

**A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
NÉMET TANSZÉKÉNEK KIADVÁNYAI
VERÖFFENTLICHUNGEN DES LEHRSTUHL
FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
AN DER LAJOS-KOSSUTH-UNIVERSITÄT DEBRECEN**

**NÉMET
FILOLÓGIAI TANULMÁNYOK
VII.**

**ARBEITEN ZUR
DEUTSCHEN PHILOGIE
VII.**

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
NÉMET TANSZÉKÉNEK KIADVÁNYAI
VERÖFFENTLICHUNGEN DES LEHRSTUHL
FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
AN DER LAJOS-KOSSUTH-UNIVERSITÄT DEBRECEN

NÉMET
FILOLÓGIAI TANULMÁNYOK
VII.

ARBEITEN ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE
VII.

Szerkesztette
NÉMEDI LAJOS

Redigiert
von LAJOS NÉMEDI

Editoris adiutor
JÓZSEF VARGA

INHALTSVERZEICHNIS

STEINER, GERHARD: Sándor Petőfi und seine Ausstrahlung nach Deutschland	5
WERNER, HANS-GEORG: Der junge Heine	17
BERNHARD, HANS-JOACHIM: Erich Maria Remarques Romane nach dem zweiten Weltkrieg	35
FRIED, ISTVÁN: Adalbert Stifters Beziehungen zu Ungarn	51
BERCZIK, ÁRPÁD: Ödön von Horváth und Kálmán Mikszáth	61
LICHTMANN, TAMÁS: Beitrag zur Aufnahme Heinrich Manns in Ungarn	83
KLEINERE BEITRÄGE:	
LENGYEL, IMRE: Beitrag zur Korrespondenz J. J. Breitingers mit den Hochschulprofessoren in Debrecen	97
VARGA, ISTVÁN: Über Germanistik in Jugoslawien	101
KOCSÁNY, PIROSKA: Bemerkungen über ein Buch zur Frage der linguistischen Interferenz	105
Buchbesprechungen	111

AUTOREN DIESES BANDES

- STEINER, GERHARD, Professor
WERNER, HANS-GEORG, Professor an der Universität Halle
BERNHARD, HANS-JOACHIM, Professor an der Universität Rostock
FRIED, ISTVÁN, Oberschullehrer, Budapest
BERCZIK, ÁRPÁD, Dozent an der Universität Szeged
LICHTMANN, TAMÁS, Oberschullehrer, Debrecen
LENGYEL, IMRE, Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitätsbibliothek Debrecen
VARGA, ISTVÁN, Lehrer, Subotica (Jugoslawien)
KOCSÁNY, PIROSKA, Oberassistent an der Universität Debrecen

GERHARD STEINER

Sándor Petőfi und seine Ausstrahlung nach Deutschland

Eine Rede zum 150. Geburtstag des Dichters

Wenn ich hier, in des großen ungarischen Dichters und Revolutionärs Heimat, über Sándor Petőfi spreche, dann will ich mir keineswegs anmaßen, die fleißige, liebevolle und ergebnisreiche einheimische Petőfiforschung, der ich dankbar verpflichtet bin, eigene Forschungen über den Dichter an die Seite zu stellen. Es kann nur meine Aufgabe sein, darzulegen, wie ich, als ein deutscher Literaturwissenschaftler und als ein Verehrer der ungarischen Literatur und Volkskultur zu Petőfi stehe, zu sagen, wie ich ihn einschätze, gleichsam ein Bekenntnis zu Petőfi abzulegen. Darüber hinaus fühle ich mich berechtigt, einiges über des Dichters Beziehungen zur deutschen Geisteswelt zu sagen, vor allem über seine Wirkung nach Deutschland hinein, über den Beginn der weltliterarischen Ausstrahlung des ungarischen Dichters zu berichten. Sie werden verstehen, wenn ich für einen so kurzen Vortrag aus der Fülle des Materials, das es erfreulicherweise zu diesem Thema gibt, nur einige zentrale Tatbestände skizziere.

Im deutschsprachigen Europa, genauer gesagt: von bedeutenden Vertretern der deutschen Kultur, wurde Petőfis Bedeutung schon frühzeitig erkannt. Den Anstoß dazu gab Petőfi selbst.

Im Jahre 1845 lernte ein deutschsprechender Ungar den jungen Dichter und seine „Gesellschaft der Zehn“ kennen, der erst 21jährige Kertbeny (eigentlich Karl Maria Bengert). Er, bisher nur englischer, französischer und deutscher Literatur zugetan, beschloß unter dem tiefen Eindruck des neuen geistigen Lebens in Ungarn, wie es besonders von Petőfi vertreten wurde, sich völlig den Interessen der ungarischen Literatur zu widmen und Vermittler zwischen ihr und dem übrigen Europa zu werden. Seine erste Tat in dieser Richtung war, daß er eines Tages Petőfi eine in einer Wiener Zeitschrift veröffentlichte Übersetzung des Gedichtes *Das gestohlene Pferd* von einem Adolf Dux brachte. Petőfi war begeistert von dieser uns heute sehr ungeschickt anmutenden Übersetzung und soll ausgerufen haben: „Das ist ja im Deutschen noch hübscher als im Original!“ Kertbeny übernahm es daraufhin, Dux aufzufordern, mit seiner Übersetzungsarbeit fortzufahren. Tatsächlich veröffentlichte Dux 1846 in Wien die erste deutsche Petőfi-Ausgabe, ein Bändchen mit 55 Gedichten.

Im gleichen Jahre weilte der damals schon berühmte, in Ungarn geborene deutsche Dichter Karl Beck in Budapest. Kertbeny vermittelte auch dessen Begegnung mit Petőfi, und beide fanden in ihren Gesprächen viel Gemeinsames. Beck versprach, Petőfis Gedichte ins Deutsche zu übertragen und in 5 000 Exemplaren zu verbreiten. Als Probe übersetzte er das Gedicht von der Hortobagyer Wirtin. Petőfi aber meinte, ein echter Dichter dürfe einen anderen Dichter nicht übersetzen, das sei nicht mehr sein Gedicht, sondern ein Gedicht Becks. Als aber Petőfi bei Becks Abreise den Freund zum Schiff begleitete, überreichte er ihm doch einen eigenhändig in deutscher Sprache geschriebenen Lebenslauf, mit dessen Hilfe Beck ihn im deutschen Ausland bekannt machen könnte. In dieser Selbstbiographie findet sich die berühmte und kennzeichnende Devise seiner Jugend- und Wanderjahre: *Bettelsack und Freiheit*. Aus dieser kurzen Biographie, die mir sehr bedeutsam erscheint, kann man herauslesen: Das damals erst 23jährige, unstete, von Krisen erfüllte und oft so erbärmliche Leben des ungarischen Dichters ist reich gewesen, vor allem erfolgreich. Seine bisherigen Hervorbringungen zeigen das Bedürfnis des jungen Poeten, sich freizumachen von allem, was seine Entwicklung hemmt, eine eigenständige Persönlichkeit zu werden. Dazu verhalf ihm der Umgang mit Bauern und Hirten, wandernden Handwerksburschen und Schauspielern, Soldaten, mit den sog. „armen Burschen“ und die innige Berührung mit Natur und Landschaft. Petőfi entdeckte die Schönheit des „Alfölds“, der großen ungarischen Tiefebene zwischen Theiß und Donau mit ihren einsamen Gehöften und Schenken, ihren Roß-, Rinder- und Schafherden und ihren Luftspiegelungen. Mit liebevollem Humor, immer aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit heraus, gestaltete er volkstümliche Menschentypen, schilderte sie bei ihrer Arbeit und in ihren Lebensverhältnissen, kritisierte er den demoralisierten Adel. Petőfis Landschaftsbilder, in denen sich seine Liebe zur ungarischen Landschaft mit der Freiheitssehnsucht des Volkes verband, bewundernswert in dem Gedicht *Die Theiß*, erreichten das denkbar höchste Maß an Humanisierung außermenschlicher Natur, ohne romantische Verfälschung.

Im Gleichklang mit der Lyrik dieser Zeit hatte der 22jährige das Versepos *Held János* geschaffen, ein realistisches Märchen, das vom ungarischen Volk als Ausdruck seiner Sehnsüchte und der Gewißheit seiner Kraft stürmisch begrüßt wurde. Was Karl Beck nicht der Selbstbiographie entnehmen konnte, wird ihm durch die Gespräche mit Petőfi klar geworden sein: daß der Optimismus, der *Held János* überstrahlt, sich erst im ständigen Kampf gegen Elend, Enttäuschungen, Anfeindungen und pessimistische Anwandlungen behaupten und bewähren mußte, bevor dieser vorwärtsstürmende Optimismus zur gefestigten Grundlage seiner Weltanschauung werden konnte. Die geplante Petőfi-Ausgabe von Beck kam nicht zustande, aus dem Bändchen von Dux aber las Kertbeny, der Petőfienthusiast und -propagandist, im Frühjahr 1847 in Paris dem Emigranten Heinrich Heine vor. Und das war der

weltliterararisch zündende Funke. Der deutsche Dichter — 25 Jahre älter als Petöfi — empfand bei allem Unterschiedlichen sofort die Geistesverwandtschaft und ließ sich manches Gedicht an mehreren Tagen hintereinander vortragen. Beim Abschied von Kertbeny, der gewiß Heine berichtet hatte, wie Petöfi ihn verehrte, bat er: „Grüßen Sie mir Petöfi!“ Kertbeny brachte 1849 einen umfangreicheren Band eigener, recht unbeholfener Übersetzungen heraus. Es ist eine bemerkenswerte historische Tatsache mit gleichsam symbolischem Charakter, daß dieser Petöfiabend nicht nur dem mit Marx befreundeten Heine gewidmet war, sondern daß er auch bei Rütten in Frankfurt a. M. erschien, in dem Verlag, der 4 Jahre vorher *Die heilige Familie* von Marx und Engels herausgegeben hatte. Als Vermittler zwischen Kertbeny und diesem Verlag hatte der deutsche Schriftsteller Alfred Meißner fungiert, der sie Silvesternacht 1848 zusammen mit Marx und Freiligrath wohl mit Gesprächen über die ungarische Revolution verbracht hatte.

Heine der es sehr schwer hatte, durch das Gestrüpp der ungeschickten Übertragungen Kertbenys hindurch die ganze Bedeutung des neuartigen Genies zu erkennen, war doch so beeindruckt, daß er sich über Petöfis Gedichte in mehreren Briefen an Kertbeny aussprach. Überliefert ist uns ein Wort, das nicht nur überraschend sicher das Wesentliche an dem jungen ungarischen Poeten kennzeichnet, sondern auch den Unterschied zu den eigenen poetischen Intensionen erfaßt. „Petöfi“, schreibt Heine, „ist ein Dichter... so überraschend gesund und primitiv inmitten einer Gesellschaft krankhafter Reflektionsallüren, daß ich ihm in Deutschland nichts an die Seite zu setzen wüßte. Ich habe selbst nur einige solche Naturlaute“.

Angesichts der zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten, die über das Verhältnis zwischen Petöfi und Heine, ich denke besonders an die von Joseph Turóczi-Trostler, geschrieben wurden, will ich nur auf wenige Momente der Beziehungen zwischen beiden hinweisen.

Beide Dichter haben zweifellos Gemeinsames, aus der gleichen historischen Situation des Vormärz geborenes Gedankengut. Beide gehen von der Französischen Revolution aus und sind der Ansicht, daß die revolutionären Impulse im Interesse der völligen Befreiung aus den Fesseln des Feudalismus genutzt werden müssen. Petöfi studierte von 1846 an verstärkt die Geschichte der Französischen Revolution. Die großen Jakobiner wurden seine Leitbilder. Dieses Studium und der Einfluß des Bauernaufstandes in Galizien 1846 bestärkten in ihm den Freiheitsdichter. Das ist auch in allen seinen Landschaftspoemen, Scherzliedern, Liebesgedichten und lyrischen Freundesbriefen spürbar. Der Sinn der Devise seiner Selbstbiographie *Bettelsack und Freiheit* verlagerte sich immer stärker von der einfachen Abneigung gegen Subordination auf einen Freiheitsbegriff mit einer immer deutlicher werdenden demokratischen und nationalen Note. Zusammen mit der in seinen Gedichten jetzt stärker zum Ausdruck kommenden Erkenntnis, daß die nationale Selbstän-

digkeit und ein höheres wirtschaftliches und kulturelles Niveau des Volkes nur durch den Kampf der arbeitenden Menschen selbst erreicht werden kann, wurde Petöfi zu einem Volksdichter ganz neuer Art. Haben auch im Gegensatz zu Heine in Petöfis Weltbild Erlebnisse — wie Paris, London, Italien — Tatsachen und Ereignisse — wie der sich voll entfaltende Kapitalismus — noch keinen Platz, kennt er auch kaum das Industrieproletariat, ist seine Einsicht in den Klassenkampf begrenzt und hat ihren Ursprung in dem Widerspruch zwischen arm und reich, zwischen Unterdrückten und Unterdrückern, so wird doch dies alles aufgewogen durch die Gefühlssicherheit, mit der Petöfi sich in der Welt der Geschichte und der Gegenwart zu orientieren vermag, mit der er gleich Heine von der umfassendsten aller utopisch-sozialistischen Lehren, dem Saint-Simonismus, Besitz ergreift. Neben Heine gibt es kaum einen europäischen Dichter jener Zeit, der den fortschrittlichen Kern der Ideen Saint-Simons so überzeugend in die Sprache eines revolutionären Optimismus übersetzt hätte, wie es Petöfi in seinem erstaunlichen Aufruf *An die Dichter des 19. Jahrhunderts* tat. Aus der gemeinsamen Gedankenwelt ergeben sich fast wörtlich übereinstimmende Formulierungen. Heine läßt in seinem Drama *William Ratcliff* (1821) den Dialogpartner des Titelhelden sagen:

„So dacht ich auch, und teilte ein die Menschen
in zwei Nationen, die sich wild bekriegen;
nämlich in Satte und in Hungerleider...“

Petöfi schrieb 1847 in seinem Gedicht: *Das Gericht*: „Zwei Parteien sind's dann, die sich als Feinde bekämpfen. Hier die Guten und dort die Bösen.“ Und wenn es am Schluß des gleichen Gedichtes heißt: „In den Himmel zu kommen, ist dann nicht mehr nötig, senkt der Himmel sich doch auf unsere Erde hernieder.“ — dann entspricht das den Versen Heines im 1. Kaput seines *Deutschland. Ein Wintermärchen*.

„Ein neues Lied, ein besseres Lied,
o Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
das Himmelreich errichten...“

An das *Lied der Hunde* und *Lied der Wölfe* von Petöfi z. B. wird man erinnert, wenn Heine im Kaput 12 des *Wintermärchens* die freien Wölfe den dienerischen Hunden gegenüberstellt und versichert:

„Ich bin kein Schaf, ich bin kein Hund,
kein Hofrat und kein Schellfisch —
ich bin ein Wolf geblieben, mein Herz
und meine Zähne sind wölfisch.“

Die meiste formale Ähnlichkeit mit Heines *Wintermärchen* scheint mir Petőfis gesellschaftskritisches Gedicht *Okatootaia* zu haben. Beide sind zweifellos die großen realistischen Lyriker des 19. Jahrhunderts.

Auch die Tendenz, die sich besonders in beider Jugendliryk findet: nämlich ein ernst und getragen begonnenes Gedicht am Ende ironisch enthüllend umschlagen zu lassen, scheint mir bei beiden aus ähnlicher Bewußtseinslage zu kommen. Sie hat ihren Grund

1. in dem Vertrauen auf das eigene Gefühl, dem Bewußtsein ihrer Persönlichkeit, dem Aufbegehren gegen Einengung durch Konventionen und Formen einer Gesellschaft, gegen die man zu Felde zieht,
2. in dem Bedürfnis, sich gegen das Abrutschen in Sentimentalität, in Weltschmerz, in bloßes Gefühl zu bewahren,
3. in dem Vermeidenwollen der Enttäuschung, vor allem auch der Selbsttäuschung,
4. in einem Sinn für Gesellschaftskritik und für dialektische Zusammenhänge.

Schließlich zeigt sich bei beiden die innere Spannung zwischen Leistenwollen und Leistenkönnen, zwischen der Größe der Aufgabe und der knappen Lebenserwartung. Sie führte bei Petőfi zusammen mit anderen seelischen Komponenten zu der häufigen Erwähnung des Todes und zu einer allzeit gespannten Aktivität, bei Heine letzten Endes zu dem Triumph über seine Krankheit auf der Matratzengruft.

Es ist nicht erstaunlich, daß es bei der starken Individualität und bei der verschiedenen gesellschaftlichen Ausgangssituation und Beanspruchung erhebliche Unterschiede zwischen beiden gibt. Heine war ein Mensch subtiler, fast nervöser Reflektionen, der philosophischen Meditation, die zu ausgezeichneten kulturwissenschaftlichen Prosaarbeiten führte. Petőfis Größe lag in seinem jugendlichen Schwung, in seinem schöpferischen Optimismus, und das alles kam aus der unmittelbaren Verbindung zu seinem Volk und dessen Schicksal. Was bei Heine Sehnsucht blieb, war bei Petőfi Erfüllung.

Petőfi beherrschte die große Kunst der poetischen realistischen Vereinfachung, der Blicklenkung auf das Wesentliche, das Gegebene, das Nötige, das Vollkommene.

Und ich möchte hier einen Vergleich Petőfis mit einem anderen deutschen Dichter wagen, der genau 75 Jahre nach Petőfi geboren ist, mit Bertold Brecht. Er prägte den Begriff der „neuen Naivität“. Darunter verstand er die Ganzheit der Persönlichkeit mit allen ihren Eigenarten, Bedürfnissen, Gefühlen, Antrieben, die neue Bedürfnisse zu erzeugen fähig ist, denn dies sei wirkliche Befriedigung neuer Bedürfnisse, nämlich Schaffen *echter Bedürftigkeit*. Auch Petőfi ging es um das Schaffen echter Bedürftigkeit im nationalen Interesse und im Interesse auch des letzten Gliedes seines Volkes. Ausgehend von der Tatsache, daß die großen Realisten gemeinsame Grundlagen haben, möchte ich

eine weitere Parallele zwischen Petöfi und Brecht ziehen. Beide hielten an dem Gedanken fest — und das ist für mich die *Tiefe* Petöfis — daß die Leidenschaften mit dem Denken nicht aufhören, sondern beginnen, und daß die Dialektik nicht in erster Linie eine Denkweise, sondern eine Verhaltensweise ist. Und wenn in diesen Tagen ein Freund und Schüler Brechts, Manfred Wekwerth, schreibt, Dialektik habe sich für Brecht „ebenso in Vergnügen, Leidenschaften, Ahnungen, Hoffnungen, Gefühlen, in Neugier wie in Zorn, in Humor, in Befriedigung wie in Unzufriedenheit“ geäußert, dann gilt dies auch für Petöfi. Petöfi hat alle Bestrebungen der Schriftsteller der Reformzeit, die eine Umgestaltung der ungarischen Literatur eingeleitet hatten, mit den Interessen des ganzen Volkes verbunden, aus dem Volke heraus interpretiert, im Volke verankert und sie schließlich zu revolutionärer Reife geführt. Auf das Ziel einer „neuen Naivität“ im Brechtschen Sinne gerichtet ist das aufregend und zeitgerecht Neue der Lyrik Petöfis, die in Aussage und Formen bestimmt ist durch die Dialektik von historischer Dynamik und subjektiven Impulsen.

Petöfi wandte sich an den einfachen Menschen in dessen Sprache, anknüpfend an die alte ungarische Volkspoesie, er gewann zum neuen Inhalt — Entfaltung der Kräfte des Volkes, seine Erziehung zum Fortschritt und zur politischen Tat — eine neue lyrische Form. Sein gesamtes Werk zeugt von der mitwirkenden Gegenwart des Volkes. Wie er selbst aus dem Dunkel, den Niederungen des Lebens zum Licht strebte, möchte er sein Volk zu den Höhen der Menschheit emporheben. Sein Verhältnis zum Volk entbehrt jedweden sentimental oder ironischen Elementes, wie das bei zahlreichen Romantikern aber auch bei vielen seiner Zeitgenossen anzutreffen ist. Nicht die idyllische Verklärung oder reaktionäre Verewigung des Volkes, sondern dessen totale Befreiung setzt er sich zum Ziel. Als Beispiel dafür nenne ich nur das Gedicht *Im Namen des Volkes*. Mit Recht werden immer wieder die Leitsätze seiner neuen, politisch fundierten, volksnahen Ästhetik zitiert, wie sie das Vorwort zu der Gedichtausgabe von 1847 enthält. Das darin enthaltene Bekenntnis zum dialektischen Zusammenwirken von Volk, demokratischer Politik und Dichtung dürfte in den literarischen Programmen des Vormärz kaum seinesgleichen haben. Sein Volksliedton, seine unkonventionell kräftige Sprache, das Außerachtlassen der Schulregeln des Reims und des Rhythmus, alle die Dinge, die ihm die Vorwürfe vulgärer Verstöße gegen die Anstandsregeln der Kunstübung einbrachten, waren die gleichen Gestaltungselemente, die ihn im Volke beliebt und wirksam machten. Seine Lyrik war von vornherein „Gelegenheitsdichtung“ im besten Sinne des Wortes. Aus ihm sprach immer das unmittelbare Erlebnis, und es sprach sich auch unmittelbar aus: ohne Umschweife, schonungslos, redlich und offen. Aus seiner Lyrik strahlen Begeisterungsfähigkeit, Gefühlstiefe, Naturliebe und Fröhlichkeit, sie waren erfüllt von sprudelndem Übermut und flammender Leidenschaft, von

seiner gesellschaftlichen Hellsichtigkeit und seiner permanenten gesellschaftlichen Aktivität.

Wenn Heine seinen Zeitgenossen zugerufen hat: „Schlage die Trommel und fürchte dich nicht!“ so beschränkte sich Petöfi jedoch nicht auf die nur literarische Erfüllung dieses Gebotes, er war auch stets gesellschaftlich-praktisch tätig, u. a. als er in Pest die „Gesellschaft der Zehn“ gründete, eine Art Jakobinerklub junger Schriftsteller mit dem Ziel, die Literatur von den reaktionären Fesseln zu befreien und sie zur Umgestaltung der Gesellschaft einzusetzen. Im Bewußtsein seiner Zeitgenossen — und auch in unserem — vertiefen sich seine Aussagen — ob in Vers oder Prosa — durch den wundervollen Zusammenklang von Mensch und Werk, von Leben und Dichten.

Und dieser Konnex erwies sich nicht nur, sondern verstärkte sich, führte zu weltanschaulicher und künstlerischer Reife, als er im Jahre 1846 Julia Szendrey kennenlernte, und im folgenden Jahre gegen den Willen ihrer Eltern heiratete. Seine Ehe — damals immerhin ein Landesereignis — war ihm nicht nur ein erster Erfolg gegen Feudaladel und Konvention, sondern bot auch dem Ruhelosen ein Heim und ein Gefühl der Sicherheit, bewirkte eine noch stärkere Verbundenheit mit seinem Volk und dessen Schicksal. Mit den seiner Frau gewidmeten Gedichten ist Petöfi der einzige europäische Dichter des 19. Jahrhunderts, der aus der Liebeserfüllung der Ehe heraus ausdrucksvolle Gedichte schuf.

In der Zeit vor der Revolution von 1848, in den Jahren verschärften Klassenkampfes, heftiger ideologisch-politischer Auseinandersetzungen und Parteikämpfe, schien das Wort Liebe aus dem Wörterbuch der Dichter und der Öffentlichkeit gestrichen zu sein. Da kam nun Petöfi und brach mit einem Male den Bann. Er brachte die Liebe wieder zu Ehren und — damit steht er beinahe allein — gab ihr einen Platz in der unmittelbaren Nähe des höchsten Begriffs der Zeit, der Freiheit. Sieht er doch Liebe und Freiheit, wie es sein berühmtes Motto erweist, in ihrem dialektischen Verhältnis zueinander. In seiner Liebeslyrik verknüpft er die Gefühle inniger Zuneigung zu seiner Frau in einzigartiger Weise mit seiner Liebe zur Nation und dem Ausdruck der Notwendigkeit des Kampfes für deren Befreiung. Liebeslied und politisches Lied verschmelzen zu einer Einheit, in der sich das Zusammenfallen der persönlichen und der historischen Perspektive in einer bestimmten geschichtlichen Situation widerspiegelt. Als sich infolge der französischen Februarrevolution von 1848, während der Heine ans Krankenbett gefesselt war, auch die ungarischen Patrioten am bedeutsamen 15. März erhoben, bewährte sich der 25jährige Petöfi als Wortführer der revolutionären Jugend. Der Volksdichter wurde zum Volksführer und der Volksführer wiederum zum revolutionären Dichter des Volkes. Der Fortgang der Revolution machte aus dem Dichter einen plebejischen Demokraten, der das Ziel der Neugestaltung der Nation nicht mehr in der bürgerlichen Demokratie sah, der den Feudalismus nicht

im Interesse des Bürgertums, sondern des Volkes radikal beseitigen wollte, der sich von den zeitgenössischen sozialistischen Ideen anregen ließ. Man solle, so forderte er, keineswegs das abgetragene „Schuhwerk des Vaterlandes immer wieder flicken...“, das Vaterland vielmehr von Kopf bis Fuß neu einkleiden“.

Petőfi's Freiheitsidee ist nicht die liberale, sondern eine universelle. Sie umfaßt das ganze Volk, Schwerpunkte aber sind die plebejischen Schichten. Auf der Grundlage dieser Bewußtseinshaltung gibt es für ihn kein Zurückschrecken vor der Revolution.

Petőfi möchte der Zeit vorausseilen, das Tempo der Entwicklung beschleunigen, doch er stößt überall auf Schranken und Hemmungen. Entschieden bekämpft er in seinen Gedichten die unfruchtbaren Parlamentarier, die Kompromißler verschiedener Richtungen, die Opportunisten und Bürokraten. Als nach den hellen Märztagen die gegenrevolutionären Kräfte sich sammelten, um die Revolution zu liquidieren, und die revolutionäre Bewegung in eine Krise geriet, ließ er sich nicht entmutigen. Er schrieb sich seinen Unmut im Sommer des Revolutionsjahres durch das in freien Versen geschriebene große Epos *Der Apostel* von der Seele. Dieses Epos wird mit Recht als Höhepunkt und Abgesang der jakobinisch-revolutionären Dichtung Europas bezeichnet. Eine neue Wende im Herbst 1848 läßt die revolutionäre Bewegung zu einer Volksrevolution werden. Stets das Notwendige tuend, beteiligt er sich nach der Entthronung der Habsburger durch die Regierung Kossuth an der Werbung für die Aufstellung einer Honvéd-Bauernarmee gegen die vordringenden Habsburger Truppen.

Zusammen mit der Revolution ist Petőfi in den bewaffneten ungarischen Freiheitskampf hinübergewachsen, und seine Gesinnung hat sich in allen, selbst den schwierigsten Lagen vor und hinter der Front, auf dem Schlachtfeld, als Major und Adjutant des Revolutionsgenerals Bem, buchstäblich bis zum Zusammenbruch und Tod bewährt. Man kann das aus den Aufrufen, Mahn-, Haß- und Rügengedichten, Schlacht- und Siegesliedern herauslesen, die jeden Sieg als Fortschritt im Bewußtsein der ersehnten Freiheit begrüßen, jeden Rückschlag, jede Niederlage, allen Kleinmut als Schmach anprangern. Das ist Literatur leidenschaftlicher Parteilichkeit, von hoher künstlerischer Qualität. Er hoffte, daß durch den Befreiungskampf nicht nur die nationale Selbständigkeit, sondern auch die vollkommene Befreiung der unterdrückten Massen errungen werden würde. Er forderte in beschwörenden Gedichten zum Ausharren im revolutionären Kampf auf, auch als die Revolutionäre des ganzen übrigen Europas schon der Reaktion erlegen waren. Es waren die hervorragendsten Vertreter des damaligen Deutschland, bei denen der heldenmütige Kampf der Ungarn begeisterten Widerhall fand. Marx und Engels schrieben in der *Neuen Rheinischen Zeitung*: „Zum ersten Mal in der revolutionären Bewegung von 1848, zum ersten Mal seit 1793, wagte eine von der konter-

revolutionären Übermacht umzingelte Nation, der feigen konterrevolutionären Wut die revolutionäre Leidenschaft... entgegenzustellen.“

Marx und Engels standen mit diesem Urteil in Deutschland nicht allein. Der preussische Diplomat Varnhagen von Ense, der große Ungarnfreund, schreibt 1849 vor der Waffenstreckung von Világos: „Wie uns diese Magyaren beschämen, unsre deutschen Großmäuler in Frankfurt (das 48er Parlament) wollten den Freiheitsdrang der Magyaren nicht anerkennen...; jetzt sind diese unsre Hoffnung und die Stütze unsrer Sache...“ Endlich scheinen die bekannten Zeilen von Heine geradezu auf Petőfis kämpferische Gedichte gemünzt zu sein:

„Wenn ich den Namen Ungern hör,
wird mir das deutsche Wams zu enge,
es braust darunter wie ein Meer,
mir ist, als grüßten mich Trompetenklänge.“

Es ist eigenartig: Mit den holprigen Übersetzungen Kertbenys, in denen noch dazu die revolutionären Gedichte und die letzte bedeutende Landschaftsdichtung fehlt, begann der Siegeszug des jungen ungarischen Dichters im deutschen Sprachbereich. Aus der großen Zahl der berühmten Deutschen des 19. Jahrhunderts, die sich lobend über das neue Dichtergenie aussprachen und dieses damit immer mehr ins Licht der Welt rückten, kann ich nur einige Namen nennen: Ferdinand Freiligrath las im Vormärz in London die ersten Versuche der Übersetzung einiger Petőfi-Lieder und sagte: „Ich weiß wenige Dichter in der gesamten Weltliteratur, die mir so hoch ständen.“ Varnhagen von Ense schreibt: „Nie noch fühlte ich so tief die Wahrheit von Goethes Ausspruch „Jugend ist Trunkenheit auch ohne Wein“, als seitdem ich nun Petőfi kenne“, und er sandte Kertbenys Übersetzung an den Weltreisenden Alexander von Humboldt. Und dieser wiederum urteilte: „Das ist in der Tat überraschend, plötzlich in so nächster Nähe eine derartige Prachtblüte zu entdecken, nachdem man die ganze Welt abgelaufen und trotzdem nicht viel mehr des Lauteren fand.“

So könnte man Aussprüche von Herwegh, Uhland, Kerner, Laube, Gerwinus und vielen anderen mehr anführen, nur noch Bettina von Arnim soll erwähnt werden, die Petőfi als den Repräsentanten des von ihr geschätzten ungarischen Volkscharakters ansah, ihm eine enthusiastische Hymne widmete und die Ende 1849 nach England über Petőfi schrieb: „Er hat die großen, feurigen Schlachtgesänge gemacht, die Proklamationen, die Aufrufe! Er hat die Jungen geführt und Großes mit ihnen vollbracht, und im Juli, da ist er plötzlich verschollen, ein so schöner Kopf.“ (Sie besaß ein Porträt von Petőfi).

Statt weiterer Namen kommt es mir auf die deutlich aus der literaturgeschichtlichen Entwicklung schon aus dem wenigen bisher Angeführten her-

auslesbare Tendenz bei der Übernahme Petőfis ins deutsche Sprachbereich an: Petőfi wurde von progressiven Schriftstellern, Übersetzern und Verlagen mit dem Ziel übernommen, die antif feudale, demokratische und nationale Bewegung in Deutschland zu befruchten, und es ist dabei erstaunlich, in welchem Maße man schon den vorrevolutionären Gedichten Petőfis den Freiheitsatem anmerkte, wie man erkannte, wie stark schon *diese* Gedichte mit den Lebensregungen des Volkes und seinen Sehnsüchten erfüllt waren und mit den aktuellen politischen Lebensfragen in Verbindung standen. Dafür nur wenige Beispiele: Der deutschböhmische Dichter Moritz Hartmann gab mit Friedrich Sarvady zusammen Übertragungen von Petőfis Gedichten heraus. Es ist derselbe Hartmann, der als Abgeordneter der äußersten Linken des Frankfurter Parlaments für die ungarische Revolution eintrat und von dem das bedeutsame Wort stammt:

„Die Ungarn sind die Franzosen des 19. Jahrhunderts.“ Der gleich Hartmann Wiener 48er Revolutionär Anton Vilney (Pseudonym für Karl v. Trstiansky) veröffentlichte 1848 Nachdichtungen Petőfischer Gedichte in Leipzig im Verlag des radikalen Publizisten und Linkshegelianders Arnold Ruge, des Mitarbeiters von Karl Marx an den *Deutsch-Französischen Jahrbüchern*, zwei andere junge Wiener Freiheitskämpfer, ebenso wie Vilney durch die Reaktion verfolgt, Adolf Buchheim und Oskar Falke, ließen 1850/51 in Kassel *Nationalgesänge der Magyaren* mit 38 Petőfi-Übersetzungen in einem Verlag der linken Demokraten erscheinen.

Ein besonders interessantes Beispiel scheint mir folgendes zu sein: Innerhalb der revolutionären Aufstände in Deutschland sangen die badisch-pfälzischen Revolutionskämpfer ein Lied, das wegen seines progressiven, kämpferischen Gehalts in die Sammlung demokratischer deutscher Volkslieder von Steinitz aufgenommen wurde. Dieses deutsche Volkslied entpuppte sich aber bei näherem Hinsehen als eine Verdeutschung oder besser Umschmelzung des berühmten *Nationalliedes (Nemzeti dal)* von Petőfi.

Als letztes möchte ich noch anführen — und auch das erscheint mir erwähnenswert — daß Petőfi bereits 1850 einen ersten und zwar einen sehr positiven Artikel in einem deutschen Konversationslexikon erhielt. Aber nicht in irgendeinem, sondern in dem im Geiste der demokratischen bürgerlichen Bewegung herausgegebenen Meyerschen Lexikon. Darin heißt es: „Aber die trotzige Siegeslust, der kühne Stolz, die seine Freiheitslieder beseelen, konnten nur unter den Fahnen des großen Agitators, mitten unter den todesmutigen Honvéds in solcher Kraft sich entfalten.“

Hier in diesem Lexikonartikel ist bereits auf das Bedeutsamste hingewiesen, was uns heute noch Petőfi als eine großartige revolutionäre Dichtergestalt lieb und wert macht: Nämlich seine Sicht in die Weite der gesellschaftlichen Entwicklung und seine ihr entwachsene Zuversicht, sein unabdinglicher Optimismus. Wurde auch die ungarische Revolution im Blut erstickt, so war

Petőfi doch der festen Überzeugung, daß die Idee der Revolution als Mittel der Befreiung der Unterdrückten aller Länder nicht aufzuhalten ist: „Das Meer hat sich erhoben, das große Völkermeer.“ Es war für ihn gewiß, daß eine Zeit kommen wird, in der sich die Völker den Weg zu einer neuen Gesellschaftsordnung der Humanität und Lebensfülle freigekämpft haben werden. In dem Gedicht *Wie oft quält ein Gedanke mich* hatte er prophezeit, daß „Weltfreiheit“ als Losung auf dem roten Banner stehen wird, unter dem alle unterdrückten Völker ins Feld ziehen, zum letzten, siegreichen Kampf gegen ihre Unterdrücker.

Diese Weitsicht und die großartige neue Qualität seines mit seinem Leben eng verbundenen poetischen Schaffens veranlassen uns, Thomas Mann zuzustimmen, wenn er sagt, daß er Sándor Petőfi zu den größten Lyrikern der Welt zähle.

HANS GEORG WERNER

Der junge Heine

In der Zeit drückender politischer Repression nach den Karlsbader Beschlüssen 1819 nahm Heinrich Heine den literarischen Kampf um die politische Befreiung der bürgerlichen Klasse wieder auf. Er bezog seine Waffen aus dem Arsenal der Aufklärung und ging darauf aus, die Tradition einer für den Kampf gegen feudalabsolutistische Willkür, gegen soziale Ungerechtigkeit, gegen klerikale Verdummung engagierten, auf unmittelbare gesellschaftliche Wirksamkeit abzielenden Literatur weiterzuführen. Gegen denjenigen Teil des Publikums gewandt, der in „seiner nüchternen Prügelscheu und hausbackner Verständigkeit“ alle revolutionäre Begeisterung als Donquichotterie abzuwerten versuchte, erklärte sich Heine unmittelbar vor seiner Übersiedlung nach Paris: „Vielleicht habt ihr doch recht, und ich bin nur ein Don Quichotte, und das Lesen von allerlei wunderbaren Büchern hat mir den Kopf verwirrt, ebenso wie dem Junker von La Mancha, und Jean Jacques Rousseau war mein Amadis von Gallien, Mirabeau war mein Roldan oder Agramenth, und ich habe mich zu sehr hineinstudiert in die Heldentaten der französischen Paladine und der Tafelrunde des Nationalkonvents. Freilich, mein Wahnsinn und die fixen Ideen, die ich aus jenen Büchern geschöpft, sind von entgegengesetzter Art als der Wahnsinn und die fixen Ideen des Manchaners; dieser wollte die untergehende Ritterzeit wiederherstellen, ich hingegen will alles, was aus jener Zeit noch übriggeblieben ist, jetzt vollends vernichten, und da handeln wir also mit ganz verschiedenen Ansichten. Mein Kollege sah Windmühlen für Riesen an, ich hingegen kann in unseren heutigen Riesen nur prahlende Windmühlen sehen; jener sah lederne Weinschläuche für mächtige Zauberer an, ich aber sehe in unseren jetzigen Zauberern nur den ledernen Weinschlauch; jener hielt Bettlerherbergen für Kastelle, Eseltreiber für Kavalieri, Stalldirnen für Hofdamen; ich hingegen halte unsre Kastelle nur für Lumpenherbergen, unsre Kavalieri nur für Eseltreiber, unsere Hofdamen nur für gemeine Stalldirnen; wie jener eine Puppenkomödie für eine Staatsaktion hielt, so halte ich unsre Staatsaktionen für leidige Puppenkomödien — doch

* Erweiterte Fassung eines Vortrags, der am 15. 12. 1972. vor Germanistikstudenten der Lajos-Kossuth-Universität Debrecen gehalten wurde.

ebenso tapfer wie der tapfere Manchaner schlage ich drein in die hölzerne Wirtschaft.“

Dreißig Jahre nach dem durch die Französische Revolution markierten Epochenwechsel war aber der Traditionszusammenhang mit der vorrevolutionären bürgerlichen Literatur nicht durch die Reproduktion ihrer Methoden, Tendenzen und Formen wiederherzustellen; denn für einen Schriftsteller, der wie der junge Heine im „Befreiungskriege der Menschheit“ kämpfen wollte, hatten sich sowohl die literarischen und literatursoziologischen Voraussetzungen als auch die gesellschaftlichen Wirkungsbedingungen geändert. Vor allem waren die Fähigkeit und das Interesse der bürgerlichen Klasse, die Emanzipation der Menschheit durchzusetzen, zweifelhaft geworden. Die eigenen Erfahrungen gaben Heine kein Zutrauen in die gesellschaftsverändernde Kraft des Bürgertums. Er sah sich mit seinen aufklärerisch-oppositionellen Ideen in der Isolierung; immer wieder klagte er: „Ich steh hier allein. Gräßlich isoliert. Um mich nichts herum als ein Meer von kleinen Seelen.“ Die bürgerlichen Schichten Deutschlands setzten dem auf ihnen lastenden politischen Druck allenfalls passiven Widerstand entgegen; zumeist suchten sie sich in der Enge ihrer Verhältnisse so wohligh wie möglich einzurichten. Unter diesen Bedingungen mußte ein Schriftsteller, der auf eine politische Revolutionierung der Gesellschaft hinarbeitete, die Spitze seiner Kritik mehr und mehr gegen den bürgerlichen Konservatismus und Philistrismus richten. Heines Skepsis gegenüber den Wandlungs- und Entwicklungsmöglichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft wurde in dem Jahrzehnt vor seiner Übersiedlung nach Paris auch durch die Erfahrung genährt, daß die menschlichen Beziehungen in dieser Gesellschaft mehr und mehr durch die objektiv wirkenden Regulationen der Warenwirtschaft eingeschränkt, verdorben und zerstört wurden. Er sah, wie das Streben nach Geld, Reputation, Stellung zu einer die Gesellschaft korrumpierenden und auch in die privaten Lebensbereiche jedes einzelnen eindringenden Kraft geworden war, er konstatierte „die unheimliche Verführungsmacht, die im Geldsacke lauert,“ und fühlte sich sogar in seiner dichterischen Existenz durch die sachliche Abhängigkeit von den Marktmechanismen, von den Wünschen der Verleger und Redakteure, dem Geschmack des Publikums bedroht. Die Illusion einer freien Künstlerexistenz ließ Heine gar nicht erst vor sich aufkommen. Mit provokantem Widerspruch gegen das verlogene, aber konventionell akzeptierte Dichterideal der bürgerlichen Gesellschaft machte er sich und seinen Freunden rücksichtslos bewußt, wie tief er im Geschäftsleben verstrickt war: „Es ist fatal, daß bei mir der ganze Mensch durch das Budget regiert wird. Auf meine Grundsätze hat Geldmangel oder Überfluß nicht den mindesten Einfluß, aber desto mehr auf meine Handlungen.“

Schließlich mußte Heine, der an dem weit und tief gefaßten Ideal der Menschheitsbefreiung festhielt und sich einen Überblick über die in Europa erfolgenden sozialen Umschichtungsprozesse zu verschaffen suchte, die Diskre-

panz zwischen dem bürgerlich-aufklärerischen Ideal und der bourgeoisen Gesellschaftspraxis zu einem beunruhigenden Problem werden. Heine beobachtete die allmähliche Etablierung einer neuen Klasse von Privilegierten, der „aristocratie bourgeoise“, deren Nichtachtung aller menschheitlichen Interessen, deren brutaler Egoismus ihm beinahe noch widerwärtiger waren als die Borniertheiten des Adels. Allerdings führte Heine vor 1830 die dichterische Auseinandersetzung mit den bourgeoisen Kräften nur nebenbei; denn sie bestimmten noch nicht das soziale Leben in Deutschland. Auch in Heines persönlichem Leben waren die Reibungsflächen mit der bourgeoisen Gesellschaftsschicht noch schmal. Sie beschränkten sich im wesentlichen auf Erfahrungen mit dem Bekanntenkreis seines Onkels Salomon in Hamburg und auf Beobachtungen, die er 1827 während seiner England-Reise machte. Überdies stellte Heine aus Gründen der politischen Taktik die Auseinandersetzung mit der Bourgeoisie nicht in den Mittelpunkt seiner Gesellschaftskritik. Wohl wissend, „daß die Revolution alle sozialen Interessen umfaßt“, hielt er es für notwendig, den Hauptstoß gegen Adel und Kirche zu richten.

