

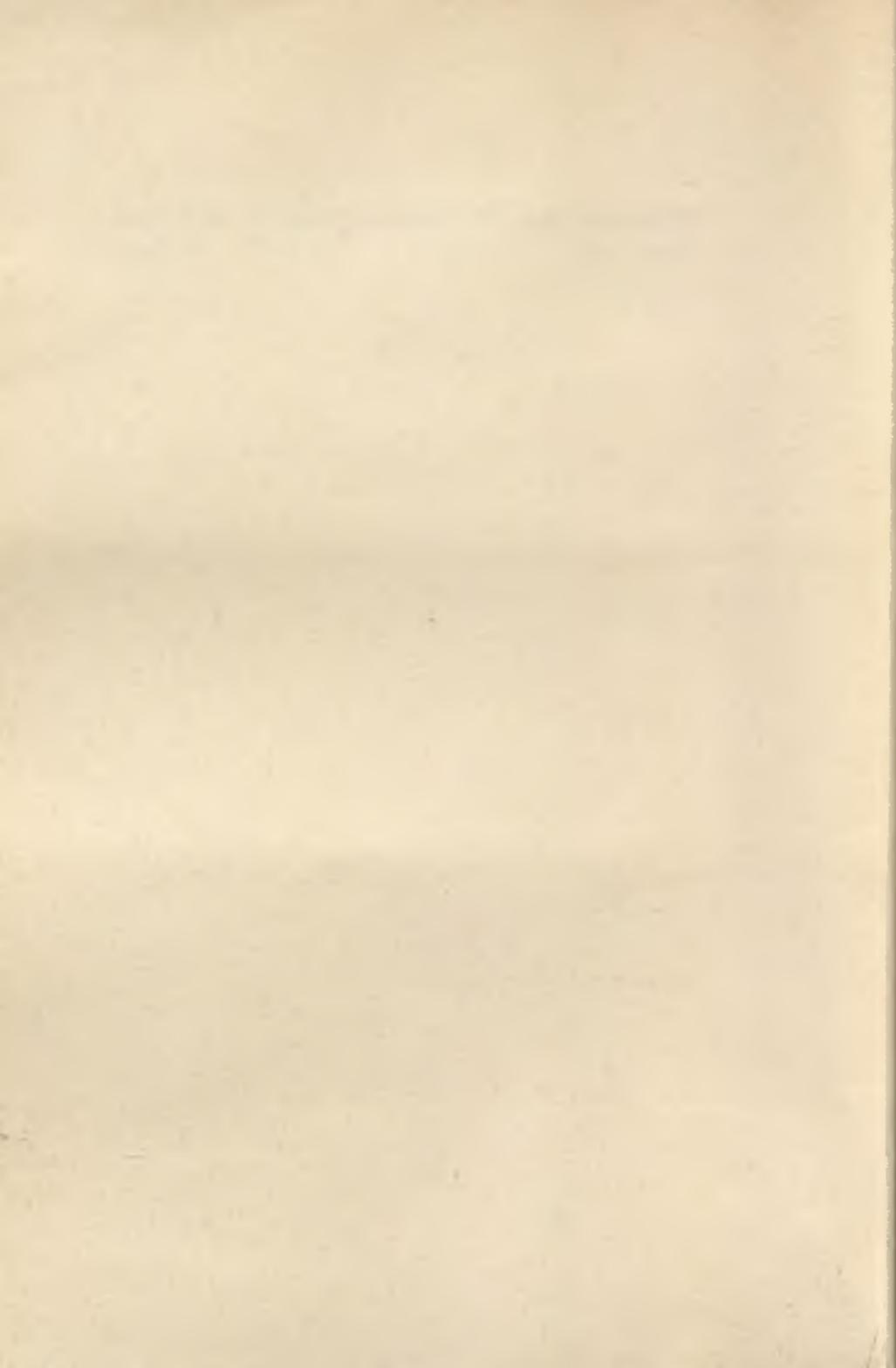






REZEPTION DER DEUTSCHEN LITERATUR IN UNGARN
1800-1850

1. Band



169249

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK
Schriftenreihe des Lehrstuhles für deutsche Sprache und
Literatur der Loránd-Eötvös-Universität

