstellungen vom Bauernstand, stark durchgesetzt mit den dem Schriftsteller nur allzu zu geläufigen Widersprüchen. Wohl sieht er die Gegensätze zwischen Bauern und Herren, wohl begreift er, daß diese Kluft unüberbrückbar ist, läßt aber den Klageruf des revoltierenden Volkes nicht laut werden, lieber drückt er ein Auge zu und idealisiert Leben und Leiden des armen Volkes.

I. Király weist in seinem Werk Mikszáth den gebührenden Platz in der Entwicklung der ungarischen Literatur an. Mit ihm beginne ein neuer Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte des ungarischen Romans ; in seinen Werken betrete der ungarische Roman unwiederruflich den Weg zum kritischen Realismus. Zu Mikszáths Zeiten hatte die ungarische Gentry jene politische Bedeutung, die sie vor Jahren beanspruchen konnte, fast restlos eingebüßt. Der Adel kämpfte nurmehr nicht um die Freiheit der Nation, sondern nur um seine eigene. Er wandte sich somit gegen den Fortschritt. Im Gegensatz zu Jókai, der in der Gentry den Heroismus des Nationalgefühls verherrlicht hatte, diente Mikszáth bei der Bewertung des Adels dessen negatives Verhältnis zum Fortschritt als Maßstab. Er bekämpfte die verlogene Theorie »der geschichtlichen Klassen«. Sein kritischer Realismus entsprang genauso dieser neuen Sicht, wie seine Weltanschauung.

BÉLA BALDA

ECKERMANNS *Gespräche mit Goethe*

Im Jahre 1836, vier Jahre nach Goethes Tod, erschien im Leipziger Brockhaus-Verlag ein aufsehenerregendes Buch : »Gespräche mit Goethe«. Der Verfasser des Buches war Johann Peter Eckermann, ein gewesener Mitarbeiter Goethes. Das Werk bestand aus zwei Bänden, aber der Autor stellte bald auch die Herausgabe eines dritten Bandes in Aussicht. Zur Niederschrift dieses dritten Bandes brauchte er jedoch weitere zwölf Jahre. So erhielt das Werk seinen vollen Inhalt und seine endgültige Form erst 1848, als bereits sechzehn Jahre nach Goethes Tod verstrichen waren. Schon diese Daten deuten auf die besonderen Umstände hin, unter welchen das Werk zustandekam.

Von den unzähligen Gesprächen zwischen Goethe und Eckermann enthält dieses Buch jene, die Eckermann im Laufe der gemeinsam verbrachten Jahre aufgezeichnet und später literarisch gestaltet hat. Ihre Zahl ist nicht unbeträchtlich : Es handelt sich um 238 Gespräche auf über 800 Seiten. Diese Gespräche widerspiegeln mit ungewöhnlicher Anschaulichkeit und Treue eine der heitersten und tiefsten Perioden von Goethes Leben : Sein Alter. Sie umfassen nämlich die letzten neun Jahre seines Lebens, die Zeitspanne von 1823, der ersten Begegnung mit Eckermann, bis zu seinem 1832 erfolgten Tod.

Vor zwei Jahren, rund hundertzwanzig Jahre nach dem ersten Erscheinen der »Gespräche«, entschloß man sich endlich auch in Ungarn, das Buch herauszugeben. Im Jahre 1956 überreichte der Verlag »Művelt Nép« (»Gebildetes Volk«) seinen Lesern als Kostprobe eine »Auswahl aus den Gespräch«, die 59 sinnvoll aneinandergereihte, zum großen Teil in vollem Umfang publizierte Gespräche enthält. Der Verlag veröffentlichte das Werk auf hoher geistiger Ebene : die Gespräche übertrug Viktor Lányi, der sich bereits reiche Verdienste um die Übersetzung bekannter deutscher Autoren er-

worben hat, die einleitende Studie «Goethe und Eckermann» verfaßte Kossuthpreisträger József Turóczi-Trostler, Professor der germanischen Philologie an der Universität Budapest.

In dieser Einleitung schildert Turóczi-Trostler Goethe in bündiger Zusammenfassung als einen Dichter, dessen kulturgeschichtliche Sendung — ihrem tiefsten Wesen nach — in der »humanistischen Umerziehung des deutschen Volkes« bestand, und der in einer Zeit, in der »die Welt um ihn herum vor Rassenhaß und Nationalismus glühte, die konkreten Vorbedingungen für eine geistige Zusammenarbeit des deutschen Volkes mit anderen europäischen Nationen, für die Ausgestaltung einer humanistischen Front erwog«. Durch diese Auffassung nahm József Turóczi-Trostler den einzig richtigen, wissenschaftlich begründeten, eine umfassende und tiefe Sicht gewährenden Standpunkt ein, da Goethes Gesamtwerk und dessen Lehre unter dem Aspekt der Verbrüderung der Völker und ihrer Erziehung zum friedlichen Zusammenleben, heute wieder von besonderer Bedeutung für uns sind.