Heines Stellung im und zum Emanzipationskampf des Bürgertums gab seinen dichterischen Bemühungen den Charakter eines literarischen Neuansatzes. Die ungebrochene Leidenschaftlichkeit der revolutionären Literatur des 18. Jahrhunderts konnte er nicht als vorbildlich für sein eigenes Schaffen annehmen. Ihm war nicht nur die Selbstsicherheit der vorrevolutionären bürgerlichen Ideologen zweifelhaft geworden; er mußte auch mit einem Publikum rechnen, das auf den unmittelbaren revolutionären Appell nur schreckhaft reagierte und des indirekten Anstoßes, des Stachels von Satire, Witz und Ironie bedurfte, um in Bewegung zu kommen. Andererseits fühlte sich Heine auch in Gegensatz zu allen Bestrebungen, die in Europa vor sich gehende Epochenumwälzung gleichsam von außen her: beobachtend, nicht eingreifend, zu reflektieren. Vor allem die Dichtungen Goethes waren für Heine der charakteristische Ausdruck einer zu überwindenden Kulturepoche, der „Kunstperiode“. Nach Auffassung Heines hatte Goethe infolge des unüberbrückbaren Widerspruchs zwischen seinen Vorstellungen von einer humanen Regelung der gesellschaftlichen Verhältnisse und seinen geringen praktischen Möglichkeiten, zu deren Verwirklichung beizutragen, in seinen Dichtungen eine autonome Kunstwelt aufgebaut, in der alle potentiell gesellschaftsverändernden Ideen wie unter einer Glasglocke eingeschlossen blieben. Objektivität, Reichtum und Tiefe dieser Dichtungen, die Heine bewunderte, schienen ihm durch den Mangel an Veränderungsstreben und infolgedessen an unmittelbar aktuellen Wirkungen erkaufte. Heine, der eine von der Idee her bestimmte, wirkende Literatur schaffen wollte, stieß sich an der „Kunstbehaglichkeit des großen Zeitablehnungsgenies, der sich selbst letzter Zweck ist.“ Er fühlte sich als Schriftsteller einer Übergangszeit, der für seine Dichtungen den Anspruch auf Objektivität preisgeben muß, wenn er den Forderungen des geschichtlichen

Augenblicks gerecht werden will: „... wir ergreifen keine Idee, sondern die Idee ergreift uns und knechtet uns und peitscht uns in die Arena hinein, daß wir, wie gezwungene Gladiatoren, für sie kämpfen.“

Von dieser Voraussetzung her hatte sich Heine gleichzeitig mit der romantischen Literaturtradition auseinanderzusetzen. Auf Grund seines Widerwillens gegen die Kommerzialisierung der menschlichen Beziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft war Heine innerlich geneigt, romantischen Stimmungen und Illusionen nachzugehen. Immer wieder hat er bekannt, wie tief er von der Romantik beeindruckt worden ist; noch in seinen 1854 geschriebenen *Geständnissen* zitierte er zustimmend das Urteil eines „geistreichen Franzosen“, er sei ein entlaufener Romantiker, ein „romantique défroqué“. Andererseits lehnte er jedoch die politisch-reaktionären Tendenzen der Romantik strikt ab und brachte in dem Willen, aus sozialer Verantwortung der Ausflucht in eine verlogene „katholische Harmonie der Gefühle“ zu widerstehen, seine romantischen Neigungen unter Kontrolle, setzte sie in seinen Dichtungen der Kritik des Publikums aus.

Heine mußte den Neuansatz einer unmittelbar gesellschaftswirksamen streitbaren Literatur als einzelner, auf sich gestellt, vollziehen. Er hatte keinen Rückhalt in einer kampfbereiten Klasse, fand nur wenige Gleichgesinnte und Mitstreiter. Das Bewußtsein, bei der Lösung der epochalen Fragen auf sich selbst verwiesen und infolgedessen der bestehenden Aufgabe nicht gewachsen zu sein, bestimmte seine soziale Einstellung mit und erklärte die sich in seinem Werk abzeichnenden Züge von Weltschmerz, Selbstmitleid, vereinzelt auch von Zynismus und Resignation. Aus solchen Stimmungen riß sich Heine durch den Willen, auch als einzelner die epochalen Aufgaben in Angriff zu nehmen. Daher kommen sein Widerstand gegen das Absinken in Sentimentalität, seine Ironie, seine bissige Satire, auch die gelegentlichen pathetischen Aufschwünge. Charakteristisch für diesen bei Heine immer wieder zu beobachtenden Umschwung von Freiheitssehnsucht zu Verzweiflung, dem sich dann die heroische Ermannung zum Kampfe entgegensetzt, ist eine bekenntnishafte Partie aus der *Reise von München nach Genua*: „Ja, es wird ein schöner Tag werden, die Freiheitssonne wird die Erde glücklicher wärmen als die Aristokratie sämtlicher Sterne; emporblühen wird ein neues Geschlecht, das erzeugt worden in freier Wahlumarmung, nicht im Zwangsbette und unter der Kontrolle geistlicher Zöllner; mit der freien Geburt werden auch in den Menschen freie Gedanken und Gefühle zur Welt kommen, wovon wir geborenen Knechte keine Ahnung haben — O! sie werden ebensowenig ahnen, wie entsetzlich die Nacht war, in deren Dunkel wir leben mußten, und wie grauenhaft wir zu kämpfen hatten mit häßlichen Gespenstern, dumpfen Eulen und scheinheiligen Sündern! O wir armen Kämpfer! die wir unsre Lebenszeit in solchem Kampfe vergeuden mußten und müde und bleich sind, wenn der Siegestag hervorstrahlt! Die Glut des Sonnenaufgangs wird unsre Wangen nicht mehr

röten und unsre Herzen nicht mehr wärmen können, wir sterben dahin wie der scheidende Mond — allzu kurz gemessen ist des Menschen Wanderbahn, an deren Ende das unerbittliche Grab. — Ich weiß wirklich nicht, ob ich es verdiene, daß man mir einst mit einem Lorbeerkranze den Sarg verziere. Die Poesie, wie sehr ich sie auch liebte, war mir immer nur heiliges Spielzeug oder geweihtes Mittel für himmlische Zwecke. Ich habe nie großen Wert gelegt auf Dichterruhm, und ob man meine Lieder preiset oder tadelt, kümmert mich wenig. Aber ein Schwert sollt ihr mir auf den Sarg legen; denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit.“

Der junge Heine verdankte sein literarisches Ansehen den *Reisebildern* und den dann im *Buch der Lieder* zusammengefaßten Gedichten. Seine Dramen *Almansor* und *Ratcliff*, die 1823 in der Sammlung *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* erschienen und die Heine selbst hoch schätzte, erregten wenig Interesse und haben auf die weitere literarische Entwicklung keinen Einfluß gehabt. Private Ansichten, Probleme und Konflikte bilden die gedankliche Grundlage ihrer konstruierten Handlungen. Das Trauerspiel *Almansor* — 1820/21 geschrieben — zeigt, wie durch Religionshader zwei Liebende in den Tod getrieben werden. Die Handlung, die zur Zeit des Untergangs der Maurenherrschaft in Granade spielt, ist als Beispiel für die menschenvernichtende Kraft der sich auch im Judenhaß äußernden Intoleranz polemisch angelegt. Die Struktur des Dramas richtet sich nach den klassizistischen Mustern, wurde aber durch Heines „Neigung zu intimer, monologisierender Gefühlsprache und lyrischer Introversion“ (Manfred Windfuhr) erweicht und zerdehnt. Die Tragödie *Ratcliff* — 1822 entstanden — ist in der modischen Form einer wüsten Schicksalstragödie Spiegel für ein „tolles, zerrissenes und verwildertes Gemüt“, das „schon ins Düsterbittere überschnappt.“ Dazu dient eine vom Fatum bestimmte, durch unglückliche Liebe vorangetriebene schauerliche Mordgeschichte, die nur durch das in einer Verbrecherherberge geführte Gespräch über die Aufspaltung der Gesellschaft „in Satte und in Hungerleider“ eine Wendung zum gesellschaftlich Bedeutsamen nimmt.

Im Gegensatz zum Dramatiker Heine hat der Lyriker und Prosaist neue gesellschaftliche Vorgänge und Beziehungen entdeckt und künstlerisch gültig fixiert. Heine trat zunächst als Lyriker vor die Öffentlichkeit. Der größte Teil seiner frühen Lyrik ist im 1827 erschienenen *Buch der Lieder* zusammengefaßt. Dessen einzelne Abteilungen entsprechen im wesentlichen vorangegangenen Veröffentlichungen: die *Jungen Leiden* den *Gedichten* von 1822, das *Lyrische Intermezzo* stand schon in dem Band *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* (1823), die übrigen Zyklen waren in den *Reisebilder*-Bänden 1826 und 1827 gedruckt. Die Gedichte der *Jungen Leiden* haben noch stark konventionellen Charakter. Der Dichter, der die ihm gemäße Haltung im Leben und zum Leben noch nicht gefunden hatte, suchte nach möglichst starkem Ausdruck seiner Zerrissenheit. Er geriet dabei in die Gefahr

des Posierens. Das lyrische Ich kontrastiert die berauschten Lebenshoffnungen vergangener Tage mit der inneren Armut seiner Gegenwart. Er erinnert das Bild einer heilen Märchenwelt und versucht durch großen Aufwand an ausdrucksintensivierenden Sprachmitteln seine Verzweiflung kundzutun. Die Anstrengungen der Sprache — sowohl bei der Darstellung des Anmutig-Verlockenden wie auch bei der Gestaltung des Gespenstisch-Diabolischen — stehen dabei in einem Mißverhältnis zur kleinlichen Subjektivität der thematischen Anlässe. Es geht immer wieder um die peinigende, zerstörerische Kraft der Liebe, die das lyrische Subjekt in Verzweiflung drängt und seine Gedanken auf den Tod richtet. Die Gedichte der *Jungen Leiden* sind also Ausdruck einer sozial unsicheren, vom „Lumpengesindel“ der Umwelt verletzten Individualität, die durch unglückliches Liebeserleben verstört ist und deren sprachlicher Ausdruck zwischen barocker Metaphorik, Sturm- und Drang-Ekstase, einem altertümelnden süßen Minneton und sentimentaler Wehleidigkeit schwankt.

Dazwischen eingelagert finden sich aber auch Gedichte und Strophen, deren wirksamer Aufbau, deren sichere Sprache und schlichte, leicht eingehende Melodik überzeugen. Der Wille, zu den *Jungen Leiden* Distanz zu gewinnen — sie also sowohl in ihrem gesellschaftlichen Bezug zu erfassen wie in ihrem sprachlichen Ausdruck durch Ironie zu kontrollieren — bestimmt vor allem diejenigen Gedichte, die durch Gedankliches oder Balladenhaft-Handlungsmäßiges bestimmt sind. In ihnen sind die für Heines große Lyrik kennzeichnenden Eigenheiten vorgebildet: Skepsis gegenüber dem schwärmerischen Ausdruck privater Empfindungen, das Wissen um die soziale Bedingtheit des Individuellen, Spott über Versuche zur romantisierenden Verklärung des Wirklichen und schließlich eine selbstsichere, frechwitzige Gleichgültigkeit gegenüber den bürgerlichen Denkgewohnheiten und Urteilsschablonen.

Die Gedichte des *Lyrischen Intermezzo*, in diesem „Zyklus humoristischer Lieder im Volkstone“ hat Heine nach seinen eigenen Worten „den Passepartout“ zu seinem „Gemütslazarette“ niedergelegt, lassen erkennen, daß Heine zwar in sich widersprüchliches, aber doch festes und zugleich höchst produktives poetisches Verhältnis zu seiner Umwelt sowie die dementsprechenden lyrischen Ausdrucksmittel gefunden hatte. Heine hat in einem an Wilhelm Müller geschriebenen Brief, in dem er dem Dichter der *77 Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* für die von ihm empfangenen Anregungen dankt, auf den zentralen Punkt seiner Schaffensproblematik aufmerksam gemacht. „Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen; späterhin, als ich in Bonn studierte, hat mir August Schlegel viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen, aber ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder, und sämtlich sind es Volkslieder. In meinen Gedichten ist nur die Form einigermaßen

volkstümlich, der Inhalt gehört der konventionellen Gesellschaft.“ Heines Schaffensintention, die dahin ging, seinen Gedichten volkstümlichen Charakter, „reinen Klang“ und „wahre Einfachheit“ zu geben, entspricht der Sehnsucht nach einem harmonischen Leben; sie erwuchs aus dem Zusammenstoß einer sensiblen Künstlerindividualität mit politischer Borniertheit, philiströser Kleinlichkeit und korrumpierender Geschäftsmacherei. Aber diese Sehnsucht überfliegt in Heines Gedichten nicht auf romantische Weise das Wirkliche, sondern stößt darauf.

Der in literarischer Hinsicht Epoche machende Charakter der frühen Lyrik Heines beruht vor allem darauf, daß sie sich dem fundamentalen Widerspruch der bürgerlichen Gesellschaft nicht entzieht, sondern ihn in sich aufnimmt und damit dem Publikum Anstöße gibt, sich der Problematik seiner gesellschaftlichen Existenz zu stellen. In diesem Sinne war ein großer Teil der frühen Liebeslyrik Heines zutiefst gesellschaftsbezogen. 1830 schrieb der fortschrittliche Publizist Karl Borromäus Herloßsohn: „In Heine's Gemüt geht das vor, was in vielen anderen Gemütern vorgeht, die keinen Kammerherrnschlüssel und taxfreien Legationsratstitel haben: nämlich die neueste Zeit, und Heine ist ein Dichter der Nation. Fühlt er sich unglücklich, so fühlt er sich darum unglücklich, weil die Zeit schroffe Gegensätze zu seinem poetischen Himmel bildet, und weil sie ihm Gebäude zertrümmert, bevor er sie noch aufgebaut.“

Heines „kleine maliziös-sentimentale Lieder“ des *Lyrischen Intermezzo* variieren vor allem das Thema der „falschen“ Liebe; sie sprechen von der Herzlosigkeit der schönen Geliebten, ihrer Untreue, von der Verzweiflung und Kopflosigkeit des Liebenden. Diese volkstümlich-liedhaften Gedichte — oft ganz knapp gehalten, mit meist vierhebigen Versen und vierzeiligen Strophen — stellen sich nicht als unmittelbarer Ausdruck einer Leidenschaft dar, sondern als sentimentalisch-ironische Besinnung auf die Unbeständigkeit der durch die bürgerlichen Konventionen zersetzten Liebesbeziehungen. Es sind bewußt konstruierte Gedichte; Wiederholung, Variation und Umkehrung sind die vorherrschenden Aufbauprinzipien, die ein distanzierendes literarisches Spiel mit vorgeprägten sprachlichen Formeln ermöglichen. Dieses Spiel erhält Lebendigkeit, Witz und Attraktivität durch überraschende geistige Wendungen, Stimmungsumschwünge, Haltungsänderungen, nicht zuletzt durch die pointierten, manchmal schockierenden Gedichtschlüsse. Eine kunstvolle melodisch-rhythmische Gliederung gibt den Gedichten innere Balance und die ihnen eigentümliche einschmeichelnde Liedhaftigkeit. Selbst in die Gedichte, in denen das lyrische Ich noch aus scheinbar ungebrochenem Gefühl von Liebesglück und -sehnen spricht, ist oft ein Element distanzierender Ironie eingeschmolzen. Der Ausdruck der Beseligung ist nicht selten ein wenig übersteigert, die dargestellte Liebesharmonie um eine Nuance zu zart und wirklichkeitsfern; die verwandten Bilder haben etwas prononciert Klischeehaftes, und die Fügungen

sind stellenweise um eine Spur zu glatt, als daß sie ganz ernst genommen werden könnten.

Die Gedichte der *Heimkehr* führen Thematik, Stil und Tendenz des *Lyrischen Intermezzo* weiter. Den Ton gebenauch hier Klagen über die Treulosigkeit oder den Verlust der Geliebten, über die Qual oder Desillusionierung des Liebenden an. Daneben treten in größerer Zahl Gedichte, die den sinnlichen Liebesgenuß mit spöttischer Distanziertheit rühmen und deren frecher Affront gegen prüde Geschlechtmoral durch Witz und Eleganz besticht. Der Dichter, dem auf schmerzhaft Weise zum Bewußtsein gebracht worden ist, daß die bürgerlichen Beziehungen zwischen den Menschen die Liebe pervertieren und abtöten, daß vieles, was als Liebe erscheint, nur mehr die sentimentale Vergoldung sachlicher Beziehungen darstellt, hält sich an das sinnliche Vergnügen als eine Äußerung der unverfälschten Natur.

Im Vergleich mit dem *Lyrischen Intermezzo* ist die Distanz zur eigenen Liebesklage größer geworden:

„Teurer Freund! was soll es nützen,
Stets das alte Lied zu leiern?
Willst du ewig brütend sitzen
Auf den alten Liebes-Eiern?

Ach! das ist ein ewig Gattern,
Aus den Schalen kriechen Kücklein,
Und sie piepsen und sie flattern,
Und du sperrst sie in ein Büchlein.“

Der Verlust und die Zerstörung der Liebe werden mit größerer Bewußtheit als Symptome der Zeitsituation gedeutet:

„Vorbei sind die Kinderspiele,
Und alles rollt vorbei —
Das Geld und die Welt und die Zeiten,
Und Glauben und Lieb und Treu.“

Neben dem Komplex der Liebesgedichte steht eine ganze Gruppe von Dichtungen, in denen schwärmerische Stimmungsmalerei und romantisierendes Vokabular ironisch eingeschränkt oder vernichtet werden. Nur angedeutet ist diese Tendenz in der Ballade von der Lorelei. Das romantische Motiv, daß die „schönste Jungfrau“ durch ihre „wundersame, gewaltige Melodei“ den Schiffer verzaubert, wird durch die Eingangs- und Endstrophe von der romantischen Natursphäre —

„Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein“ —

abgelöst und einer mehr alltäglichen Situation angenähert, so daß der Leser genügend Abstand findet, um das Verführerische des Vorgangs beurteilen zu können. Viele Gedichte wecken sentimentale oder auch heroische Erwartungen, die dann im folgenden enttäuscht werden; vertraut-angenehme Situation aus einer romantisch-volkstümlichen Vorstellungswelt kontrastieren mit kraß desillusionierenden Vorgängen aus der konventionellen Gesellschaft. Beispielsweise werden die Assoziationen, die folgender Gedichteingang auslöst:

„Die Nacht ist feucht und stürmisch,
Der Himmel sternenerleer;
Im Wald unter rauschenden Bäumen
Wandle ich schweigend einher.

Es flimmert fern ein Lichtchen
Aus dem einsamen Jägerhaus“,

schließlich durch die Vergegenwärtigung eines provozierend rüden Alltags ad absurdum geführt:

„Fluchend geht auf und nieder
Des Försters rotköpfiger Sohn;
Und wirft an die Wand die Büchse,
Und lacht vor Wut und Hohn.

Die schöne Spinnerin weinet
Und feuchtet mit Tränen den Flachs,
Wimmernd zu ihren Füßen
Schmiegt sich des Vaters Dachs.“

Der schockierende Subjektivismus dieser Gedichte ist Reaktion auf einen Zustand des gesellschaftlichen Bewußtseins, der beispielsweise auch von E. T. A. Hoffmann kritisch reflektiert wurde, daß sich nämlich Stimmungen, Haltungen, Begriffe und sprachliche Wendungen aus einer von bürgerlich-merkantilen Interessen noch nicht zersetzten Kultur im öffentlichen und privaten Leben fortzeugen und die fortschreitende Zersetzung der bürgerlichen Kultur kassieren.

Die Gedichte der beiden *Nordsee*-Zyklen haben einen im lyrischen Schaffen Heines neuartigen Charakter. Sie unterscheiden sich schon äußerlich durch ihren größeren Umfang und die metrische Gestaltung in Freien Rhythmen von den früheren Gedichten. Das im engeren Sinne lyrische Element tritt in ihnen hinter Hymnischem, Epischem oder Reflexivem zurück. Die Sprache ist durch viele rhetorische Elemente — Wiederholungen, Aufzählungen, Parallelismen, Anaphern — geprägt und durch „homersiche“ Epitheta bereichert; ihr eignet eine außergewöhnliche Flexibilität, so daß sie in weiten Bögen unterschiedliche Stimmungen und Stillagen verbinden oder kontrastieren kann.

Der geistige Horizont ist in den *Nordsee*-Gedichten wesentlich ausgeweitet. Angesichts der Weite des Meeres kommen die Gedanken des lyrischen Subjekts in Bewegung; es schwingt sich zum überschwänglichen Preis der Geliebten auf, meditiert über die antike Götterwelt, erinnert sich an seine Kindheit. Vor allem gewinnt es größere Distanz zu sich selbst. Eine ganze Reihe von *Nordsee*-Gedichten zeigen das empfindende Ich wie etwas Fremdes, Äußeres. Diese Distanzierung gibt Raum für weltanschauliche Überlegungen. Die Ironie, zwar auch noch untergründig in der Gedichtsstruktur wirksam, tritt vor allem als Mittel einer bewußten Korrektur an übersteigerter Schwärmerei, weltfremden Illusionismus oder abstraktem Welterkenntnistreben in Erscheinung. Einzelne Dichtungen erhalten dadurch eine geschichtsphilosophische Dimension. Vor allem die Kombination antik-mythologischer und modern-zeitgenössischer Vorstellungen attackiert den sich während des 19. Jahrhunderts im gebildeten Bürgertum aufbauenden falschen, unfruchtbaren Respekt vor der Antike und stößt den Leser auf das Unbefriedigende, Kleinliche seiner Zeit- und Lebensverhältnisse (*Die Nacht am Strande, Poseidon, Die Götter Griechenlands*). Heines frühe Lyrik erreichte, indem sie nicht mehr den Anspruch erhob, eine gegenüber der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgeschlossene, höherwertige Kunstwelt zu repräsentieren, eine in der Geschichte der deutschen Literatur neue realistische Qualität. In seiner Rezension von Wolfgang Menzels Buch *Die deutsche Literatur* hatte Heine 1828 die Behauptung aufgestellt, daß „die Idee der Kunst“, die „der Mittelpunkt“ der klassisch-romantischen Literaturperiode und „der eigentliche Mittelpunkt in Goethe selbst, dem großen Repräsentanten dieser Periode“, gewesen sei, „entweicht“ und daß „eine neue Zeit mit einem neuen Prinzip“ aufsteigt. Dieses neue Prinzip sah Heine in der Befreiung und Bereicherung des gesellschaftlichen Lebens; darauf müsse sich auch die Kunst, und zwar so vielfältig und direkt wie möglich, beziehen. Infolgedessen werde „die schöne objektive Welt“, die Goethe „durch Wort und Beispiel gestiftet hat“, durch „das Reich der wildesten Subjektivität“ abgelöst. Subjektivität bedeutet in diesem Zusammenhang nicht nur die Freiheit des eigenen Urteilens und Empfindens ohne Rücksicht auf die kanonisierten Normen aus Politik, Moral und Ästhetik, sondern heißt darüber hinaus, daß die Dichtung sich als subjektive Äußerung eines einzelnen — gleichsam

ohne Rückendeckung durch ästhetische Objektivität — den Reaktionen eines von ihr angegriffenen Publikums stellt.

Heines Intention, eine mit dem gesellschaftlichen Leben möglichst vielfältig verflochtene, die Wirklichkeit aufnehmende, ihr zugehörig erscheinende Dichtung zu schaffen, prägt wesentlich seinen lyrischen Stil. Sprache, Metrik und Reimtechnik sind mit-allerdings bewußter, künstlerisch kontrollierter-Nonchalance behandelt. Viele Gedichte entwickeln sich aus alltäglichen Sprechsituationen; kennzeichnend dafür sind Gedichteingänge wie: „Es war 'mal ein Ritter trübselig und stumm“, „Die Welt ist dumm, die Welt ist blind, Wird täglich abgeschmackter!“, „Und wüßten's die Blumen, die kleinen“, „Mein Liebchen, wir saßen beisammen“, „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“, „Als ich auf der Reise zufällig“, „Das ist ein schlechtes Wetter, Es regnet, stürmt und schneit“, „Am blassen Meeresstrande Saß ich gedankenbekümmert und einsam“. Nicht wenige Gedichte enden auch wieder in lockeren, ohne Anstrengung zu sprechenden Wendungen des Alltags. Kleine formale Unregelmäßigkeiten verstärken den vom allgemeinen Sprachgestus erweckten Eindruck, als sei das Poetische gleichsam aus dem Alltag geboren. Heines Dichtung ist als Teil dessen begriffen, wogegen sich ihre Aggressionen richten: der konventionellen Gesellschaft. Indem sie diesen Zusammenhang bewußt macht, stellen sich das Routinierte, Glatte, Austauschbare an ihnen nicht als ästhetische Defekte bloß, sondern die Dichtung stellt in sich den Defekt einer Kultur dar, die auf die konventionelle bürgerliche Gesellschaft angewiesen ist.

Der Prosaschriftsteller Heine richtete seine Anstrengungen von Anfang an darauf, unmittelbar in das gesellschaftliche Leben einzugreifen. „Kampf dem verjährten Unrecht, der herrschenden Torheit und dem Schlechten!“ — das war die Lebensaufgabe, zu der er sich mit seinem „Waffenbruder“ Immermann verband und der er sein schriftstellerisches Wirken unterordnete. Seine Satire störte die Lebenssicherheit und Selbstzufriedenheit derer, die vor den Widersprüchen und Unzulänglichkeiten ihrer Umwelt die Augen verschlossen, um sich in der Gesellschaft bequem einrichten zu können. Sein Witz machte gesellschaftliche Widersprüche auf überraschende Weise, in dadurch sich einprägender Form faßbar und spornte zu vernünftigem Verhalten und gesellschaftsverbessernder Aktivität.

Die allmählich zur politischen Großmacht werdende Presse bot Heine die Aussicht auf eine relativ große soziale Effektivität des Literarischen. Er schrieb seine ersten Prosaarbeiten für Zeitungen. Seine *Briefe aus Berlin* — im „Rheinisch-westphälischen Anzeiger“ von 1822 erschienen — sind der Versuch einer Gesellschaftsschilderung für ein schnell lesendes, auf interessante Aktualitäten erpichtes Publikum. Daher bieten sie keine systematische Information, sondern liefern in einer witzigen Mischung literarische und politische Pikanterien, Neuigkeiten aus dem Gesellschaftsleben, leicht boshafte Attacken auf bekannte Persönlichkeiten und sehr subjektiv gesehene Stadtansichten. Das

Ganze ist lose zusammengefügt, hat auch in weltanschaulich-politischer Hinsicht noch kein eigentliches Zentrum, obwohl Heine seine Sympathie für „jene echte Freiheitsliebe, die nicht auf Franzosenhaß und Nationalegoismus basiert ist“, kräftig ausspricht.

Heines kleine Schrift *Über Polen* ist schon wesentlich stärker auf die Behandlung politisch-sozialer Probleme konzentriert. Ihre 1823 im „Gesellschafter“ erfolgte Veröffentlichung verursachte dem Autor manchen Ärger. Gubitz, der Herausgeber der Zeitschrift, veränderte „auf schändliche Weise“ den Text, der Zensor strich den Aufsatz zusammen, und dennoch reagierten vor allem einflußreiche Deutsche, die in den von Preußen annektierten polnischen Gebieten lebten, sehr gereizt. In den ersten Abschnitten der Schrift gab Heine ein Bild der Nationaleigentümlichkeiten der polnischen Bevölkerung. Seine Darstellungsweise, charakterisiert durch die Verwendung einprägsamer Details und rücksichtslos prägnanter Formulierungen, wirkt im einzelnen nicht immer schmeichelhaft; im ganzen ist sie jedoch darauf bedacht, beim deutschen Leser ein politisch, sozial und historisch begründetes Verständnis für die polnische Nation zu schaffen und zugleich durch die Analyse des polnischen Nationalcharakters die Aufgaben und Probleme einer gesamteuropäischen sozialen Emanzipation sichtbar zu machen. Dreierlei ist dabei besonders auffallend: die große Aufmerksamkeit, mit der Heine die Lage der polnischen Bauern beobachtete — er erinnerte an Kosciuszko und plädierte nachdrücklich für die Bauernbefreiung —, sein starkes Interesse für die Situation der jüdischen Bevölkerungsgruppe und schließlich die — am Beispiel Polens geführte, aber leicht auf die deutschen Verhältnisse zu beziehende — Auseinandersetzung mit einem Nationalismus, der, indem er die Sonderrechte eines Landes behauptet und die Vorrechte der etablierten Schichten verteidigt, dem geschichtlichen Fortschritt entgegenwirkt.

Im Unterschied zu den im engeren Sinne des Wortes journalistischen Schriften vom Typ der *Briefe aus Berlin* und *Über Polen* stellen die Reisebilder Heines eine Kunstform dar. Sie berühren sich aber mit den publizistischen Arbeiten durch ihre geistige Tendenz und die weitgehend übereinstimmende Wirkungsabsicht. Sie wenden sich überdies an das gleiche Publikum; kennzeichnend ist, daß Heine *Die Harzreise* ebenso wie *Über Polen* zuerst im „Gesellschafter“ veröffentlichte.

Heine wollte durch die Reisebilder seine Ideen an eine Leserschicht heranzubringen, die zwar literarisch interessiert, aber nicht gewillt schien, die Mühe einer ernsthaften Beschäftigung mit den Problemen der Zeit auf sich zu nehmen. Heines Reisebilder-Stil ist eine Art literarischer Verführungsaktion. Der Leser soll zum Nachdenken über Dinge gebracht werden, vor denen er gewöhnlich aus Bequemlichkeit oder auch aus Angst zurückschreckt. Der Erzähler nähert sich den Gegenständen seines Erzählens auf sehr subjektive Weise. Sie hat die Funktion, auch beim Leser ein subjektives Verhältnis zum literarischen

Text und darüber hinaus zu den im Text behandelten Gegenständen und Problemen herzustellen. Die zum Prinzip erhobene Unkonventionalität, mit der Heine seine „Opposition gegen das abgedroschen Gebräuchliche“ trieb, läßt den Leser an der Verbindlichkeit des Mitgeteilten lange genug zweifeln, daß er daran Geschmack finden kann. Die plötzlichen Umschläge von belangloser Einzelheit zu allgemein bedeutsamem Urteil wirken zunächst nur als Witze, deren freche Eleganz dann aber als Widerhaken fungiert, um die beförderte geistige Konterbande im Bewußtsein festzuhalten. Auf diese Weise konnte das schlechte Gewissen vieler Leser ebenso überspielt werden wie das Mißtrauen der Zensoren.

Der literarische Reiz der Reisebilder ergibt sich wesentlich aus der Fülle ihrer ständig wechselnden Bezüge zur Wirklichkeit. Heine schrieb: „Die Reisebilder sind vorderhand der Platz, wo ich dem Publikum alles vorbringe, was ich will.“ Im Unterschied zu den publizistischen Arbeiten sind aber die Reisebilder nicht daraufhin angelegt, vor allem Informationen über den Verlauf einer Reise und die dabei gemachten Beobachtungen zu vermitteln. Sie sollen den Leser in den Bann der Denk- und Empfindungsweise des Erzählers ziehen und erst über diese Vermittlung ihm menschliche Besonderheiten, gesellschaftliche Vorgänge, politische und geschichtliche Probleme neu zeigen. Ihr gestalterisches Zentrum ist die Subjektivität des Ich-Erzählers. Er, der sich über die Beschränktheiten seiner Umwelt hinwegsetzt, bewertet diese Umwelt auf seine Weise und nach seinem Maß. Durch ungewöhnliche, nicht selten provozierende Kombination von Themen und Motiven, mit Hilfe einer souverän beherrschten Anspielungstechnik entzieht er sich der Gefahr, am vereinzelt Objekt haften zu bleiben; er verknüpft die in der Wirklichkeit getrennten Gegenstände, bezieht sie aufeinander, mißt sie aneinander. Seine Darstellungstechnik produziert in nicht endender, immer wieder überraschender Folge den Umschlag vom Einzelnen zum Allgemeinen und läßt dadurch geschichtliche Zusammenhänge erfaßbar werden. Heines subjektive Schreibweise war also keine Erscheinungsform gestalterischer Willkür; für jedes Reisebild läßt sich analytisch nachweisen, daß Heine zurecht versprochen hatte: „... was ich schreibe, wird aus der künstlerischen Besonnenheit und nie aus tollem Enthusiasmus entstehen.“

Heine war sich des Gegensatzes seiner Erzählweise zur klassischen Erzähltradition bewußt. In der *Nordsee* und der *Reise von München nach Genua* machte er darauf aufmerksam, wie anders Goethe seine *Italienische Reise* gestaltet habe. Er bewunderte, daß Goethe „mit seinem klaren Griechenauge alles sieht, das Dunkle und das Helle, nirgends die Dinge mit seiner Gemütsstimmung koloriert und uns Land und Menschen schildert in den wahren Umrissen und wahren Farben, womit sie Gott umkleidet.“ „Das ist ein Verdienst Goethes, das erst spätere erkennen werden; denn wir, die wir meist alle krank sind, stecken viel zu sehr in unseren kranken, zerrissenen, romanti-

schen Gefühlen, die wir aus allen Ländern und Zeitaltern zusammengelesen, als daß wir unmittelbar sehen könnten, wie gesund, einheitlich und plastisch sich Goethe in seinen Werken zeigt.“

Zugleich verteidigte sich Heine gegen den Vorwurf, „keinen Sinn für reine Natürlichkeit“ zu haben, „ein zerrissener Mensch, ein zerrissenes Gemüt, sozusagen ein Byron“ zu sein: „Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen andern hoch begnadigt und des Dichtermartyrtums würdig geachtet haben.“

Heine wußte aber, daß sein gestalterischer Subjektivismus ein einseitiges Verhältnis zur Wirklichkeit ausdrückt, und vermutete, daß „die Zeit des persiflierenden Frondierens“ bald vorüber sein werde. Aber er hielt die Subjektivität seiner Schreib- und Darstellungsweise für die — zu seiner Zeit einzig tragfähige — methodische Grundlage eines wahrhaftigen künstlerischen Verhältnisses zur Wirklichkeit. „... die neue Zeit (darunter versteht Heine an dieser Stelle eine harmonische Zukunft — d. Vf.) wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß. Bis dahin möge, mit Farben und Klängen, die selbsttrunkenste Subjektivität, die weltentzügelte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprießlicher ist als das tote Scheinwesen der alten Kunst.“

Heine faßte seine Reisebilder in vier Bänden — zum Teil gemeinsam mit Gedicht-Zyklen — zusammen. Sie erschienen 1826, 1827, 1829, (mit dem Aufdruck 1830), 1831 und enthalten *Die Harzreise*, *Die Nordsee*, *Ideen*, *Das Buch Le Grand*, *Italien. Reise von München nach Genua, Italien*. *Die Bäder von Lucca, Italien*. *Die Stadt Lucca*, *Englische Fragmente* und zudem die später wieder eliminierten *Briefe aus Berlin*. Die Reisebilder sind strukturell sehr unterschiedlich. Heine stellte Dichtungen, die dem publizistischen Reisefeuilleton sehr nahestehen (*Englische Fragmente*), neben andere, in denen die Reisedarstellung nur das kompositorische Band darstellt (*Harzreise*, *Reise von München nach Genua*) oder auch fast ganz von Reflexionen und Assoziationen überlagert ist (*Nordsee*); schließlich bezeichnete er als Reisebilder auch Arbeiten autographischen (*Ideen. Das Buch Le Grand*) und novellistischen (*Die Bäder von Lucca*) Charakters.

In Heines *Harzreise* ist der Reisebilder-Stil auf klassische und später in solchem Reichtum nicht wiederholte Weise ausgeprägt. Die Dichtung, für

die eine Wanderung von Göttingen durch den Harz die Erfahrungsgrundlage bildete, stellt sich als ironisch-witzige, stellenweise auch satirisch-aggressive Auseinandersetzung mit der deutschen Gesellschaft dar. Der Hauptstoß geht nicht gegen die politischen Mißstände, sondern gegen die Verlogenheit und Unnatur der Lebensweise breiter bürgerlicher Schichten, gegen „die Herren Akziseeinnehmer mit ihren verschimmelten Hochgefühlen, die Kontorjünglinge mit ihren pathetischen Seelenergüssen, die altdeutschen Revolutionsdilettanten mit ihren Turngemeinplätzen, die Berliner Schullehrer mit ihren verunglückten Entzückungsphrasen“. Heines Polemik richtete sich also vor allem gegen die im Sumpf einengender, korrumpierender Sozialverhältnisse verkommenen klein- und mittelbürgerlichen Schichten, deren Unfähigkeit zur Erkenntnis und Realisierung einer menschenwürdigen gesellschaftlichen Perspektive sich in der Banalität ihrer Phrasen direkt niederschlug. Die dümmliche Schwärmerei derjenigen, die ihr kümmerlich-utilitaristisches Verhältnis zur Umwelt mit aus der Kultur vergangener Zeiten ausgeborgten Haltungen und Phrasen auch vor sich selbst kaschierten, wird als „Gemütskehricht“ behandelt.

Heine, den seine soziale Isolation, seine Sensibilität für die Widersprüche der bürgerlichen Existenz empfänglich für das Verführerische geistiger Abwege in eine illusionäre Harmonie gemacht hatten, blickte mit einer Mischung von Neid und Wehmut auf diejenigen Kulturepochen, zurück, die nach seiner Auffassung ein ganzheitliches Verhältnis zur Welt hatten. Dem entsprechen seine Sehnsucht nach der Kindheit und seine Versuche, sich in das „tiefe Anschauungsleben“ von Menschen einzufühlen, die in die moderne bürgerliche Gesellschaft nicht einbezogen sind. Mit tiefer Sympathie schilderte er beispielsweise das Leben der Klausthaler Bergarbeiter: „So stillstehend ruhig auch das Leben dieser Leute erscheint, so ist es dennoch ein wahrhaftes, lebendiges Leben. Die steinalte, zitternde Frau, die, dem großen Schranke gegenüber, hinterm Ofen saß, mag dort schon ein Vierteljahrhundert lang gegessen haben, und ihr Denken und Fühlen ist gewiß innig verwachsen mit allen Ecken dieses Ofens und allen Schnitzeleien dieses Schrankes. Und Schrank und Ofen leben, denn ein Mensch hat ihnen einen Teil seiner Seele eingeflößt.“ Da aber dieser Sehnsucht nach umfriedeter Harmonie das Bewußtsein sozialer Verantwortlichkeit entgegenwirkte, kam für Heine ein unreflektiertes Bedichten solcher Sehnsuchtsvorstellungen nicht in Frage. Er spottete über die zeitgenössischen „Ganzheitsdichter“ mit ihren „erlogenen Grünlichkeiten, den zarten Naturgefühlen“, die dem Leser, „wie frisches Heu, entgegendufteten“. Im Gegensatz zu den empfindsam-sentimentalen Epigonen der Kunstperiode entwickelte Heine einen Darstellungsstil, der die Verlockung durch romantisierendes Harmoniestreben empfinden läßt und zugleich durch Ausdrucksübersteigerung die darin enthaltenen Elemente von Gefühlsduselei, von intellektueller, moralischer und sozialer Unverantwortlichkeit vorführt. Heines Darstellungsweise ist ein Versuch, verlogen gewordene Denk- und Empfin-

dungsklischees gleichsam von innen her aufzubrechen; darauf beruht wesentlich ihre starke Wirkung bis in die Gegenwart.