17

REZEPTION DER DEUTSCHEN LITERATUR IN UNGARN

1800 - 1850

Herausgegeben von

László Tarnói

1. Teil

Deutsche und ungarische Dichter

MTAK



Budapest

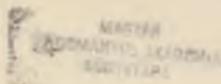
1987

659659

Budapester Beiträge zur Germanistik
Herausgegeben von Antal Mádl

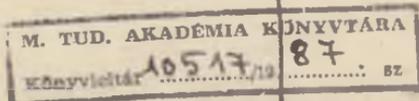
Technische Redaktion: Lajos Szalai

Verantwortlicher Herausgeber: A. Mádl, Budapest V.
Pesti Barnabás u. 1



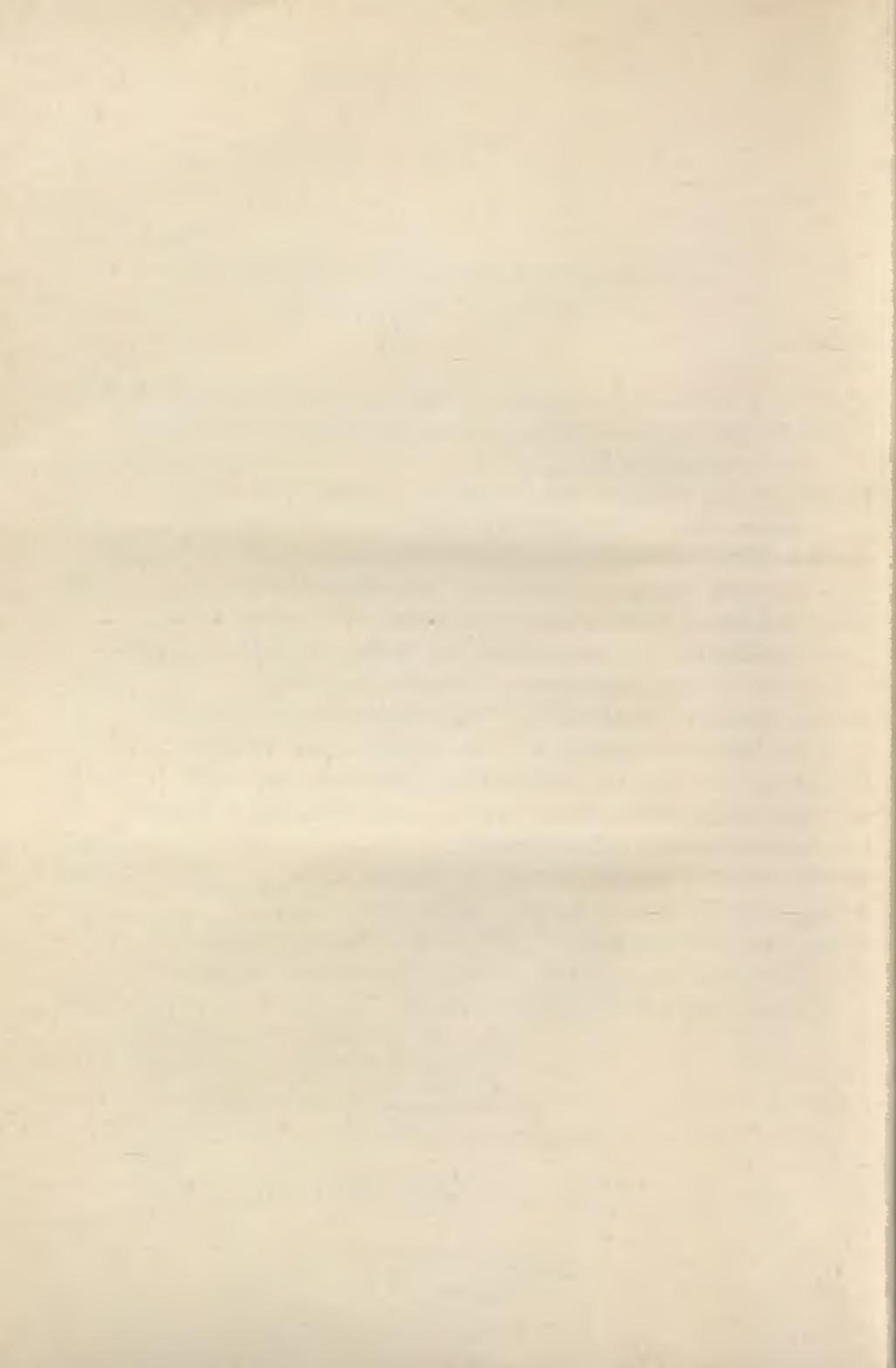
HU ISSN 0138-905X

Készült: A Papíripari Vállalt
Gyártmánytervező részlegében
400 példányban. Táskaszám: 2492
Felelős kiadó: Dr. Pölöskei Ferenc
Felelős vezető: Starcz Zoltán
Copyright: Einzelne Autoren der Beiträge, 1927



Inhalt

Vorwort	7
Lajos Csetri: Die deutschen Bezüge in Ferenc Kazinczys Spracherneuerung	9
István Fried: Goethe und Kazinczy. Einige Fragen der ungarischen Goethe-Rezeption	47
Eszter György: Frühe Schiller-Aufführungen auf den unga- rischen Bühnen in der Zeit von 1794-1837	91
Gábor Kerekes: Hochherziger Jüngling oder sonderbarer Schwärmer? Zur Rezeption der Werke Friedrich Schil- lers in der ungarischen Presse vor 1848	103
Ferenc Kerényi: Angaben und Gesichtspunkte zur August Kotzebue-Rezeption auf den ungarischen Bühnen	125
Ferenc Szász: Dániel Berzsenyi /1776-1836/ und die deutsche Literatur. Versuch einer komplexen kompa- ratischen Untersuchung	169
László Tarnói: Ludwig Uhland in Ungarn	209
György Mihály Vajda: Petőfi und Heine	227