Ferner wird in dieser exakten und dabei mit hohen literarischen Ansprüchen und Mitteln verfaßten Studie Eckermann als lebendiger Zeuge des so oft in Abrede gestellten Demokratismus Goethes besprochen und die literarhistorische Bedeutung seiner Leistung gewürdigt. Goethe stand auf dem Gipfel seines Weltrufs, sein Haus in Weimar war ein »Wallfahrtsort«, wo Repräsentanten aller Nationen sich einander die Klinke gaben, als der um 43 Jahre jüngere Eckermann ihn zum ersten Mal aufsuchte. Eckermann war ein Sohn der niederdeutschen Ebene, der Lüneburger Heide. Er war in seinen Kinderjahren Kuhhirt, und konnte nicht einmal die Dorfschule systematisch besuchen. So mutet es »geradezu als ein Wunder an, auf welche Art und Weise und auf welchen Umwegen er von hier bis Weimar gelangte, und wie er sich aus jener ärmlichen und engen 'niederen' Welt zu Goethes geistiger Höhe emporarbeitete« — führt József Turóczi-Trostler aus, und weist dann auf die tiefere Bedeutung ihrer Verbindung hin : »In seiner Person meldete sich das deutsche Volk . . . Die Begegnung des Sohnes des plebejischen Hausierers mit dem umfassendsten Genie des damaligen Europas ist ein historisches Ereignis.«

Als Konsequenz dieser Begegnung entwickelte sich dann zwischen beiden jene fruchtbare Zusammenarbeit, ein Verhältnis, in dem Eckermann bald als Schüler und Mitarbeiter, bald als Freund und Vertrauter erscheint, und in dessen Verlauf die gigantische Persönlichkeit Goethes den hoffnungsvollen jungen Dichter und Schriftsteller, dessen Schicksal von dieser Zeit an nicht mehr und nicht weniger war, als schöpferischer Schreiber in den Stunden der Ruhe und Ausspannung des ununterbrochen schaffenden Goetheschen Genies zu sein, in die eigene Interessensphäre zog, ihn sozusagen in sich einsog. Das Ergebnis dieser Tätigkeit sind die »Gespräche mit Goethe«, ein Werk von weltliterarischem Wert, das »bis heute eine der vertrautesten Quellen unserer Goethe-Kenntnis darstellt«.

Es ist nicht leicht zu sagen, worin der besondere Reiz dieser Gespräche liegt. In den Dialogen führt zumeist Goethe das Wort, und Eckermann hört ihm mit durstiger, andächtiger Seele zu, pflichtet ihm von Herzen bei, nimmt das Gehörte zur Kenntnis, — und was hätte er auch anderes tun können der inappellablen letzten Wahrheit gegenüber? Man liest dieses Zwiegespräch, das im Grunde genommen ein endloser Monolog über hundert und aber hundert Themen des Lebens und des Todes, der Kunst und der Literatur ist, und man fragt sich immer wieder : Worin liegt dieser geheime Zauber, der das glückliche Aufjauchzen der in diese Lektüre vertieften Seele, dieses unvergleichliche, sich aus Gehobenheit und Natürlichkeit zusammensetzende, heitere Gefühl hervorruft, als ob man durch eine besonnte Gegend ginge, wo alles klar und verständlich, weil alles natürlich ist, wie das Wachsen des Grases, wo es keinen Unterschied gibt zwischen Wirklichkeit und Schein, zwischen Großem und Kleinem, zwischen Wichtigem und Unbedeutendem, und wo man unter Nichtigkeiten und Einzelheiten die inneren Gesetze und den letzten Sinn des Lebens entdeckt, der keineswegs dem Ideenreich über den Wolken, sondern den Dingen unserer Erde innewohnt.

Und wie es hier nichts gibt, was für den menschlichen Verstand undenkbar wäre, so ist auch mit Hilfe einer edlen, schlichten, biegsamen und durch treue Wiedergabe der Dinge sachlich gewordenen Sprache jeder Gedanke auszudrücken. Hier gibt es kein Halbdunkel, nichts Instinktives. Vergangenheit und Gegenwart, Natur und Geschichte, Seele und Geist zerfallen unter den Hieben eines Verstandes von unbestechlicher Urteilskraft in ihre Bestandteile, um auf der höchsten Stufe des Bewußtseins eine neue Einheit zu gewinnen. So erscheint auf diesen Blättern Goethe, ein Riese des menschlichen Geistes.