Angriffe auf feudalabsolutistische Institutionen und Reaktionen bilden ein wichtiges Element der in den Reisebildern erfolgenden Gesellschaftskritik. Sie gewinnen in den auf *Die Harzreise* folgenden Reisebildern noch an Bedeutung, bestimmen aber — aufs Ganze gesehen — nicht den Charakter der Dichtungen. Vielmehr stecken sie den politischen Rahmen ab, innerhalb dessen Heines Auseinandersetzung mit den ihn bedrängenden kleinbürgerlichen Ausflüchten, Verkümmierungen, sein Kampf „gegen das Schlechte, das sich so aufbläht, und gegen das Mittelmäßige, das sich so breit macht, so unerträglich breit“, erfolgte. Während Heine die kleinbürgerlichen Sentimentalitäten und Illusionen als eine Gefahr behandelte, der er sich selbst innerlich ausgesetzt fühlte, sah er in der politischen Reaktion und sozialen Borniertheit der feudalabsolutistischen Systeme eine äußere Bedrohung. Gegen sie nahm Heine in Passagen bekenntnishaften Charakters oder auch durch eine pointierende Darstellung junkerlicher Anmaßung und Menschenverachtung Stellung, er polemisierte mit sarkastischen *Aperçus*, vor allem aber machte er die feudalabsolutistische Welt mit Hilfe des satirischen Witzes lächerlich. Die vorwiegend witzig-satirische Art von Heines Auseinandersetzung mit dem Feudalabsolutismus verdeutlicht den Vollzug eines weltgeschichtlichen Umschwungs. Auch für den jungen Heine war das feudalabsolutistische Herrschaftssystem das größte und nächste Hindernis auf dem Weg der Menschheit zur Selbstbefreiung, und er kannte dessen Gefährlichkeit. Andererseits war aber der Feudalabsolutismus für ihn kein Gegner, den er weltanschaulich noch ernst nehmen konnte. Die erkennbaren geschichtlichen Perspektiven reichten so weit über ihn hinaus, daß der soziale Anachronismus des Systems als Komik deutlich wurde.

Erzählweise und -stil der Reisebilder ergeben sich also aus einer ironisch-kritischen Distanz zu den gesellschaftlichen Hauptkräften Deutschlands. Damit steht in engem Zusammenhang, was die Reisebilder an literarischer Wirklichkeitsaneignung neu leisteten. Der Prozeß der bürgerlichen Emanzipation — der Befreiung vom Feudalabsolutismus und der Herausbildung einer bürgerlichen Nation — hat sich in Deutschland besonders diskontinuierlich vollzogen und war noch dadurch kompliziert worden, daß sich das Erstarken der nationalen Kräfte, das mit der antinapoleonischen Befreiungsbewegung verbunden war, gegen das revolutionierte Frankreich gerichtet und in Deutschland zur Stabilisierung der feudalabsolutistischen Regierungsgewalten geführt hatte. Infolgedessen blieb die soziale, politische und kulturelle Entwicklung in Deutschland hinter dem Standard zurück, der von den entwickeltsten Nationen — besonders Frankreich — erreicht worden war.

Dieser historische Anachronismus, der politisch-soziale Marasmus der deutschen Zustände, fand in den Reisebildern Heines eine frühzeitige und

gültige literarische Widerspiegelung. Entscheidend für ihren Realismus ist, daß nicht nur einzelne Symptome des deutschen „Bagatell-Lebens“ festgestellt sind, sondern daß die allgemeine Zurückgebliebenheit Deutschlands allgemein, nämlich in der skeptisch-ironischen Haltung des Erzählers zu Deutschland aufgedeckt ist. Die Subjektivität der Darstellungsweise Heines erweist sich damit als Ausdruck seiner Distanz zur deutschen Gesellschaft und Symptom seines geistigen Fortschreitens über sie hinaus. Sie ermöglichte ihm nicht zuletzt, die deutschen Verhältnisse auch unter europäischem Aspekt zu reflektieren.

Indem Heine versuchte, die Besonderheiten der deutschen Nation und des deutschen Volkscharakters literarisch zu bestimmen, führte er Bestrebungen der Romantik weiter, die unter dem Eindruck der heftiger werdenden Kämpfe um die Herausbildung bürgerlicher Nationalstaaten in Europa und im Interesse einer der französischen Revolutionsideologie entgegenstellten Idee der deutschen Nationalität eine Typologie der europäischen Völker aufstellten. Während aber die Romantiker auf Grund ihrer Geschichtskonzeption eine nationalistisch moralisierende, teilweise ins Teutomanische übersteigerte Charakteristik des deutschen Volkes vornahmen, arbeitete Heine auf eine soziologische, die politischen Wesenszüge berücksichtigende, damit notwendigerweise internationalistische und kritische Bestimmung des Wesens der deutschen Nation hin.

Heine, der auf die Beurteilungsmaßstäbe der vorrevolutionären bürgerlichen Klasse des 18. Jahrhunderts zurückgriff, beurteilte Deutschland und die Deutschen vor allem danach, welche Stellung und Funktion sie in der gesamteuropäischen Emanzipationsbewegung hatten. Die Reisebilder stellen daher immer wieder Bezüge zwischen den Verhältnissen in Deutschland und denen anderer europäischer Länder her. In *Ideen. Das Buch Le Grand*, die in einem autobiographischen Rahmen „die großen Weltinteressen“ umfassen — im Prisma von Heines Erinnerungen an seine Jugend brachen sich die Ausstrahlungen der die Epoche umwälzenden Geschichtsbewegungen —, erscheint Frankreich als ein Land, das durch seine Revolution und die Persönlichkeit Napoleons geprägt ist, damit als das Land eines geschichtlich aktiven, den gesellschaftlichen Fortschritt vorantreibenden und in folgedessen Größe gewinnenden Volkes. Die *Englischen Fragmente* zeigen eine Gesellschaft, in der sich durch eine grandios-erschreckende Konzentration der wirtschaftlichen Macht die sozialen Gegensätze aufs äußerste zugespitzt haben. Italien wird in der *Reise von München nach Genua*, den *Bädern von Lucca*, der *Stadt Lucca* vor allem durch sein pittoreskes, sinnenfrohes Volksleben charakterisiert, das auf Heine wohlthuende Weise von der rationalistischen Genußfeindlichkeit der deutschen Gelehrten beziehungsweise der Genußunempfänglichkeit der „deutschen Kartoffelphilister“ absticht.

Der Vergleich mit den wichtigsten europäischen Nationalitäten stieß Heine immer wieder auf den ihm für Deutschland charakteristisch erscheinenden

Widerspruch zwischen einem ausschweifenden Innenleben und einer verkümmerten sozialen Praxis: „Sie (die Deutschen) sind ein spekulatives Volk, Ideologen, Vor- und Nachdenker, Träumer, die nur in der Vergangenheit und in der Zukunft leben und keine Gegenwart haben. Engländer und Franzosen haben eine Gegenwart, bei ihnen hat jeder Tag seinen Kampf und Gegenkampf und seine Geschichte.“ Auf Grund dessen stellen sich die Forderungen, die nach Heines Auffassung an die Zukunft Deutschlands zu richten sind. Sie gehen über den Anspruch auf politische Freiheit hinaus, schließen die Hoffnung auf ein gesellschaftliches Leben ein, in dem sich Lebensgenuß und soziales Veränderungsstreben, Theorie und Praxis miteinander verbinden, und sie gipfeln in dem Ideal der Schönheit. Charakteristisch dafür ist die Wendung, mit der Heine in der *Harzreise* seinem Alptraum von Spektakel der Rechtswissenschaftler im juristischen Saal der Göttinger Universitätsbibliothek abschließt. „... und fort aus diesem drängenden Tollhauslärm rettete ich mich in den historischen Saal, nach jener Gnadenstelle, wo die heiligen Bilder des belvederischen Appolls und der mediceischen Venus nebeneinanderstehen, und ich stürzte zu den Füßen der Schönheitsgöttin, in ihrem Anblick vergaß ich all das wüste Treiben, dem ich entronnen, meine Augen tranken entzückt das Ebenmaß und die ewige Lieblichkeit ihres hochgebenedeiten Leibes, griechische Ruhe zog durch meine Seele, und über mein Haupt, wie himmlischen Segen goß seine süßesten Lyraklänge Phöbus Apollo.“

Heines Verehrung der Schönheit als des ästhetischen Ausdrucks eines harmonischen, sinnenfrohen, aktiven Lebens, erklärt auch seinen besonderen Affront gegen das Christentum. Nach seiner Auffassung war diese „trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion“ „vielleicht nötig“ gewesen „für die erkrankte und zertretene Menschheit“, aber gegenwärtig wirkte sie durch ihre Forderung nach Demut der menschlichen Selbstbefreiung und durch ihre asketische Tendenz der Entwicklung einer schönen, harmonischen Menschlichkeit entgegen. Heines an Schönheit und Harmonie orientiertes Gesellschaftsideal umfaßte also mehr als die politischen Vorstellungen liberaler Provenienz; es bezog übergreifende soziale Faktoren ein und war im Streben nach Glück und Zufriedenheit der Menschen, nach Harmonie der gesellschaftlichen Ordnung begründet. Demzufolge konnte Heine auch den inneren Zusammenhang zwischen den politischen Aufgaben der Zukunft und den revolutionären Volkskämpfen der Vergangenheit sichtbar machen; er erinnerte, sich beziehend auf die Kämpfe der Reformationszeit, an deren Evangelium, daß die Menschen von gleich edler Geburt sind, daß hochmütiges Besserdünken verdammt werden muß, daß der Reichtum eine Sünde ist, und daß auch die Armen berufen sind zum Genusse in dem schönen Garten Gottes, des gemeinsamen Vaters.“

Diese Gesellschaftskonzeption bildete also schon eine ideologiegeschichtliche Vorstufe von Heines nach 1830 ausgebildetem, sich an den materiellen Volksinteressen orientierendem Demokratismus.

HANS-JOACHIM BERNHARD

Erich Maria Remarques Romane nach dem zweiten Weltkrieg

Unter den Romanen, die von Erich Maria Remarque nach dem zweiten Weltkrieg erschienen sind, nimmt *Der schwarze Obelisk* offensichtlich eine Schlüsselstellung ein. Wie Ludwig Bodmer, die Hauptgestalt des Romans, war Remarque nach dem ersten Weltkrieg Lehrer in einem Heidedorf, verließ er das Schulamt um als Grabsteinhändler und später als Redakteur einer Sportzeitschrift zu arbeiten. Der autobiographische Charakter des Romans, der so erkennbar wird, erschöpft sich aber keineswegs in dieser Übereinstimmung. Er tritt vor allem zutage in der Thematik des Werks, in der Spezifik des Konflikts, der das Handlungsgeschehen trägt. Schon die Tatsache, daß Remarque in einer späteren Phase seines Schaffens die gesellschaftlichen Zustände im Deutschland der Inflationszeit am Anfang der zwanziger Jahre zum Stoff wählt, Geschehnisse der Zeit vor dem Erscheinen von *Im Westen nichts Neues*, das ihn sofort in den Rang eines international bekannten Autors hob, legt die Vermutung nahe, daß *Der schwarze Obelisk* eine Auseinandersetzung mit Problemen bedeutet, die für die Entwicklung des Schriftstellers von äußerster Wichtigkeit waren. Eine Analyse des Romans läßt diese Vermutung zur Gewißheit werden. Sie führt uns zum Kern jenes Widerspruches, der Remarques gesamtes Schaffen — wenn auch unterschiedlich stark hervortretend — durchzieht: des Widerspruches zwischen auf dem Boden des bürgerlichen Humanismus erwachsender Verteidigung des Menschen gegen seine Entwürdigung und Verkümmern in der spätbürgerlichen Gesellschaft und dem Unverständnis gegenüber jenen geschichtlichen Kräften, die die lebenspraktische Bewährung humanistischer Prinzipien ermöglichen und durchsetzen.

Remarque ist weit entfernt von der Position jener bürgerlichen Schriftsteller, die eine Vereinsamung des Menschen für unausweichlich erklären, das Gefühl der Bedrohung alles Menschlichen und der Lebensangst kultivieren. Er wird in *Zeit zu Leben und Zeit zu Sterben* zum unerbittlichen Kritiker des faschistischen Krieges. Er vermag in *Der schwarze Obelisk* die Hintergründe der Inflation als vom Profit diktierte, gegen die Interessen der einfachen arbeitenden Menschen gerichtete Manipulation der Bourgeoisie zu erhellen und Ursachen für das Wiedererstarken nationalistischer und chauvinistischer Kräfte aufzudecken. Auf der anderen Seite bedeutet etwa seine Gleichsetzung

von Faschismus und Kommunismus in *Der Funke Leben* — wovon noch zu sprechen ist — eine Unterstützung der antihumanistischen Kräfte, gegen die Remarque sich im Grunde wendet. Darüber hinaus bleibt die Gefahr des Ableitens ins Banale und Triviale — so zeigt es der 1961 erschienene Roman *Der Himmel kennt keine Günstlinge* — ständig gegenwärtig.

Der Roman *Der schwarze Obelisk* trägt den Untertitel *Geschichte einer verspäteten Jugend*. Damit sind zwei Begriffe genannt, die die Qualität eines Motivs besitzen. Worin liegt das Verspätete in der Jugend Ludwig Bodmers? Es ist der Krieg, der erste Weltkrieg, der den Prozeß seiner Ausbildung, seiner Entwicklung jäh unterbrochen hat. Er brachte das völlig Unerwartete, Unerhörte und Entsetzliche in sein Leben. Die Lehrer, die ihnen den Weg in eine „Welt der Arbeit, der Pflicht, der Kultur und des Fortschritts“ weisen sollten, hatten gelogen. Sie hatten nicht „größere Einsicht und menschlicheres Wissen“ bewiesen, und „die Weltanschauung, die sie gelehrt hatten, stürzte zusammen.“¹

Für die Generation der Bodmer, Bäume, Birkholz und Lohkamp rissen die so fest erscheinenden Beziehungen zwischen Einzelnem und Gemeinschaft, Individuum und Welt. Sie standen nun weltanschaulich auf schwankendem, unsicherem Boden. Deshalb sagt Bodmer von sich, daß er „auf der Suche nach dem Leben sei“, stellt er die Frage: „Wozu lebe ich?“² Immer wieder befragt er, oft ganz unvermittelt, Angehörige verschiedener Klassen und Schichten — allerdings keinen Arbeiter — nach dem Sinn des Lebens. Aber die Antworten, die er erhält, befriedigen ihn nicht. Ob zynisch, oder ironisch, ob diktiert von kleinbürgerlicher Selbstzufriedenheit oder den Gesetzen der kapitalistischen Konkurrenz, eines ist ihnen gemeinsam: sie gehen zurück auf Auffassungen, die nur das unmittelbar persönliche Interesse betreffen, sind mehr oder weniger umschriebene Bekenntnisse zum Egoismus, zum Sichbehaupten in einer Welt, von der Georg Kroll, der Kriegskamerad Bodmers, sagt, daß in ihr die Jagd nach Besitz den Menschen zum Räuber mache.³ Mit *Im Westen nichts Neues*, dem Bericht über „die Zerstörung einer Generation durch den Krieg“ hatte sich Remarque von dem verborgen wirkenden Druck des Kriegserlebens befreien wollen, in dem er selbst die Ursache für seine innere Unrast, Unzufriedenheit und weltanschauliche Labilität sah.⁴ Geht es in *Im Westen nichts Neues* um den inneren Widerstand gegen den Krieg, seine Ablehnung als Feind alles Schöpferischen, des menschlichen Fortschritts; geht es um die Bewahrung des Humanen in einer „Menschheitskatastrophe“, so treffen wir in den Romanen der Folgezeit immer aufs neue den Versuch der Hauptgestalten, sich einzugliedern in das Leben der bürgerlichen Gesellschaft. Dies aber bleibt Illusion. Das humanistische Streben eines Ernst Birkholz oder der drei Kameraden des gleichnamigen Romans kann sich nur in der Absonderung, in der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft manifestieren, einer Kritik, die bei Friedrich Koller, Ravic, Steiner und Graeber,

den Hauptgestalten der Romane, deren Handlung in den Jahren 1933—1945 angesiedelt ist, zum Widerstand gegen den Faschismus wird.

Wenn wir sagten, daß *Der schwarze Obelisk* eine Schlüsselstellung unter den Romanen Remarques einnimmt, so deshalb, weil die Dualität von Ich und Welt, das beherrschende Thema seiner Werke, hier klar ins Zentrum gerückt ist. Es ist die für Remarques Schaffen bestimmende Problematik geblieben. In *Der schwarze Obelisk* wird gleichsam die Summe der Bemühungen gezogen, zur Übereinstimmung von Individuum und Gesellschaft zu kommen. Wir erkennen dieses Fazit in den Worten Bodmers, der die Dualität von Ich und Welt als tragisch verstanden wissen will.⁵

Zwei Konsequenzen für das Schaffen Remarques verdienen in diesem Zusammenhang besondere Beachtung. Die Hauptgestalten in seinen Romanen schließen nicht ihren Frieden mit der bürgerlichen Gesellschaft, akzeptieren die sozialen und moralischen Praktiken der Bourgeoisie nicht. Sie sind Nonkonformisten. Sie haben unsere Sympathie. Wir sympathisieren mit Remarques Helden, bis auf wenige Ausnahmen, auch da, wo sie offensichtlich irren, weil wir spüren, daß sie eigentlich von bestem Willen beseelt sind. Hier scheint mir eine der Wurzeln zu liegen für die große Resonanz, die die Romane Erich Maria Remarques finden.

Eine zweite Konsequenz ist in der auffallenden Übereinstimmung zu sehen, die sich in der Anlage der Fabeln der Romane zeigt. Die Auffassung vom tragischen Charakter des Verhältnisses Ich und Welt kann nicht ohne Auswirkungen auf die epische Komposition bleiben. Die Handlungsführung in Remarques Romanen findet bis auf wenige Ausnahmen ihren Abschluß durch den Tod der Hauptgestalt. Dies gilt also nicht nur für die Werke, die den Krieg zum Stoff haben, sondern auch für *Liebe deinen Nächsten*, *Der Himmel kennt keine Günstlinge* und *Der Funke Leben*, wo der Tod des KZ-Häftlings 509, Friedrich Koller, am Tage der Befreiung des Lagers besonders bedrückend wirkt. Aber auch die Helden der anderen Romane scheitern. So wird Ravic, Hauptgestalt in *Arc de Triomphe* am Ende interniert und geht einem ungewissen, bedrohlichen Schicksal entgegen. Es ist dieses Fehlen einer Perspektive — erkennbar schon in der epischen Grundkonzeption, der Anlage der Fabel — Folge einer Haltung, die Remarque mit zahlreichen fortschrittlichen bürgerlichen Autoren teilt. In der Dualität von Ich und Welt, die für seine Gestalten als Hauptkonflikt bewältigt werden soll, wird Welt von vornherein gleichgesetzt mit der Welt des Bürgers. Remarque verschließt sich einer Auseinandersetzung mit jener neuen historischen Qualität im Zusammenleben der Menschen, die mit der Großen Oktoberrevolution geschichtliche Wirklichkeit wurde. Seine Vorstellungen von der sozialistischen Gesellschaft sind oberflächlich, schematisch, getrübt von den stereotypen Zerrbildern antikommunistischer Propaganda. Die Befreiung seiner Gestalten aus der Isolierung, der Absonderung, könnte nur den Prozeß der Lösung von der bürgerlichen Welt bedeuten,

wie ihn Arnold Zweig in seinem großen Epos über den ersten Weltkrieg gestaltet. Weil Remarque dies nicht gelingt, bleibt jener tragische Grundzug im Verhältnis Ich und Welt unaufhebbar.

Der Konflikt, erwachsend aus der Dualität von Ich und Welt, in den Ludwig Bodmer in *Der schwarze Obelisk* sich gestellt sieht, findet in der Handlungsführung des Romans seinen Niederschlag. Bodmer ist Angestellter der Grabsteinfirma Kroll. Die Hauptlinie der Handlung ist gegeben durch eine Verknüpfung von Episoden, in denen er durch seine Arbeit mit Angehörigen unterschiedlicher Klassen und Schichten zusammentrifft. Als Kontrasthandlung sind die Episoden um das Mädchen Geneviève entwickelt, die sich in der Nervenheilstation des Ortes befindet. Bodmer findet hier als Orgelspieler in der Kapelle des Sanatoriums einen Nebenverdienst.

Man ist geneigt, zuerst die Geneviève — Handlung als Konzession an modernistische Tendenzen der westeuropäischen Literatur zu betrachten, als Möglichkeit, dekadente, pathologische Züge in den Vordergrund treten zu lassen. Die Meditationen Genevièves über die Angst als Lebenselement sind zweifellos auch nicht frei von solchen Zügen, aber es hieße vereinfachen, wollte man sie isoliert betrachten. Es zeigt sich nämlich, daß der Geneviève-Handlung eine ganz bedeutsame Funktion zukommt. Geneviève leidet an Bewußtseinsspaltung. Sie lebt in einem Traumreich. Sie hat alles, was sie an die bürgerliche Welt bindet, abgetan, kennt keine Abhängigkeit, spricht frei und offen aus, was in ihr lebt, was sie empfindet. Sie hat „das eine Leben“, nämlich jene Lebensäußerungen und Anschauungen, die typisch für ihre bürgerliche Klassenposition sind, „vergessen“. Und gerade das erweckt Bodmers Interesse für das Mädchen, das sich jetzt in ihrem „unbürgerlichen“ Leben Isabelle nennt. Denn auch Bodmer lebt seit 1914 „Fetzen aus einem Leben“ und dann — nämlich nach dem Krieg — „aus einem anderen“, die er nicht mehr zusammenfügen kann. Das Leben vor dem Kriege das ist das Leben voller Ideale, voller Hoffnungen. Das Leben nach dem Kriege das ist das Leben der verratenen Ideale, der enttäuschten Hoffnungen.

Wir haben oben festgestellt, daß Bodmer nach den Erfahrungen des dem Leben zutiefst feindlichen Krieges das Leben erst suchen will. Und die Frage „Wozu lebe ich?“, die Feststellung, daß er auf der Suche nach dem Leben sei, findet ihre Parallele in der Aussage, daß er „... immer noch auf der Suche nach der Jugend sei.“⁶

Und Jugend, die er in der krisenerschütterten Nachkriegswirklichkeit nirgends findet, die findet er in Isabelle. Von ihr sagt er: „Du bist meine Jugend. Du bist alles, was dazu gehört.“⁷ Schon hieran wird deutlich, daß Jugend nicht allein zeitlich zu verstehen ist, nicht nur einen bestimmten Lebensabschnitt meint, jenen, den Bodmer zum wesentlichen Teil an den Fronten des ersten Weltkrieges zubringen mußte. Jugend: das ist für Bodmer der Inbegriff alles Guten und Edlen im Leben, aller Hoffnung ein sinnvolles

Dasein. Es ist die Überzeugung von der Notwendigkeit des Wirkens für den Fortschritt in einer Gemeinschaft, die Harmonie von Ich und Welt.

Jugend ist das zentrale Motiv im Roman *Der schwarze Obelisk*, das auch in anderen Werken immer wieder anklingt. Schon in *Im Westen nichts Neues* wird in Abwehr der unmenschlichen, bestialischen Erscheinungen des Krieges immer wieder die „Landschaft der Jugend“ angerufen.⁸ Jugend bedeutet schon hier die Identifizierung mit dem humanistischen Geist der Werke klassischer deutscher Literatur, mit den Werken Goethes und Hölderlins. Die Geneviève (Isabelle) — Handlung ist der Versuch, die humanistische Position des Ich durch Mittel epischer Gestaltung sichtbar zu machen. Eine ans Tragische grenzende Ironie drückt sich darin aus, daß Remarque hierfür eine Gestalt wählt, die als Insassin einer Heilanstalt das „Recht“ hat, „unbürgerlich“ im Sinne der Vertreter der imperialistischen Bourgeoisie jener Zeit zu sein. Moralische Gesundheit flieht in die Krankheit, tarnt sich als Krankheit, denn sie ist für die spätbürgerliche Gesellschaft nicht das Normale. Hier liegt der Kern einer fundamentalen Zeitkritik, die zu so bitterer Konsequenz getrieben wird, weil der Autor den real-humanistischen Charakter der neuen Gesellschaft, die sich im Sozialismus formiert hat, nicht erkennt.

Er spricht sehr klar aus, warum Bodmer in Isabelle seine Jugend lebendig sieht. In ihr brennt noch die Frage nach dem „Warum“ der Dinge und Zustände. Sie kennt keine Kompromisse, hat sich ihr Leben nicht vom „Mörtel des Daseins“ verschütten lassen.¹⁰

Sie stellt immer wieder Fragen, wo die Erwachsenen keine oder falsche Antwort geben. Und jeder Zweifel, ob hier in der Kompromißlosigkeit der Haltung Isabelles wirklich die humanistische Position, ein Reich jenseits der morbiden Welt des Bourgeois sichtbar werden soll, verfliegt, wenn wir hören, warum Geneviève in die Heilanstalt kam und zu Isabelle wurde. Man wollte die reiche Bürgerstochter aus dem Weg räumen, um sich ihres Vermögens zu bemächtigen. Und sie weiß das. Sie wollte nicht mit denen leben, die wie Ungeziefer sind, wie Mücken. Deshalb verstellt sie sich. „Man muß sich verstellen, sonst schlagen sie einen ans Kreuz“, sagt sie zu Bodmer.¹¹

Isabelle verkörpert den Aufstand des bürgerlichen humanistischen Gewissens, von dem Bodmer sagt, es sei das, was „vielleicht in jedem von uns zur Strecke gebracht ist.“¹² Die imperialistische Bourgeoisie hat die humanistischen Ideale des frühen Bürgertums verraten. Sie sind in ihrer Welt das Unnormale. Der Sarkasmus in Remarques Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft steigert sich in der Geneviève-Handlung zu höchster Schärfe. Der Autor läßt Isabelle „geheilt“ werden. Sie findet ins „normale“ Leben zurück, erkennt Bodmer nicht wieder. Sie wird heiraten und das parasitäre Leben der Frau eines einflußreichen Bankdirektors führen. Diese Wendung der Handlung bedeutet keineswegs ein Aufheben der Kritik. Sie gibt vielmehr die Möglichkeit zum Ansatz einer Perspektive in der Entwicklung des Helden, wie sie sonst

in keinem der anderen Romane zu finden ist, Bodmer trennt sich von Geneviève (Isabelle) mit den Worten: „Geh, Jugend, die nur den verläßt, der dich verlassen will.“¹³ Damit ist die Stellung des Helden in der Dualität von Ich und Welt, humanistischem Ideal und bourgeoiser Wirklichkeit umrissen. Die Position des Humanismus ist möglich. Sie hat im sozialen Leben keinen festen Standort. Sie lebt im einzelnen, der die Stärke besitzen muß, sie sich zu wahren. Die Sehnsucht, so heißt es an anderer Stelle, ist entscheidend. Und in diesem Spannungszustand des Strebens nach Erfüllung dieser Sehnsucht leben alle Helden Remarques auch dann, wenn sie, wie Friedrich Koller in *Der Funke Leben* schon das fünfzigste Lebensjahr überschritten haben. Es ist die gedanklich-künstlerische Konsequenz einer solchen Position, daß der Wille, eine Gruppe, eine Gemeinschaft zu finden, in der das, was als Inhalt der Vorstellung von der Jugend erkannt wurde, Anerkennung findet, Remarques Helden ausfüllt.

Wir haben gesehen, für welch entscheidenden Einschnitt in seinem Leben Bodmer den Krieg hält. Ein Gleiches gilt für die Hauptgestalten in *Der Weg zurück* und *Drei Kameraden* und nicht nur für sie allein. Wir werden noch darauf eingehen, daß der Krieg für Remarque selbst den Bruch mit aller Vergangenheit bedeutete. Wenn es jedoch in *Im Westen nichts Neues* heißt, daß die Kameradschaft das Beste war, das einzig Positive, was der Krieg hervorbrachte, dann wird erklärlich, warum das Thema „Kameradschaft“ immer wieder vordergründig im Handeln und Denken der Romanfiguren Remarques steht. Kameradschaft war das einzige, was übrig blieb im Zusammenbruch aller Werte, aller Vorstellung von einer auf sinnvolle Entwicklung, menschlichen Fortschritt gerichteten Welt. Hier offenbarten sich Hilfsbereitschaft, Vertrauen, Verständnis. Sie erwachsen aus der Notgemeinschaft, die der Krieg erzwang, gegen den man sich behaupten wollte. Kameradschaft war ein „praktisches Zusammengehörigkeitsgefühl“. So bedeutsam sie wegen ihrer antimilitaristischen Tendenzen auch ist, dürfen wir doch nicht übersehen, daß die einzige weltanschauliche Klammer dieses Zusammengehörigkeitsgefühls die Ablehnung des Krieges bleibt.

Die Förderer und Fürsprecher des imperialistischen Krieges sind aus der Kameradschaft ausgeschlossen. Aber sie hat keine festumrissene, im einzelnen bestimmte Gemeinsamkeit in den politisch-sozialen Anschauungen, die eine sichere Grundlage abgeben könnten. Daher muß es Illusion bleiben, daß die Bewährung sittlicher Kräfte im Krieg ein gruppenbildender Faktor sei, der eine Gemeinschaft, Menschen unterschiedlicher Klassenlage zusammenführt. *Der Weg zurück* und *Drei Kameraden* sind Romane der Zerstörung dieser Illusion. Ernst Birkholz muß erleben, daß der „Geschäftsgeist“ über die Kameradschaft triumphiert, und auch die drei Kameraden des gleichnamigen Romans stehen am Ende vor dem Alleinsein. „Für alles andere hatte man viel zu wenig Boden unter den Füßen.“¹⁴ Eine bis ins Detail reichende Parallele besteht zwischen Auffassung und Funktion der Kameradschaft in *Im Westen*

nichts Neues und dem 1952 erschienenen KZ-Roman *Der Funke Leben*. Die Hauptgestalt, der Häftling 509, Friedrich Koller, erkennt für sich und die anderen Insassen des kleinen Lagers nur ein Gesetz an: „Nicht denken.“¹⁵

Zusammenhalten um Qual und Leiden zu überstehen, ist oberstes und auch einzig verbindliches Gebot. So stehen die „Veteranen“ im kleinen Lager zwischen den „Muselmännern“, den Häftlingen, die dem Terror des SS schon soweit erlegen sind, daß sie sich selbst aufgegeben haben, und jenen Widerstandskämpfern im großen Lager, in deren Reihen — das wird durchaus deutlich — die Genossen der Kommunistischen Partei die aktivste Kraft sind. Nicht zufällig beschränkt Remarque aber im wesentlichen seine Darstellung auf die „Veteranen“ des kleinen Lagers. Er glaubt, gerade das Trennende zwischen der Gruppe der „Veteranen“ und den Kommunisten Lewinsky und Werner zeigen zu müssen. Die Kameradschaft der Veteranen ist eine Not- und Zwangsgemeinschaft. Wir erfahren nicht, warum Koller, Berger, Rosen und die anderen ins KZ geschleppt wurden. Unklar bleiben die politisch-sozialen Motive ihrer Gegnerschaft zum Faschismus. Aber der Riß, der durch ihre Reihen geht, und der darauf hinweist, daß mit der Niederlage des Faschismus auch ihre Kameradschaft zerfallen wird, ist unübersehbar. Ausgehend von den frühen Werken bleibt die Polarität zwischen einem als beunruhigend und unbefriedigend empfundenen Individualismus und einer idealen Gemeinschaft humanistischen Charakters, als deren Vorbild die Kameradschaft im Krieg angesehen wird, ein wesentliches Charakteristikum der Romane Remarques.

Dabei müssen wir Gemeinschaft sehr weit verstehen. Nicht in jedem Fall bedeutet es eine Gruppe von Menschen. Wir treffen in den Werken des kritischen Realismus immer wieder auf den Versuch, sich aus der Enttäuschung über Ungerechtigkeit und Willkür im sozialen Bereich der kapitalistischen Gesellschaft zu retten in das Bündnis mit einem geliebten Menschen. Liebe, Verständnis, Güte als Basis einer kleinsten Gemeinschaft in Freundschaft oder Ehe werden zum Fluchtraum, zur Insel. Wir wissen, daß weder Lohkamp noch Ravics oder der anderen Hoffnung und Liebe Erfüllung finden. Wir haben diese Erscheinung schon unter dem Aspekt der Auffassung Bodmers vom Tragischen in der Dualität von Ich und Welt betrachtet. Wenn Remarque es in keinem seiner Romane zur Verwirklichung dieses Kameradschafts-Liebesbündnisses kommen läßt, so hat dieses aber auch seinen Grund darin, daß er Realist genug ist, um hier in einer „Fluchtgemeinschaft“ nicht eine Lösung zu sehen, die auch in der Realität keine ist. Eine Lösung kann nur im sozialen, im gesellschaftlichen Bereich liegen. Remarque verzichtet auf ein „happy-en“, das die Sanktionierung eines Kompromisses wäre.

Es erhebt sich die Frage, wo die Ursachen dafür liegen, daß keiner der Romanhelden Remarques Anschluß an eine Gemeinschaft findet, in der ein humanistisches Ethos gerichtet auf ein fortschreitendes Menschlicherwerden

unserer Welt, lebendig ist. Auch hier müssen wir wieder auf *Im Westen nichts Neues* zurückgehen.

Die bisherigen Ausführungen haben sicher schon gezeigt, daß für kaum einen anderen deutschen Schriftsteller — wenn wir von Arnold Zweig absehen — das Erlebnis der ersten Weltkrieges, die Erfahrungen, die er im Krieg gewann, so entscheidend für seine weltenschaulich-künstlerische Entwicklung, für die Thematik und Aussage seines gesamten Schaffens wurden. Remarque hatte sich nach dem ersten Weltkrieg zuerst sehr abseitigen geistigen Strömungen zugewandt.¹⁶

Seine ersten Veröffentlichungen, der Künstlerroman *Die Traumbude* und der Roman *Station am Horizont* sind künstlerisch völlig unbedeutend.¹⁷ Sein Schaffen erhielt erst dann Gewicht, als er den Krieg zum Stoff wählte und jene Themen und Probleme anpackte, die ihn ganz beschäftigten, wahrhaft Lebensfragen waren. Es gelang ihm, die geistig-seelische Verfassung jener Generation bürgerlicher Jugend, die von der Schule weg in den Krieg gehetzt wurde, ihre Reaktionen auf den Krieg, ihre Rat- und Hilflosigkeit höchst beeindruckend wiederzugeben. Der Krieg erschien ihm als Katastrophe, zu verwirrend, um ihn gedanklich bewältigen zu können. Johannes R. Becher hat schon 1929 in einer Besprechung des Werkes, die seine Bedeutung würdigt, sehr klar darauf hingewiesen, daß Remarques Gestalten in *Im Westen nichts Neues* den Krieg über nur vegetieren, daß sie dort schwach sind, wo sie zu denken beginnen.¹⁸ Remarque selbst äußerte in einem Briefwechsel mit dem englischen General Sir Ian Hamilton: „Ich habe mich nicht aufgerufen gefühlt, zum Krieg als Ganzem Stellung zu nehmen. Das muß den Verantwortlichen (Führern) vorbehalten bleiben, die allein wissen, was zu wissen notwendig ist.“¹⁹ Der Krieg als Ganzes, das ist der Krieg in seiner historischen Konkretheit als gesellschaftliche Erscheinung. Gerade das war für Remarque nicht möglich darzustellen, wertete er ihn doch als Ergebnis, das die Kontinuität geschichtlicher Entwicklung jäh und grundsätzlich unterbrochen hat. Mit dem Krieg beginnt für ihn gewissermaßen das Jahr Eins einer neuen Etappe in der Entwicklung der Menschheit. Neue Lebensgesetze sind gültig, neue moralische Normen und Maßstäbe in Kraft gesetzt. Daß es überhaupt zu diesem verheerenden Krieg kommen konnte, sieht er als Beweis dafür an, daß alle Anstrengungen, das Leben der Menschen auf eine höhere Stufe der Gesittung zu heben, umsonst waren, daß alles Bemühen der edelsten Geister, die die Menschheit hervorbrachte, vergeblich gewesen ist. In *Im Westen nichts Neues* sagt Paul Bäumer: „Es muß alles gelogen und belanglos sein, wenn die Kultur von Jahrtausenden nicht einmal verhindern konnte, daß diese Ströme von Blut vergossen wurden, daß diese Kerker der Qualen (die Lazarette H. J. B.) zu Hunderttausenden existieren.“²⁰ Auch Ludwig Bodmer urteilt beim Anblick der vielen Werke in der Abteilung Philosophische Schriften des Buchhändlers Bauer: „Es scheint mit der Wahrheit und dem Sinn des Lebens so zu sein,

wie mit den Haarwässern. Jede Firma preist ihres als das alleinseligmachende an — aber Georg Kroll, der sie alle probiert hat, hat trotzdem einen kahlen Kopf behalten, und er hätte es von Anfang an wissen sollen. Wenn es ein Haarwasser gäbe, das wirklich Haare wachsen ließe, gäbe es nur das eine, und die anderen wären längst pleite.“²¹

Hier sind wir an der Wurzel einer für Remarques Schaffen äußerst wichtigen Erscheinung: dem Bruch mit allen Traditionen bürgerlichen Denkens, das auf eine Veränderung und Verbesserung der sozialen und moralischen Verhältnisse der menschlichen Gesellschaft gerichtet ist. Des bürgerlichen Denkens freilich, denn auch hier bleiben die Ideen des dialektischen und historischen Materialismus, das Weltbild des revolutionären Proletariats, völlig außer Betracht. Aus diesem Abschneiden jeder Auseinandersetzung mit den Traditionen bürgerlichen Denkens kommt Remarque zur Verallgemeinerung jener Erfahrungen, die er dem Kriege verdankt. Es wird eine Tendenz zur Verallgemeinerung unmittelbarer Lebenserfahrung erkennbar, die stark pragmatische Züge hat. Und die stärkste, nachhaltigste Erfahrung war für Remarque, daß sich moralische Vorbildlichkeit, die Anerkennung ethischer Normen nur im Verhältnis der einzelnen zueinander, im Verhältnis des einzelnen zu seinem Kameraden zeigte. Das war bestehen geblieben. Hier ließ die Empirie keinen Zweifel zu. So ist es zu verstehen, daß in den folgenden Jahren Ideen Schopenhauers auf Remarque Einfluß gewinnen. Schon äußerlich werden wir darauf hingelenkt. Unter der geringen Zahl von Büchern, die Bodmer als seine Lektüre bezeichnet, sind Werke Schopenhauers. Auch der Emigrant Ravic hat unter den wenigen Büchern, die er noch sein eigen nennt, die Schriften Schopenhauers. Dieser beschränkt den Bereich des moralischen Urteils allein auf das Individuum. Er sagt: „Das Moralische aber ist es, worauf nach dem Zeugnis unseres innersten Bewußtseins Alles ankommt: und dieses liegt allein im Individuum. — In Wahrheit hat nur der Lebenslauf jedes Einzelnen Einheit, Zusammenhang und wahre Bedeutsamkeit.“²²

Die Übereinstimmung zwischen dieser Auffassung und den gedanklichen Schlußfolgerungen, zu denen Remarque im Ergebnis des Krieges kommt, ist offensichtlich. Es muß hier der Hinweis genügen, daß alle Hauptgestalten der Romane Remarques für sich die Verantwortung moralisch zu handeln erkennen und anerkennen. Ihre Anstrengungen konzentrieren sich darauf, auch unter schwierigsten Bedingungen, allen Anfechtungen zum Trotz ihre moralische Integrität zu wahren. Damit ist Größe und Grenze ihrer Aktivität umrissen. Die Größe ihres Handelns liegt darin, daß sie nicht unbeteiligte Beobachter bleiben, wo sie mit dem Unrecht in Berührung kommen, nicht jene Stufe menschlichen Verfalls erreichen, auf der die moralischen Normen frühbürgerlichen Denkens sich gänzlich auflösen oder in ihr Gegenteil verkehrt werden. Sie nehmen Stellung, sie greifen ein. Die Grenze ihrer Aktivität liegt darin, daß der Bereich der moralischen Verantwortung nicht über das

Individuelle hinausführt. Betrachten wir in diesem Zusammenhang die Motive, die die Hauptgestalten in *Arc de Triomphe* und *Der Funke Leben* zu Gegnern des Faschismus werden ließ. Ravic bot einem von den Nazis gejagten Kriegskameraden Unterschlupf. Diese Hilfe war für ihn selbstverständliche Pflicht. Aus diesem Grunde wurde auch er verfolgt. Jedoch ist es nicht in erster Linie die Erkenntnis von den verderblichen Rolle des Faschismus für das Schicksal der Nation, die seinen Widerstand wachrief, sondern die Mißachtung jener, den Umkreis sittlicher Verantwortung des einzelnen bezeichnenden Verhaltensweisen, die er mit den Begriffen Toleranz, Güte, Mitleid charakterisiert. Es ist deshalb nicht überraschend, wenn Remarques Helden glauben, der Bestrafung des einzelnen, des bekannten Schurken und Übeltäters komme im Interesse der Gerechtigkeit die besondere Bedeutung zu. Bäumer und seine Kameraden rächen sich mit den Worten: „Rache ist Blutwurst“ an ihrem Peiniger Himmelstoß, der Kreatur des wilhelminischen Militärapparates. Ravic erschlägt in Paris den Gestapobeamten, der ihn quälte; Steiner, Hauptgestalt in *Liebe deinen Nächsten* nimmt seinen Peiniger mit in den Tod. Die „Veteranen“ unter den KZ-Häftlingen im kleinen Lager hält vor allem der eine Gedanke aufrecht: Wir müssen am Leben bleiben, um uns zu rächen. Zwar spricht Koller davon, daß er mehr empfindet, als das Gefühl der befriedigten Rache, wenn er Zeuge wird, wie der SS-Henker Weber ohne sich rühren zu können, langsam verbrennt. Er sieht in Weber nicht den Handlanger, das Werkzeug eines verbrecherischen Regimes, sondern das Böse, den Antichrist, die Sünde wider den Geist Gestalt geworden. Aber es ist im Grunde eben doch nur erfüllte Rache, Genugtuung über eine noch wirksame „höhere“ Gerechtigkeit; denn nach dem Tode Webers verlassen auch Koller die Lebenskräfte, die bisher vor allem darauf angespannt waren, Rache zu nehmen.