Károly Varga: Deutsche Vorbilder bei József Bajza und ihre Wirkung auf die Entwicklung seiner Anschau- ungen über Kunst und Literatur	253



Vorwort

Die hier vorgelegten Bände entstanden im Rahmen des Projekts "Die Aufnahme der deutschsprachigen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (Projektnummer: 434/1981) - unterstützt vom ungarischen Ministerium für Bildungswesen. Hauptanliegen des Projekts war es, Ausmaß und Tiefe der Wirkung der deutschen Literatur auf die Entwicklung der ungarischen mit bibliographisch genauer Grundlagenforschung zu bestimmen sowie direkte genetische Beziehungen und typologische Parallelitäten in den zeitgenössischen Tendenzen der beiden Literaturen und die Normveränderungen der Rezeptionsvorgänge im Laufe dieser fünf Jahrzehnte nachzuweisen. An der hierfür wichtigen Sammlung bibliographischer Angaben beteiligten sich vorwiegend Studenten des Deutschen Seminars der Eötvös-Lóránd-Universität. Dank ihrer Arbeit verfügen wir zur Zeit bereits über eine nahezu vollständige Zeitschriftenbibliographie. Obwohl ihre vollständige Veröffentlichung erst für die Zukunft geplant werden kann, ermöglichte die Benutzung der Zettelkästen mit ihrem ständig zunehmenden Datenfonds bereits, bisher unbekannte Fakten zu erschließen und dadurch schon in den vorliegenden Studien manches genauer als früher zu präzisieren. Die hier veröffentlichten Teilbibliographien einiger ausgewählten Periodica geben einen Einblick in diese Arbeit und machen der Öffentlichkeit wichtige Angaben zugänglich.