Wenn der Herausgeber diese Auswahl als Kostprobe betrachtete, um zu erkunden, wie das größere Werk, nämlich die vollständige Ausgabe der Gespräche Ecker

manns, von unserem Publikum aufgenommen würde, so gab die ungarische Leserschaft auf diese Frage bereits eine Antwort, die nicht mißzuverstehen war: Die Auflage, die in dreitausend Exemplaren erschien, wurde innerhalb einiger Tage vergriffen. Dies ist ein Beweis dafür, daß die ungarischen Leser eine Entwicklungsstufe erreicht haben, auf der sie zweifellos reif genug sind für die Aufnahme einer vollständigen Eckermann-Ausgabe, die jetzt vielleicht nicht mehr lange auf sich warten läßt.

GÁBOR WAWRUCH

SÁNDOR PETŐFI: Denn mein Herz ist heiß. Ausgewählte Lyrik und Prosa, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, S. 280. Herausgegeben von Dr. Gerhard Steiner

Der Weltruhm des großen ungarischen Lyrikers erlebte hundert Jahre nach seinem Tode neuen Aufschwung. Nicht nur im Herzen des ungarischen Volkes lebt seine Dichtung heute tiefer als je, sondern auch im Auslande hat sich seit dem zweiten Weltkrieg sein Leserkreis immer mehr erweitert. Das deutsche Lesepublikum bekam durch das Petőfi-Lesebuch (»Petőfi, Ein Lesebuch für unsere Zeit«. Herausgegeben von Gerhard Steiner in Gemeinschaft mit József Turóczi-Trostler und Endre Gáspár. Thüringer Volksverlag, Weimar 1955) eine Auswahl Petőfis in die Hand, die durch eine Gemeinschaftsarbeit der Herausgeber sich von den anderen Bänden dieser ausgezeichneten Reihe in einer ganz besonderen Weise unterscheidet. Tiefe Kenntnis des Lebenswerkes des Dichters und vortreffliche Wiedergabe seiner Gedichte in deutscher Sprache charakterisieren die Leistung dieses Arbeiterkollektivs.

Die soeben veröffentlichte Auswahl des Reclam-Verlags macht das Lebenswerk Petőfis weiteren breiten Leserschichten zugänglich. Schon für das Lesebuch hat man alle früheren Übersetzungen überprüft. Manche davon wurden mit geringen Änderungen aufgenommen, andere mußten neu übertragen werden. Nur so war es möglich, dem deutschen Leser ein zeitgemäßes Petőfi-Bild zu bieten. Gerhard Steiner, der Herausgeber der neuen Auswahl hat noch weitere Übersetzungen überprüft, andere Gedichttexte bearbeitet, die Auswahl mit neuen Übertragungen bereichert.

Die Auswahl bringt die schönsten Gedichte des großen ungarischen Lyrikers. Der Leser lernt zuerst den jungen Dichter kennen, der noch seinen Weg sucht, das ganze Land durchstreift, überall in der Liebe zum Volk bestärkt wird und dieses alles in die Dichtkunst einführt. Dem suchenden Entdecker folgt der Dichter der Liebeslyrik und der Freiheit, der den veralteten ungarischen Verhältnissen den Krieg erklärt. Den Abschluß bilden Gedichte des revolutionären Patrioten und Kämpfers, der seine Dichtkunst und sein Leben in den Dienst des Vaterlandes gestellt hat.

Petőfis epische Dichtung, seine Prosa und sein Briefwechsel sind durch schöne Proben vertreten.

Nur eine Auswahl dieser Art vermag dem deutschen Leser ein umfassendes, ein echtes, zeitgemäßes Petőfi-Bild zu bieten. Die schlichte Einleitung berichtet nicht nur über das Leben dieses früh den Heldentod gestorbenen Dichters, sondern stellt auch seine künstlerische Laufbahn in ihrer Entfaltung dar. Zugleich wird der Leser auch über die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse des damaligen Ungarn orientiert.