Auch der Triumph Bodmers und Krolls über Eduard Knobloch den Besitzer des Hotels „Walhalla“, der immer wieder die lange im voraus gekauften und durch die Inflation längst wertlos gewordenen Essenmarken annehmen muß, ist eine Form der Rache an einem Schieber und Spekulanten, der den Kreis der Kameradschaft, der moralisch sauber Handelnden verlassen hat. Indem Remarque festhält an der Überzeugung, daß es Pflicht des einzelnen sei, moralisch zu handeln, gewinnt er die Basis für eine kritisch-realistische Wirklichkeitsgestaltung. Er setzt ihr die Grenze dort, wo seine Romanhelden vom nur sich selbst verantwortlichen Handeln zum geschichtlichen Handeln vorstoßen mußten. Daß ihnen dies nicht gelingt, hat seine Ursache in der Geschichtsauffassung des Autors, die in ihrem Skeptizismus ebenfalls weitgehend von Anschauungen Schopenhauers bestimmt ist. Für Schopenhauer wiederholt die Geschichte von Anfang bis Ende stets nur dasselbe „unter andern Namen und in anderm Gewande. Dies Identische und unter allem Wechsel Beharrende besteht in den Grundeigenschaften des

menschlichen Herzens und Kopfes, vielen schlechten, wenigen guten.“²³ Für Ravic, die Hauptgestalt in *Arc de Triomphe* ist der Faschismus der komplex wirksam gewordene Sieg der schlechten menschlichen Grundeigenschaften. Für ihn zeigt die Geschichte nur „... das nichts neu war, was heute passierte. Alles war dutzendmal dagewesen. Die Lügen, die Treubrücke, die Morde, die Bartholomäusnächte... die Demagogen, die Betrüger, die Vater- und Freundesmörder, die nachtrunkenen Egoisten, die fanatischen Propheten — es war immer dasselbe.“²⁴ Damit versinken für Ravic die konkreten geschichtlichen Beziehungen, in denen der Kampf zwischen Gut und Böse, Reaktion und Fortschritt sich abspielt. Es bleibt übrig: ein abstraktes Ideal des Guten unabhängig betrachtet von den Klassenkämpfen der Epoche, der Appell an den Menschen, sich seiner guten Grundeigenschaften zu besinnen.

Wir haben gesehen, daß alle Romanhelden Remarques diesen Appell befolgen. Gerade hieraus resultiert ihre Absonderung. Obwohl voller Sehnsucht nach einem einfachen, ehrlichen Leben zwingt sie die Realität zum Widerstand gegen die Verfallserscheinungen der imperialistischen Gesellschaft, sei es nur die kleine betrügerische Spekulation oder die Brutalität des alles Menschliche Zertrampelnden im Faschismus. An der Stellung, die die Hauptgestalt des Romans *Der Funke Leben* zu den führenden Kräften des antifaschistischen Widerstandes im KZ Mellern einnimmt, aber ist nachzuweisen, daß die jede Entwicklung negierende Auffassung von der Geschichte einer vollen Entfaltung des Realismus im Schaffen Remarques entgegensteht. Von Lewinsky, einem kommunistischen Genossen und Mitglied der illegalen Lagerleitung wird Koller gefragt, ob er Sozialdemokrat oder Kommunist sei. Auf diese Frage nach seiner politisch-sozialen Bindung, der Art des organisierten Kampfes gegen den Faschismus antwortet Koller: „Ich bin ein Stückchen Mensch, wenn das genügt.“²⁵ Und er lehnt es ab, mit Werner, einem kommunistischen Funktionär, zu diskutieren. Diskussionen mit einem Kommunisten sind für ihn ebenso zwecklos wie mit einem Nazi. Und Koller bleibt uns auch die Begründung nicht schuldig. Werner ist für ihn einer der „fanatischen Propheten“ von denen Ravic sprach, ein „Bonze“ ohne Privatleben und Humor. Koller hat ihn als Redakteur einer Zeitung auch schon vor 1933 angegriffen, denn wie die Nazis, so meint Koller, lassen die Kommunisten keine Menschlichkeit, keine Toleranz, kein Recht auf eigene Meinung zu. Remarque geht so weit, den Kommunisten Werner sagen zu lassen, daß „wenn wir die Macht haben“ auf Koller der Tod, die Folter und das KZ warten, wenn er sich nicht zu ihnen bekennt. Werner stellt als „Vergünstigung“ in Aussicht, daß Koller nicht gefoltert, sondern gleich erschossen würde. Für Koller ist der Kommunismus wie der Faschismus Ausdruck sich austobender schlechter Grundeigenschaften des Menschen, des Machthungers vor allem. Zu viel Macht, das ist das Elend, heißt es. Immer wieder wird eine Parallele hergestellt, so wenn die

SS-Bestie Weber überzeugt ist, nicht unterzugehen, sondern nach dem Kriege als Kommunist so weiter leben zu können wie bisher.

Wir haben die Ursachen dieser gefährlich-plumpen Gleichsetzung von Faschismus und Kommunismus in der alles Historische negierenden Auffassung vom ewig unveränderlichen Widerstreit des Guten und Bösen im Menschen erkannt. Wir sehen jetzt, welche Konsequenzen sie hat. Der Gegensatz Koller und Werner beherrscht keineswegs nur eine Episode, sondern steht im Zentrum des Romans, der in den letzten Wochen des Krieges spielt, und in dessen thematischer Konzeption daher der Frage nach der weiteren Entwicklung, dem neuen Anfang, die entscheidende Rolle zukommt. So verbietet es sich, über die Kontroverse Koller—Werner als total absurd und für die Aussage des Romans unwesentlich hinwegzugehen. Koller will die Lenkung der Geschicke des deutschen Volkes jedweder Macht anvertraut wissen, nur nicht wieder einer totalitären.

Damit greift Remarque 1952 direkt die Phraseologie der militärischen Kräfte in der BRD auf. Er leistet einer Auffassung Vorschub, die die Entwicklung der demokratisch-oppositionellen Schriftsteller Westdeutschlands ernsthaft behinderte. Es ist der Ausdruck der Theorie des „kleineren Übels“, nach der die kapitalistische Gesellschaft dem einzelnen mehr „Freiheit“ belasse als die „totalitäre“ Welt des Sozialismus.

Auch die Stellung Remarques zu den geschichtlichen Entscheidungsfragen der Zeit erweist sich als bestimmt durch die Auffassung von der Nutzlosigkeit geschichtlichen Handelns. Nach dem ungeahnten und weitreichenden Erfolg von *Im Westen nichts Neues* erwartete man mit Recht vom Autor ein klärendes und helfendes Wort. Es blieb aus. Dabei zeigten die gehässigen und wütenden Angriffe auf Remarque in welcher Richtung der ungeschminkte Bericht über den Krieg wirkte. Es war weniger die Darstellung der Schrecken des Kriegs, die die reaktionären Kräfte auf den Plan rief, sondern die so eindrucksvolle Zustimmung breiter Schichten des Volkes zur Ablehnung des imperialistischen Krieges. Sie bezeugte, daß die Mehrheit des Volkes den Krieg nicht als „heroisches Fronterlebnis“, als „Geburtsstätte des nationalsozialistischen Volksstaates“ sah, als den ihn die Nazipropaganda immer wieder hinzustellen suchte.

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1931 verteidigt Karl von Ossietzky Remarque gegen alle Verleumdungen der Faschisten, die behaupteten, er sei nie im Kriege gewesen, oder er habe sein Manuskript einem toten Kameraden gestohlen.²⁶ Der eigentliche „Fall Remarque“ sei — so sagt er — daß der Autor von *Im Westen nichts Neues* allen Auseinandersetzungen um sein Werk auswich, bereits 1931 Deutschland verließ und seine Stimme, der der Erfolg seines Werks Gewicht verliehen hatte, nicht in die Waagschale zugunsten des Kampfes der Arbeiter und demokratischen Intelligenz gegen den Faschismus warf. Die Entwicklung in Deutschland nach 1933 und sicher auch per-

sönliche Erfahrungen — der Tod seiner Schwester und vieler Freunde in den Konzentrationslagern der Faschisten — haben dazu beigetragen, daß Remarque den verbrecherischen Charakter des Faschismus in seinem ganzen Ausmaß erkannte und in den Werken der Folgezeit überzeugend und mit anklagender Schärfe enthüllen konnte.

Est hier nicht der Ort, die Entwicklung des kritischen Realismus im Schaffen Remarques im einzelnen zu verfolgen und zu zeigen, wie historische Veränderungen auch in seinen Romanen ihren Niederschlag finden. Zweifellos stellt jedoch der Roman *Der schwarze Obelisk* einen Höhepunkt in seinem Schaffen dar, er zeigt, daß ein beachtliches Niveau kritisch-realistischer Gestaltung erreicht wurde. Wenn Remarque hier das Fortleben des reaktionären Beamtenapparats in Justiz und Verwaltung als wesentliche Schwäche der Weimarer Republik kennzeichnet, oder in starker Aktualisierung die Rolle der nationalistischen Organisationen bei der Vorbereitung eines neuen Krieges enthüllt, so gewinnt er damit einen hervorragenden Ansatz zu einer vertieft realistischen, weil historisch-konkreten Gestaltung. Der Epilog läßt erkennen, daß Remarque gewillt schien, über die Auffassung von der allein wichtigen moralischen Verantwortung des Individuums für sein Handeln hinauszugehen, geschichtliche Erfahrungen in ihrer Bedeutung für das eine progressive gesellschaftliche Entwicklung fördernde Handeln des einzelnen zu erfassen. Auf *Der schwarze Obelisk* folgte jedoch *Der Himmel kennt keine Günstlinge*, ein Roman, der diese Tendenz im Schaffen Remarques nicht fortführt. Hier geht der Autor in Sujet und Thematik auf längst überwunden geglaubte Positionen zurück. Er verzichtet gerade auf das, was seinem Werk Bedeutung, Anziehungskraft und Resonanz gibt: die stark milieurealistisch betonte Darstellung des Lebens einfacher Menschen, ihrer Freuden und Leiden, Wünsche und Hoffnungen, ihrer Friedenssehnsucht, ihres Willens in der täglichen Arbeit sinnvolle Lebenserfüllung zu finden. Obwohl wir nicht übersehen, welche starke Resignation dahinter steht, wenn Remarques Helden, wie Lohkamp, Ravic und Graeber den einfachen Dingen des Lebens, als denen, die nicht enttäuschen, allein vertrauen, liegt doch gerade hier die Grundlage für die Elemente der Volkstümlichkeit in seinem Romanwerk. All das fehlt in *Der Himmel kennt keine Günstlinge* völlig. Der soziale Bereich der Darstellung ist aufs höchste verengt. Die Liebe des Rennfahrers Clerfayt zu Lillian Dunkerque, die er in einem TBC-Sanatorium kennenlernt und die weiß, daß sie nur noch wenige Wochen zu leben hat, trägt von vornherein alle Merkmale des Ungewöhnlichen, Hektischen, krankhaft Übersteigerten.

Was als Folge des Fehlens einer Lebensperspektive für den einzelnen in Remarques Romanen immer latent war, drängt sich jetzt in den Vordergrund: die Auffassung, daß Sinn und Vollendung des Daseins zu erfahren und zu erfassen seien in einer momentanen Steigerung des Lebensgefühls ins Ungewöhnliche, in der Lebensintensität eines kurzen Zeitraums. Lillian Dunkerque

versucht all das, was ihr das Leben bisher versagte und ihr vorzeitiger Tod ihr versagen muß, zusammenzupressen in jenen wenigen Tagen, die ihr noch bleiben. Unter diesem Aspekt verschieben sich die Proportionen im Blick auf das Leben, in der Auffassung von der Lebensaufgabe des Menschen. Das Unwichtige wird wichtig und das menschlich Bedeutsame, geschichtlich Wesentliche wird unwichtig. Die in der Geisterhaftigkeit einer sozial nicht gekennzeichneten Lebenssphäre erscheinenden Gestalten wie der Vicomte de Peystre und der hungrige Pariser Café-Haus Literat Gerard tragen diese Anschauungen als ihre „Lebensphilosophie“ vor: „Kleine Dinge haben denselben Wert wie große. Die Einzelheiten sind dasselbe wie das Ganze — das Leben ohne Perspektive: alles ist gleich wichtig und unwichtig.“²⁷

Hier ist zweifellos der Einfluß der zeitgenössischen amerikanischen Literatur wirksam, der schon bei anderen Romanen bis ins Sprachlich-Stilistische hineinreicht, wie ein Vergleich mit Hemingway zeigt. Wir haben uns in unseren Ausführungen über die Romane Erich Maria Remarques nach dem zweiten Weltkrieg nicht auf die Analyse der bedeutendsten Zeugnisse kritisch-realistischer Wirklichkeitsgestaltung beschränkt, weil uns der Versuch wesentlich schien, den Grundwiderspruch im Schaffen Remarques, von dem eingangs gesprochen wurde, in seinen Ursachen und künstlerischen Konsequenzen andeutend sichtbar zu machen. So scheint es uns möglich, zur Einschätzung einer so widerspruchsvollen Entwicklung, wie sie in der Gegensätzlichkeit von *Zeit zu Leben und Zeit zu Sterben* und *Der Funke Leben* oder von *Der schwarze Obelisk* und *Der Himmel kennt keine Günstlinge* hervortritt, beizutragen. Remarque läßt das Banner des bürgerlichen Humanismus nicht sinken, aber er legt es immer wieder in die Hände von einzelnen, die sich als zu schwach erweisen, es aufrecht zu halten.

Einige Jahre nach dem Erscheinen von *Der schwarze Obelisk* wandte sich Ludwig Renn, Verfasser der Bücher *Krieg* und *Nachkrieg* an Erich Maria Remarque. Er forderte ihn auf, gegen die Revancheforderungen der westdeutschen Generale und Minister seine Stimme zu erheben. Er schrieb: „Sage auch Du ja zu Verhandlungen. Sage nein zum Krieg. Das wäre gerade jetzt viel. Und sage es so, daß die Welt es hört.“²⁸ Es war nicht nur der Ruf eines einzelnen. Es war der Ruf einer Gemeinschaft, zu deren Sprecher sich der Dichter Renn macht, einer Gemeinschaft für die der Frieden und die sinnvolle Lebenserfüllung, um die es den Gestalten der bedeutendsten Romane Remarques geht, Ziel ihrer Anstrengungen, ihres täglichen Kampfes ist.

Anmerkungen

- ¹ Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues*. Berlin 1929, S. 18
- ² Erich Maria Remarque: *Der schwarze Obelisk*. Berlin 1957, S. 11 u. 37
- ³ a. a. O. S. 11
- ⁴ Man vergleiche dazu Axel Eggebrecht: *Gespräch mit Remarque*. in *Die Literarische Welt*. 5. Jahrgang 1929. Nr. 24 S. 1
- ⁵ *Der schwarze Obelisk*. S. 191
- ⁶ a. a. O. S. 228
- ⁷ a. a. O. S. 356
- ⁸ *Im Westen nichts Neues*. S. 124f und 173. Erich Maria Remarque: *Der Weg zurück*. Berlin 1931. S. 195
- ⁹ *Der Weg zurück*. S. 319
- ¹⁰ *Der schwarze Obelisk*. S. 211
- ¹¹ a. a. O. S. 306
- ¹² a. a. O. S. 415
- ¹³ a. a. O. S. 431
- ¹⁴ Erich Maria Remarque: *Drei Kameraden*. München 1952. S. 59
- ¹⁵ Erich Maria Remarque: *Der Funke Leben*. Frankfurt a. M. 1960 S.11
- ¹⁶ Remarque veröffentlichte seine ersten Skizzen in der Zeitschrift *Die Schönheit*, die einen Schönheitskultus, Rassenschönheit und Freikörperkultur propagierte. (1. Jahrgang 1902)
- ¹⁷ Erich Maria Remark (seit 1923 Erich Maria Remarque): *Die Traumbude*. Dresden 1920 und *Station am Horizont*, in *Sport im Bild*, das Blatt der guten Gesellschaft. Jahrgang 1927. S. 1461f
- ¹⁸ Johannes R. Becher Einleitung zum Sammelband *Das Volksbuch vom Großen Krieg*. Berlin. 1929
- ¹⁹ Vom Verfasser übersetzt. Im Original: „I have not felt myself called upon to argue about the war. That must be reserved to the leaders, who alone know all that is necessary to know.“ *Life and Letters*. London November 1929. S. 406
- ²⁰ *Im Westen nichts Neues*. S. 260
- ²¹ *Der schwarze Obelisk*. S. 126
- ²² Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Sämtliche Werke, herausgegeben von E. Grisebach Leipzig. o. J. S. 519
- ²³ a. a. O. S. 521
- ²⁴ Erich Maria Remarque: *Arc de Triomphe*. München 1952. S. 239
- ²⁵ *Der Funke Leben*. S. 91
- ²⁶ Carl von Ossietzky: *Der Fall Remarque*, in *Die Weltbühne*. Jahrgang 1931. S. 548f
- ²⁷ Erich Maria Remarque: *Der Himmel kennt keine Günstlinge*. Köln 1961. S. 288 und 293
- ²⁸ *Tagebuch*. Wien 1961 November. Nr. 11

ISTVÁN FRIED

Adalbert Stifters Beziehungen zu Ungarn

In der Geschichte der österreichisch-osteuropäischen Beziehungen hatte das osteuropäische Deutschtum eine besondere Bedeutung. Seine Zwischenstelle zwischen den beiden Kulturen müßte besser als bisher gewürdigt werden. Diese Mittlerrolle offenbarte sich darin, daß es zu gleicher Zeit — in verschiedenem Maße — selbstbewußte Deutsche gab und im wahrsten Sinne des Wortes loyale heimatverbundene Untertanen, die sich den nationalen Bestrebungen gewissermaßen anpaßten. Einerseits vermittelten sie der deutsch lesenden, gebildeten Schicht der westeuropäischen Länder die deutsche Kultur, andererseits versuchten sie die in ihrer Heimatsprache geschriebenen literarisch-wissenschaftlichen Werke dem österreichisch-deutschen Leser in die Hand zu legen.

Das Pesth-Ofen des 19. Jahrhunderts und dessen deutschsprachige Bürger¹ wirkten bahnbrechend in dieser Bestrebung. Hier wurde zu Beginn des Jahrhunderts die *Zeitschrift vor und für Ungern* eine sehr niveauvolle Veröffentlichung, herausgegeben (1802—1804), die durch den Neohumanismus Jenas und Göttingens und durch die Absicht bestimmt wurde, das falsche Ungarn-Bild der österreichisch-deutschen öffentlichen Meinung zu korrigieren. In Pesth-Ofen wurden die Werke zahlreicher österreichisch-deutscher Autoren veröffentlicht wie z. B.: Brentanos Schauspiel: *Die Gründung Prags*,² das die Philosophie der deutschen Romantik und die Aufführungspraxis zum Drama darstellt. In den öffentlichen Bibliotheken von Pesth-Ofen waren alle österreichisch-deutschen Bücher zu finden, welche die Zensur im Land zuließ. Das im Jahre 1812 in Pesth eröffnete prächtige deutsche Theater führte die Werke von Beethoven, Rossini, Mozart, Kreutzer sowie die Schauspiele Schikaneders, Kotzebues, Goethes, Schillers, Werners, Houwalds auf, in seiner Programmgestaltung meistens dem Wiener Beispiel folgend.³ Unter dem Titel *Pannonia*, dann *Iris* erschienen niveauvolle Zeitschriften, in denen auch Grillparzers Name zu lesen war. Ende der 20er Jahre kam die Zeitung *Der Spiegel*, Anfang der dreißiger Jahre das geschickt redigierte Pesther Tageblatt heraus und in den vierziger Jahren kämpfte *Der Ungar* für die Eroberung des Lesers. Nach der Pesther Überschwemmung im Jahre 1838 gab János Majláth — am Anfang mit Sigismund Saphirs Hilfe — später allein, einen Almanach heraus,

mit dem Titel *Iris*. Er existierte bis zum Jahre 1848 und war trotz immer größerer Auflage ständig vergriffen.⁴

Hätte es keine Leser gegeben⁵, so wären diese Bestrebungen gescheitert. Es gab aber ein Lesepublikum, das niveauvolle Zeitschriften beanspruchte. Wenn wir bedenken, daß die deutsche Literatur in Pesth (und im allgemeinen die ungarländische) keine so bedeutenden Schriftsteller hervorgebracht hat, wie die Prager Literatur, dann können wir das Niveau der Zeitschriften mit der unbestritten guten Redigierung, mit den Werken von gutem Durchschnittsniveau, mit den manchmal einwandfreien Übersetzungen sowie mit der Übernahme ausländischer, vor allem österreichischer literarischer Werke erklären. In Ungarn gab es keinen großen deutschsprachigen Schriftsteller, denn Lenau ging nach Österreich und Karl Beck wurde auch nicht hier zu einem bedeutenden Schriftsteller. Pyrker, Majláth und die anderen können nicht mit dem gleichen Maße gemessen werden wie Grillparzer oder Johann Nepomuk Vogl.

Die geschickten Bestrebungen der Redakteure und Verleger beabsichtigten die Besten der österreichischen Literatur zu gewinnen, mindestens deren Werke zu übernehmen. Man muß betonen, daß diese Werke die oben aufgezählten Zeitungen nur bunter und niveauvoller gestalteten, das Grundmaterial der Zeitschriften aber war ungarisch und einen großen Teil davon bildeten die guten oder schlechten Übersetzungen aus dem Ungarischen.

Als Folge dieser Redaktionsbestrebungen kam Adalbert Stifters Name in die deutschen Zeitschriften und Almanache in Ungarn. Besser gesagt: ihn hat das ungarländische Publikum entdeckt, und die ungarländischen Redakteure haben ihn geschätzt. So blieb Stifter seinem Verleger in Pesth auch dann treu, als er schon aus den Angeboten beliebig wählen konnte. Stifters Beziehung zu Ungarn⁶ war keine oberflächliche Poetenneigung zu den „geheimnisvollen“ Pußten.⁷ Wir haben das Gefühl, daß seine Beziehungen und Neigungen zu Ungarn einen bedeutenden, sogar bestimmenden Teil seines Lebenswerkes bildeten. Natürlich konnte er sich der Mode der Zeit nicht entziehen, aber die intimere-gründlichere Beziehung kann am Werte und in der Authentizität seiner Werke gemessen werden. Für ihn war Osteuropa nicht nur ein Exotikum, kein Modethema, sondern wie bei Lenau eine autonome Welt, deren Kennenlernen und Bekanntmachen vielmehr den Gesetzen der Goetheschen Weltliteratur folgen. Stifters Pußta war — wie es schon angedeutet wurde — keine Dekoration für Pferdehirten, sondern ein Ort jener Menschen, die versuchten, nach etwas Größerem und Besserem zu streben.⁸

Mehrere persönliche Beziehungen verbanden Stifter mit Ungarn. 1841 fuhr er auf der Donau nach Pétervárad, seine Reisen sowie seine topographischen Erlebnisse trugen gemeinsam zu seiner Landschaftsanschauung bei. Sein Schwiegervater und Schwager lebten in Ungarn. Er bekam von ihnen viele Informationen. Es muß hinzugefügt werden, daß János Majláth, der in der ungarländischen Literatur und Geschichte sehr bewandert war, zu seinen

Freunden gehörte und so dienten auch die Werke Majláths als Informationsquelle.⁹ Stifters Verleger, Gustav Heckenast, war einer der bedeutendsten Vertreter des Literaturlebens in Pesth. Zu ihm unterhielt er freundschaftliche Beziehungen, die für ihn mehr bedeuteten, als eine bloße Schriftsteller-Verleger Beziehung, und mit ihnen korrespondierte er lange Zeit und sehr interessant (nicht nur über Verlagsprobleme)¹⁰. Wien war in jeder Beziehung von Nachrichten über Ungarn überschwemmt. Infolge der Reformbestrebungen István Széchenyis und Lajos Kossuths die Revolution antizipierende Begeisterung kam es sogar in den Zeitschriften in Deutschland zu heftigen Debatten. Stifter las den von Ignaz Kuranda redigierten *Grenzboten*, der im allgemeinen treu und genau, manchmal zugespitzt über ungarländische Geschehnisse berichtete. Zwei Briefe Stifters kamen vor kurzem zutage, die er an die Tochter des berühmten Bankiers, Franz Walter, bei dem er als Hauslehrer tätig war, richtete.¹¹ Walter hatte einen vielbesuchten Salon, in dem die namhaften Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft häufige Gäste waren z. B.: Hammer-Purgstall, der berühmte Orientalist, von den Politikern Schmerling und Sommaruga, Bauernfeld, Frau Rettich die Schauspielerin und Ferenc Pulszky. Ferenc Pulszkys Schriften in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* dann in der *Vierteljahrschrift* aus und für Ungarn lösten einen Sturm aus, und er ließ sich mit Leo Thun¹² über die Nationalitätsfragen in eine heftige Debatte ein. Dieser Ferenc Pulszky, ein außerordentlich gebildeter und aktiver Vertreter des ungarischen liberalen Adels nahm Therese Walter zur Frau. Ob Stifter, der schon Karriere gemacht hatte, Pulszky traf oder nicht, ist uns nicht bekannt. Er muß von ihm gehört haben, denn seine im Jahre 1845 geschriebenen Briefe datieren aus der Zeit von Pulszkys Ehe.

So wundert es uns nicht, daß die Forschung mit Recht vermutet, daß in der Novelle *Brigitta* die Gestalt István Murais die Bestrebungen István Széchenyis vertritt.¹³ Die literarische Namengebung war zu dieser Zeit üblich (Murai aus dem schottischen Murray: Széchenyi wurde übrigens wegen seiner Englandreisen, wegen seiner Bestrebungen, englische Gebräuche und Institutionen einzubürgen, oft der Anglomanie angeklagt). Murai vertrat Széchenyis Ideen, die Sehnsucht nach einer gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Reform war die von Széchenyi. Széchenyis zurückhaltende, vor Gewalt und vor großer Umwälzung zurückschreckende Methode, welche die Arbeit des Alltags, die belebende Kraft der Tätigkeit verkündet, mag Stifter sympathisch gewesen sein. Als er sich in einem Brief aus dem Jahre 1845¹⁴ äußerte, daß die Tagesfragen und Tagesempfindungen mit der Literatur nicht vermischt werden dürfen, wurde er bestimmt von Széchenyis patriotisch-humanistischem Eifer beeinflußt. Deshalb wirkt das Ungarnbild in der Novelle *Brigitta* echter als das Hoch auf die Pußta in Vogls Liedern.

Die ungarländischen deutschen Zeitungen¹⁵ wurden früh auf Stifters Tätigkeit aufmerksam. Das Nacheinander dieser Reaktionen bewiesen Stifters an-

wachsenden Ruhm und das gesteigerte Interesse der Leser. Wir dürfen keine tiefgehende, ästhetische Analyse erwarten, denn es darf nicht vergessen werden, daß der Anklang der Tageszeitungen wiedergegeben wurde. Die Reaktionen reichten von der bloßen Kenntnisnahme bis zum begeisterten Kommentar. Wenn die Worte der Journalisten auch manchmal zu Gemeinplätzen wurden, so wurde man aber auch der wesentlichen schriftstellerischen Eigenschaften gewahr: des malerischen Stils, der Herrlichkeit der Naturbeschreibungen und der fehlerlosen Charakterisierung.

Ein Teil von Stifters Novellen erschien in dem Almanach *Iris*,¹⁶ der — von János Majláth redigiert — durch seinen guten Geschmack, sein Niveau, seine ansprechende Typographie und durch die Eleganz der Stiche den anderen deutschsprachigen Almanachen weit überlegen ist. In diesem Almanach wurden die sieben Novellen Stifters (*Feldblumen*, *Der Hochwald*, *Die Narrenburg*, *Der Hagestolz*, *Die Schwestern*, *Der Waldgänger*, *Prokopos*) veröffentlicht. Daneben auch das Gedicht von Betty Paoli, der bekannten Epigonyrikerin, an Stifter. In dem Band vom Jahre 1848 erschien sogar sein Bildnis. Um das Niveau des Almanachs zu demonstrieren, muß erwähnt werden, daß außer den Schriften von Stifter auch Grillparzers, Karl Becks, Hyeronimus Lorms, J. N. Vogls, Karoline Pichlers, Pückler-Muskaus, Hammer-Purgstalls, Joseph Zeidlitz', Werke herausgegeben wurden. Von den Ungarn publizierte man eine Auswahl aus den Werken des romantischen Romanschriftstellers, Miklós Jósikas, aus denen des Verfassers der ungarischen Hymne, Ferenc Kölcsey und aus denen des schon erwähnten Ferenc Pulszky.

Es ist also selbstverständlich, daß die deutsche Presse in Pesth die Jahrgänge der *Iris* aufmerksam verfolgte. So trat auch Stifters Name in Erscheinung. Der für das Jahr 1842 herausgegebene Almanach brachte die Erzählung *Der Hochwald*. Der Kritiker des Pesther Tageblattes¹⁷ würdigte ihn wie folgt: „*Der Hochwald* von Stifter ist ausgezeichnet durch originelle und kraftvolle Schilderungen.“

Es ist keine aussagekräftige Bemerkung, aber es muß die Tatsache gewürdigt werden, daß aus dem vielfältigen Stoff, aus den damals noch bekannteren Namen von Literaten der von Stifter herausragt.

Im folgenden Jahr wurde Stifters *Abdias* bereits aus einem in Wien herausgegebenen Almanach entlehnt. „*Abdias* von Stifter — schreibt der Rezensent ldm. — Diese Novelle vereinigt alle Vorzüge in sich; die wirksame Scenerie, eine effektreiche echt poetische Handlung, glühende, üppige Sprache, die noch nie zu extravaganten Bildern greift, und eine Menge Schönheiten, die der Leser nur selbst aufsuchen wolle. Wer seine Mühe bereut, komme zu mir und verlange Entschädigung.“¹⁸ Dieser Abschnitt aus der Rezension, die im schwärmerischen Ton jener Zeit geschrieben ist, faßte die wesentlichsten Züge Stifters schriftstellerischer Verdienste, deren Erschließung damals noch nicht so selbstverständlich war wie heute, gut zusammen.

Außer dem Almanach konnte ihn auch das *Pesther Tageblatt* zu seinen Mitarbeitern zählen. *Der Tandelmarkt* (Wiener Lebensbilder) wurden in Fortsetzungen veröffentlicht, und die Bemerkung der Redaktion (sie kann auch von Heckenast selbst stammen) zeugt von einer immer größer werdenden Volkstümlichkeit: „Diesen Aufsatz des in der Gunst des Lesepublikums täglich höher steigenden geistreichen Verfassers entlehnen wir aus den Manuscripten, welche in den zunächst erscheinenden Heften des Werkes *Wien und die Wiener*, auf welche wir bereits in diesen Blättern hingedeutet, abgedruckt werden.“¹⁹ Da Heckenast der Verleger und zugleich auch der Besitzer des *Pesther Tageblattes* war, publizierte er Anzeigen über die später rezensierten Werke. Darauf bezieht sich der Hinweis des Zitats.²⁰ Wir dürfen aber nicht glauben, daß Heckenast Stifter gegenüber parteiisch war, oder der Verleger seine Zeitung für Werbezwecke verwendete. Vielleicht hatte er bis zu einem gewissen Grad diese Absicht, aber die aufrichtige Begeisterung und die wahre Hochachtung kann nicht geleugnet werden. Stifter wurde eine wichtige Persönlichkeit, über sein Leben ist zu lesen: „Adalbert Stifter in Wien, der geniale Novellist, der unseres Wissens, zum ersten Mal in der von dem Grafen Majláth und Dr. Saphir redigierten Almanache *Iris* mit einem gediegenen Beiträge als Schriftsteller debutierte, ist zugleich Landschaftsmaler, welcher ganz die ideale Richtung in der Landschaftsmalerei verfolgt und sich besonders durch geistreiche Conzeption auszeichnet. Er will sich jetzt ausschließlich der Literatur widmen.“²¹

Hier ist die Frage aufzuwerfen, ob zwischen dem am Beginn seiner schriftstellerischen Karriere stehenden Mór Jókai, der sich dann in den fünfziger Jahren als romantischer Schriftsteller entfaltete, und Stifter Parallellzüge gezogen werden können. Auch Jókai malte, obwohl seine Leistung in der Geschichte der ungarischen bildenden Kunst nicht so bedeutend ist wie die Stifters in der österreichischen bildenden Kunst. Der erste große Unterschied ist auffallend: Stifter knüpft an die Traditionen Goethes an, Jókai vielmehr an die von Walter Scott. In der Darstellung der Landschaften, der geistigen Beziehungen zwischen dem Menschen und der Landschaft und in der Malerei des Stils zeigen sich zwischen den beiden Schriftstellern gewisse Parallelen. Die manchmal in die epische Gattung hineinreichende Lyrik ist beiden Schriftstellern eigen. Es muß an keine gegenseitige Wirkung, sondern an eine Parallele gedacht werden. Jókai kann Stifters Werke überhaupt nicht gekannt haben.

Im Jahre 1844 in der Rezension über die *Iris* erscheint Stifters Name. „*Der Hagestolze* von Adalbert Stifter reicht sich in würdiger Weise den früheren Novellen dieses Verfassers an, sie besitzt all die Vorzüge, die ich jüngst in der Besprechung der *Studien* und des hoffnungsreichen, schönen Talentes Stifters ausführlicher auseinander gesetzt.“²²

Jedesmal, wenn von der *Iris* die Rede ist, wird Stifters Name hervorgehoben. „Die *Iris* ist wieder Königin aller diesjährigen deutschen Taschen-

bücher“, stellt ein Rezensent fest und bezeichnet Stifters Erzählung, *Die Schwestern*, als eine höchst spannende Novelle.²³ Mäßiger (aber desto ehrlicher) schreibt ein anderer Kritiker: „Adalbert Stifter bot eine Erzählung: *Der Waldgänger*, die, wenn sie auch keinen Anspruch auf Befriedigung gedankloser Neugierde macht, doch von dem Geiste, dem Gemüthe und der blühenden Darstellungsweise des berühmt gewordenen Verfassers zeugt.“²⁴

Während bisher nur kürzere Rezensionen erwähnt wurden, muß die Aufmerksamkeit nun auf zwei längere, studienartige Kritiken gelenkt werden. Beiden ist die höchste Anerkennung über Stifters Tätigkeit und die, wenn auch nicht abgetönte aber verhältnismäßig genaue Darstellung der schriftstellerischen Charakterzüge, eigen. Beide sind Rezensionen über den Band *Studien*, der in Pesth von Heckenast herausgegeben wurde. Die erste ist vielmehr eine Analyse, die zweite — obwohl sie nicht in Heckenasts Zeitung erschien — hat den Beigeschmack von der Reklame. Wiederholt muß darauf hingewiesen werden, daß die Freundschaft zwischen Heckenast und Stifter nicht als eine herkömmliche Beziehung zwischen einem Schriftsteller und einem Verleger betrachtet werden darf. Stifters Briefen ist die Verehrung, die echte Freundschaft ebenso zu entnehmen wie den Briefen Heckenasts. Gegenseitige Hochachtung, gleiche Weltanschauung kennzeichneten die beiden Männer, die sich zu denselben künstlerischen Bestrebungen des Biedermeiers und des Realismus bekannten bzw. bestrebt waren, sie zu verbreiten. Die Kritiken enthalten gewissermaßen allgemeine Züge. Besonders aus der „Künstler-Auffassung“ der ersten Rezension sind die naiven Vorstellungen der biedermeierlichen schönen Seele herauszulesen. Zuerst die Kritik des *Pesther Tageblattes*:²⁵ „Adalbert Stifter ist ein ganz origineller Geist... Es sind Selbstgespräche eines reinen edlen Herzens, Erinnerungen an glückliche, im Schosse einer schönen Natur, in der Einsamkeit des Waldes hingeflossene Stunden, es ist das Tagebuch einer tief-fühlenden, für alles Schöne begeisterten Seele, und eben deswegen so schätzbar, weil ein solches ursprüngliches Offenbaren eines tief sinnigen, begeisterten Dichterlebens in unserer aufgeregten, immer nach Neuen und Ungewöhnlichen strebenden Zeit so selten ist“, beginnt die Rezension. Im weiteren fallen einige Worte über die Novelle *Condor* und dann wird fortgesetzt:

„A. Stifter scheint aber wirklich nur ein Landschaftsmaler, sein ganzes Streben scheint darauf gerichtet, die Natur, die ihn umgibt, die er in ihrem innersten Heiligtum aufgesucht, gefunden und deren Reiz so genossen, so treu und warm wiederzugeben, wie sie sich ihm offenbart hat. Nur wie durch Zufall stehlen sich unter seinem Pinsel einige bestimmt und scharf zwar, doch nur als Staffage behandelte Personen in seine Gemälde. Nach und nach werden diese Figuren lebendiger, ein rührendes, unendlich anmuthiges Stilleben zeigt sich vor unsern Blicken, es verschlingt sich in die Pracht der Naturschilderungen, doch weiter geht es nicht. Stifter ist kein Freund von langen geordneten Erzählungen, er deutet das Nöthige nur flüchtig an und läßt dann seine Per-

sonen sich selbst nach Lust und Neigung führen, und so ersteht dann häufig ein sehr düsteres Nachstück, aus dem uns nur die tiefste Sehnsucht, die düstere Melancholie des Menschenherzens anweht.“ Um die These zu beweisen folgen die kurzen Analysen einiger Novellen (*Der Condor, Feldblumen, Das Haidedorf, Narrenburg*). Die Rezension wird abgeschlossen: „Und somit scheidet wir von einem Dichter, der uns eine Welt beschlossen hat, wie wir sie lange nicht in den Werken unserer Dichter gefunden haben, die wir schon für verklungen hielten, und sagen ihm scheidend unsern Dank für die schönen Stunden, die er uns geschaffen.“

Die andere Kritik ist oberflächlicher.²⁶ Die Werbung ist hier — wie es schon erwähnt wurde — dominierender. Sie soll die Lust zum Lesen niveauvoller Literatur erwecken. Einige Gedanken müssen jedoch erwähnt werden: Die Rezension begrüßt die Originalität der Stifterschen Kunst. Dies wird betont, weil sich die Pesth — Ofener deutsche Literatur durch Kompilationen auszeichnete. Es gab mehrere Epigonen als Originaltalente. Als Quelle dienten die deutsche Literatur des Klassizismus und Wien sowie die ungarische Romantik und Volkstümlichkeit. Mittelmäßige Werke überfluteten den Büchermarkt, hervorragende Leistungen gab es nicht. Deshalb fand Stifters originelle, eigenständige Schreibweise begeisterte Anerkennung.