Die vorliegenden zwei Bände sind nicht nur durch die Forschungsergebnisse der Einzeluntersuchungen, sondern auch unter wissenschaftsorganisatorischen Aspekten aufschlußreich, indem sie so manches für die Zukunft versprechen: Erstens gelang es damit, bisher voneinander unabhängig forschende

Wissenschaftler, u.a. Germanisten, Komparatisten, Hungarologen und Theaterwissenschaftler verschiedenster Institutionen, für das gemeinsame Ziel zu mobilisieren. Zweitens waren die wissenschaftlichen Zuarbeiten, die Studenten der höheren Semester bzw. Absolventen bei der drei Jahre währenden Datensammlung und in den daran anknüpfenden Spezialseminaren leisteten - eine regelrechte Schule für wissenschaftliches Arbeiten. Wir freuen uns daher ganz besonders, daß aus ihren Reihen Gábor Kerekes, Andrea Nagy, Mária Rózsa und Anna Vigh mit Erstveröffentlichungen hervorgingen und somit zu wissenschaftlichen Mitarbeitern dieser Bände geworden sind.

Schließlich möchte ich meinen besonderen Dank Herrn Dr. Ferenc Szász für seine engagierte und umsichtige Unterstützung bei der Veröffentlichung dieser Bände und Herrn Dr. Harald Heydrich für seine anspruchsvolle und sachkundige Lektorenarbeit aussprechen.

Budapest, den 16. März 1985

LÁSZLÓ TARNÓI

Lajos C s e t r i :

Die deutschen Bezüge in Ferenc Kazinczys Spracherneuerung

Das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der europäischen Aufklärung, war auch eine wichtige Epoche im Aufschwung der Beschäftigung mit der Sprache. Die französische Sprachphilosophie der zweiten Hälfte des vorangegangenen Jahrhunderts mit einbezogen, die im Zeichen des Kartesianismus große Ergebnisse in den grammatischen Untersuchungen von Port-Royal erzielt hatte, tauchten in den anderthalb Jahrzehnten bis zu den ersten Wellen der europäischen Romantik beinahe alle sprachphilosophischen Gedanken - nicht selten im schärfsten Streit miteinander - auf, die dann in der Zeit des großen Aufschwungs der Sprachphilosophie im 20. Jahrhundert wieder aufblühten. Wer diese Tatsachen kennt, wird sich kaum wundern, daß für die Epoche der ungarischen literarischen Aufklärung, die dem mehr oder weniger akzeptierten Konsens der ungarischen Literaturhistoriker entsprechend vom Jahr 1772 bis zum Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts, also etwa ein halbes Jahrhundert, dauerte, auch das außerordentliche Interesse für die Sprache charakteristisch war. Man würde aber irren, wenn man annähme, daß der Grund dafür ausschließlich in dem Eindringen der europäischen sprachphilosophischen Tendenzen und in ihrer Wirkung in Ungarn zu suchen sei. Es unterliegt keinen Zweifel, daß auch diese Wirkung Spuren hinterlassen hat. In den ersten Jahrzehnten der ungarischen Aufklärung beeinflusste in erster Linie die universelle grammatische Sprachbetrachtung einige ungarische Denker, vor allem György Kalmár und Farkas Kempelen, etwas später dagegen, besonders in den Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende, ist hauptsächlich die Wirkung der Herderschen Richtung zu beobachten. Es ist jedoch kein Zufall, daß Kalmár im Ausland mehr geschätzt wurde als hierzulande, wo seine Beurteilung, die uns Kazinczy in seinen Memoiren überliefert hat,

ziemlich verbreitet war: Kazinczy hat uns - mit ironischem Bedauern - das Porträt eines nach scholastischer Wissenschaftlichkeit "riechenden Außenseiters" überliefert. Das die geistigen Zustände der Epoche beeinflussende sprachliche Interesse war viel pragmatischer, die Erklärung dafür können wir in den Verhältnissen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens von Ungarn finden.