Mit Freude ist festzustellen, daß nach dem Lesebuch auch diese Auswahl der Werke von Petőfi den Ruhm des Dichters in der Weltliteratur vergrößert. Dem Verlag gebührt zusammen mit dem Herausgeber Dank für die ganz besonderen Bemühungen, mit denen sie bestrebt waren, auch die auftretenden ungarischen Worte und Ausdrücke in einer sauberen und tadellosen Form wiederzugeben, was übrigens nur von wenig Übersetzungen aus dem Ungarischen gesagt werden kann. Nur die seit fast einem Jahrzehnt dauernden begeisterten Bemühungen des Herausgebers um Petőfi halfen auch diese Schwierigkeiten überwinden und trugen überhaupt viel dazu bei, daß auf deutschem Sprachgebiet eine so rege Beschäftigung mit Petőfi begonnen hat.

ANTAL MÁDL

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki felelős: Farkas Sándor
A kézirat nyomdába érkezett: 1959. VII. 10. — Terjedelem: 41,50 (A/5) ív

1959/49307 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

INDEX

Turóczi-Trostler, J.; Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung 3
Ortutay, Gy.; Das ungarische Volksmärchen 113
Zöldhelyi, Zs.; Petőfi chez les Russes (XIX[ème] siècle) 157
Radó, Gy.: Petőfi chez les Russes (XX[ème] siécle) 169
Vujičić, S. D.; Ady et les écrivains serbo-croates 185
Szabolcsi, M.; Attila József e la lirica europea moderna 203
Berczik, Á.; Les débuts hongrois de l'histoire littéraire comparée 215
Steiner, G.; Zur Exegese des Volksbuchs von Till Eulenspiegel 251
Kunszery, Gy.; Zur Geschichte des ungarischen Sonetts 277
Csapláros, I.; Le chemin de la littérature hongroise en Pologne 299
Magon, L.; Friedrichs II. »De la Littérature allemande« und die Gegenschriften 317
Boeckh, J. J.; Grimmelshausens Rathstübel Plutonis 347
Tassy, F.; Il paese di Cuccagna. Contributi alla letteratura universale della tematica 369
Nedeczey, J.; Das Raaber (Győrer) Liederbuch 383
Boros, R.; Petőfi-Lieder in der romantischen Musik Deutschlands 405

Chronica 419

Sur les problèmes de la traduction littéraire dans la nouvelle littérature hongroise (Kardos, L.) — La traduction est-elle possible? (Dobossy, L.) — Stand und Aufgaben der Comenius-Forschung in Ungarn (Komor, I.) — La légende d'Attila à Rome (Fóti, L.) — Lenau (Fóti, L.) — Das Heine-Jahr (1956) in Ungarn (Kovács, J.) .....

Bibliographia 451

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Aussenhandelsunternehmen Kultura (Budapest 62, Postafiók 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored of the Hungarian Academy of Sciences, publish papers, in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the middle ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.) as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is 110 Forints a volume. Orders may be placed with Kultura Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на немецком, французском, английском, русском или итальянском языке. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходит ежегодно в томе объемом 20—25 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 62, Postafiók 440

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Litteraria*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultura» (Budapest 62, Postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

INDEX

Turóczi-Trostler, J.; Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung 3
Ortutay, Gy.; Das ungarische Volksmärchen 113
Zöldhelyi, Zs.; Petőfi chez les Russes (XIX^{ème} siècle) 157
Radó, Gy.: Petőfi chez les Russes (XX^{ème} siécle) 169
Vujičić, S. D.; Ady et les écrivains serbo-croates 185
Szabolcsi, M.; Attila József e la lirica europea moderna 203
Berczik, Á.; Les débuts hongrois de l'histoire littéraire comparée 215
Steiner, G.; Zur Exegese des Volksbuchs von Till Eulenspiegel 251
Kunszery, Gy.; Zur Geschichte des ungarischen Sonetts 277
Csapláros, I.; Le chemin de la littérature hongroise en Pologne 299
Magon, L.; Friedrichs II. »De la Littérature allemande« und die Gegenschriften 317
Boeckh, J. J.; Grimmelshausens Rathstübel Plutonis 347
Tassy, F.; Il paese di Cuccagna. Contributi alla letteratura universale della tematica 369
Nedeczey, J.; Das Raaber (Győrer) Liederbuch 383
Boros, R.; Petőfi-Lieder in der romantischen Musik Deutschlands 405

Chronica 419

Sur les problèmes de la traduction littéraire dans la nouvelle littérature hongroise (Kardos, L.) — La traduction est-elle possible? (Dobossy, L.) — Stand und Aufgaben der Comenius-Forschung in Ungarn (Komor, I.) — La légende d'Attila à Rome (Fóti, L.) — Lenau (Fóti, L.) — Das Heine-Jahr (1956) in Ungarn (Kovács, J.) .....

Bibliographia 451