„Wir begrüßen freudig diese neuesten Erzeugnisse des genialen Novellisten, der sich durch die beiden ersten Bände der *Studien* den Weg zum Ruhm gebahnt und einen bedeutenden Namen erworben, denn wenn ein neuerer deutscher Schriftsteller geeignet wäre, uns von der ausländischen Romanen-Literatur zu emanzipieren, so ist es Stifter, der alle jene Kapazitäten inne hat, die die Leser für sich gewinnen und dauernd fesseln können. Diese neuen zwei Bände *Studien* enthalten vier Piecen, eine größere, *Die Mappe meines Urgroßvaters*, welche ausschließend den dritten Band einnimmt, u. drei kleinere: *Abdias, Das alte Siegel* und *Brigitta*. Wir finden hier wieder den reizenden, blühenden Styl, das frische Empfindungsvermögen u. die schöpferischen Kombinationen, welche so wohltuend auf Geist u. Gemüth wirken. Der Vf. stellt uns den Gang der Begebenheiten mit edler Einfachheit dar, weiß dennoch das Verlangen des Lesers in immerwährender Spannung zu halten und die Entwicklung auf's Genügendste herbeizuführen; dabei athmet Alles, in der Form und in dem Inhalte, eine nicht gesuchte Originalität und dem Geiste bietet sich häufig Gelegenheit zu gewichtigen Reflexionen dar, wenn auch die Darstellung eine naive Ungezwungenheit beurkundet. Es würde über den für die literarischen Beurtheilung bestimmten Raum in diesen Blättern gehen, wenn wir uns hier in nähere Erörterungen dieser trefflichen Geisteserzeugnisse einlassen würden; es genüge also das Gesagte, um unsere Leserinnen u. Leser auf eine belletristische Erscheinung aufmerksam zu machen, die in jeder Hinsicht Beachtung und Theilnahme verdient.“ Leider erschien der versprochene analysierende Artikel nicht mehr, vielleicht wegen der stürmischen ungar-

ländisch-europäischen Ereignisse. Es wäre aufschlußreich, wieder einen Blick auf die Buchbesprechung zu werfen, und den Abschluß zu zitieren, um zu sehen, was die Reklame in den 1847er Jahren bedeutet: „Die Ausstattung ist magnifik; sie kann mit jedem eleganten typographischen Werke aus englischer oder französischer Presse wetteifern, und es gereicht uns zum besonderen Vergnügen zu melden, daß der Druck aus der rühmlichen Offizin der HH. Landerer und Heckenast in Pesth hervorging. Der Preis beider Bände ist 5 fl. C. M. (Von den beiden ersten Bänden ist eine zweite Auflage erschienen und ist ebenfalls á 5 fl. C. M. bei G. Heckenast in Pesth zu haben).“

Es ist uns vielleicht gelungen zu beweisen, daß Stifter in Ungarn zur Zeit der Vormärzliteratur als ein volkstümlicher Autor angesehen wurde. Seine Leser waren nicht nur diejenigen, die Deutsch als Muttersprache beherrschten, da die ungarische Intelligenz im allgemeinen deutsch lesen konnte. Damals zogen die ungarischen Schriftsteller die französischen und englischen Werke vor, wenn sie ein ausländisches Buch in die Hand nahmen. Wollten sie sich in der deutschen Literatur auskennen, so blättern sie in den Werken Heines und des Jungen Deutschlands. Aber Stifter hat auch sein Lesepublikum gefunden. Es ist kein negativer Beweis, daß wir aus dieser Zeit keine Stifter-Übersetzung kennen. Es war nicht nötig seine Werke ins Ungarische zu übersetzen, weil sie im Original von einem großen Teil der Leser verstanden wurde. Nicht nur wegen des Profits legte Heckenast besonderes Gewicht auf die Verbreitung seiner Bücher, und doch auf seine Rechnung kommend, blieb er bis zu dessen Tode Stifters Verleger.

Anmerkungen

- ¹ L. Sziklay: *Rôle de Pest-Buda dans la formation des littératures est-européennes*, In: *Littérature Hongroise — Littérature Européenne*, Budapest 1962. 327—354. — L. Sziklay: *Das Zusammenleben und Zusammenwirken mehrerer süd-osteuropäischer Kulturen in Ofen-Pesth zu Beginn des 19. Jahrhunderts*. In: *Süd-osteuropa — Jahrbuch 8. Band* München 1968. S. 113—127
- ² Fried István: *Cseh—magyar kapcsolatok a XIX. század első évtizedében* (Tschechisch-ungarische Beziehungen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts) *Filológiai Közlöny* 1966, S. 157—166. — Richard Pražák: *Čeští umělci v Uhrách na přelomu 18. a 19. století*. *Slovanský přehled* 1969.5, S. 344—351.
- ³ Kádár Jolán: *A pesti és budai német színészet története 1812—1847*. (Die Geschichte der Pesth-Ofener Schauspielkunst 1812—1847) Budapest, 1923.
- ⁴ Kolos István: *Gróf Majláth János* (Graf János Majláth) 1786—1855. Budapest 1938.
- ⁵ Szemző Piroska: *Német írók és pesti kiadók a XIX. században* (Deutsche Schriftsteller und ihre Pester Verleger in dem 19. Jahrhundert) Budapest 1931.
Szemző Piroska: *Peter J. N. Geiger és Heckenast Gusztáv könyvillusztrációk történetében* (P. J. N. Geiger und Gustav Heckenast in der Geschichte unserer Buchillustration). *Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai XVIII.* (ohne Jahr)
- ⁶ Ernst Joseph Görlich: *Adalbert Stifter und die Ungarn*, Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, Vierteljahrschrift Jg. 16. (1967) Folge 1—2, S. 33—37.
- ⁷ János Koszó: *Das romantische Ungarn in der neueren deutschen Dichtung*. Deutsch-unga-

- rische Heimatblätter 1929, S. 20—25. — Mária Dukony: *Az Alföld a német irodalomban* (Die ungarische Tiefebene in der deutschen Dichtung) Budapest 1937. (Über Stifter: S. 18—19)
- ⁸ Moritz Enzinger: *Adalbert Stifters Erzählung „Brigitta“ und Ungarn*. Südostdeutsches Archiv 1958, S. 122—133.
- ⁸ *Magyarische Sagen und Märchen*, Brünn 1825; *Magyarische Gedichte*, Stuttgart und Tübingen 1825; *Geschichte der Magyaren I—IV*. Wien 1828—1831.
- ¹⁰ Siehe A. Stifters *Briefe*, Im Insel Verlag, Leipzig, ohne Jahr.
- ¹¹ Árpád Berczik: *Adalbert Stifters Briefe an Frau Pulszky*, geb. Therese Walter. In: Acta Universitatis Szegediensis, Sectio Scientiarum Philologicae Germanicae, Szeged 1962. (Sonderdruck)
- ¹² Pulszky Ferenc: *Életem és korom*. (Mein Leben und Zeitalter). Budapest 1884, I. 192—202
- ¹³ Siehe 8. Anmerkung.
- ¹⁴ Stifters Briefe. . . 6.
- ¹⁵ Der größte Teil der zu erwähnenden Quellen erscheint in der *Adalbert Stifter Bibliographie*, — in der ausgezeichneten Bibliographie *Eduard Eisenmeiers* nicht. (Linz 1964)
- ¹⁶ Bernhard H. Zimmermann: *Gustav Heckenast (1811—1878)*, Verleger berühmter Autoren. Die Saat, 1968. September, 4—5
- ¹⁷ Die Iris, Taschenbuch für das Jahr 1842. Pesther Tageblatt 1841. Nr. 291.
- ¹⁸ —Idm—: Oesterreichischer Novellenalmanach, Hg. von Andreas Schumacher, Wien. . . Der Ungar 1842. Nr. 271.
- ¹⁹ Pesther Tageblatt 1843. Nr. 36—40., 42, 44.
- ²⁰ Ebd. Nr. 36.
- ²¹ Repertoire für Literatur und Kunst, ebd. Nr. 130.
- ²² —I: Iris, Taschenbuch für das Jahr 1845, ebd. 1844. Nr. 281.
- ²³ Iris. Taschenbuch für das Jahr 1846. Der Schmetterling, (Beilage zu dem Spiegel) 1845. Nr. 14.
- ²⁴ —I: Iris. Deutscher Almanach für 1847. Der Spiegel 1846. Nr. 99.
- ²⁵ *Studien* von Adalbert Stifter, Pesther Tageblatt 1845. Nr. 268. In Nr. 272 ist die Anzeige des Bandes zu lesen.
- ²⁶ *Studien* von Adalbert Stifter, Der Spiegel 1847. Nr. 31.

ÁRPÁD BERCZIK

Ödön von Horváth und Kálmán Mikszáth

Das Horváthsche Werk geht einer Renaissance entgegen, die sowohl nötig als auch erfreulich ist.¹ Die Wiederentdeckung dieses Dichters hat gewissermaßen eine „Mode“ ins Leben gerufen, das war unvermeidlich und ist nicht verwunderlich. Nur der Umstand ist zu bedauern, daß der „Mode“ ein „Mythos“ entwuchs, der Horváth sozusagen zu einer Jahrhundertgestalt umwandelte, und es gab Forscher, die versuchten, ihn Brecht gegenüber auszuspielen. In einer Quelle lesen wir, daß über Horváth bis Anfang 1972 3 Monographien, 36 Doktoratdissertationen geschrieben wurden, davon 18 in der Bundesrepublik, 4 in Österreich, 4 in den Vereinigten Staaten, 3 in der Schweiz und je eins in England, den Niederlanden, Polen, Ungarn, in der Deutschen Demokratischen Republik, in Italien und in Schweden.² Uns scheint, daß das rege Interesse für Horváths Werke in den letzten zwei Jahrzehnten nicht zuletzt aus dem Umstand zu erklären ist, daß die Geschichte der zwanziger Jahre erst seit kurzer Zeit erforscht wird. Wertung und Rezeption von Horváths Gesamtwerk steht gewissermaßen unter dem Doppelaspekt der Erschließung der damaligen Gegenwart und der Bedeutung dieses Oeuvres für unsere Gesellschaft.

Das ist ebenso befriedigend wie der Umstand, daß er von der wissenschaftlichen Welt als ein deutsch schreibender Ungar akzeptiert wird. Auch der jüngst verstorbene Horváth-Experte, Jenő Krammer ist sowohl in seiner deutschsprachigen Monographie über Horváth³ als auch in deren ungarischen Variante⁴ derselben Auffassung. Wir betrachten es als lohnende Aufgabe, zu untersuchen, in welchem Ausmaß er einen Kurzroman des bekannten ungarischen Autors Kálmán Mikszáth als Vorlage für eines seiner Lustspiele verwendet hat.

Horváths Bindungen an Ungarn sind so weit bekannt, daß wir uns diesbezüglich nur auf Stichwörter beschränken. Er ist 1901 im ehemaligen Ungarn in der Hafenstadt Fiume (heute: Rijeka) geboren und entstammt einer ungarisch-slawischen k. u. k. Familie. Der Vater wirkte als Handelsdiplomate in verschiedenen Städten und Ländern, so konnte Horváth zweimal auch ungarische Schulen besuchen; einmal 1911 die erste Gymnasialklasse in Budapest, dann die fünfte und sechste Klasse in der ungarischen Oberreal-

schule in Preßburg (1916—1918). Wir haben indirekte Beweise für seine Zuneigung zu dem genialen ungarischen Dichter des 20. Jahrhunderts, Endre Ady. Für sein Interesse an der ungarischen Geschichte zeugt ein Bruchstück eines *Dózsa*- (er schreibt: Dosa) Dramas, über das noch manches zu sagen wäre. Später können wir lange Zeit keine Reminiszenz an das einst eingehend studierte ungarische Schrifttum vorfinden: in seinen besten Mannesjahren — die er teils in Deutschland, teils in Österreich verbrachte — verliert er Ungarn aus den Augen. Doch wir müssen Krammer mit einigem Vorbehalt recht geben, wenn er behauptet: „Die ungarischen Beziehungen in Horváths Werken vermehren sich knapp vor seinem Tode, zu der Zeit des Herumirrens in der Emigration.“⁵

Krammer spielt mit dieser Bemerkung vor allem auf ein Lustspiel an, dessen Thema der Autor der ungarischen Geschichte entnahm. Die Komödie entstand vermutlich 1936 nach den großen Dramen *Don Juan kommt aus dem Krieg* und *Figaro läßt sich scheiden* und sie wurde am 24. September 1937 im Neuen Deutschen Theater in Prag unter dem Titel *Ein Dorf ohne Männer* unter der Regie von Max Liebl uraufgeführt. Das Stück ist vor den Gesammelten Werken nie im Druck erschienen, es existierte bloß ein Bühnenmanuskript des Verlags Georg Marton, Wien, mit dem Copyright 1937. Vielleicht ist es nicht uninteressant, wenn wir erwähnen, daß Horváths Lustspiel nach dem zweiten Weltkrieg im Jahre 1954 im Wiener Volkstheater wieder aufgeführt wurde unter der Regie von Gustav Manker, die Bühnenbilder stammten von dem Bruder des Dichters, Lajos von Horváth. Auch das Österreichische Fernsehen war nicht untätig: in seiner Produktion wurde das Stück dreimal aufgeführt: am 8. Feber 1964, am 1. April 1964 und am 19. September 1971.

Anschließend möchten wir untersuchen, inwieweit Horváths Komödie eine Paraphrase von Mikszáths Kurzroman *A szelistyei asszonyok* (Die Frauen von Szelistye, 1901) darstellt. Zunächst aber möchten wir unsere Aufmerksamkeit der Mikszáthschen Erzählung widmen. Tatsache ist, daß viele Prosawerke von Mikszáth auf der Bühne einen wohl verdienten Erfolg ernteten, doch wurde von allen Romanen und Erzählungen des ungarischen Schriftstellers der Roman *Die Frauen von Szelistye* am häufigsten dramatisiert, und was noch interessanter ist: die ersten Bühnenbearbeitungen erfolgten in deutscher Sprache und wurden an deutschen Theatern aufgeführt.

Bereits sechs Jahre nach dem Erscheinen des Romans in ungarischer Sprache, 1907, ist eine komische Oper unter dem Titel *Die Schönen von Fogaras* in Dresden uraufgeführt worden. Der Bearbeiter, Victor Leon hat sich von seiner Vorlage vorsichtig distanziert (wie später Horváth); auf dem Theaterzettel war folgendes zu lesen: „Zum Theil nach einem Novellenmotiv Mikszáths.“ Hier möchten wir erwähnen, daß Victor Leon und der Komponist Alfred Günther sich nicht um die Urheberrechte gekümmert haben, was Mikszáth in hohem Maße verärgerte.⁶

Auch das zweite Theaterstück aus deutschsprachigem Gebiet: die Österreicher Julius Horst und Robert Pohl haben den Roman zu einer Operette mit dem Titel *Narrenhof* umgestaltet. Der Komponist war der Deutschungar Josef Heller. Diese Bearbeitung erfolgte mit Mikszáths Genehmigung und war bestrebt, der oben benannten deutschen Aufführung zuvorzukommen. Das Stück sollte im Carl-Theater in Wien aufgeführt werden und ihm standen ferner Aufführungen in Berlin, München, Leipzig und auch in Budapest bevor.⁷ Das Stück kam aber nie auf die Bühne und ist nie im Druck erschienen. In Budapest befindet sich in der Abteilung Theatergeschichte der Landesbibliothek für Theaterwissenschaft ein mit Maschine getipptes Exemplar, ohne Jahresangabe, doch wahrscheinlich aus dem Jahre 1906.

Chronologisch kommt jetzt die erste ungarische Bearbeitung von István Fodor aus dem Jahre 1924 mit dem Titel *A szelistyei asszonyok* (Die Frauen von Szelistye). Auch dieses Stück ist eine Operette in vier Akten. Der ursprüngliche Text ist ein Manuskript, in dem der Name des Komponisten nicht erwähnt wird. Wir finden darin eine Bemerkung, nach der das Stück am 16. Februar 1924 im Ungarischen Theater von Marosvásárhely (heute: Tirgu Mureş) aufgeführt wurde. Hier ist auch schon der Name des Komponisten angegeben: Géza Kozma. Eine Variante dieses Stückes ist am 17. März 1932. ebenfalls in Marosvásárhely durch Laien aufgeführt worden.

Die vierte Bearbeitung ist gar mysteriös: sie trägt den Titel *Szelistyei asszonyok* (Frauen von Selischtje), ist eine Operette in drei Aufzügen, doch ist das Titelblatt an der Stelle, wo der Name des Autors stehen sollte, absichtlich abgerissen, nur der Name des Komponisten ist festzustellen: Ferenc Koncz. Das mit Schreibmaschine gefertigte Manuskript befindet sich in der Handschriftensammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Diese Operette ist nie aufgeführt worden. Das Entstehungsjahr ist unbekannt.

Die folgende Umarbeitung erfolgte nach gut zwei Jahrzehnten wieder in Ungarn, aber wieder nicht ohne Plänkeleien und ohne Erfolg.

Chronologisch kommt dann die Bearbeitung von Horváth, über die wir nachstehend ausführlich schreiben möchten.

Die nächste — und bis heute die letzte — Bearbeitung wurde durch Jenő Semsei und András Benedek geleistet, sie ist ebenfalls eine Operette in drei Aufzügen, mit Musik von István Sárközy. Dieses Stück wurde am 20. Oktober 1951 im Hauptstädtischen Operettentheater in Budapest aufgeführt.⁸

Alle Bearbeitungen haben — wenn eine Zeitangabe überhaupt vorhanden ist — die ersten Regierungsjahre von Matthias Corvinus (1460—1465) angegeben.

Um den Zusammenhang zwischen Mikszáth und Horváth gewissenhaft durchführen zu können, möchten wir zuerst den Inhalt des Romans, dann den des Horváthschen Lustpieles darlegen.

Der Roman setzt in Fogaras ein, wo Mihály Szilágyi, der Oheim Matthias

Corvinus' und Statthalter des minderjährigen Königs Bittsteller empfängt. Unter ihnen sind auch Bäuerinnen aus dem Dorf Selischtje, die für ihre in den Kriegen des Königs gefallenen Männer andere Männer bekommen wollen, da ihr Dorf vollkommen männerlos dasteht. Es liegt im Interesse des Königs die Bitte zu erfüllen, sonst kann er aus Selischtje keine neuen Soldaten erwarten. Der sonderbare Antrag wird auch vom Feudalherrn des Dorfes, dem Grafen von Hermannstadt, Dóczy unterstützt, der auf diese Weise kräftige, arbeitsame Männer zu bekommen hofft. Der Statthalter verspricht im Namen des Königs den Frauen die fehlenden Männer.

Jahre sind vergangen und das Rad der Geschichte hat sich weitergedreht: der Statthalter ist inzwischen nicht nur abgesetzt, sondern auch eingekerkert worden. Als der junge König das in seinem Namen gegebene Versprechen erfährt, ist er willig es zu erfüllen, doch nur unter einer Bedingung: Graf von Dóczy möge ihm aus dem Dorfe als „Muster“ einige Frauen schicken, da er gehört hat, daß die Frauen von Selischtje häßlich seien. Der Graf von Hermannstadt läßt in Siebenbürgen die drei schönsten Frauen aufstöbern, um sie als „Musterkollektion“ dem König zuzuschicken: einmal eine zarte Sächsin, die blonde Maria Schramm, dann die blutjunge, kleine Rumänin, Vuca mit rabenschwarzen Haaren und die prächtige Szeklerin, Anna Gergely mit ihren langen, kastanienbraunen Haaren und nußbraunen Augen. Die „Kollektion“ wird durch den Präfekten des Grafen, den alten Rostó nach Buda geführt, wo der König residiert. Doch dieser hat Buda verlassen, um in seinem Lustschloß Várpalota mit seinen aristokratischen Freunden auszuspannen. In Buda empfängt der Palatin die „Muster“, doch der alternde Mann kann mit der Kollektion nichts anfangen, er schickt die schönen Frauen nach Várpalota weiter. Während ihres Aufenthaltes in Buda verliebt sich der Ofener Gastwirt, Korják in die kleine Vuca und läßt die Frauen nicht mehr allein in das bekannte „Burg-Fegefeuer“ weiter: als Kutscher verkleidet fährt er mit. Der inzwischen benachrichtigte König beschließt in seinem jungen Übermut eine kleine Posse zu spielen: der Hofnarr Mujkó soll als König fungieren, die Dienerschaft als seine Hofschranzen tätig sein, während sich der König und seine Höflinge als einfache Diener, Jäger usw. verkleiden. Die Frauen werden vom Hofnarren in allen Ehren empfangen, es wird ihnen zu Ehren ein prächtiges Bankett gegeben, nach dem sie Geschenke und Männer wählen dürfen. Inzwischen erfährt der König von dem eifersüchtigen Ofener Gastwirt den Schwindel des Grafen von Hermannstadt. Matthias der Gerechte ist empört, und sinnt nach, wie er mit gleicher Münze heimzahlen könnte. Nachdem die Frauen ihre Geschenke erhalten haben, kommt es zur Männerwahl. Das ist eine heikle Sache! Die zimperliche Maria Schramm bittet um drei Stunden Bedenkzeit, die Szeklerin wählt den König, den sie für einen Diener hält, nur Vuca steht fest mit beiden Beinen: sie bekommt ihren Bräutigam. Die Vergnügungen werden durch ein Zwischenspiel unterbrochen:

Matthias' Feldherren kommen an, eine Reihe geschlagener Tschechen mit sich schleppend. Das Problem von Selischtje ist gelöst: man kann die Gefangenen dort ansiedeln. Doch der Betrug muß bestraft, die Tugend belohnt werden. Der Graf von Hermannstadt bekommt ein Briefchen, wonach der König — einen Schwindel wähhend — in Selischtje einen Besuch abzustatten verspricht, um festzustellen, ob auch die anderen Frauen dem Muster entsprechend seien; ist das nicht der Fall, wird der Graf um einen Kopf gekürzt. Inzwischen löst sich auch das Problem der Männerwahl: Maria Schramm bekommt den Hofnarren, der zum Oberkellermeister des Königs ernannt wird, und die schöne Szeklerin, Anna Gergely, bleibt am Hofe zurück: sie wird die Geliebte des Königs für lange Jahre. Dem Grafen von Hermannstadt bleibt nur eine Möglichkeit, um seinen Kopf zu retten: er und sein Präfekt müssen alle schönen Frauen von Siebenbürgen zusammenklauben und so den König überzeugen, daß das „Muster“ mit der „Ware“ identisch ist. Doch der König kommt nicht, er kam nie, Selischtje aber wurde durch seine prächtigen Weiber und ihre Nachkommen so weltberühmt, daß selbst der türkische Sultan das Dorf anstrebte, um seinen Harem durch die schönen Frauen aufzufüllen.

Horváths Stück ist nicht in Aufzüge, sondern in sieben Bilder eingeteilt.

Das 1. *Bild* setzt in Buda, im Audienzsaal des Königs ein. Der korrumpierte Statthalter hält nur „alle heilige Zeit“ Audienz, um die Klage des Volkes anzuhören und Gerechtigkeit walten zu lassen. Als erste werden die Frauen von Selischtje vorgelassen und tragen ihr Anliegen vor. Auch hier wird ihre Bitte von ihrem Gutsherrn, dem Grafen von Hermannstadt, befürwortet, und vom Statthalter die Erfüllung versprochen. Es tritt auch der junge Matthias Corvinus auf, der mit dem Entscheid seines Statthalters einverstanden ist. Der Hauptmann der Gardisten aber warnt den König: die Frauen von Selischtje seien recht häßlich, es „wäre eine schlechte Belohnung für die braven Soldaten, wenn man sie diesen Weibern vorwerfen würde.“ Da der Graf die Behauptung des Offiziers bestreitet, verlangt der König ein Muster dieser Frauen.

Im 2. *Bild* führt uns Horváth in eine Badeanstalt in Hermannstadt. In der Bühnenanordnung bekommen wir eine eingehende Analyse der kulturellen Bedeutung dieses Instituts: es versieht teils die Funktion eines Casinos, aber infolge des Aufgabenbereichs der Bademägde hat es auch eine zweifelhafte Funktion, es geht auch ein Sprüchel über diese Anstalten um: „Der Bader und sein Gesind, gar oft Buben und Huren sind.“ Auch der Chef dieser Badeanstalt ist ein geriebener Geselle, unter seinen Badegästen ist jedoch auch ein ehrbarer Bürger, Thomas, der Gastwirt von Hermannstadt. Er ist verlobt und möchte von seiner Braut allen Schmutz fernhalten, wenn das für sie auch Armut bedeuten würde. Da platzt der Graf von Hermannstadt herein und erzählt dem Bader seine Sorgen um die schönen Frauen von Selischtje. Der Bader vertröstet ihn und bietet zum Auffinden schöner Frauen seine Dienste

an. Die erste Schönheit ist bereits gefunden, es ist Thomas' Braut, für die der Bräutigam vom Grafen einen Kredit bekommen wird.

Im 3. *Bild* möchte der Statthalter — um die Effektivität seiner Amtstätigkeit hervorzuheben — dem König eine kleine Komödie vorspielen: es sollten als Bauern verkleidete Schauspieler von ihm Gerechtigkeit erfahren. Der König — als Gardist verkleidet — entlarvt den Betrug, wirft seinen Statthalter in den Kerker, und ernennt seinen Hofbeamten zum neuen Statthalter. Als erste Bittsteller erscheinen die drei Frauen aus Selischtje, eine Schwarze, eine Rote und eine Blonde, angetrieben vom Bader, dem angeblichen Präfekten des Grafen von Hermannstadt. Der König bleibt im Hintergrund, er läßt seinen neuen Statthalter walten. Der später eingetroffene Graf von Hermannstadt erkennt in der Blondin zu seiner größten Bestürzung seine eigene Gattin. Der Statthalter lädt die Frauen im Namen des Königs in dessen Jagdschloß ein.

Das 4. *Bild* spielt im Ofener Hofgasthaus. Die Frauen putzen sich. Der wegen der Anwesenheit der Gräfin verzweifelte Bader schreibt sein Testament und wird von Thomas noch nervöser gemacht, da diesem um seine Verlobte bange ist. Beim Auftritt des Grafen stellt es sich heraus, daß unter den „ehrbaren“ Weibern tatsächlich nur eine ehrbare ist: die Schwarze, Thomas' Braut; die Rote ist eine zweifelhafte Bademagd und die Blonde, die Gräfin, hat vom Bader die Reise nach Buda unter Androhung der Entlarvung des Betrugs erpreßt. Es kommt zwischen den Eheleuten zu einem heftigen Wortwechsel; die Gräfin wirft ihrem Manne vor, daß er sie seit Jahren in seinem Schloß gefangen hält. Der Graf begründet sein Verfahren: die Tante der Gräfin wurde als Hexe verbrannt, der Großvater wollte mit Satans Hilfe Gold herstellen und ihrem Onkel wurden die Ohren abgehauen, weil er behauptete, die Erde drehe sich um die Sonne. Ihm, dem Grafen ginge seit der Heirat mit ihr eigentlich alles schief.

Das 5. *Bild* spielt im Park vor dem Jagdschloß des Königs. Matthias wartet mit seinem Statthalter auf die Frauen, der König verdächtigt den Grafen von Hermannstadt wegen seiner Verwirrung während der Audienz. Als die Frauen endlich angekommen sind, schickt Matthias den Statthalter zu ihnen, er bleibt draußen im Park. Erst kommt der Bader heraus, erschnappt sich fast, dann ertappt der König den herumlungernenden Thomas, der in seiner Eifersucht und um den Schutz des vermeintlichen Ratgebers des Statthalters zu sichern, den Betrug verrät. Der entrüstete König ruft die Schwarze heraus, gibt sich zu erkennen und erlaubt ihr, mit ihrem Thomas zu verschwinden. Matthias läßt sich mit der Blondin in ein Gespräch ein und erfährt das schwere Schicksal der Frauen in seinem Land. Er versucht aus den halben Enthüllungen der Frau die ganze Wahrheit herauszuschälen. Es stellt sich heraus, daß sie ihn schon lange als den König erkannt hat. Das einstweilen harmlose Stelldichein wird vom Gatten der Blondin, vom Grafen gestört. Der König scheint mit dem ihm zur Verfügung gestellten Muster aus Selischtje zufrieden zu sein,

er verspricht dem Grafen 300 Männer, immerhin will er Selischtje selbst besuchen, um die allgemeine Schönheit der Frauen selbst zu kontrollieren, sonst wird der Graf geköpft. Die Blonde ist darüber entsetzt und zieht sich ins Schloß zurück, wo bald darauf ihr Singen zu hören ist. Der König — trotz der Warnung des Ehemannes, daß sie eine Hexe sei — geht der Sängerin nach.

Das 6. *Bild* spielt sich wieder im Hofgasthaus ab. Der Bader packt seine Sachen zusammen: er fühlt sich durchschaut und will möglichst bald verduften. Er bestellt einen Platz in der Postkutsche nach Hermannstadt, aber der eintretenden Roten erzählt er, daß er eigentlich viel weiter will: in die Türkei, wo er in den Harems seine Kenntnisse über Frauen vorteilhaft verwerten könnte. Er lädt auch die Rote ein, mitzufahren. Das Gespräch wird vom Grafen unterbrochen. Die Rote fühlt sich zu dem inzwischen mittellos gewordenen Grafen hingezogen. Nach Thomas Auftritt erfährt aber der Graf, daß die Blonde, seine Frau, die Nacht zusammen mit dem König im Park verbracht hat. Er bricht auf, um seine Frau zurückzuerobern.

Das 7. *Bild* spielt wieder im Park vor dem Jagdschloß, kurz vor Sonnenaufgang. Aus dem Dialog zwischen dem Statthalter und einem Lakaien erfahren wir, daß der Graf von Hermannstadt mit Waffen in der Hand ins Jagdschloß eingedrungen ist und nach dem König und der Blonden beehrte. Auf die ausweichenden Antworten der Dienerschaft wollte er sie alle „massakrieren“. Da hat man ihn in den Keller eingeschlossen. Matthias und die Blonde kommen aus dem Park zurück. Der König glaubt nicht an eine Hexerei und ist geneigt, die Blonde zu nehmen wie sie eben ist. Es stellt sich heraus, daß Graf und Gräfin einander innig lieben, auch ihr Geheimnis — ihre Ehe — wird enthüllt. Der Blonden zuliebe vergibt der König den Betrug und der Graf bekommt immerhin seine 300 Männer. Alle werden glücklich, Matthias Corvinus geht seinen königlichen Pflichten nach.

Hier müssen wir erwähnen, daß Horváth zu seinem Lustspiel auch eine Variante geschrieben hat, die die Bilder 5—7. umschließt.

Unsere erste Frage wäre: wie betrachtet Horváth selbst seine Beziehung zu Mikszáths Roman? Das können wir aufgrund des Theaterzettels feststellen, auf dem Horváth folgendes schreibt: „Dieses Stück ist keine Dramatisierung des Romans *Die Frauen von Selischtje* von Koloman Mikszáth, dem großen ungarischen Romancier, sondern es stellt nur den Versuch dar, auf Grund einzelner Motive jenes Romans ein Lustspiel zu schreiben. Die Personen im Stück haben mit jenen im Roman nichts zu tun.“⁹

Aufgrund dieser Anmerkung können wir zwei Feststellungen machen: Erstens, daß Horváth Mikszáth den Romanschriftsteller restlos anerkennt, zweitens aber distanziert er sich zugleich von ihm, indem er behauptet, daß er bloß einzelne Motive aus dem bekannten Roman übernommen hätte, d. h. das meiste von ihm selbst, von Horváth, herrühre.

Der Anerkennung Mikszáths haben wir nichts hinzuzufügen, wir müssen

aber Krammers Feststellung mit einem Fragezeichen versehen. Er behauptet nämlich, daß die Komödie *Ein Dorf ohne Männer* den Jugenderinnerungen des Preßburger Mittelschülers entsprungen ist. Krammer stützt sich bei seiner Behauptung auf seine eigenen Erinnerungen: „Kálmán Mikszáths Schriften gehören zu den beliebten und amüsanten Lektüren der Mittelschüler, so mag Ödön auch den betreffenden Roman *Die Frauen von Selischtje* noch in der Realschule gelesen haben.“¹⁰

Wir sehen uns gezwungen, Krammers Vermutungen zweifach zu bestreiten. Einmal nimmt er an, daß Horváth das Thema zu seinem Lustspiel unter dem Einfluß des begeisterten Preßburger Geschichtslehrers, János Theiß aus der ungarischen Geschichte gewählt hatte. Wir möchten diese Behauptung bloß auf das fragmentarisch gebliebene Drama *Dosa* einschränken, aber auch in diesem Falle hätten wir unsere wohlbegründeten Vorbehalte. Was sein Stück *Ein Dorf ohne Männer* anbelangt, so sind wir überzeugt, daß Horváth die Idee zu seiner historischen Komödie größtenteils dem benannten Kurzroman von Mikszáth zu verdanken hat, nur teils ist sie ein Gebilde seiner eigenen Imagination.

Des weiteren behauptet Krammer, daß die Grundlage des Stückes „die bekannte Anekdote“ vom König Matthias wäre.¹¹ Nun, von einer *bekannt* Anekdote können wir beim besten Willen nicht sprechen. Des Königs Historiograph Bonfini und der angesehene Humanist an seinem Hof, Galeotto, haben kleine Geschichten aus dem Leben des volkstümlichen Königs aufgezeichnet, doch diese Anekdote mit den um Männer bittenden Frauen findet sich nicht in ihrer Sammlung. Mikszáth hat diese Anekdote zweifellos aufgrund mündlicher Überlieferungen und Sagen herausgearbeitet. Als er den Kurzroman schrieb, war er bereits zehn Jahre Abgeordneter im oberen Wahlkreis des Komitats Fogaras. Anlässlich eines Besuches seines Wahlkreises hatte er gehört oder gar selbst gesehen, daß die Frauen von Selischtje im benachbarten Komitat Szeben auffallend schön sind. Von einem Dorf voller Schönheiten wird die Phantasie angeregt. Demzufolge ist die Anekdote nachgebildet und versucht zu erklären, warum es eben in diesem Dorf massenhaft auffallende Schönheiten gibt. Mit Recht kann Gyula Bisztray feststellen: „Dies alles war die Ausgeburt von Mikszáths dichterischer Phantasie.“¹²

Krammers Vermutung, daß diese Komödie aufgrund von Horváths Jugenderinnerungen entstanden ist, müssen wir aus später darzustellenden Gründen ablehnen: das Lustspiel ist viel mehr als eine durch die inzwischen verflogene Zeit labil gewordene Jugendreminiszenz. Bei eingehender Untersuchung und Vergleich des Romans und des Lustspiels können wir Horváths vage Behauptung, daß er in seiner Komödie bloß einzelne Motive des Romans verwendet hätte und daß die Personen mit denen von Horváths Werk „nichts zu tun“ hätten, nur als Kunstgriff, als „poetica licentia“ betrachten, die nicht viel

mehr Wert hat als wenn der Schriftsteller eines „Ich“-Romans sich mit seiner Hauptperson identifiziert.

Diese Überlegungen führen uns zu einer weiteren Frage: Wie weit Horváth Mikszáths Roman als Grundlage tatsächlich verwendet und welche waren seine diesbezüglichen Quellen? Bei der Beantwortung dieser Fragen dürfen wir zwei Probleme nicht außer acht lassen: erstens die Gattungsfrage, zweitens aber den Zeitunterschied zwischen den beiden Schriftstellern und demzufolge auch zwischen den beiden Werken.

Das Drama bietet ganz andere Möglichkeiten, um die menschliche Wirklichkeit darzustellen als z. B. ein Roman. Der Bühnendichter muß die Handlung zusammenziehen, konzentrieren, seine Figuren betreten bereits als „gemachte“ Helden die Bühne —, es gibt einen Entwicklungsroman, dagegen können wir von einem Entwicklungsdrama kaum sprechen.

Aber auch der Zeitunterschied bei der Entstehung eines Originals und einer Nachahmung spielt eine wichtige Rolle. Mikszáth ist im Jahre 1847 geboren, Horváths Geburtsdatum ist 1901. Das Erscheinungsdatum des Mikszáthschen Kurzromans ist 1901, Horváth hat sein Drama 1936 geschrieben; hier wird die Kluft etwas enger, aber dieser Abstand wird durch den ersten Weltkrieg, durch die Welt von gestern wieder vertieft. Die behäbige, langsame, bequeme Erzählweise von Mikszáth war Horváth nicht mehr angepaßt. Nicht nur im behandelten Lustspiel, sondern in seinem gesamten Oeuvre finden wir immer wieder die kritische Entdeckung von stückhafter Wahrheit durch persönliche Erfahrung. Was bei Horváth imponierend wirkt, ist eben sein unentwegter Glaube, eine unangefochtene, immer rein persönliche Überzeugung, daß der Sinn eines menschenwürdigen Daseins gefunden werden kann. Wir dürfen ihm nicht ankreiden, daß er nicht mehr wie Mikszáth schreibt. Der von den Faschisten vertriebene, aber auch materiell stets bedrängte Horváth¹³ ist bei seiner zunehmenden Vertrautheit zu seiner technischen Welt innerlich in immer stärkerem Maße heimatlos geworden. Er muß für sein Publikum — und nicht nur der Gattung wegen — andere künstlerische Mittel anwenden als sein Vorbild Mikszáth.

Horváths Bearbeitung weicht vom Original stark ab, doch sie kann es keineswegs leugnen. Horváth hat das Märchen — wie wir es den Inhaltsangaben entnehmen können — vielfach verändert, simplifiziert. Auch die Schauplätze sind im Stück zusammengeschrumpft — es gibt nur den Audienzsaal in der Burg von Buda, die Badeanstalt in Hermannstadt, das Hofgasthaus, das Jagdschloß und — nur in der Variante — das neue Dorf Selischtje. Der saftige Auftritt der Bäuerinnen in Fogaras, die Fahrt der „Kollektion“ nach Buda — die gewissermaßen wie ein Kampieren im Spätmittelalter beschrieben wird — das Lager des siegreich nach Hause kehrenden ungarischen Heeres, das köstlich geschilderte Lagerleben und überhaupt die feine romantische Färbung fehlt in Horváths Komödie vollkommen. Dieser Mangel ist immerhin

verständlich: im Roman besiegten die Ungarn einen böhmischen Freibeuter, dessen Freischärler als Gefangene in Selischtyje angesiedelt werden sollten, Horváth hätte diese „Heldentat“ in seiner Prager Aufführung kaum losschießen können. Eine wesentliche Verarmung der Handlung im Stücke ist das Fehlen der Tafelrunde des jungen Königs in seiner „Burg Fegefeuer“, die bei Mikszáth sozusagen den Mittelpunkt der Geschehnisse einnimmt und die Triebfeder des königlichen Übermuts ist.

Fast das gleiche können wir von den Personen der beiden Werke feststellen: Horváth hat nicht nur die Schauplätze theatermäßig zugespitzt, manches anders gefügt als er es im Roman vorfand, sondern er hat auch den Charakter einzelner Figuren verändert, Personen weggelassen und neue eingeführt. Mikszáth hat seine drei Schönheiten nach den führenden Nationalitäten des damaligen Siebenbürgens, nach ihrer Volkszugehörigkeit ausgewählt: er hat eine Szeklerin, eine Sächsin und eine Rumänin auftreten lassen, wobei unverkennbar ist, daß er — seinen treuen rumänischen Wählern zuliebe — die meiste Sympathie der kleinen rumänischen „Fata“, der jungen Vuca entgegenbringt. In Mikszáths von schwüler Erotik durchdrungenen Erzählung ist die Hauptsorge des Dichters, wie er den begehrenswerten jungfräulichen Körper von Vuca intakt von der auf sie lauenden, hungrigen Männerbegehrde retten könnte. Es gelingt dem Dichter: Vuca steht die höchste Seligkeit, das unerschütterliche Eheglück zu. Der etwas nüchtern geschilderten, berechnenden Sächsin wird bloß der Hofnarr des Königs zuteil und auch die schöne Szeklerin kann sich nur eines Idylls mit dem König erfreuen. Horváths Frauen verraten von ihrer Volkszugehörigkeit nichts; es ist bezeichnend, was Horváth zur Zeit des faschistischen Wahnsinns über dieses Thema sagt —, es könnte fast als seine Losung gelten: „Es kommt nicht darauf an, ob man einer verfluchten Rasse angehört, es kommt darauf an, ob man Rasse hat.“¹⁴ Diese Frauen sind durch ihren Stand charakterisiert, sie vertreten sozusagen den gesellschaftlichen Durchschnitt: eine Gräfin als Vertreterin der Magnaten, eine werdende Gastwirtin repräsentiert das Bürgertum und die untersten Schichten werden durch eine Bademagd vertreten. Es ist bezeichnend, daß Horváths Frauen nicht einmal mit Namen genannt werden, sie werden nur als „die Blonde“, „die Rote“ und „die Schwarze“ angeführt.