In diesen Jahrzehnten gehörte nicht einmal die Hälfte der im historischen Ungarn lebenden Bevölkerung zum ungarischen Ethnikum, und die offizielle Sprache dieses Vielvölkerstaates was das Latein. Aber nicht nur auf den parlamentarischen, administrativen und gerichtlichen Schauplätzen des gesellschaftlichen Lebens wurden die Verhandlungen, die Geschäftsführung und die Prozesse in lateinischer Sprache abgewickelt. Nach den Jahrhunderten der Streitigkeiten zwischen Reformation und Gegenreformation, als die Nationalsprache im Unterricht in den Vordergrund getreten war und man sie in der Sprache der Wissenschaften einzubürgern versucht hatte, erfolgte nach der Befreiung von der Türkenherrschaft die Wiederherstellung der Hegemonie des Lateins in den höheren geistigen Sphären. Das neulateinische Schrifttum spielte interessanterweise sogar in der Schöngeistigen Literatur eine wichtige Rolle /in erster Linie durch die literarische Tätigkeit der katholischen Priester und Ordenslehrer, die einen großen Teil der Intelligenz ausmachten/. Im damaligen Ungarn entstand die überwiegende Mehrheit der veröffentlichten wissenschaftlichen Werke und auch die größere Hälfte der schöngeistigen Literatur oder wenigstens der im damaligen Wortgebrauch verstandenen Dichtung /in erster Linie Lehr- und Gelegenheitsdichtung u. ä./ in lateinischer Sprache. In den Rest teilten sich die Nationalitätensprachen in Ungarn, wobei der deutschen Sprache natürlich eine besondere Bedeutung zukam, zumal sie die offizielle Sprache der außerhalb Ungarns liegenden Gebiete des Reiches war und infolge der Sprachverordnung von Joseph II. im Jahre 1784 für die weitere Zeit des josephinischen Jahrzehnts zur offiziellen Sprache auch in Ungarn wurde. Darüber hinaus war sie die Sprache jenes ungarländi-

schen Ethnikums, welches vielleicht über die modernste Kultur verfügte. So ist es kein Wunder, daß die Journalistik in Ungarn mit lateinisch geschriebenen Organen begann, sich mit deutschsprachigen fortsetzte und erst zu Beginn des josephinischen Jahrzehnts die ungarisch schreibende Journalistik mit dem in Preßburg aufgelegten "Magyar Hirmondó" [Ungarischer Merkur] ihren Anfang nahm.

Praktisch durchdrang also keine der Sprachen der ungarländischen Ethnika alle Ebenen des Lebens. Zwar begann - mit etwas Verspätung - der Aufschwung der deutschen Sprache und Literatur im 18. Jahrhundert die Kultur des ungarländischen deutschen Ethnikums zu beeinflussen, das bedeutete aber nur soviel, daß die Sprache eines der hiesigen Ethnika zum Versehen aller kommunikativen Funktionen geeignet zu werden begann. All das vermochte aber erst in der zweiten Hälfte des josephinischen Jahrzehnts praktikabel zu werden. Übrigens mußten die in Ungarn lebenden Ethnika ihre gerade anspruchsvollsten kommunikativen Funktionen in lateinischer Sprache ausüben, in der Sprache, die damals schon als tote Sprache aufgefaßt wurde. Ein bedeutender deutscher Sprachwissenschaftler der Zeit, Adelung, unternahm einen Versuch, den Unterschied zwischen lebendigen und toten Sprachen auf anspruchsvollere Art zu definieren. Seiner Ansicht nach ist eine Sprache tot, wenn sie nicht von einer ganzen Volksgemeinschaft gesprochen wird, die lebendige Sprache dagegen gehört der ganzen Volksgemeinschaft.¹ Im Lichte dieser Definition wurde keine der Sprachen der im damaligen Ungarn lebenden Ethnika von der ganzen Volksgemeinschaft gesprochen, und sogar diejenigen, die, zu den einzelnen Ethnika gehörend, auf der Ebene des Alltags ihre Sprache gebrauchten, übten ihre anspruchsvolleren kommunikativen Funktionen mit Hilfe solcher Sprachen aus, die zu keiner der Muttersprachen der heimischen Ethnika gehörten /ausgenommen in seiner späteren Phase das Deutsche; bedenken wir nur, daß der von Kossuth als der größte Ungar bezeichnete Széchenyi seine Tagebücher immer in deutscher Sprache führte, sogar zur Zeit des großen Aufschwungs des Ungarischen im Reformzeitalter/. Unter den gebrauchten Kultursprachen war das Latein die Kultursprache der