Horváth zeigte für die Darstellung seiner Frauengestalten immer eine gewisse Vorliebe. Deshalb müssen wir uns mit seinen Frauen in diesem Lustspiel etwas eingehender beschäftigen. Dieter Hildebrandt verkennt ihn vollkommen als er behauptet, daß für Horváth „Menschen vor allem Männer“ sind und beruft sich dabei auf Havlicek in dem Drama *Hin und Her*, in dem sein Held in äußerster Verzweiflung ausruft: „Die Weiber haben keine Seele, das ist nur äußerliches Fleisch“.¹⁵ Unserer Meinung nach manifestiert sich „Glück und Elend des menschlichen Daseins für Horváth vor allem in den Charakteren und Schicksalen seiner Frauen“.¹⁶ Bei Mikszáth lesen wir nur einen

einzigem Satz, der auf das besondere, von den Männern abhängige Schicksal der Frauen hinweist als der König eines der Mitglieder seiner Tafelrunde zur Mäßigung ermahnt: „Als Ritter hättest auch du den Willen der Frauen bedenken sollen, denn der gehört doch wohl ein wenig mit zum Spiele“. ¹⁷ Horváth braucht Mikszáths Ermahnung nicht, es sind doch vor allem die Frauen, die in seinen Stücken im Mittelpunkt stehen, die um Schutz bitten — und ihn nicht immer finden — und die vor einer Erniedrigung bloß in dieser Komödie gerettet werden. In Horváths Gesamtwerk tauchen Weibergestalten auf, deren Schicksal durch die „Brutalität der Wirklichkeit“, mehr aber an der Grausamkeit der Männer gebrochen wird. An diesen Frauengestalten demonstriert Horváth „das Phänomen der Vereinsamung, ausgelöst durch den Egoismus. . . Horváth deutet die Kontaktlosigkeit auch szenisch. . . vor allem durch Dialoge, die in Wahrheit nebeneinander laufende Monologe sind: zwei Menschen sprechen, aber keiner hört dem anderen zu. . .“ ¹⁸

Und doch stoßen wir eben in seinen Frauengestalten auf einen unerschütterlichen Glauben an den Humanismus, wenn dieser Glaube mit wahrer Liebe verbunden ist, welche dann einen rührenden, oft alles hinwegschwemmenden Wärmepunkt einer erbarmungslosen Umwelt darstellt. Horváth bringt der Gleichberechtigung der Frauen volles Verständnis entgegen, mögen sie scheitern oder nicht scheitern, wie sich beide Möglichkeiten aufgrund der grandiosen und doch anachronistischen, — weil immer aktuellen — Schilderung des Frauenschicksals durch die Gräfin von Hermannstadt sowohl im Originalstück *Ein Dorf ohne Männer* wie auch in der Variante ergeben. ¹⁹

BLONDE Ja, man weiß nie, ob man nicht eines Tages aufwacht und die Türken sind da —

MATTHIAS Die Türken werden nicht da sein. Nie!

BLONDE Woher wollt Ihr das wissen?

MATTHIAS Weil es mir der König gesagt hat.

Stille

BLONDE Weiß der König, daß es vielen Frauen in seinem Reich ganz egal wär, ob die Türken kommen oder nicht?

MATTHIAS (*fährt hoch*): Was?

BLONDE Bei den Türken hat die Frau keine Seele. Bei uns ja — aber sie wird trotzdem nicht für voll genommen und wird gar meistens behandelt, als wär sie ein liebes Stück Tiere ohne Seele. Bei den Türken sitzt die Frau im Harem, bei uns im besten Fall in der Küche —

MATTHIAS Das ist irgendwo nicht unrichtig —

BLONDE Bei den Türken dient die Frau dem Mann und bei uns —

MATTHIAS (*unterbricht sie*): Bei uns im Abendland ist die Frau jedenfalls keine Sklavin!

BLONDE (*lächelt*): Weiß der König, daß im Abendland ein Gesetz gibt, daß

der Mann die Frau züchtigen darf, daß aber die Frau bestraft wird, wenn sie den Mann schlägt?

MATTHIAS Das ist nicht wahr!

BLONDE Doch, doch! Seht nur mal nach! Weiß der König, daß es Frauen in seinem Reiche viel schwerer haben wie (sic!) die Männer? Denn die Frau hat nur einen Beruf: das ist der Mann! Und was ist der Kampf der Männer gegen die Türken im Vergleich zu dem Kampf der armen Frauen untereinander um einen Mann! Um den Mann, bei dem jede Frau jedesmal dem Tod begegnet, wenn sie ihm das Leben gibt. Weiß der König, wie der Mann das lohnt?

Stille.

MATTHIAS Sag mal: welcher Mann hat Euch das alles erzählt?

BLONDE Diese Frage hab ich erwartet, sie kam auch prompt, aber ich muß Euch mit meiner Antwort leider enttäuschen: ich habe selber darüber nachgedacht — jaja, wir Frauen haben auch ein Hirn, wenns auch nicht immer im Kopf sitzt. Wenn man jahrelang allein ist, fängt man an zu denken“.²⁰

Horváth hat auch bei anderen Personen den Schwerpunkt verlegt, den Charakter abgeändert. So wurde sein König in Richtung Posse verschoben. In Mikszáths Roman tritt uns ein junger, lustiger, ausgelassener, aber nötigenfalls weiser, ernster und verantwortungsvoller König entgegen, Horváths Matthias ist nicht mehr so charakterfest, er ist egoistischer, besonders was die Variante des Stückes anbetrifft: er vernichtet das Eheglück des gräflichen Paares, obwohl wir den Eindruck haben, daß der Graf noch immer an seiner Frau hängt.

Grundlegend unterschiedlich und wieder der Posse angenähert ist die Figur des Begleiters der Frauen. Horváth hat den biedereren, etwas linkischen Anführer bei Mikszáth, Herrn Rostó, in seinem Lustspiel kaum verwenden können, und so eine originelle Person kreiert: den Bader von Hermannstadt. Unser Bademeister ist ein unternehmungslustiger, gerissener Mann, der aber neben seinem eigenen Anliegen auch die Interessen seines Herrn nicht vernachlässigt.

Mikszáth hat eine Figur geschaffen, deren Parallele wir unter den Bühnengestalten in Horváths Lustspiel mit Bedauern vermissen: es ist der Hofnarr des Königs, Mujkó, sozusagen Mikszáths Schlüsselfigur. Durch ihn ist die Anekdote zu einem liebenswürdigen Märchen geworden und durch die Weglassung dieser Gestalt hat Horváth seine Komödie beträchtlich verarmt: aus dem Märchen um Matthias den Gerechten ist ein Lustspiel um einen beliebigen König geworden. Auch der Umstand kann an dieser Tatsache nichts ändern, daß der König — als vermeintlicher Ratgeber seines Statthalters — ständig auf der Bühne bleibt.

Neu ist auch die Auffassung des Statthalters. Bei Mikszáth ist er der Oheim des Königs, sein Reichsverweser, ein lebensfreudiger, aber immerhin gewissenhafter Mann, den der König später verhaften läßt, und eben dieser

Umstand bringt ihm den Beinamen „der Gerechte“ ein. Bei Horváth ist der Statthalter ein bestechlicher, üppiger, phlegmatischer Speichellecker am Hofe. Sein Nachfolger ist auch nicht viel besser, er ist ebenfalls ein unterwürfiger Lüstling, wie die „Rote“ ihn charakterisiert: „. . . Ein bißerl geizig . . . Eigentlich ist er ein ordinärer Mensch“.²¹

Was den Charakter des Stückes anbetrifft, setzt es als ein soziales Drama ein: wir erfahren aus dem Mund der Hofschranzen das Elend und die Unzufriedenheit des Volkes.

HOFBEAMTER . . . Da draußen hocken hundert Bauern seit sieben geschlagenen Stunden, alle warten auf die Audienz. . . (*leise, damit ihn die Gardisten nicht hören*): Wenn diese braven Bauern wüßten, wie wenig Sinn es hat, ihre Beschwerden hier vorzubringen —

HAUPTMANN (*fällt ihm leise ins Wort*): Die würden schön daheim bleiben. (*Er lächelt*).

HOFBEAMTER Ja. Sie würden daheim bleiben und alles anzünden.

HAUPTMANN (*zuckt etwas zusammen, und horcht auf; sieht sich dann um, sehr leise*): Sag mal, unsereiner kommt ja hier nicht heraus; ist es wahr, daß das Volk murr?

HOFBEAMTER (*nickt ja*): Es murr.

Nach dieser Exposition — die übrigens kaum in eine Komödie hineinpaßt — würde man mit Recht erwarten, daß dieses Motiv der Misere auch den weiteren Gang des Dramas beeinflußt. Keineswegs! Der Gedanke der Unterdrückung und der Ausbeutung des Volkes — der in Mikszáths Kurzroman am Ende so nebensächlich und unerwartet auftaucht — schimmert bei Horváth nur noch zweimal durch, einmal als der König — als Gardist verkleidet — den beabsichtigten Schwindel seines Statthalters durch Schauspieler entlarvt. Hier heißt es wörtlich wie folgt:

MATTHIAS (*zum Schreiber*): Schreib: diese braven Bauern werden auf der Stelle in Ketten gelegt, denn das sind keine Bauern, sondern Komödianten, die ihre Begabung mißbrauchen, um ihren König zu betrügen und um, — was noch schlimmer ist, — ihr eigenes Volk zu betrügen“.²²

Eine andere Andeutung gesellschaftlicher Verhältnisse findet sich im 6. Bild als dem Bader um seinen Kopf bange ist. Der Graf befindet sich in einer noch heikleren Klemme:

GRAF (*ruhig*): Du halt den Mund. Dir passiert nichts. Dieser König pflegt ja immer nur den Kopf zu bestrafen, das Hirn, den Führer — jaja, die kleinen Diebe läßt er laufen und die großen hängt er auf. Er liebt uns halt nicht, uns Aristokraten — (*Er lächelt wehmütig*).²³

Statt den sozialen Problemen auf den Grund zu gehen — was eben bei diesem König, dem volksnahen „Gerechten“ so selbstverständlich gewesen wäre, — hat Horváth sein Stück — besonders was die Variante anbetrifft — in eine leichte Komödie verwandelt. Mit dieser Variante — die den früheren

Forschern im Horváth-Archiv in Berlin, verschlossen war, — hat es auch seine eigene Bewandnis. Schon bei Krammer lesen wir, daß Horváth „manche seiner Stücke in zwei Fassungen bearbeitet“ hat.²⁴ Auch hier liegen — wie wir es bereits erwähnt haben — zwei Teilfassungen vor. Das in Prag aufgeführte Stück geht mit einem „happy end“ aus; die ursprüngliche Harmonie des Lebens wird wieder hergestellt, ein jeder findet sein Gegenstück, nur die „Rote“, die dem Grafen zugetan ist und der König bleiben allein und verlassen zurück, doch das ist das Schicksal der Könige. Auch die Variante verheißt ein „happy end“, doch anderer Art: hier scheinen alle auf ihre Rechnung zu kommen, der König bekommt seine „Blonde“, Thomas der Gastwirt erhält seine „Schwarze“ zurück, und es wird mit Vorbehalt angedeutet, daß auch die „Rote“ Hoffnungen bezüglich des Grafen hegen kann. Doch ist dieser Ausgang — trotz der possenhaften Situation in Selischtje — viel öder und deprimierender als die aufgeführte Fassung: immerhin zerschellt eine Ehe und wir haben den leisen Eindruck, daß der Graf der königlichen Willkür zum Opfer gefallen ist. Es spricht für Horváths Feingefühl und Geschmack, daß er sich bei der Aufführung seines Stückes für die erste Fassung entschieden hat.

Nach dem Vergleich der Handlungen, der Personen und der Auffassung des Mikszáthschen Romans und der Komödie Horváths möchten wir beide Werke jetzt einer genauen Textkritik unterziehen. Hier gibt es eine große Überraschung. Als wir den Romantext von Mikszáth mit dem Horváthschen Drama Wort für Wort verglichen haben, mußten wir überrascht feststellen, daß in beiden Texten nicht nur Sätze und Wendungen, sondern nicht selten ganze Absätze miteinander übereinstimmen. Das heißt, daß Horváth hinsichtlich der Verwendung des Kurzromans von Mikszáth keine wahrheitsgetreue Aussage machte, daß Krammer bei der Annahme von Horváths Jugenderinnerungen von seinem guten Willen irreführt worden ist, und daß Horváth den Text des ungarischen Romans vollkommen verstand. Das ist etwas rätselhaft, da Horváth in seinen an den ungarischen Mäzen Lajos Hatvany gerichteten Briefen oft einzelne — nicht immer tadellose — ungarische Floskeln hineingeflochten hat, begleitet mit der bangen Frage ob diese einfachen Redewendungen auch sprachlich einwandfrei seien.²⁵ All dies wirkte fast faszinierend, doch durch Zufall haben wir die Lösung des Rätsels gefunden. In der Bibliothek der Wiener Universität waren wir im alten, noch mit kalligraphischer Schönschrift aufgesetzten Katalog beim Stichwort „Mikszáth“ auf einen Titel gestoßen: *Szelistye, das Dorf ohne Männer* von Koloman Mikszáth. Autorisierte Übersetzung aus dem Ungarischen von Camilla Goldner. Leipzig, o. J. (1903). Philipp Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 4413 (Bibliothek Nr.: 291 636). Als wir dann den Text dieser Übersetzung mit dem Horváthschen Text des Lustspiels verglichen haben, waren wir von den Übereinstimmungen fast verduzt.

Es sollen unten einige Stellen einander konfrontiert werden (bei der Seitenangabe des Mikszáthschen Textes gelten die Seitenzahlen der Übersetzung von Camilla Goldner, bei Horváth die seiner Gesammelten Werke).

Übersetzung aus Mikszáth

In der Einleitung zu seinem Roman schrieb Mikszáth:

„Hunyadi brauchte bloß zu sagen: Noch tausend Mann, Michael! und er kratzte noch tausend zusammen.

„Noch tausend, Michael!“ und er ließ auch die Knaben zusammenreihen, damit das weitere tausend abgehen könne.“ (S. 3.)

Nachdem die Frauendeputation ihr Anliegen vorgetragen hatte, wurde es vom Dolmetscher ins Ungarische übersetzt, nachher hat die Bittstellerinnen auch ihr Gutsherr, der Graf von Hermannstadt untersützt: „Eure Exzellenz möchte ihnen Männer geben“. — „Sind sie verrückt?“ — brauste der Statthalter auf. „Sie sagen, solange sie welche (Männer) hatten, benahmen sie sich nicht geizig gegen den König, der immer und immer wieder die vielen Soldaten verlangte; es blieb kein erwachsener junger Mann in Szelistye. Lauter Frauen wohnen im Dorf . . . Sie hätten die Männer bloß geliehen, jetzt möge Eure Exzellenz sie ihnen zurückgeben, und wenn sie nicht da sind, wenn sie im Kampfe gefallen sind, so möge Euer Exzellenz ihnen andere geben, denn eine Hand wäscht die andere, und wenn der König noch Soldaten aus Szelistye haben will, so müssen diese erst geboren werden, daher also . . .“

Ein dröhnendes Gelächter sei-

Text des Lustspiels von Horváth

Horváth hat die drei angeführten Stellen von Mikszáth zu einem Dialog zusammengezogen:

HOFBEAMTER (*tritt vor den Statthalter*): Exzellenz, diese Weiber haben eine absonderliche Bitte —

STATTHALTER (*fällt ihm ins Wort*): Geld?

HOFBEAMTER (*lächelt*): Nein. Sie bitten Eure Exzellenz möchten ihnen Männer geben.

STATTHALTER: Männer?

HOFBEAMTER: Ja.

STATTHALTER (*braust auf*): Sind sie wahnsinnig?

HOFBEAMTER: Exzellenz, die Weiber sagen, solange sie Männer hatten, benahmen sie sich nicht geizig gegen den König, der immer wieder die vielen Soldaten verlangte. Es blieb kein Erwachsener zu hause, lauter Frauen wohnen im Dorf — und die Frauen sagen, sie hätten die Männer dem König bloß geliehen, jetzt möge Eure Exzellenz sie ihnen zurückgeben, denn eine Hand wäscht die andere und wenn der König noch weiter aus Selischtje Soldaten haben will, so müssen diese erst geboren werden, daher also —

(*Statthalter fängt an zu lachen und lacht immer dröhnender. Alle außer dem Grafen und den Frauen, lachen mit.*)

GRAF (*ernst*): Mein gnädiger Herr Vetter, es ist leider nicht zum Lachen, daß mein in Gott ruhender Vater

tens Szilágyis unterbrach den Dolmetsch.

„Ei, ei! Na, na! Nun natürlich.“ — und wieder lachte er, daß ihm die Tränen aus den Augen liefen. — „Männer brauchen sie. Donnerwetter, das ist einmal zum Lachen. Und das sind deine Weiber, Georg? Nun, sie müssen arg in Nöten sein. Doch wo bist du? So verstecke dich doch nicht! Gib doch einen Ton von dir, Dóczy!“

Dóczy war verdrießlich ans Fenster getreten; auf die Worte des Statthalters trat er vor:

„Die Wahrheit zu gestehen, mein gnädiger Herr Vetter,“ — sagte er stockend — „hat mein in Gott ruhender Vater tatsächlich die Männer ausgerottet, indem er sie den Kriegsscharen des seligen hochwohlgeborenen Herrn Johann Hunyadi beistellte, so daß die Felder auf meinen Besitzungen brach liegen und ich von denselben keinerlei Einkommen habe.“ (S. 8.)

...„Die Frauen“ — sprach er (Szilágyi) zum Hofrichter — „haben einigermaßen recht; von den kampfunfähig gewordenen Soldaten könnte man ihnen hier und da etliche schicken.“ (S. 9.)

Von den Kämpfen gegen die Türken sagt Mikszáth:

„... Wenn ein Eimer türkischen Bluts vergossen werden sollte, kostete es stets einen halben Eimer ungarischen Bluts.“ (S. 3.)

die Männer ausgerottet hat, indem er Seiner seligen Majestät jahraus, jahrein Soldaten geliefert hat. Seine seligen Majestät mußten nur sagen: „Noch tausend, Michael!“ und er trieb noch tausend zusammen. „Noch tausend!“ und er ließ auch die Knaben zusammenfangen — jetzt liegen die Felder brach und ich hab keine Einnahmen. Diese Frauen, mein gnädiger Herr Vetter, haben schon einigermaßen recht: von den kampfunfähig gewordenen Soldaten könnte man ihnen ja hie und da etliche zukommen lassen — und: Ihr würdet sie auch mir zukommen lassen, denn dann würden meine Felder wieder bebaut werden können.“ (GW., Bd. II., S. 472—473).

Auch diese Anspielung kommt — wie wir es bereits gesehen haben — bei Horváth vor:

HOFBEAMTER: „... Für jeden Eimer Türkenblut ist auch ein Eimer ungarisches geflossen.“ (GW., Bd. II. S. 469.)

Mikszáth charakterisiert Szilágyi folgendermaßen: „...Ein einziger bekannter Ausspruch (war von ihm) als geflügeltes Wort verbreitet... Die Gerechtigkeit ist eine schöne Sache, eine gute Sache, doch wer die Macht besitzt, der kann auch ohne diese fertig werden.“ (S. 5.)

Als der König seinen untreuen Statthalter wegen des bereits erwähnten Betrugs festnehmen läßt, sagt er ihm das folgende:

MATTHIAS (*grinst*): „Wer die Macht hat, braucht kein Recht, — das ist doch Dein Gesetz!“ (GW., Bd. II., S. 489.)

(Übrigens Anspielung auf die gefährliche faschistische Losung: „Macht vor Recht“.)

„Zu jener Zeit war es noch Sitte, daß die Deputationen stets ein Geschenk mitbrachten“ — schreibt Mikszáth — „so großen Herren natürlich etwas Seltenes: ein Lamm mit zwei Köpfen, in der Erde verborgen gewesene und ausgegrabene altertümliche Gefäße und Münzen, oder einen riesenhaften Maiskolben, welcher als Wunder in der Gemarkung galt; mit einem Worte, irgendein gefälliges Nichts.“ (S. 7.)

Bei Horváth hallt das Echo folgendermaßen zurück:

HOFBEAMTER (*zu den Frauen*): Seine Exzellenz, der Herr Statthalter geruht, Euch gnädigst zu fragen, was Ihr seiner Exzellenz mitgebracht habt?

(*Die Frauen tauschen ängstliche Blicke.*)

Was, Ihr habt nichts mitgebracht? Ja, wißt Ihr es denn nicht, daß Bittsteller immer etwas mitbringen müssen, irgendein Geschenk? Eine riesige Melone, oder eine uralte Münze, die man beim Ackern findet, oder ein Lamm mit zwei Köpfen...“ (GW., Bd. II., S. 471.)

Mikszáth sinnt über die Volkstümlichkeit der Herrscher:

„...Wer in das Herz des Volkes hineingelangen will, muß sich an die Phantasie desselben anklammern.“ (S. 12.)

Bei Horváth bekommt derselbe Gedanke die folgende Formulierung: HOFBEAMTER (*lächelt*): Tja, um vom Volk geliebt zu werden, muß man mit dessen Phantasie kalkulieren. (GW., Bd. II., S. 469.)

Mikszáth sinniert über die neuen Erfindungen:

„Die fein zugespitzten Bemerkungen schlummerten noch unter jenen Steinen, aus denen die Schulen dereinst gebaut werden sollten.“ (S. 14.)

Horváths Matthias warnt seinen neuen Statthalter mit den Worten:

„...Wir leben in einer rauhen Zeit. Die fein zugespitzten Aperçus schlummern ja noch unter den Steinen, aus denen dereinst die Schulen gebaut werden.“ (GW., Bd. II., S. 490.)

Bei Mikszáth empfängt der Reichspalatin das „Muster“ und sagt dem Anführer, Präfekten Rostó:

„Ach, mein Lieber, es ist wohl war, ich bin der Vertreter des Königs; doch nicht in allen Angelegenheiten bin ich imstande, ihn zu vertreten. Wie mir scheint, gehört auch diese dazu.“ (S. 33.)

Bei Horváth sagt Matthias, der vermeintliche Ratgeber dem neuen Statthalter:

MATTHIAS: Nun, ich denke, Exzellenz: Ihr seid zwar der Stellvertreter des Königs, doch nicht in allen Angelegenheiten seid Ihr im Stande, ihn zu vertreten. Wie mir scheint, gehört auch diese hier dazu.“ (GW., Bd. II., S. 491.)

Aus diesen Übereinstimmungen — deren Zahl noch reichlich erweitert werden könnte — ist undiskutabel zu erschließen, daß Horváth in seiner Komödie aus Mikszáths Kurzroman nicht nur Motive entlehnte, sondern ihm — und vielleicht auch seinen deutschsprachigen Vorgängern bei der Bearbeitung des Mikszáthschen Romans — die deutsche Übersetzung zur Hand war, er brauchte nur die ihm passenden Stellen aus Goldners Übersetzung herauszusuchen und in seine Dialoge hineinzuflechten.

Damit ist — unseren Erachtens — das Hauptproblem der Beziehung zwischen Mikszáth und Horváth im Grunde genommen endgültig gelöst.

Zum Abschluß möchten wir noch Horváths Sprache analysieren. Im allgemeinen wird angenommen, daß er ein Meister der Sprache war. Diese Annahme beruht auf der Vielschichtigkeit seiner Ausdrucksweise, auf seinen geistreichen, gewitzigten Wendungen. In den Reminiszenzen seines Jugendfreundes Ulrich Becher lesen wir, daß Horváth im Preßburger Getto viel Jiddisches aufgeschnappt hat, das dann nebst Facetten vom Ungardeutsch, „Böhmakeln“ und jenem besonderen Wienerisch des großen „Freiwilligen Gettos“ der Leopoldstadt in Wien ergränzt wurde.²⁶

Von diesen gemischten Sprachschichten — deren Vorhandensein Strelka²⁷ und Krammer²⁸ sich auf Becher berufend wiederholen — können wir in unserem Drama kaum etwas finden. Im Gegenteil: auf uns wirkt Horváths

Sprache fast dürftig. Vom Jiddischen berichtet übrigens Strelka, daß Horváth diesen Jargon hauptsächlich bei seinen häufigen, behäbigen Erzählungen jüdischer Witze verwendete, das „Böhmakeln“ konnten wir nicht kontrollieren, vom Ungardeutsch ist — wie übrigens in allen seinen anderen Werken — sozusagen nichts vorhanden. Es blieb bloß das Wienerische, versetzt mit etwas Süddeutschen, vornehmlich Bayrischen. Er selbst bekannte sich zu dieser Sprache: „Ich schreibe auch ja nur deshalb süddeutsch, weil ich anders nicht schreiben kann.“²⁹

Mit dieser absichtlich farblos und steril gehaltenen Bühnensprache, dem bis auf die einzelnen Personen nuancierten Bildungsjargon, wollte Horváth die gesellschaftliche und wirtschaftliche Misere seiner Zeit veranschaulichen. Es ist bedauerlich, daß er die in der Exposition dieses Spätwerkes angeschlagene Zeitkritik bis zur persönlichen Moral des Einzelnen nicht durchzuführen vermochte. Anstelle einer Zeitkritik versuchte er es mit anderen Darstellungsmitteln, vornehmlich poetischer Natur, zu denen auch das immer stärker bevorzugte Märchen zu rechnen ist.³⁰

Im Drama *Ein Dorf ohne Männer* sah Horváth die Lösung in der moralischen Selbstüberwindung des Individuums, er brachte einen Glauben an die humanistischen Kräfte im Menschen auf, dem man in Anbetracht der damaligen Zeitlage auch noch jetzt mit Achtung begegnen muß.

Wir haben über die Dürftigkeit der Horváthschen Sprache im behandelten Drama geschrieben, und verstehen darunter, daß seine Personen manchmal aneinander vorbeisprechen. Diese Sprache ist weitgehend ungestisch. Der Gipfel in dieser Kunst ist die Nichteinmischung des Dichters, und wir müssen schon Dieter Hildebrandt Recht geben: „Es gehört zur genialen Paradoxie . . ., daß die Personen am ehesten zur Sprache kommen, wenn sie nichts sagen, sondern stumm auf der Bühne stehen.“³¹ Das ist die Dramaturgie des Schweigens und tatsächlich bei wenig Dramatikern der Welt kommt die Anordnung „Stille“ so oft vor und ist so beredt wie bei Horváth.

Charakteristisch sind für seine Sprache auch unentwegte Zitate und Wiederholungen. Sprichwörter und stehende Wendungen gehören im allgemeinen zur Sprachstruktur der Horváthschen Stücke und Wiederholungen ganz besonders zu dem behandelten Lustspiel. Die Personen treten auf und wiederholen nochmals das bereits gesagte, — allerdings mit veränderter Betonung. Wir hören von verschiedenen Personen: „Es war nur das Herz. Das hört manchmal so komisch auf“, aber eben diese Wiederholung verleiht den sonst harmlosen Worten einen fast mystischen Zauber.

Horváth war immer der Gegenwart zugewandt, ihm paßte die historische Betrachtungsweise überhaupt nicht. Auch in seinem einzigen historischen Drama verwendete er die Vergangenheit nur stofflich. Sprachlich vertrat er vollkommen seine Zeit. Die ewige Aktualisierung seiner Dramen wird auch durch seine Sprache verwirklicht; im Renaissance-Hof des ungarischen Königs werden Austria-

zismen laut, welche in der gesamten ehemaligen Donau-Monarchie gleichfalls bekannt waren, wie z. B. „Krach in die Melone!“ Da Horváth bereits in seinen Kinderjahren gezwungen war, verschiedene Sprachen zu gebrauchen und ihm demzufolge in dieser Zeit der vertraute Umgang mit Deutsch abging, wurde er hellhörig und aufmerksam, und konnte die sonst kaum wahrnehmbaren Unterschiede in der Alltagssprache heraushören. Mit der Begeisterung und Empfindsamkeit des Neophiten erlernte und verwendete er auch in seiner historischen Komödie jene Mischung aus mundartlich geprägter Umgangssprache, woraus sein für ihn so charakteristischer Bildungsjargon zusammengesetzt ist, wodurch sogar die beißendste Ironie zu einem alles verzeihenden Verständnis, zu einer milden Freundlichkeit geschwächt wurde.

Schon Krammer mußte sich in seinem wiederholt zitierten Werke unausgesprochen damit abfinden, daß bei Horváth „aus ungarischer Sicht“ nicht viel zu verdienen ist. Auch wir mußten feststellen, daß er in seinem einzigen historischen Drama, das sich noch dazu in der Blütezeit Ungarns abspielt, von den großen ungarischen oder gar europäischen Problemen nur spärliche Gemeinplätze aufblitzen läßt. Er fühlt sich nicht gewachsen, die schwerwiegenden gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Probleme — nach einer vielverheißenden Exposition — in ihrer Breite zu behandeln. In dieser Beziehung schürfte sein verleugnetes Vorbild Mikszáth bedeutend tiefer. Horváths ungarländisches Märchen ist allgemeinen Charakters, es ist ort- und zeitlos, es hätte sich an Versailler Hof, unter Peter dem Großen in Rußland oder gar in Bagdad, während der Regierung des ebenfalls volksnahen Kalifen Harun al Raschid abspielen können.

Es wird im allgemeinen angenommen, daß Horváth „zu den bedeutendsten Erscheinungen zählt, die der österreichische Kulturbereich in den europäischen Raum entließ.“³² Was seine Persönlichkeit anbetrifft, möchten wir uns dieser Vorstellung keineswegs widersetzen. Wir geben im Gegenteil gerne zu, daß seine Figur bis auf die letzten Züge mit den Vorstellungen von einem „typischen Österreicher“ übereinstimmte: er war „leichtsinnig und lebenslustig, charmant und chevaleresk, verspielt und verschlampt, unseriös und unzuverlässig, ein kleiner Abenteurer und großer Genießer, ein etwas schwerfälliger Tausendsassa und ein höchst sympathischer Schlawin mit Phantasie, ein naiver Naturbursche und zugleich ein passionierter Großstadtmensch.“³³

Horváths Themen, die Weise, wie er sie behandelte, heben ihn über die Grenzen Österreichs heraus. Seine Bereitschaft und Fähigkeit zur Unterdrückung der Analyse des Zeitgeschehens scheint eine Folge seiner Herkunft aus einem politisch und sozial widerspruchsvollen oder wenigstens uninteressierten Milieu zu sein, wie auch seine Existenz bis auf das tragisch Ende im Grunde genommen als Ergebnis außerordentlicher Umstände anzusehen ist. Die bildungsmäßige und ethnische Vielfältigkeit seines Ursprungsmilieus resultiert bei ihm, wie bei seinen Figuren in einem Außerachtlassen von Vaterland und Nationalismus.

Dies alles summiert, scheint uns der Schriftsteller Horváth eher ein Kosmopolit als ein typischer Österreicher zu sein, dessen Werke zweifellos unmittelbare Bestandteile der Weltliteratur sind.

Wir Ungarn sind allerdings um eine Illusion ärmer geworden, da das einzige abgeschlossene Werk von Horváth, in dem er in einer Glanzperiode der ungarischen Geschichte, in ungarischem Milieu ungarische Figuren agieren läßt, sich als entnationalisiertes Drama, geschöpft aus einer Übersetzung des Kurzromans von Mikszáth entpuppte.³⁴ Das ist natürlich wenig erfreulich, doch wir dürfen uns der Wissenschaft nicht mit nationaler Eingenommenheit nähern. Auch ohne das Lustspiel *Ein Dorf ohne Männer* ist Horváth von der gesamten Literaturwissenschaft als ein deutsch schreibender Ungar registriert, der verdiente, daß seine Stücke ungarischerseits nicht nur gelobt und besprochen, sondern auch gespielt werden. Wir sind der festen Überzeugung, daß das besprochene Stück in der Urfassung oder in seiner Variante auch auf ungarischen Bühnen oder im ungarischen Fernsehen noch heute einen durchschlagenden Erfolg erzielen würde.

Unser Vorhaben war keineswegs Horváths undiskutable Genialität zu schmälern, im Gegenteil, wir wollten etwas von der Verbindlichkeit tilgen, die die ungarische Literaturwissenschaft ihm schuldig ist.

Anmerkungen:

- ¹ Marcel Reich-Ranicki: *Horváth, Gott und die Frauen*. Die Etablierung eines neuen Klassikers der Moderne. Die Zeit, Jg. 27. (1972), Nr. 15., S. 34.
- ² Walter Huder: *Zum Stand der Horváth-Forschung*. Akzente, Jg. 19. (1972), Nr. 2., S. 125.
- ³ Jenő Kramer: *Ödön von Horváth*, Leben und Werk aus ungarischer Sicht. Wien 1969. Wissenschaftliche Buchreihe der Internationalen Lenau-Gesellschaft.
- ⁴ Derselbe: *Ödön von Horváth*. Budapest, 1971. Modern Filológiai Füzetek. (Hefte für Moderne Philologie).
- ⁵ A. a. O.: S. 5.
- ⁶ Vgl. das Tageblatt *Az Ujság*, Nr. 12 Okt. 1907.
- ⁷ Vgl. das Tageblatt *Pesti Hírlap*, 51. Aug. 1906. Jg. 28. Nr. 224. S. 8.
- ⁸ Die Umarbeitungen betreffende Belege haben wir den Sämtlichen Werken von Kálmán Mikszáth entnommen, Budapest, 1959. Bd. 12. S. 257—262.
- ⁹ Gesammelte Werke (GW), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972. Bd. II. S. 466.
- ¹⁰ Jenő Kramer: *Ödön von Horváth*, Leben und Werk aus ungarischer Sicht. A.a.O., S. 12—13.
- ¹¹ A. a.O.: S. 16.
- ¹² Sämtliche Werke von Kálmán Mikszáth. Budapest. 1959. Bd. 12. S. 262—264.
- ¹³ GW. Bd. IV. S. 669.: „... Ich habe für den Film geschrieben wegen eines neuen Anzugs... Es war mein moralischer Tiefstand.“
- ¹⁴ GW., Bd. II. S. 538.
- ¹⁵ Dieter Hildebrandt: *Der Jargon der Uneigentlichkeit*. Zur Sprache Ödön von Horváths. Akzente, Jg. 19. (1972), Nr. 2., S. 117.
- ¹⁶ Marcel Reich-Ranicki: a. a. O.
- ¹⁷ Sämtliche Werke von Kálmán Mikszáth. Budapest, 1959. Bd. 12. S. 137.
- ¹⁸ Kurt Krahl: *Horváth*. Friedrich Verlag, Felber bei Hannover, 1966. S. 23—24.
- ¹⁹ Joseph Strelka: *Brecht, Horváth, Dürrenmatt*. (Wege und Abwege des modernen Dramas.) Wien—Hannover—Bern, 1962. S. 110—112.
- ²⁰ GW., Bd. II., S. 517—518.
- ²¹ GW., Bd. IV., S. 384—385.
- ²² GW., Bd. II., S. 488.
- ²³ GW., Bd. II., S. 526.
- ²⁴ Jenő Kramer: a. a. O., S. 36.
- ²⁵ Vgl. Dezső Báder: *Einzelheiten aus der Literatur der Emigration*. Acta Litteraria Scientiarum Academiae Hungaricae. Tomus 12. Fasciculus 1—2. S. 202—227.
- ²⁶ Ulrich Becher: *Stammgast im Liliputanercafè*. Stücke. Hrg. von Traugott Krischke. Rowohlt, Hamburg, 1961. S. 420.
- ²⁷ Joseph Strelka: a. a. O., S. 72.
- ²⁸ Jenő Kramer: a. a. O., S. 15.
- ²⁹ GW., Bd. IV., S. 660.
- ³⁰ Ödön von Horváth: *Das Märchen in unserer Zeit*. GW., Bd. III., S. 123.
- ³¹ Dieter Hildebrandt: a. a. O., S. 122.
- ³² Ödön von Horváth: *Stücke*. Hrg. von Traugott Krischke. A. a. O., S. 8.
- ³³ Marcel Reich-Ranicki: a. a. O.
- ³⁴ Wir möchten erwähnen, daß Mikszáths Roman nach dem zweiten Weltkrieg wieder übersetzt worden ist: Koloman Mikszáth: *Maskerade des jungen Königs* (A szelistyei asszonyok). Roman. Übertragen von Alexander Sacher-Masoch. Wien, Berlin, Stuttgart, Neff, 1959. 154. S.

TAMÁS LICHTMANN

Beitrag zur Aufnahme Heinrich Manns in Ungarn

Dieser Aufsatz behandelt die Aufnahme, die Heinrich Mann in Ungarn fand. Er war zugleich Repräsentant des kritischen Realismus und einer der größten Humanisten seiner Zeit, d. h. in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts. Er gehört als Dichter, sowie auch als Mensch zu den Besten des Deutschtums. Trotzdem blieb seinem Lebenswerk die verdiente Anerkennung versagt, seine Stellung in der Literaturgeschichte ist bis heute nicht entsprechend klargelegt worden. Früher wurde er zurückgesetzt, weil er einer der Radikalsten seiner Zeit war, es ist verständlich, daß er auch im damaligen Ungarn — vor 1945 — kaum popularisiert, und nur ab und zu übersetzt wurde. Später, als es möglich war, ihn zu übersetzen, hatte ein Teil seiner Werke die Aktualität verloren, seine in ihrer Zeit fast mystischen Prophetien waren traurige Wirklichkeit, Historie geworden, und die großen humanistischen Werke, die der unmittelbaren Wirklichkeit entstammten, hatten seine früheren Romane bereits überflügelt. Es ist bis heute keine Gesamtausgabe seiner Werke — auch auf deutsch — erschienen. Außerdem ist es eine nicht zu bezweifelnde Tatsache, daß sein Lebenswerk in ästhetischer Hinsicht nicht einheitlich ist. Ein Teil seiner Werke gehört in die vorderste Linie der Weltliteratur, andere Werke sind zwar schwungvoll, aber weniger gut konstruiert, oder voreilig, oberflächlich. Die Wertung seiner großen Werke ist im Gang, die marxistische Ästhetik hat die Heinrich Mann-Untersuchungen noch nicht abgeschlossen. Es lohnt sich also zu untersuchen, wie die ungarische Literaturtheorie Heinrich Mann schätzt, interpretiert, weil er auch für die deutsche Ästhetik ein Problem bedeutet. Wir sind in unseren Forschungen natürlich nicht so weit, wie man auf deutschem Sprachgebiet ist, die Untersuchungen haben gerade erst angefangen. Dieser Aufsatz hat die Absicht, die Anfangsergebnisse der Untersuchung Heinrich Manns in Ungarn zusammenzufassen.

I.

Es wurden nicht alle Werke von Heinrich Mann ins Ungarische übersetzt. Es sind aus dem bedeutenden, auch in seinem Ausmaß imposanten Lebenswerk insgesamt sechs Romane und vier Erzählungen auf Ungarisch erschienen. Einige

Gattungen seiner Werke fehlen völlig in der Übersetzung. Es sind weder seine publizistischen Schriften, seine Aufsätze, oder Essays erschienen, kein einziges Drama von ihm wurde übersetzt, und nur eine verschwindende Minderheit seiner Erzählungen ist auf Ungarisch erschienen. Von seinen Romanen sind die zwischen den zwei Weltkriegen, und die nach dem II. Weltkrieg geschriebenen Werke für das ungarische Lesepublikum völlig unbekannt.

Die übersetzten Werke sind:

- Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen. (München, 1905)
Ronda tanár úr. (Übers. Dezső Kosztolányi, Békéscsaba, 1914)
Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy. (München, 1903)
Diana (Három istennő I.) (übers. Gyula Szini, Bp. 1920)
Pippo Spano. (Band: Flöten und Dolche) (München, 1905)
Pippo Spano. (Ozorai Pipo) (Übers. Imre Bolgár, Wien 1922)
Ein ernstes Leben. (Berlin, 1932)
Nehéz élet. (Übers. Jenő Pálmai, Bp. 1936)
Die Jugend des Königs Henri Quatre. (Amsterdam, 1935)
Egy király ifjúsága. (Übers. Rózsa G. Hajnóczy, Bp. 1944)
- Nach 1945:*
- Der Untertan. (Leipzig, 1918)
Az alattvaló. (Übers. Viktor Lányi, Bp. 1950)
Die kleine Stadt. (Leipzig, 1909)
Kisváros. (Übers. Dezső Keresztúry Bp. 1952)
Az alattvaló. II. Auflage Bp. 1955
Ronda tanár úr. II. Auflage Bp. 1957
Fulvia. (Übers. Ferenc Szolcsányi, Bp. 1958)
Abdankung. (Band: Stürmische Morgen, München, 1906)
Lemondás. (Übers. László Vajthó, Bp. Nagyvilág 1958/10)
Das Kind. (Band: Sie sind jung, Berlin, Wien, Leipzig 1929)
A gyermek. (Übers. László Tarr, Bp. Nagyvilág 1960/6)
Kisváros. II. Auflage, Bp. 1961
Az alattvaló. III. Auflage, Bp. 1962
Ronda tanár úr. III. Auflage, Bp. 1962
Die Jugend des Königs Henri Quatre — Die Vollendung des Königs Henri Quatre. (Amsterdam, 1935, 1938)
IV. Henrik. I. Ifjúkor (Übers. Ede Szabó)
II. Beteljesedés (Übers. Gábor Vajda) Bp. 1963
Ronda tanár úr. IV. Auflage, Bp. 1971

Der erste Roman, der auf Ungarisch erschien, ist *Professor Unrat*. Es ist vielleicht überraschend, daß eben diese scharfe Satire, eines der am schonungs-

loseten kritisierenden Werke Heinrich Manns im damaligen Ungarn verlegt wurde. Es wird aber klar, wenn wir den Namen des Übersetzers nennen: Dezső Kosztolányi. Vor 1945 wurden bei uns noch solche Werke von Heinrich Mann verlegt, wie der bedeutende, aber in seiner Gesellschaftskritik nicht so starke Roman *Die Göttinnen* (der erste Teil). Eine Erzählung erschien damals noch, *Pippo Spano*, diese spannende subjektive Novelle, voller Leidenschaft. Ihr Wert soll nicht bestritten werden, aber es sind eben doch nur Spuren der Gesellschaftskritik darin enthalten und sie stellt somit gewissermaßen ein „gefahrloses“ Werk dar. Es ist eine „Künstlernovelle“, eine zu derselben Gattung gehörende, dieselbe Problematik bearbeitende Erzählung, wie die Novelle *Tonio Kröger* von Thomas Mann. Vor 1945 sind noch der Roman *Ein ernstes Leben* und der erste Teil von *Henri IV.* erschienen.

Die bedeutenden, echt kritisch-realistischen Werke haben natürlich erst nach der Befreiung erscheinen können, so im Jahre 1950 *Der Untertan*. Er erzielte einen großen Erfolg und wurde noch zweimal verlegt. Heinrich Mann ist seitdem als der Dichter des *Untertans* bekannt. 1952 ist *Die kleine Stadt* in der schönen Übersetzung von Dezső Keresztúry erschienen. Wieder erschien der *Professor Unrat*, und zwar dreimal! Diese Reihe wurde 1963 durch das größte Unternehmen, die Übersetzung und Verlegung des vollständigen Romans *Henri IV.* abgeschlossen.

Seine Romane, die nach dem II. Weltkrieg geschrieben wurden, verdienen unbedingt eine Übersetzung, seine Essays, Aufsätze gleichfalls. Aber das ist Aufgabe der Literaturpolitik.

II.

Der erste Beitrag, der über die Werke Heinrich Manns in der ungarischen Presse erschienen ist, stammt aus dem Jahre 1919. In der repräsentativen Zeitschrift *Nyugat* ist eine Kritik von Aladár Schöpflin über den *Untertan* erschienen. Das Erscheinen der Kritik fällt in die Zeit der Räterepublik. Schöpflin sieht die Werte von Heinrich Mann richtig, und obwohl ein Teil seiner Aussage heute schon gesetzmäßig veraltet ist, sind sein Wohlwollen, seine Sachkenntnis evident.

Im Jahre 1925 ist in *Nyugat* eine weitere Kritik über den dritten Roman der Trilogie *Das Kaiserreich*, über *Den Kopf*, von Zsuzsa Ádám erschienen. Es ist Heinrich Mann in diesem Werk gelungen, den Mechanismus des Kriegsausbruchs anzufassen. Es wird in der Kritik die Rolle der Vernunft analysiert; da beide Helden spekulative Intellekte sind, ist der gemeinsame Zug ihrer Vernunft die Unpersönlichkeit; sie sind nicht zum Kampf fähig, d. h. zum Kampf für etwas. Bloße Güte oder bloße Verachtung kann nie zum Ziel gelangen. Als charakteristischeste Züge Heinrich Manns hebt die Kritikerin „den Mut der Überzeugung“, und „die Leidenschaft der Aburteilung“ hervor.

1930 schrieb József Turóczy in *Nyugat* über den neuen deutschen Roman

einen zusammenfassenden Aufsatz. Er spricht darin über Feuchtwanger, Alfred Neumann, Ernst von Salomon, Bruno Frank und erwähnt auch Heinrich Manns Roman *Die große Sache*.

In *Nyugat* ist 1935/I unter den kleineren Rezensionen eine kurze, paarzeilige Kritik über den damals ungarisch erschienenen Roman Heinrich Manns *Ein ernstes Leben* zu finden. Aus dieser Rezension entnehmen wir Unverständnis, sogar beinahe Antipathie dem Dichter gegenüber. Wir können uns glücklich schätzen, daß nur diese einzige Kritik in Ungarn erschienen ist, die ein solches Maß an Verständnislosigkeit zeigt.

Die Mehrheit der Handbücher vor 1945 erwähnte Heinrich Mann. Das von Marcell Benedek redigierte Literaturlexikon (1927) betrachtet ihn als eine hervorragende Gestalt der neuen deutschen Literatur. In dem von Lajos Dézsy redigierten Lexikon der Weltliteratur (1930) lesen wir den Namen von Heinrich Mann ebenfalls. Es wird hervorgehoben, daß der Dichter stark von der Literatur der romanischen Völker beeinflußt wurde (Balzac, Flaubert, d'Annunzio). Diese Erkenntnis ist das höchste und einzige Verdienst des Lexikons Heinrich Mann betreffend.

Es sollen hier noch zwei bedeutende Persönlichkeiten erwähnt werden, die vor 1945 über Heinrich Mann schrieben, Antal Szerb z. B. in seiner berühmten und viel diskutierten *Geschichte der Weltliteratur*. Heinrich Mann gehört mit seiner eigenartigen, krampfhaft neuartigen Sprache zu den Vorläufern des Expressionismus, so schreibt Antal Szerb über dessen Stil. Er erklärt den politischen Radikalismus von Heinrich Mann in seiner politischen Unwissenheit mit der Kategorie „Proletar-Dichter“.

György Bálint, der andere große Vertreter der ungarischen Literaturgeschichte erwähnte auch mehrmals den Namen von Heinrich Mann. Er kannte die Werke Heinrich Manns, und hielt ihn für einen strengen, ruhelosen und erbarmungslos kritisierenden Dichter.

Die Werte des großen deutschen Dichters waren also schon vor 1945 von unseren bürgerlichen Literaturgeschichtsschreibern erkannt worden, und obwohl ihre völlige Bedeutung nicht angefaßt werden konnte, wurden viele Werke der ungarischen Leserschaft vorgestellt.

III.

Der erste Wissenschaftler, der sich *nach 1945* mit den Werken von Heinrich Mann beschäftigte, war György Lukács. 1947 ist sein bedeutendes Werk *Der historische Roman* auf Ungarisch erschienen. Das Buch behandelt die historischen Romane des XX. Jahrhunderts (IV. Kapitel) — mit besonderer Berücksichtigung Romain Rollands und Heinrich Manns. Er bezeichnet sie als revolutionäre Demokraten, aber bemerkt, daß Heinrich Mann zwischen demokratischen Ideen und veraltetem Liberalismus keinen Unterschied machen

kann, und die Schwächen des Liberalismus beschönigen will (im *Untertan*). Er hält Heinrich Mann für den fortschrittlichsten humanistischen Dichter — von den von ihm analysierten Künstlern —, und hebt zuerst dessen Internationalismus hervor. Dieser Internationalismus knüpft an die demokratischen deutschen Traditionen an (Heine, Börne). György Lukács unterscheidet den klassischen historischen Roman, dessen größter Vertreter Walter Scott war, und den modernen historischen Roman. Die Form des klassischen historischen Romans ist die Volksschilderung, der Hauptheld ist also das Volk, bzw. ein Vertreter des Volkes. Der moderne historische Roman ist dagegen im allgemeinen biographisch, d. h. es wird in ihm dem Lebensweg einer hervorragenden Person gefolgt, um dadurch gegen den Faschismus zu kämpfen. Lukács weist auf die Gefahr hin, daß eine derartige Aktualisierung ein Werk abstrakt machen kann, daß somit aus Charakteren eine Formel, ein Symbol wird, und daß die konkrete Wirklichkeit vernebelt wird. Der Roman hat seiner Gattung zufolge solche Elemente. Der Dichter schildert zwar das Volk, aber er geht von der Gegenseite, der des Haupthelden aus, und deswegen wird der historische Prozeß mystisch; zum Symbol. Diese Schilderung ist gattungsbedingt mangelhaft. Der Dichter kann nämlich notwendigerweise nur das darstellen was mit dem Helden zusammenhängt. Lukács lobt die Gestalt Henris, er hält ihn für einen wunderbaren, realistischen, konkreten Helden. Diese Method geht hingegen auf Kosten der historischen Treue und der konsequenten Schilderung. Die echte Beziehung zum Volk kann nicht veranschaulicht werden die vollkommene Schilderung eines Zeitalters ist durch die Biographie eines noch so großen Mannes nicht möglich, weil er — obwohl er ein König ist, und zwar ein großer, mit seinem Volk lebender — nicht alle wichtigen Ereignisse der Zeit durchleben kann. Die gesellschaftliche Tragfähigkeit des klassischen historischen Romans ist größer, die Beziehung zwischen dem Volk und Helden ist darin direkter. Die Beurteilung von Lukács ist trotzdem positiv. Das Werk bewahrt seine konkret historische Realitätsanschauung, hebt die Realität selbst in die erhabene Sphäre der Humanität, und errichtet dadurch eine „heroische Wirklichkeit“. Er hebt auch die Bedeutung der positiven Schilderung hervor. Die positive Schilderung ist eine Kategorie von Lukács, er versteht darunter die indirekte Polemik, d. h. der Dichter setzt der Niedrigkeit seiner Zeit ein großes humanistisches Beispiel entgegen. (Von gleicher Art ist auch der große biblische Roman Thomas Manns; *Joseph und seine Brüder*). Lukács hält diese Darstellungsweise für eine hochwertigere Kunst als die direkte, satirische, negative Schilderung, obwohl er das Existenzrecht dieser letzteren auch anerkennt. Er meint sogar, daß der historische Roman selbst als Gattung den Wettkampf mit den großen Gesellschaftsromanen der Zeit in Hinsicht der Wirklichkeitsschilderung nicht aufnehmen kann (*Buddenbrooks, Das Kaiserreich*). Der historische Roman hat nämlich ein anderes Ziel; der

humanistische historische Roman zeigt die Vergangenheit für die Gegenwart auf, um damit für das Heute zu kämpfen.

Das Werk von György Lukács hat nicht nur theoretische Bedeutung. Dieses Buch hat nach 1945 zum erstenmal Aufmerksamkeit auf das Werk von Heinrich Mann hingelenkt, dieses Buch analysiert zum erstenmal — hervorragend, bis heute gültig — mit wissenschaftlichem Anspruch das Werk des großen Realisten.

Im folgenden sollen hier zwei Aufsätze von József Szigeti behandelt werden. In der Einleitung *Des Untertans* nennt Szigeti Heinrich Mann den ersten deutschen Schriftsteller, der die Ereignisse seiner Zeit verstanden hat. Mann war ein Dichter demokratischer Weltanschauung, der nicht mehr zur Arbeiterklasse gelangen konnte. Er fühlte zwar die neuen Kräfte, aber die Politik der Sozialdemokratie hinderte ihn, die Bedeutung der Arbeiterklasse zu erkennen. Über die Heldenwahl des Dichters schreibt Szigeti, daß die Mittelmäßigkeit Diederichs eine unmittelbarere Lebensnähe gibt, und den Untertan-Charakter hervorhebt. Seine Analyse wird durch einen überwiegend historischen Standpunkt gekennzeichnet, er hebt die politische Wegsuche Heinrich Manns hervor.

Szigeti hält das Werk für eine geistreiche, mörderische Satire, und erwähnt den Haß, der ihn zur unermüdlichen Geißelung des Bösen bewegt.

Die andere Einleitung von József Szigeti wurde zur ersten Auflage des Werkes *Die kleine Stadt* 1952 geschrieben. Szigeti betont die satirische, manchmal karikaturistische Darstellungsweise des Werkes, mit der der Dichter den antiklerikalen Kampf des Bürgertums, der die wirklichen gesellschaftlichen Probleme und Bewegungen verbirgt, an den Pranger stellt. Szigeti lobt die hervorragende typgestaltende Kraft Heinrich Manns, seine schonungslose Satire, impressionistische Schilderungsweise. Zwar hat Heinrich Mann den Grund des Konflikts und der Versöhnung seiner kleinlichen Helden nicht klar gesehen, sein Werk ist trotzdem optimistisch, bzw. wird keinesfalls nihilistisch, weil die Existenz der sozialistischen Sowjetunion für die fortgeschrittenen Denker ein Beispiel für den zukünftigen Weg aufzeigt. Szigeti hält *Die kleine Stadt* für ein bedeutendes Werk, für einen schonungslos angreifenden kritisch-realistischen Roman, der sowohl die Fehler des Bürgertums, als auch die der klerikalen Reaktion wahrnimmt und schildert. Er sympathisiert mit den Arbeitern, erkennt aber ihre gesellschaftsgestaltende Kraft nicht; daraus resultieren auch Fehler und Ideenbrüche des Werkes.

Ein neues Zeitalter im ungarischen literarischen Leben beginnt mit der Zeitschrift *Nagyvilág* (1957). Diese Zeitschrift ist eigentlich das erste Forum, das hauptsächlich die zeitgenössische Weltliteratur in Ungarn bekanntmacht. Der erste Artikel über Heinrich Mann wurde 1958 von Endre Sós geschrieben. (*Thomas Mann levelei Heinrich Mannhoz*)

In diesem Artikel publiziert Endre Sós die an seinen Bruder geschriebenen

Briefe Thomas Manns. Der kurze Artikel wirft das Problem auf, das später in einem ganzen Buch analysiert wird; das Verhältnis zwischen den beiden Mann-Brüdern.

Im selben Jahr erschien ein anderer Artikel von Endre Sós in *Nagyvilág* mit dem Titel: *Heinrich Mann — mai szemmel*. In diesem vor 12 Jahren geschriebenen Artikel zeigt Endre Sós die Schuld des ungarischen Kulturlebens in bezug auf Heinrich Mann auf. Schmerzlich vermißt er die Übersetzung des Romans *Henri IV.*, der ausgewählten Novellen und der Aufsätze, von denen seitdem nur *Henri IV.* übersetzt wurde. Hier erwähnt Endre Sós zum erstenmal den fast dämonisch prophetischen Zug Heinrich Manns.

Gleichfalls in *Nagyvilág* erschien die Rezension über den letzten Heinrich-Mann-Roman, *Empfang bei der Welt* von Antal Mádl (1959). Dieser Roman gilt als ein Resümee der Laufbahn Heinrich Manns. Das Werk zeigt die Verderbtheit der bürgerlichen Gesellschaft, wo das Geschäft sogar das Gefühl beherrscht, und in der sich die jüngste Generation fremd fühlt. Sie finden kein geistiges Erbe, nichts Progressives im Leben ihrer Vorfahren. Der alte Schriftsteller ist trotzdem optimistisch, weil die Jungen den Lebenskampf doch aufnehmen. Diese Zeit ist so verdorben, ihre Vertreter sind so verkommen, daß man es nur mystisch, mit dunklen Mitteln versinnlichen kann. Die Mittel der Satire und Karikatur spielen hier eine wichtige Rolle. Sie sprengen fast den Rahmen des Realismus. Außer seinen expressionistischen Stilmitteln tauchen manchmal auch surrealistische Elemente auf. Das alles wird durch die Weltuntergangsstimmung der Helden hervorgerufen. Mádl definiert den Roman als eine letzte geistige Zusammenfassung eines kämpferischen Lebens.

1960 erschien das Buch von Endre Sós und Magda Vámos *Thomas und Heinrich Mann*, das eines der Bedeutendsten in der Heinrich-Mann-Rezeption ist. Das Buch gibt den Lebensweg des Dichter-Brüderpaares in Essayform wieder, und folgt ihnen parallel bis zum Anfang der zwanziger Jahre, bis zu ihrer endgültigen Versöhnung. Bei der Gegenüberstellung der Brüder kann man der Frage nicht ausweichen, die für die Ästhetiker ein Problem bedeutet; die geringere Popularität von Heinrich Mann. Das Buch analysiert Streit und Zusammenstöße der Brüder, und beleuchtet die Gründe — ihre ästhetischen, weltanschaulichen Unterschiede. Der Roman *Zwischen den Rassen*, der in dem Buch zum erstenmal analysiert wird, schildert die Verwandlung des Bürgers in einen Bourgeois. Das Grundmotiv für den kühnen Roman ist die Person des Bruders, Thomas Mann. Heinrich will den Anschein vermeiden, den ersten erfolgreichen Thomas-Mann-Roman *Die Buddenbrooks* nachzuahmen, oder einfach unter die Einwirkung dessen gelangt zu sein.

Thomas wurde von Anfang an, seit seinem ersten Roman vom Erfolg begleitet, Heinrich ist oft in den Hintergrund getreten, er mußte auch Mißerfolge erleben. Für die Entwicklung Heinrich Manns sind ausländische Erlebnisse bedeutsam, Paris — als unentbehrliche Quelle von *Henri IV.* — und besonders

Italien. Der erste echte Heinrich Mann-Roman war *Im Schlaraffenland*, der einen neuen Ton in der deutschen Literatur anschlug. Es ist eine hervorragende Satire, obwohl der Dichter die neuen Kräfte, und den zukünftigen Weg noch nicht sieht. *Die kleine Stadt* folgt den Traditionen der *Commedia dell' arte*, es ist eine moderne Romeo und Julia-Geschichte. Im *Untertan* erreicht die typgestaltende Kraft Heinrich Manns ihren Höhepunkt. Die Gestalt von Hessling ist eine glänzend geistreiche Karikatur, die nicht nur den deutschen Spießbürger verspottet, sondern auch die Zukunft parodiert.

Über die künstlerischen Methoden, über die Unterschiede der beiden Brüder wird folgendes geschrieben: Heinrich ist der einfallsreichere Dichter, er hat auch mehr Themen, abwechslungsreicher — es ist eine bekannte Tatsache, daß Thomas keine Handlung erfinden konnte —, seine Werke sind lebensreich, aber die Qualität ist uneinheitlich. Heinrich hat seine Erlebnisse wahllos geschrieben, sie sind aus ihm herausgebrochen, das Lebenselement seiner frühen Werke ist die barocke Sensualität; das ist der Ästhetik Thomas Manns fremd.

Heinrich Mann war von Anfang an ein politischer Dichter. Im Gegensatz zu seinem Bruder macht ihm die Literatur an sich keine Sorgen, sondern er wandte sich schon in seinen ersten Werken an die Politik. Er interessierte sich für den Kampf und die Einheit von Geist und Tat, er versuchte die Triebkräfte der Gesellschaft zu prüfen und zu erläutern. Schon lange vor ihrer Entfaltung hat er die Tendenzen der deutschen Geschichte mit scharfen Augen erkannt, und als Cassandra, weissagte er die Zukunft. Diese Prophetengabe war seine dichterische Tragödie: Während Thomas alles zur rechten Zeit schrieb, nämlich dann, wenn es schon für jeden sichtbar war, sah Heinrich alles voraus und schrieb, als noch keiner verstand. Für den Leser ist es viel sympathischer, wenn jemand die Wahrheit ein ganzes Leben hindurch sucht, und damit kämpft. Wenn aber jemand als Künstler uneinheitlich ist, als Mensch dagegen immer Recht hat, alles im voraus sieht, dann ist das fast irritierend, sogar verdächtig. So geschah es mit Heinrich Mann. Die Polemik der beiden Brüder begann eigentlich dann, als Heinrich Mann in seinem *Geist und Tat* das in den Krieg treibende Deutschland mit politischer Scharfsichtigkeit analysiert. Heinrich war ein Mensch romantischer Seele, er glaubte an die Allmächtigkeit der Kunst, er war ein „gläubiger“ Rationalist. Damals war er der einzige Deutsche, der sich gegen den Krieg wandte.

Es ist schade, daß dieses Buch über die Zeit der Emigration und der Nachkriegszeit (nach 1945) nicht mehr sagt; das bedauert auch László Gyurkó, der über dieses Buch in *Nagyvilág* geschrieben hat. (1961) Nach seiner Meinung ist der Abschluß des Buches willkürlich, große Werke sind bei der Analyse ausgeschlossen. Gyurkó hält das Buch für ein bedeutendes Unternehmen, das trotz seiner kleineren Fehler ein wertvoller Aufsatz der ungarischen Literaturgeschichte ist.

Heinrich Mann gelangte auch in die Schullektüre. Das Buch *Die deutsche Literatur* bringt Teile aus dem Roman *Der Untertan*.

Zur III. Auflage *Des Untertans* schrieb László Gyurkó ein Nachwort (1962). Heinrich Mann hat schon in seinen frühen Werken den deutschen bürgerlichen Philister (*Professor Unrat*), und das Bürgertum überhaupt entlarvt, abgesehen von der Nation und der liberalen Parolen (*Die kleine Stadt*), schreibt Gyurkó. Thomas Mann, der Bruder, hatte zweifellos größere künstlerische Fähigkeiten, und hatte größeren Erfolg, auch deswegen, weil er die Zeit nicht beschleunigen wollte, er wartete bloß, und drückte aus, was er sah. Heinrich suchte immer das Neue, er sah klar und verspottete die Gegenwart scharf. Sein schonungslosestes Werk ist *Der Untertan*. Es ist ein prophetisch-realistisches Werk, und weissagt 20 Jahre im voraus. Das Bild ist dunkel, einen Ausweg findet auch der Dichter nicht. Er sympathisiert mit dem liberalen Bürgertum, obwohl er seine Lebensunfähigkeit fühlt, und fühlen läßt; er wendet sich auch an die Arbeiter mit Sympathie, aber mißtraut der Sozialdemokratie.

Marcell Benedek schrieb ebenfalls über Heinrich Mann, und zwar in seinem Überblick der Weltliteratur. Er hält *Die kleine Stadt* für das beste Werk Heinrich Manns, und erwähnt auch den Konflikt der Brüder. Benedek trennt sie so voneinander; Heinrich sei ein kämpferischer Sozialist und Thomas ein humanistischer Bürger. Das ist wohl ein Irrtum, Heinrich Mann war nämlich kein Sozialist.

Im Jahre 1965 hat Mihály Vajda György aus Anlaß des 15. Jahrestages seines Todes seine Erinnerung an Heinrich Mann beschrieben. Heinrich Mann war ein Diagnostiker seiner Zeit, er betrachtete die programmatische Konfrontation der Wirklichkeit und Kunst sein ganzes Leben lang als Hauptziel. Seine Romane sind bis heute nicht entsprechend anerkannt. Er war ein leidenschaftlicher, politischer Schriftsteller, sein Temperament erlaubte ihm keine schöpferische Ruhe. Er hat die Wahrheit einem jeden, meist schonungslos, mit Spott und Verachtung ins Gesicht gesagt, und das haben viele Menschen nicht gern. Heinrich Mann war ein auf Deutsch schreibender Europäer, wie Rilke, ein Fortsetzer des französischen Rationalismus, ein Moralist ohne Illusionen.

1966 erscheint die Essaysammlung *A német irodalom a XX. században* (Die deutsche Literatur im XX. Jahrhundert), die Aufsätze von ausgezeichneten Literaturwissenschaftlern, Kritikern, Essayisten über die Repräsentanten der deutschen Literatur im XX. Jahrhundert veröffentlicht. In diesem Buch erhält Heinrich Mann endlich den Platz, der ihm gebührt, der dritte Essay nach Thomas Mann und Berthold Brecht behandelt sein Werk. (Von Endre Sós). Seine Werke sind uneinheitlich, nur *Henri IV.* harmonisiert mit seinen künstlerischen Prinzipien. Es ist ein einziges Meisterwerk in seiner Gattung, es kann mit einem riesigen flämischen Teppich, oder mit den Bildern von Rubens verglichen werden. Im Werk *Ein Zeitalter wird besichtigt* gelangt Heinrich Mann am weitesten auf den Weg der Anerkennung des Sozialismus.

Eines der bedeutendsten ist das Buch von Antal Mádl (1966). Es ist das erste selbständige Werk, welches das ganze Lebenswerk Heinrich Manns — obwohl nur auf Grund seiner Romane — in Ungarn vorführt. Es schließt also nicht einen Prozeß ab, sondern fängt einen neuen an — in der Fachliteratur über Heinrich Mann. Das Buch hat popularisierende Absicht. Der Titel des ersten Kapitels heißt: *A német társadalomkritikai regény bölcsojénél* (An der Wiege des deutschen gesellschaftskritischen Romans). In diesem Kapitel analysiert Antal Mádl den ersten Roman, *In einer Familie*, der den späteren radikalen Künstler noch nicht antizipiert. Den Roman hätte auch Fontane schreiben können, der Stil ist der der Goethezeit. Das zweite Kapitel schildert den Weg des Dichters, der sich der Wirklichkeit nähert. Im Roman *Im Schlaraffenland* verwendet er statt der feinen französischen Ironie — die ihm nach Maupassant als Muster dient — stärkeren Spott. *Die Göttinnen* sind von starkem Individualismus durchgedrungen. Hier hat er auch die Legierung, die Einheit der Kunst, Politik und Liebe gesucht. *Die kleine Stadt* ist ein Denkmal der italienischen Demokratie, der freieren Atmosphäre, die humanistischer ist als die deutsche. Seine Stimme ist optimistisch, sein Ende ist trotz der Tragödie idyllisch.

Im folgenden Kapitel beschäftigt sich der Autor mit den Karikaturen der Zeit von Wilhelm dem II. Heinrich Mann ist der schärfste Kritiker Deutschlands geworden. *Professor Unrat* verspottet mit Haß die militaristischen Traditionen der deutschen Schule und ihre Lehrer. Dieser Roman hat ihm Weltruf gebracht. Den größten Erfolg von seinen Werken erzielte *Der Untertan*. Der Roman stellt ein Gegenstück zum Bildungsroman dar, und drückt alle Aggressivität des deutschen Bürgers in einem Helden aus. Er stellt die Moral der Macht dar, die auch unmoralisch sein darf, und die den Faschismus antizipiert. Das dritte Werk der Trilogie, *Der Kopf* schildert die Wegsuche der führenden Intelligenz; Heinrich Mann sieht für diese Klasse keinen Ausweg mehr.

Der vierte Abschnitt des Aufsatzes folgt dem Weg des Dichters vom I. Weltkrieg bis zur Emigration. Seine demokratischen Illusionen, die an ein besseres Deutschland glaubten, sind an den Felsen der deutschen Wirklichkeit langsam zerfallen. Er findet in seinen Romanen nur mit der Hilfe von „deus ex machina“ einen optimistischen Ausweg. *Mutter Marie* ist eine scharfe Gesellschaftskritik, aber es klingt Enttäuschung an. Ein dunkles Bild wird in den Romanen *Die große Sache* und *Ein ernstes Leben* geschildert. Diese Werke zeigen gar keinen Ausweg. Sein Kampf gegen den Faschismus, für die Demokratie führte zu keinem Resultat.

Der Aufsatz analysiert danach den Roman *Henri IV*. Der Roman gehört in die vorderste Linie der Weltliteratur, er ist das monumeltaleste Werk Heinrich Manns. Die Gestalt von Henri ist ein wahres Gleichnis, das Gegenbeispiel des Faschismus, die Verkörperung der großen und ewigen Idee des

Humanismus. Der Grund der Volkstümlichkeit kann nur die Tat sein, der humanistische Kampf für das Volk und mit dem Volk; sagt Heinrich Mann mit dem Roman. Der große Zweck von Henri, der Plan des europäischen Friedens bedeutete damals eine unmittelbare Aktualität. Der militante Humanismus Heinrich Manns wird in diesem modernen historischen Epos betont.

Das letzte Kapitel des Essays beschäftigt sich mit den späten Romanen des Dichters. Diese Werke sind den ungarischen Lesern unbekannt. Deshalb ist es besonders nützlich, das ganze Lebenswerk und die Entwicklungslinie Heinrich Manns aufzuzeigen. Diese Epoche ist ein Zeitalter der Rechenschaft, der Dichter sucht die Antwort auf die Tragödie seiner Nation, wie alle humanistischen Deutschen. Die Werke dieser Zeit sind *Lidice*, *Der Atem*, *Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen* und *Empfang bei der Welt*. Dieser letzte faßt alles zusammen, was Heinrich Mann erlebt hat, bildet ein letztes Urteil über den Bürger und bringt seinen Optimismus zum Ausdruck, weil die Kontinuität des Lebens nicht abbricht.

Im Literaturlexikon 1968, *A XX. század külföldi írói* widmeten die Redakteure (Lajos Pók, Béla Köpeczi) Heinrich Mann einen bedeutenden Platz. Die kurze Zusammenfassung bringt hauptsächlich lexikalische Daten, eine kurze Biographie und hebt besonders die Bedeutung seiner Essays hervor. (*Zola, Ein Zeitalter wird besichtigt*)

Aus Anlaß des 100. Geburtstages erschien in *Nagyvilág* ein Artikel von Lajos Pók. (*A nehéz eset — Der schwere Fall*) Lajos Pók stellt auch einen Vergleich zwischen den beiden Brüdern an, und erzielt ein ähnliches Resultat, wie das früher schon erwähnte Werk von Endre Sós und Magda Vámos. Heinrich Mann ist in der ersten Etappe des Faschismus beinahe zum Propheten des Humanismus geworden, aber in der Zeit des II. Weltkrieges hat Thomas die Politik der Großmächte viel klarer gesehen, während Heinrich seine Illusionen über die bürgerliche Demokratie nicht aufgeben konnte. Heinrich Mann hat die gesellschaftlichen Probleme (vor dem II. Weltkrieg) „zu früh“ erkannt, und das war die Ursache seiner kleineren Volkstümlichkeit. Mehrere seiner Kritiker haben ihn der Oberflächlichkeit beschuldigt, aber er hatte bloß ein zu rasches Begriffsvermögen und riesige Energie. In der Analyse von *Henri IV.* stützt sich der Kritiker auf György Lukács. Der Roman schildert die geschichtsformende Rolle der Persönlichkeit, wie auch der Joseph-Roman von Thomas Mann. Die spezielle deutsche Anschauung der historischen Entwicklung wird hier ausgedrückt, die seit dem *Don Carlos* von Schiller ein Modell der von oben organisierten Revolution war. Die positive Rolle der Persönlichkeit ist auch eine große dichterische Tat, das war in dieser Zeit auch verblüffend kühn.

Abschließend möchte ich bemerken: Das Ziel dieses kleinen Artikels war, die Heinrich-Mann-Rezeption in Ungarn zusammenzufassen. Wenn alle Aufsätze, Essays, Rezensionen und die Übersetzungen an einer Stelle zusammengestellt

werden, kann man leichter erkennen, was noch fehlt. Alle seine Kritiker bestätigen, daß der große deutsche Dichter bisher ungerechterweise zurückgesetzt wurde, obwohl er einer der humanistischsten, militantesten, fortgeschrittensten Künstler seiner Zeit war. Er verdient eine weitere, noch gründlichere Forschung und Würdigung...

Literaturverzeichnis

Aladár Schöpflin: *Der Untertan*. (Heinrich Mann regénye).

(Der Roman Heinrich Manns). Nyugat, 1919, S. 602—603.

Zsuzsa Ádám: *Heinrich Mann: Der Kopf*. Nyugat, 1925/III. 599—601.

József Turóczi: *Az új német regény*. (Összefoglaló szemle)

(Der neue deutsche Roman, Zusammenfassung). Ny., 1930/II. 795—798.

József Turóczi—Trostler: *A német próza útja*. (Der Weg der deutschen Prosa).

Ny., 1935/I. 396—404.

— : Heinrich Mann: *Nehéz élet*. (Ein ernstes Leben). Ny., 1935/I. 424.

Irodalmi lexikon. (Literaturlexikon). Red. Marcell Benedek. Bp. 1927, Győző Andor kiadása.

Világirodalmi lexikon III. Külföldi irodalom. (Lexikon der Weltliteratur III. Ausländische Literatur). Red. Lajos Dézsi Bp. 1930, Studium.

Antal Szerb: *A világirodalom története*. (Geschichte der Weltliteratur). Bp., 1940 (Magvető, 1962).

György Bálint: *A toronyőr visszapillant*. („Der Turmwächter schaut zurück“). Bp. 1966, Magvető. (Kömlós Aladár: *Néró és a VII/a — 1936, Settembrini úr hadat üzen Hitlernek — 1930, Arcképek — 1938*).

Nach 1945:

György Lukács: *A történelmi regény*. (Der historische Roman). Bp. 1947.

József Szigeti: *Irodalmi tanulmányok*. (Aufsätze über die Literatur). Bp. 1959.

Endre Sós: *Thomas Mann levelei Heinrich Mannhoz*. (1901—22).

(Thomas Manns Briefe an Heinrich Mann). Nagyvilág, 1958/4. 593—99.

Endre Sós: *Heinrich Mann — mai szemmel*. (H. M. — heute). Nagyv. 1958/10. 1491—92.

Antal Mádl: *Heinrich Mann utolsó regénye*. (Empfang bei der Welt). (H. M.-s letzter Roman). Nagyv. 1959/10 S. 1573—74.

Tíz éve halt meg Heinrich Mann. (H. M. arcképe). (Vor 10 Jahren ist H. M. gestorben — Das Porträt H. M.-s). Nagyv. 1960/6 942.

Endre Sós—Magda Vámos: *Thomas és Heinrich Mann*. Bp. 1960, Gondolat.

László Gyurkó: *A Mann-testvérek*. (Die Brüder Mann). Nagyv. 1961/2, 296—97.

Német irodalom. (Die deutsche Literatur). Bp. 1961, Tankönyvkiadó.

Új Magyar Lexikon. (Neues Ungarisches Lexikon). Bp. 1962, Akadémiai Kiad.

- László Gyurkó: *Utószó Az alattvalóhoz.* (Nachwort zu *Der Untertan*). Bp. 1962, Európa. S. 441—445.
- Marcell Benedek: Világirodalom. (Weltliteratur). Bp. 1964, Közg. és Jogi K. A kultúra világa. (Welt der Kultur). II. Auflage.
A kultúra világa. Zene, tánc, színház, film, (Musik, Tanz, Theater, Film). Bp. 1963, S. 670, 716.
- Mihály Vajda György: Egy korszak krónikása. (Der Chronist eines Zeitalters). Nagyv. 1965/9 1385—89.
- Endre Sós: Heinrich Mann (Essay). in: A német irodalom a XX. sz.-ban. (Die deutsche Literatur im XX. Jh.) Bp. 1966, Gondolat 97—117, 512—3.
- Antal Mádl: *Heinrich Mann*. Bp. 1966, Gondolat. (Irodalomtört. Kiskönyvtár).
- Marcell Benedek: *Irodalmi hármaskönyv.* (Literarische Gattungen). Bp. 1966, Gondolat.
- A XX. század külföldi írói. (Ausländische Schriftsteller des XX. Jh-s). Red. Béla Köpeczi, Lajos Pók, Bp. 1968, Gondolat.
- Lajos Pók: *A nehéz eset.* (Der schwere Fall). Nagyv. 1971/3. 443—446.
- Gy.—: Heinrich Mann. (1871—1950). Nők Lapja 1971/13. (márc. 27.) S.13.

KLEINERE BEITRÄGE

IMRE LENGYEL

Beitrag zur Korrespondenz J. J. Breitingers mit den Hochschulprofessoren in Debrecen

Im Band 6 der Arbeiten zur Deutschen Philologie (Debrecen, 1972 S. 55—76) gab ich eine Darstellung der Beziehungen der Debrecener Hochschulprofessoren zu den wichtigsten Vertretern der Zürcher Aufklärung.¹ Vor allem wurde ein zusammenhängender Kreis Debrecener Wissenschaftler behandelt, zu dem György Maróthi (1715—1744), Sámuel Szilágyi (1719—1785) und István Hatvani (1718—1786) gehörten.² Sie bildeten eine Gemeinschaft führender Persönlichkeiten des kulturellen Lebens im 18. Jahrhundert, die wir als Vorläufer der Aufklärung in Debrecen bezeichnen können.

Unter den Dokumenten dieser geistigen Verbindungen wurde der Brief Johann Jakob Breitingers an Sámuel Szilágyi veröffentlicht, in dem er seinen Standpunkt über die Herausgabe seiner Logik in Debrecen darstellte, und eigentlich seine Bewilligung dazu gab. Im Brief beschrieb er auch die Umstände, unter denen das Werk 1736 entstand. Außerdem teilte er seinem ungarischen Freund die Absicht mit, eine neue Zusammenfassung dieses Wissenschaftszweiges zu schreiben.

Seit der Veröffentlichung des Aufsatzes wurde ein neues Dokument dieser Korrespondenz in der Zentralbibliothek in Zürich entdeckt.³ Der Brief, dessen Inhalt sich gerade auf die Herausgabe und Wirkung der Logik Breitingers in Debrecen bezieht, wurde etwa nach einem Jahr des im Aufsatz veröffentlichten Briefes geschrieben. Ob ein Briefwechsel zwischen den beiden Freunden in der Zwischenzeit stattfand, ist aus dem Brief nicht zu ersehen. Es scheint aber nicht der Fall zu sein.

Auch aus der in der Einleitung ausgedrückten Entschuldigung, in der Szilágyi von seiner Krankheit spricht, scheint die Annahme berechtigt zu sein, daß es sich hier um die Antwort auf den Brief Breitingers handelt. Szilágyi schickt dem Zürcher Freund ein Exemplar seines in Debrecen veröffentlichten Werkes, eine Debrecener Ausgabe des Buches von Freyer und ein von Szilágyi verfaßtes Gedicht zu.⁴

Mit Freude berichtet Szilágyi über den Erfolg der Logik Breitingers bei der Debrecener Hochschuljugend, und bringt den Wunsch zum Ausdruck, ein Kompendium der Metaphysik von Breitinger und die neue Auflage der Logik zu haben.

Szilágyi hoffte fest, daß die in Debrecen veröffentlichte Logik Breitingers keinen Druckfehler enthalten werde. Da es nicht der Fall war, berief er sich auf die Humanität des Verfassers, die Fehler zu übersehen. Zum Schluß entschuldigte er sich, nur ein Exemplar der Logik übersandt zu haben, er wollte aber den vorzüglichen Studenten, der aus Debrecen gerade nach der Schweiz fuhr, nicht mehr belästigen.⁵ In den letzten Zeilen des Briefes drückte Szilágyi Glückwünsche für das Neujahr aus.

Viro Clarissimo D. Joanni Jacobo Breitingero,
Eloquentiae Sc. ap. Tigur. Professori Celeber-
rimo S. D. Samuel Szilágyi.

Quamquam per temporis angustias, et praeterea valetudinem quoque meam non satis firmam, haud liceat iustam ad Te epistolam scribere Vir Clarissime: tamen malui alicquid hac occasione, quam nihil ad Te dare literarum. Exemplum libelli Tui apud nos editi, una cum Freyeri Oratoria, et inepto hoc carmine, quod iussu quidem Ampl. nostri Magistratus, sed iniussu ut vides Apollinis scripseram, ad Te mitto. Noli quaeso plus quam semel illud inspicere, nam profecto si accurate illud perlegeris decennio et amplius senior fiet.

Logicam Tuam, dici non potest, quam avide exceperit iuventus nostra, quamque egregios ex ea iam profectus fecerit. Utinam simile Metaphysices etiam compendium abs Te haberemus! una cum nova illa quam nobis promiseras Logica.

Ceterum veniam abs Te peto Vir Clarissime, quod tam audacter in posterioribus meis adfirmasserim, libellum Tuum sine ullo operarum nostrorum errore prodiisse. Sero enim deprehendi unum alterumne scripsisse; quos tamen quae Tua erit humanitas, nimiae nostrae festinationi condonabis. Plura etiam eius exempla Tibi misissem, nisi hunc qui has tibi reddet, discipulum hactenus nostrum dilectissimum, pluribus onerare veritus fuisset. Vale nunc Vir Clarissime Deo, Patriae, et Nobis, novumque hunc annum felicem faustumque auspicare.

Dabam Debrecini ad d. 25 Novembr. 1743

Dem vorzüglichsten Herrn Johann Jakob Breitinger,
dem berühmtesten Professor der Wissenschaft der
Eloquenz in Zürich wird ein Gruß vom Sámuel
Szilágyi übersandt.

Obwohl kein richtiger Brief an Dich von mir aus Mangel an Zeit und wegen meiner nicht sehr starken Gesundheit geschrieben werden konnte, vor-

zöglichster Herr, wollte ich Dir doch lieber etwas, als nichts schreiben. Ich übersende Dir ein Exemplar Deines bei uns herausgegebenen Büchleins mit dem Oratoria von Freyer und mit einem albernen Gedicht, das ich auf den Befehl unseres Hohen Magistrats, aber, wie Du siehst, nicht auf den Anlaß von Apollo geschrieben habe. Bitte Dich, es nicht mehr als einmal durchlesen zu wollen, weil wenn Du es gründlich durchläsest, wird es zehn und noch mehrere Jahre älter werden.

Deine Logik — man kann nicht sagen — mit welchem Interesse sie von unserer Jugend empfangen wurde, und welchen großen Fortschritt sie daraus machte. Hätten wir doch das Kompendium über die Metaphysik von Dir! Mit Deiner uns versprochenen neuen Logik zusammen!

Übrigens verzeihe mir, früher von mir so kühn behauptet zu haben, daß Dein Buch von unseren Arbeitern ohne Fehler abgedruckt werde. Wenn einige später doch aufgefunden wurden, soll es Deine Humanität unserer überaus großen Hast zuschreiben. Ich hätte mehrere Exemplare zugeschickt, wenn ich nicht gefürchtet hätte, den Überbringer, unseren bisher sehr vorzüglichen Schüler mit mehreren zu belästigen.

Nun leb wohl, Gott, dem Vaterland und uns sehr liebevoller Mensch, fangen wir dieses neue Jahr mit glücklichen und günstigen Auspizien an!
Geschrieben in Debrecen am 25. November 1743.

Ammerkungen

¹ Eine ausführliche Behandlung dieser Frage s. Lengyel Imre: A svájci felvilágosodás és debreceni kapcsolatai (Die schweizerische Aufklärung und ihre Verbindungen mit Debrecen). Unter Druck in Könyv és Könyvtár (Jahrbuch der Universitätsbibliothek. B. IX.) Vgl. noch Lengyel Imre—Tóth Béla: Maróthi György külföldi tanulmányútja (Die Studienreise von György Maróthi im Ausland). In: Könyv és Könyvtár VIII :1. Debrecen, 1970. Lengyel Imre—Tóth Béla: Maróthi György nevelési törekvéseinek külföldi gyökerei (Die ausländischen Wurzeln der erzieherischen Bestrebungen von György Maróthi). In: Könyv és Könyvtár VIII :2. Debrecen, 1971. S. 53—104. —

² Leider sind die Jahreszahlen nach dem Namen Hatvanis im Aufsatz (S. 59) irrtümlich gedruckt, deshalb ist der Druckfehler zu verbessern.

³ Der Brief liegt unter Nr. Ms Bodmer 22.43a vor. Für die Bewilligung der Veröffentlichung sei der Leitung der Zentralbibliothek in Zürich und für die Bemühungen Frau Judith Steinmann hier besonders bedankt.

⁴ Hieronymus Freyer (1675—1747) war Professor der Pädagogik in Halle. Sein Werk „Oratoria in Tabulas compendarias redacta“ erschien 1759 schon in der 8. Auflage. Die Debrecener Ausgabe: Hieronymi Freyeri paed. reg. Hal. insp. Oratoria in tabulas compendarias redacta et ad usum iuventutis scholasticae accomodata. Editio nova. Debreceni. Per Ioannem Margitai. Anno 1742. Die Angaben über das Gedicht Szilágyis bedürfen weiterer Untersuchung.

⁵ Leider ist bisher nichts Näheres über seine Person bekannt.

Über Germanistik in Jugoslawien

Miljan Mojašević: *Deutsch-jugoslawische Begegnungen.*

Wien, Wissenschaftliche Buchreihe der internationalen Lenau-Gesellschaft, 1970, S. 214.

Dragoslava Perišić: *Goethe bei den Serben.*

München, 1968, S. 304.

Jovan Djukanović: *Jezik i stil Hartmanovog „Gregoriusa“ i „Izabranika“ Tomasa Mana.*

Beograd, Filološki fakultet Beogradskog Univerziteta, 1971.

Diese drei folgenden Buchbesprechungen illustrieren die Arbeit des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur in Belgrad. Die Werke von Mojašević und Perišić untersuchen die deutsch-südslawischen Beziehungen, die das Gebiet der Germanoslavistik berühren. Sie behandeln Themen der deutsch-südslawischen Literatur und Kulturgeschichte, die sie entweder erschlossen oder neu bearbeitet bzw. zusammengefaßt haben. Die Untersuchungen beziehen sich vor allem auf Goethe, Vuk Karadžić, auf die Brüder Grimm und auf diejenigen, die zur Entwicklung der deutsch-südslawischen Beziehungen auf irgendeine Weise beigetragen haben. Die deutsch-südslawischen Beziehungen werden in dem dritten Werk nicht behandelt, da es sich die Untersuchung des wichtigen Vertreters der neuen deutschen Literatur, Thomas Manns und dessen Vergleich mit Hartmann, zum Ziel gesetzt hat.

Mojaševićs Buch stellt eigentlich eine Reihe von Studien dar, deren größten Teil diejenigen Studien bilden, die über die deutsch-südslawischen literarischen Beziehungen (Goethe im Rahmen der jugoslawischen Germanistik, Serbokroatische „Faust“ Übersetzungen der Nachkriegszeit, Germanistik in Jugoslawien nach dem zweiten Weltkrieg) bzw. über die kulturhistorischen Beziehungen (Zu Wilhelm Grimms Tagebüchern, Ida von Düringfelds literarische Beziehungen zu den Südslawen, Die Augsburger *Allgemeine Zeitung* in der fürstlich-serbischen Kanzlei 1821—1834) informative Angaben liefern. Sein Werk kann man als einen geschichtlichen Rückblick betrachten. Unabhängig von den manchmal ungünstigen politischen Beziehungen, waren die kulturellen Beziehungen Mojaševićs Meinung nach immer gut und er hofft auf deren

günstige Weiterentwicklung. Folgende Feststellung schließt das Werk ab: „Deutsche Slawistik und jugoslawische Germanistik tun auch weiterhin ihr Bestes zur Pflege des Edlen und Erhabenen in den wechselseitigen Beziehungen.“ (S. 116) Neues und Wertvolles enthalten die Gedanken, die sich auf die Beziehung J. Grimms zu den Südslawen bzw. auf die serbokroatische Volkskunst in J. Grimms Interpretation beziehen.

Der Band enthält auch drei Abhandlungen, die nicht zu unserem Themenkreis gehören. Die eine befaßt sich mit der literarischen Wirkung durch Beispiele aus der deutschen Literatur, die zweite erörtert das Wesen der Begriffe Stille und Maß in Hölderlins Dichtung, während die dritte die Aktualität und den revolutionären Charakter des *Verthers* beweist.

Dem von Mojašević angeschnittenen Problemenkreis entnahm Perišić das Thema, um es dann in einer ausführlichen und selbständigen Arbeit darzustellen. Schon früher hatten viele Germanisten und Slawisten Interesse am Verhältnis Goethes zu den Serben. Diese Werke untersuchten vor allem die Relationen zwischen Goethe und der südslawischen Volksdichtung oder versuchten sie von einem anderen Standpunkt aus zu beleuchten. Perišić war bestrebt, die bisherigen Ergebnisse zusammenzufassen, zu bewerten sowie die einschlägigen Bemerkungen seiner Untersuchungen bekanntzugeben. Goethes Eindringen in die serbische Literatur im Laufe von hundertzwanzig Jahren bildet das Thema seines Werkes, das die Zeitperiode bis zum Jahre 1932 umfaßt. Es enthält vorwiegend Analysen, welche die Wirkung von Goethes Lyrik, Epik und seinen kritischen Werken sowie den Dramen, aber auch die der Goethe-Biographien bei den Serben chronologisch erörtern. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der Rolle der Übersetzer, ausführlich stellt er die serbischen Goethe-Übersetzungen vor, und weist zugleich auf die positiven sowie negativen Züge dieser Übersetzungen hin. Bei den einzelnen Gedichten führt er geschickte Vergleiche durch, indem er die Übersetzer der verschiedenen Epochen nebeneinanderstellt. Von der Goetheschen Lyrik erfreuten sich bei den Serben seiner Ansicht nach die Balladen der größten Beliebtheit, weil deren Stimmung einigen Werken der serbischen Volksdichtung ähnlich ist. Von den epischen Werken, die bei den Serben nun langsam Raum gewannen, steht der *Werther* an erster Stelle. (Bis 1932 gab es vier Übersetzungen.) In der oben erwähnten Zeitperiode wurden von den Kritikern Goethes nur einige übersetzt, die sich auf die serbischen Volkslieder bezogen. Perišić deutet auf diesen Mangel hin und würde es begrüßen, wenn alle einschlägigen Kritiken von Goethe bzw. alle Werke über sein Leben ins Serbische übersetzt würden. Auch Goethes Dramen drangen verhältnismäßig spät in das serbische Gebiet vor. Hier mangelt es an der guten Qualität der Übersetzungen und nach Meinung des Autors hinderten gerade diese mißlungenen Übersetzungen die Verbreitung von Goethes Dramen. Auf Details eingehend werden die verschiedenen *Faust*-Übersetzungen analysiert. Auf die serbische Literatur übte

Perišićs Ansicht nach der Faust den größten Einfluß aus. Das wird bei mehr oder weniger bedeutenden Dichtern sowie bei wichtigen Literaten wie Njegoš, Radićević oder Lazarević bewiesen. Auch die Geschichte der in Novisad gegründeten Goethe-Gesellschaft wird in einer Extra-Darstellung aufgeführt. Der vorletzte Teil seiner Studie umfaßt serbische Kritiken über Goethe und seine Werke. Anfang des Jahrhunderts begann die serbische Kritik sich mit Goethe zu befassen. Das Jubiläumsjahr 1932 brachte viele einschlägige Abhandlungen. Den anfänglich informativen Werken folgen die Studien einiger bekannter serbischer Germanisten (vor allem Trivunac und Siljepčević), bei denen Goethe echte Anerkennung fand. In dem letzten Teil wird Goethes Wirkung im Zusammenhang mit der serbischen literarischen Entwicklung erläutert. Zum Schluß gibt Perišić eine Bibliographie zu den serbischen Übersetzungen der Gedichte und der Dramen.

Djukanović beabsichtigt in seinem Werk die Sprache und den Stil, als die Ausdrucksform des Gedanken, zu behandeln. Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen steht Thomas Manns Roman, da dessen künstlerisches Wesen in erster Linie auf Stil und Sprache beruht. Nach dem Autor stellt *Der Erwählte* eine einzigartige sprachliche Leistung in der deutschen Literatur dar. Hier wird nicht nur die mittelalterliche Legende parodiert, sondern die Schaffensmethode des Dichters im Mittelalter. Auf Grund eines inhaltsbezogenen Vergleichs sieht er den größten Unterschied darin, daß Hartmanns homophones Werk die Wahrheit der Religion verkündet, während Th. Manns polyphoner Roman mit Hilfe der Ironie und der Parodie die mittelalterliche Legende humanisiert. Bei Djukanović wird Clemens sehr ausführlich analysiert. Ein selbständiges Kapitel befaßt sich mit dem Vergleich der beiden Werke. Den Anmerkungen folgt eine deutschsprachige Zusammenfassung, welche die wichtigsten Ergebnisse des obigen Vergleichs enthält. Das Buch wird mit einer übersichtlichen und ausführlichen Bibliographie abgeschlossen.

Zusammenfassend kann behauptet werden, daß die Studiensammlung Mojaševićs durch Vielseitigkeit, durch eine umsichtige analytische Arbeitsmethode überzeugt, während Perišićs Arbeit durch eine Fülle von Angaben, Fähigkeit zur Analyse und durch die Pflege der positiven Traditionen gekennzeichnet werden kann. Für Djukanovićs Studie ist eine genaue Kenntnis der deutschen Sprache und Sprachgeschichte sowie ein Hang zur Systematisierung und die Einheit der Form und des Inhalts charakteristisch. Diese drei Bücher spiegeln die Bemühungen des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur auf dem Gebiet der germanoslawistischen Traditionen und der neuen deutschen Literatur wider.

*Bemerkungen über ein Buch zur Frage der linguistischen
Interferenz**

Im Jahre 1970 ist die zweite Ausgabe der Reihe *Acta Hungarica Stockholmiensis*, die Dissertation von Eva Martins erschienen, unter dem Titel *Studien zur Frage der linguistischen Interferenz. Lehnprägungen in der Sprache von Franz von Kazinczy (1759—1831)*. Das Werk behandelt — aufgrund einer reichhaltigen Fachliteratur — eine in der ungarischen Forschung bis jetzt kaum berührte Problematik, die sowohl bei den ungarischen als auch bei den ausländischen Germanisten großes Interesse beanspruchen kann.

I. Schon der Doppeltitel macht uns auf die zweiseitigen Forschungsaufgaben aufmerksam. Auf der einen Seite steht die Interferenzforschung im Mittelpunkt. Unter Interferenz wird (nach *Weinreich* und *Haugen*) „das Hinübergreifen der S_1 in die Wort- und Satzstruktur und in die Semantik (Lexika) der S_2 verstanden“ (330). Das Werk untersucht das Produkt, die materielle Verwirklichung der Interferenz: die Lehnprägungen. Die Interferenz ist eine unvermeidliche, notwendige Erscheinung in jeder sprachlichen Kontaktsituation. Ihrer Entstehung nach kann sie zweierlei sein: entweder entsteht sie als Folge eines dringenden Sprachbedarfs, also unbewußt, oder wird sie nach einem vorbedachten Plan bewußt zustande gebracht. (125) Die Verfasserin will nun die Ergebnisse des Zusammenwirkens von bewußter und unbewußter Interferenz in einer Epoche untersuchen, in der die geschichtlichen, sozialkulturellen Umwälzungen die Entstehung der bewußten Interferenz besonders stark fördern, in der die Interferenz nicht nur als Parole-Erscheinung zu beobachten ist, sondern notwendigerweise auch in der Beziehung der *Langue* gewisse Veränderungen ins Leben ruft. So wählt sie die Epoche der ungarischen Sprachneuerung Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts und untersucht die Interferenz in der Sprache einer der wichtigsten Gestalten der damaligen sprachlichen Bestrebungen: in der Sprache von Franz von Kazinczy. Kazinczy spricht schon von seiner Kindheit an deutsch wie ungarisch und er will seine als arm und zurückgeblieben geltende ungarische Muttersprache bewußt nach der Art des Deutschen bereichern und zum Ausdruck neuer Ideen, der gesell-

*Eva Martins: *Studien zur Frage der linguistischen Interferenz. Lehnprägungen in der Sprache von Franz von Kazinczy. (1759-1831)*. Stockholm, 1970, 373 S.

schaftlichen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und kulturellen Errungenschaften der Epoche befähigen. Die Verfasserin ist bei ihrer Wahl von einem weiteren Faktor beeinflusst worden: „Bei den Lehnprägungen der gegenwärtigen Periode einer Sprache wäre ja die Nachhaltigkeit unmöglich vorauszusagen“ (331) — schreibt sie. Sie hätte also auch das Ziel, das Weiterleben der Interferenzerscheinungen zu verfolgen. Das ist nun aber eine Zielsetzung, die — schon wegen der von vornherein gegebenen Möglichkeiten des Buches — äußerlich bleibt und nur scheinbar zu verwirklichen ist. Im Wesentlichen bringt sie nur einige annehmbare Beweise für die Hypothese, daß die Neuerungen auf dem Gebiet der Lexik leichter Fuß fassen können, als auf dem der Morphologie oder der Syntax. Um festzustellen, welche Lehnprägungen — bzw. welche strukturellen Eigenheiten innerhalb der Lehnprägungen, welche Kompositions- und Ableitungsarten usw. — aus einem zeitweiligen Lehngebrauch zu dauerhaften sprachlichen Elementen geworden sind und unter welchen Bedingungen (z. B. über welche Stilschichten) das vor sich gehen konnte, würde eine weitere, über den Rahmen des vorliegenden, bahnbrechenden, Werkes weit hinausweisende Untersuchung fordern. Um diese Entwicklung durchschauen zu können, müßte man eine von Eva Martins bewußt vermiedene frequentative Untersuchung an einem größeren Korpus vollführen. In dieser Hinsicht macht das Werk unsere Forschung auf eine äußerst interessante und noch bevorstehende Aufgabe aufmerksam.

II. Zur Interferenz — also zum Entstehen der Lehnprägungen — sind gewisse Bedingungen struktureller Art in den Kontaktsprachen notwendig, und zwar gewisse Ähnlichkeit bzw. Parallelität in der Struktur beider Sprachen und eine große Elastizität der Empfängersprache, um fremde Schemata übernehmen zu können. Um diese Bedingungen besser zu beleuchten, behandelt die Verfasserin das Material in folgender Gruppierung: 1. synchronisch unauflösbare Wörter: Simplicien; 2. Derivativa, Komposition, mehrwortige Verbindungen und Redewendungen; 3. grammatische Berührungspunkte und innerhalb derer extra hervorgehoben zwei Gebiete aus der Syntax (Infinitivkonstruktion, Wortstellung). Ein großer Vorteil dieser Einteilung ist es, daß durch sie die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Entstehung, auf die Wurzeln der Interferenzerscheinungen gelenkt wird (vgl. 330). Außerdem kann dadurch die Wirkungskraft der Interferenz in verschiedenen Punkten des sprachlichen Systems bewiesen werden, von den unauflösbaren Einheiten bis zu den auflösbaren Strukturen. Innerhalb dieser zweifellos Wertvolles bietenden Einteilung geht jedoch die als theoretische Grundlage fungierende Lehnprägung-Terminologie gewissermaßen verloren. Die Verfasserin beabsichtigt nämlich aufgrund der Terminologie von Betz (29 ff) die verschiedenen Möglichkeiten der Lehnprägungen voneinander zu trennen. Dementsprechend spricht sie über Lehnbildungen — innerhalb deren die Abarten Lehnübersetzung, Lehnübertragung und Lehn schöpfung zu unterscheiden sind — weiterhin über Lehnwendung,

Lehnbedeutung (bzw. Lehngebrauch) und Lehnsyntax. Die ungelösten Probleme der Terminologie sieht die Verfasserin selbst klar: „Weder die durch die Terminologie fixierten Lehnprägungsarten sind immer fest voneinander abgrenzbar, noch ist die Terminologie selbst absolut und definitiv eindeutig.“ (321) Es kann z. B. wirklich in Frage gestellt werden, ob es zur Analyse des vorliegenden Materials notwendig und gehaltvoll ist, Lehnübersetzung und Lehnübertragung voneinander abzugrenzen; in Bezug auf die Derivata weisen sie ja nur den einzigen Unterschied auf, daß im Falle einer Lehnübertragung das deutsche und das ungarische Grundwort eines Derivatums nicht zu derselben Wortart gehören: z. B. nachgiebig — engedékeny: Lehnübersetzung; eifersüchtig — féltékeny: Lehnübertragung. (211) Die von Betz übernommenen Kategorien können wohl in irgendeiner Hinsicht alle gerechtfertigt werden, jedoch ist die Grundlage für die Einteilung nicht einheitlich. Die Kategorien Lehnübersetzung, Lehnwendung und Lehnsyntax können z. B. von derselben Grundlage her nicht unterschieden werden, die Lehnwendung selbst ist ja in formaler Hinsicht eine mehrgliedrige Lehnübersetzung (z. B. jól vagy rosszul néz ki — er sieht gut oder übel aus, 289), und wenn wir sie als „syntaktische Lehnübersetzung“ betrachten (290), wo wird dann die Grenze zwischen Lehnwendung und Lehnsyntax zu ziehen sein? Am problematischsten ist die Definition „Lehnbedeutung“. Im Zusammenhang mit dieser Kategorie weist die Verfasserin auf einen Mangel in der Betzschen Terminologie hin: „Betz trennt nämlich Form und Inhalt, wenn er mit Lehnbedeutung nur die inhaltliche Seite der Entlehnung und mit Lehnübersetzung (Lehnübertragung usw. nur die formale Seite bezeichnet.“ (40) Um diesen Mangel aufzuheben empfiehlt sie die Kategorie „Lehngebrauch“. Darunter versteht sie „den Gebrauch eines Wortes nach fremdsprachigem literarischem Vorbild. Die neue, fremde Anwendung stimmt teilweise mit der alten, einheimischen überein, hat aber durch die fremde Gebrauchsweise einen modifizierten Inhalt erhalten.“ (134) Diesen Begriff dehnt sie auch auf die wörtliche Wiedergabe von Präpositionen, Pronomen und Artikel, d. h. von Funktionswörtern aus, deren Gebrauch grammatische Probleme mit sich führt. Mit dem Begriff „Lehngebrauch“ tauchen aber auch weitere ungelöste Probleme auf. In seiner Anwendung unterscheidet er sich von der früheren Lehnübersetzung und Lehnbedeutung nur dadurch, daß „solche Wörter nicht in Glieder zerlegbar sind und die durch den neuen Gebrauch angeheftete Konnotation sich nicht immer durchsetzt. Ein als Lehngebrauch klassifiziertes Wort ist also dem technischen Verfahren nach Übersetzung — man übersetzt lexikalisch — und Lehnbedeutung weil der Gebrauch neu ist und dadurch der Inhalt modifiziert wird.“ (135) Nun wird also der Lehngebrauch von den anderen Lehnprägungen durch vollkommen neue, in der früheren Einteilung gar nicht gebrauchte Kriterien extra für sich abgegrenzt, nämlich durch das Kriterium der *Anwendung* und des im Laufe der Anwendung *modifizierten Inhalts*. Zum Feststellen dieser Kriterien muß man bei der Analyse

von einem ganz anderen Gesichtspunkt ausgehen, als bei der Analyse der anderen behandelten Lehnprägungen. So kommt es manchmal dazu, daß der Leser bei den einzelnen Beispielen für den Lehngebrauch nicht immer richtig weiß, warum es nun als Lehngebrauch gelten soll — und warum es doch *auch* als Lehnbedeutung erwähnt und behandelt wird.

III. Die Kategorie Lehngebrauch macht uns andererseits wie ein Ausrufezeichen auf die zweite große Leistung des Werkes aufmerksam, nämlich: „die Spuren der Kulturübermittlung in neue Bereiche einer wichtigen Epoche sprachlich zu belegen.“ (135) Die Verfasserin ist ein guter Kenner der geschichtlichen und geistigen Triebfedern, die das kulturelle Leben im Ungarn des 18—19. Jahrhunderts bestimmend lenken konnten. In einem Exkurs macht sie in erster Linie den ausländischen Leser mit der Tätigkeit und der Wirkung von Kazinczy bekannt. Sie berichtet über die ungarische sprachliche Neugeburt und über deren enge Verbindung mit den deutschen Reformbestrebungen, aufgrund der bisherigen Forschungsergebnisse der ungarischen Germanistik. Sie behandelt die Wurzeln und die Folgen der vielseitigen deutsch-ungarischen, genauer gesagt, österreich-ungarischen, kulturellen Verbindungen, ihre Erscheinungsformen, die Einwirkung der deutschen Philosophie, Literatur und Sprachwissenschaft auf die ungarischen Dichter der Zeit, in erster Linie auf Franz von Kazinczy. Bei der Analyse des sprachlichen Kontakts geht sie mit großer Umsicht vor, sie betont die grundlegende Rolle der gemeinsamen europäischen Kultur und rechnet mit einer möglichen parallelen Entwicklung. In der Materialsammlung und in der Auswahl mag sie wohl ein bißchen willkürlich vorgehen. — Sie schreibt selbst über die Quellen: „Das Material zum Studium der hier zu behandelnden sprachlichen Begegnung ist hauptsächlich den ersten 13 Bänden der Korrespondenz . . . des zweisprachigen Kazinczy entnommen. Außerdem wurden, wo die Analyse es motivierte, aufschlußreiche Wörter und Ausdrücke aus anderen Prosawerken und Einzelartikeln in den sprachwissenschaftlichen Zeitschriften einbezogen.“ — Das Endergebnis kann doch erfolgreich genannt werden, es rechtfertigt die rhapsodische Methode der Auswahl des analysierten Materials. Bei einem jeden analysierten Wort oder Ausdruck war der damalige literarische Gebrauch von entscheidender Bedeutung. Einige Beispiele möchte ich zitieren, um das zu beweisen: *barátság* — Freundschaft („empfindsam formelhaftes Wort, bei dessen Gebrauch echte Gefühle und literarischer Geschmack mitgewirkt haben. . .“ 134); *esemény* — Zufall, Begebnis, Vorfall, Ereignis („der schicksalbedingte Zufall, einer der Zentralbegriffe der romantischen Schicksalsmotivik. . .“ 181); *képzeldés* — Einbildung, Träumerei; *lebegés* — Schweben; *epedés* — Schmachts Sehnsucht; *gyengéd* — zärtlich, sanft („Es gehört zu der Sprache sämtlicher Geistesströmungen der Zeit“ 211) usw. Aus der Gesamtheit der analysierten Beispiele ist der Grundton des Stils der Epoche zu spüren. Die sprachlichen Schöpfungen von Kazinczy analysierend ergreift die Verfasserin die Möglich-

keit, die Sprachphilosophie des bedeutenden ungarischen Ästheteten und Literaten, Übersetzers und Sprachwissenschaftlers zu erläutern — wenn auch nur in Form von einigen kurzen Hinweisen. Besonders häufig werden einige „romantische“ Züge des Sprachgebrauchs von Kazinczy erwähnt, offensichtlich aufgrund des ein bißchen willkürlich ausgewählten Materials aus der Korrespondenz. (vgl. 198, 219, 333f)

Schließlich bekommen wir über den Stil, den Wortgebrauch der Epoche ein authentischeres Bild als über Kazinczy selbst, umso mehr, da nicht alle Beispiele von Kazinczy stammen. Die Arbeit beweist überzeugend die Tatsache, daß die typischsten sprachlichen Erscheinungen der Epoche im Ungarischen durch deutsche Vermittlung auftreten.

IV. Das bahnbrechende Werk von Eva Martins fordert neben seinen zahlreichen Ergebnissen nicht in letzter Linie dazu auf, die ungelösten Probleme in der weiteren Forschung endgültig zu lösen. Es bringt neue Ergebnisse in der Interferenzforschung, indem es die Produkte einer bewußten Interferenz in einer gegebenen Epoche analysiert, aber gleichzeitig macht es uns auch auf die grundlegenden terminologischen Schwierigkeiten aufmerksam. Es bringt interessante Belege zu den ungarisch-deutschen sprachlichen Beziehungen, aber gleichzeitig läßt es auch klar werden, wieviele ungelöste Aufgaben auf diesem Gebiet vor unserer Forschung stehen, die weder in der Literaturwissenschaft noch in der Sprachwissenschaft schon entsprechend untersucht worden sind, wie z. B. der deutsche Einfluß in den Übersetzungen von Kazinczy und von seinen Zeitgenossen, das Weiterleben der deutschen Sprachelemente, die durch Sprachneuerung in unsere Sprache gedrungen sind, ihre Einwirkung auf das ungarische Sprachsystem oder z. B. auf die ungarische Prosadichtung der folgenden Jahrzehnte.

BUCHBESPRECHUNGEN

EBERHARD STOCK—CHRISTINA ZACHARIAS

Deutsche Satzintonation

VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig 1971, 168 S.

Das Buch von E. Stock und Chr. Zacharias stellt zugleich ein Lehr- und Übungsbuch dar. Die Ursache für die Herausgabe des Buches liegt in dem Mißverhältnis, das zwischen der Nachfrage nach Lehr- und Übungsbüchern und dem vorhandenen Unterrichtsmaterial besteht. In den letzten Jahrzehnten hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Standardform der Muttersprache oder einer Fremdsprache nicht angeeignet werden kann, ohne daß der Lernende alle phonetischen Merkmale, die Intonation erarbeitet. Im Vergleich zu anderen Sprachen ist zur Intonation des Deutschen bisher wenig publiziert worden, das Buch hilft, diesen Mangel zu beheben.

Gegenstand des Buches ist die deutsche Intonation, genauer gesagt, das System der Intonationsnormen in der deutschen Hochlautung. Unter dem Begriff Intonation fassen die Autoren alle phonetischen Mittel zusammen, die neben den Lauten beim Zustandekommen eines Kommunikationseffektes Funktionen zu erfüllen haben. So stellen die Verfasser ein Regelsystem für die Akzentuierung, für die Gliederung und für die Melodisierung auf, und zwar für die Form des Deutschen, die am Rundfunk und auf den Bühnen als Standardsprache gesprochen wird. Hier werden Form und Funktion der Intonation, dann ausführlich die Akzentuierung deutscher und fremder Wörter mit verschiedenen Suffixen, die Akzentuierung im Ausspruch, die Gliederung des Ausspruchs, dann Form und Funktion der Melodieverläufe und die Informations-, Kontakt- und Nebenmotive behandelt.

Die Methode der Darstellung baut auf den Verfahren des programmierten Unterrichts auf und nutzt Schallplatten.

Die Buchautoren gehen davon aus, daß es demjenigen, der sich mit Intonation beschäftigen will, nicht allein um das Wissen, sondern vor allem um die Fähigkeit geht, die verschiedenen Intonationsmuster form — und funktionsgerecht anzuwenden. E. Stock und Chr. Zacharias fordern deshalb den Leser zu schöpferischer Mitarbeit, zum Mitdenken und Mitüben auf und geben ihm mit Hilfe der Formen des programmierten Unterrichts die Möglichkeit, seine Leistungen sofort und selbst zu überprüfen.

Der Stoff ist in Lernschritte eingeteilt worden. Ein Lernschritt ist in der Regel folgendermaßen aufgebaut:

Die Autoren geben zuerst die Information über einen Teil des Lernstoffes, dann wird gleich eine Aufgabe gegeben. Hat der Lernende die Aufgabe richtig gelöst, so wird er auf den nächsten Schritt verwiesen. War die Antwort falsch, so erhält er weitere Informationen in Form von Erläuterungen und Beispielen und gleichzeitig eine zusätzliche Aufgabe. Nach dem Antwortvergleich wird er auf den Beginn des Lernschrittes zurückverwiesen und aufgefordert, die erste Aufgabe zu wiederholen. Eine derartige Programmierung läßt sich nicht in allen Fällen durchführen, nämlich dort, wo die Autoren Hör- und Sprechübungen in den Vordergrund rücken. Um den Lernenden Vergleichsmöglichkeiten und Muster anzubieten, gab der VEB Verlag Enzyklopädie gleichzeitig mit dem Buch eine Schallplattenkassette ebenfalls unter dem Titel *Deutsche Satzintonation* heraus. Die Kassette enthält 4 Platten. Diese Platten, die dem Lehrer auch als Unterrichtsmaterial dienen sollen, beziehen die Verfasser in die Darstellung ein und empfehlen außerdem, daß der Lernende seine Sprechübungen mit dem Tonbandgerät aufnimmt. Auf diese Weise ist es dem Lernenden möglich, die eigene Leistung distanziert zu hören und sie mit der Plattenaufnahme zu vergleichen.

Das Buch, das zur Intonation des Deutschen systematische Darstellungen, Stoffsammlungen und Hilfen gibt, ist für Deutsche, besonders für Dialektsprecher und Deutsch lernende Ausländer vor allem zum Selbststudium geeignet.

Katalin Beke

*Interpretationen und Materialien zu Pflichtlektüren
für Germanistikstudenten. Von den Anfängen bis zum Barock*
Państwowe wydawnictwo naukowe, Warszawa-Wrocław, 1972, 282 S.

Der Unterricht der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Barock stellt den Germanisten einer ausländischen Universität manchmal vor erhebliche Probleme. Da man sich im Ausland gewöhnlich bereits am Anfang des Studiums mit frühen Perioden der deutschen Literatur beschäftigt, kann es verständlicherweise noch sprachliche Schwierigkeiten geben, so ist der Student nicht immer imstande, alle, die in den Vorlesungen behandelten Werke zu lesen. Die Lehrer sind also gezwungen, ihm eine Textsammlung in die Hand zu geben, auf Grund deren er sich auf die Seminare vorbereiten kann. Eine gute Textsammlung allein hilft jedoch noch nicht viel. Um das Werk besser zu verstehen, müßte der Student auch noch die Sekundärliteratur lesen. Das ist aber für ihn manchmal noch zu umfangreich und oft sehr schwer zugänglich. Diesem Übel versucht der vorliegende Band Kozieleks abzuhelfen, indem hier dem Studenten die wichtigsten Werke, z. T. in völligem Umfang oder in Auszügen mit einer Zusammenstellung der bedeutendsten Sekundärliteratur vorgelegt werden. In den Fällen, wo das Werk selbst übrigens leicht zugänglich ist, bekommen wir nur die Interpretation. So ist der Band einerseits bei der Aneignung des Stoffes für den Studenten eine große Hilfe. Die gleichzeitige Darbietung der Primär- und Sekundärwerke schafft andererseits den Studenten in den Seminaren eine gute Diskussionsbasis. Bei den Interpretationen wurden Standardwerke der international bekannten Germanisten wie P. Merker, W. Stammler, G. Ehrismann, E. Erb, J. G. Bceckh, H. de Boor, R. Newald, H. J. Geerds usw. in Betracht gezogen, bzw. längere Zitate von ihnen mit aufgenommen. Die Zitate werden dem Studenten zugleich zeigen, daß ein literarisches Werk unterschiedlich interpretiert und beurteilt werden kann. Methodisch ist richtig, daß bei der Behandlung eines Themas, bzw. eines Motives auf ihre spätere Bearbeitung hingewiesen wird. Ein Kapitel wird schließlich mit wertvollen bibliographischen Angaben abgeschlossen.

Der Band läßt sich in zwei Teile teilen. Der erste Teil (Mittelalter, Spätmittelalter) ist unserer Meinung nach — von einigen Druckfehlern und grammatischen Ungenauigkeiten abgesehen — sehr schön aufgebaut; es ist alles behandelt, was in dieser Periode nur wichtig ist. Gut gelungen ist z. B. die Behandlung des Minnesangs wobei wir jedoch das Gefühl haben, daß die

Bedeutung Walthers von der Vogelwiede hätte besser hervorgehoben werden müssen. Am zweiten Teil des Bandes (Vom Frühhumanismus bis zum Barock) haben wir bereits mehr auszusetzen. Mit Recht vermissen wir z. B. den deutschen Humanismus und die Reformation. In einer Materialsammlung aus der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts dürften ja solche Gestalten wie Erasmus, K. Celtes, U. v. Hutten, M. Luther (!) oder der große Vertreter des deutschen bürgerlichen Romans, J. Wickram doch nicht fehlen. Es liegt ja auf der Hand, daß nicht alles bearbeitet werden konnte, aber bei einer rationelleren Gliederung des Stoffes hätten z. B. die von uns vermißten Namen, vielleicht zu Lasten der ziemlich weitschweifig behandelten Kapitel wie Das Fastnachtspiel oder Das Volksbuch doch aufgenommen werden können. Das deutsche Barock wird wieder seiner Bedeutung gemäß behandelt.

Im großen und ganzen müssen wir den Band Kozielks mit Freude begrüßen, er trägt ja wesentlich dazu bei, daß die Germanistikstudenten in Polen — aber auch wohl in dem übrigen Ausland — diese Periode der deutschen Literatur besser verstehen und sich damit schöpferisch beschäftigen können.

József Varga

HANS-JÜRGEN GEERDTS

Johann Wolfgang Goethe

Leipzig: Reclam 1972. 346 S.

(Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 77. Biografien und Dokumente. Biografie.)

Das Erscheinen der Goethe-Biographie war seit langem mit Ungeduld und Interesse erwartet worden, ist sie doch, von den Einleitungen zur zwölfbändigen BDK-Ausgabe und zu der von G. besorgten dreibändigen Auswahl abgesehen, die erste zusammenfassende Darstellung des Goetheschen Lebens und Werkes, die von der marxistischen Literaturwissenschaft der DDR vorgelegt wird. Der Verf., der sich an einen großen Leserkreis wendet, hatte nicht nur ein anschauliches Bild dieses epochalen Lebens zu geben, er mußte vor allem einmal die Einzelergebnisse, die die Goetheforschung der DDR, die Historiker, Philosophen und Ökonomen in den letzten 20 Jahren gewonnen hatten, verallgemeinern, die noch immer bestehenden Forschungslücken füllen, Hauptlinien der Entwicklung ziehen. Es gelang ihm mit bemerkenswertem Ergebnis.

Der Verf. geht bei seiner Darstellung immer vom Lebensweg des Dichters aus und macht die Problematik der politisch-sozialen und weltanschaulichen Kämpfe der Zeit in ihren individuellen Auswirkungen sichtbar. Er spiegelt in der Entwicklung des einzelnen den Umbruch der Epoche und hält so komplizierten Stoff lebendig und überschaubar. G. analysiert die wichtigsten Werke Goethes in ihren Grundpositionen und legt allen Nachdruck darauf zu zeigen, „wie die unvergleichliche, uns so beeindruckende Persönlichkeit Goethes reift“ (S. 69). Er verfolgt die weltanschauliche, künstlerische und ästhetische Entwicklung des Dichters und weist auf die materialistischen und dialektischen Tendenzen seiner Philosophie und Ästhetik als auf einen originären geschichtlichen Beitrag zur fortschreitenden materialistischen Erfassung der Welt hin. Er macht deutlich, wie die scheinbar so weit auseinanderliegenden Arbeiten Goethes - seine Regierungstätigkeit, seine naturwissenschaftlichen Studien und Publikationen, seine Theaterarbeit, seine wissenschafts- und kulturpolitischen Bestrebungen wie seine Kunsttheorie und seine Dichtung — in einer „dialektischen Grundüberzeugung“ wurzeln, seiner „Ansicht von der Unteilbarkeit der Erscheinungen, von ihrem Zusammenhang und von der Notwendigkeit, die allgemeinen Gesetze ihres Seins zu formulieren.“ (S. 268) Immer von der konkreten historischen Situation ausgehend, in die der Dichter sich in der zweiten Hälfte seines Lebens gestellt sah, analysiert G. Goethes Verhältnis zur Geschichte

und zur gesellschaftlichen Praxis, zum Volk und zur Nation, zu Napoleon und zu den Befreiungskriegen, zur beginnenden Industrialisierung und zu den Fragen, die die Herausbildung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung aufwarf. Er zeigt die ästhetischen Konsequenzen dieser weltanschaulichen Position, d. h. den Versuch des Dichters, „die so schwierige, ihm oft verschwommen dünkende historische Entwicklung dadurch zu fassen, daß er einzelne gesellschaftliche Phänomene in ihrer Widersprüchlichkeit oder Ausschließlichkeit in allgemeinsten dichterischer, also symbolischer Art darzustellen suchte.“ (S. 215) Mit Recht konzentriert sich der Verf. bei der Übersicht über das Goethesche Alterswerk auf die Erläuterung weltanschaulich-ästhetischer Grundpositionen und Grundbegriffe des Dichters und gibt hier fundierte historisch-materialistische Analysen des „Dämonischen“, des „Symbolischen“, der „Entsagung“ und der Goetheschen Weltliteraturkonzeption. Zahlreiche Abbildungen und ein knapper, übersichtlicher Anhang mit bibliographischen Hinweisen für eingehendere Beschäftigung mit dem Werk des Dichters vervollständigen diese Biographie.

Anneliese Klingenberg, Weimar

Robert Musils Ethik und Ästhetik
München, Paul List Verlag, 1972

Die Verfasserin, seit 1970 Professorin an der Universität Saarbrücken, trat mit einer Reihe wichtiger Publikationen über Robert Musil hervor. Sie leitet die Arbeitsstelle für Robert-Musil-Forschung am Germanistischen Institut derselben Universität, die seit ihrer Gründung 1970 zu einem lebendigen Centrum der geistigen und der philologischen Bewältigung des Musilschen Erbes wurde.

Das neue Werk, welches auf langer Beschäftigung mit dem Nachlaß fußt, ist in seiner Art das erste. Die Sekundärliteratur über Musil ist in den letzten Jahren durch zahlreiche wichtige Beiträge bereichert worden; Roths Monographie ist jedoch das erste grundlegende Werk, das sich mit den theoretischen Schriften Musils beschäftigt, d. h. in dessen Mittelpunkt nicht der große Roman, der in letzter Zeit vieldiskutierte *Mann ohne Eigenschaften*, sondern die Essays, Fragmente, zum Teil bisher unbekannte Manuskripte stehen. Der erste Teil des Werkes befaßt sich mit der „ethischen Grundhaltung“, der zweite mit der „Kunstbetrachtung“, der dritte mit der „Theorie der Dichtungsgattungen“, der vierte mit der „Malerei“. Das ganze theoretische Werk wird unter die Lupe genommen und systematisch analysiert. Bei aller Gründlichkeit und philologischer Genauigkeit ist an dem Buch in erster Linie die geistige Beweglichkeit sympathisch, die Art, wie sich Musils Dialektik in dem ganzen Buch durchsetzt.

So besteht auch das Ergebnis nicht nur darin, daß ein neues und weites Feld der Germanistik bebaut wurde, sondern auch darin, daß im Spiegel der theoretischen Schriften Schritt für Schritt, Seite um Seite ein neues, immer vielseitiger und transparenter werdendes Bild des Menschen Musil und des geistigen Phänomens Musil entsteht.

Der philologische Apparat ist lückenlos und von äußerster Präzision. Die Verfasserin kennt sich in dem umfangreichen und schwer überblickbaren Nachlaß imposant und beneidenswert aus: ein Vorteil, der nur bei sehr wenigen Musil-Forschern vorhanden ist.

Das Buch wird im Anhang mit einer Reihe bisher unveröffentlichter Texte Musils erweitert. Außerdem stellt der Anhang die erste chronologische Bibliographie der Schriften und Werke Musils dar; er enthält die Liste mit

Musils wichtigsten Lektüren und so rundet er sich zu einem gut brauchbaren Nachschlagewerk aus.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das neue Buch der Saarländischen Germanistin teils eine Synthese, teils einen Ausgangspunkt und Anreger für die weitere Forschungsarbeit darstellt.

Pál Kiséry