breitesten geschulten Schichten des Mitteladels und der Honoratioren /d.h. der Intellektuellen nichtadeliger Herkunft/. Die Aristokratie sprach das Latein der Neuzeit, das Französische, in selteneren Fällen, die sog. Anglomanen, das Englische. Und das Latein, diese tote Sprache, verhielt sich keineswegs wie ein Toter: sie vermochte sich ständig weiterzuentwickeln, die neuen kulturellen Errungenschaften des aufgeklärten Europas zu vermitteln, und dadurch diese virtuelle Funktion der heimischen Sprachen zu vertreten. Durch das Latein wurden diese Sprachen dementsprechend in ihrer Entwicklung behindert.

Die französische Kultur, Sprache und Literatur hatten im 17. Jahrhundert ihre Großmachtstellung erkämpft und diese bewahrten sie auch im 18. Jahrhundert, womit sie zur Verbreitung und Ausstrahlung der Ideen der Aufklärung im kontinentalen Europa in großem Maße beitrugen. Die einstigen Feuerstellen der Aufklärung, die Niederlande und England, konnten früher keine so breite Ausstrahlung haben; jetzt nimmt aber ihre Funktion an Bedeutung zu, in erster Linie zur Zeit der Wiedergeburt des deutschen Geistes. Von der Wende des 18. Jahrhunderts an waren die Deutschen gezwungen, gegen das bedrückende Übergewicht der französischen Kultur zu kämpfen. Im Zeichen der bürgerlichen Entwicklung entsteht die klassische Epoche der deutschen Sprache und Literatur, von größeren Städten und einigen Fürstenhöfen unterstützt, aber so, daß am Hofe der meisten kleinen Fürstentümer nach wie vor Versailles nachgeahmt wird, und am Hofe des Herrschers des größten deutschen Landes, Friedrichs des Großen spielt die französische Kultur die erste Geige, an der Spitze der Berliner Akademie stehen Wissenschaftler und Philosophen der französischen Aufklärung usw. Auch in Wien wird von der Mitte des Jahrhunderts an die bis dahin herrschende spanisch-italienische spätbarocke Kultur allmählich vom Geiste der französischen Aufklärung verdrängt, und sie übernimmt für anderthalb bis zwei Jahrzehnte die Führung. Aber von 1765 an, als Joseph II. Kaiser wurde, beginnt bei dem österreichischen Deutschland im Umkreise des zweiten Hofes von Wien die Aufnahme der Reichsdeutschen Erneuerung und das Erwachen des Nationalbewußtseins

Dies facht aber selbstverständlich auch das Nationalbewußtsein der sich mit Wien berührenden ungarischen Repräsentanten des Geistes an. György Bessenyei, mit dessen literarischem Auftreten die ungarische Literaturgeschichte im allgemeinen den Anfang der ungarischen Aufklärung verbindet, wird, als Leibgardist Maria Theresias nach Wien kommend, Anhänger des französischen Geistes, aber angesichts der deutschen Wiedergeburt ist er es, der am Ende der 70er Jahre die Notwendigkeit der Erneuerung der ungarischen Sprache und Kultur in seinen Flugschriften konzipiert. Die Jesuiten, die keine selbständige Ordensprovinz in Ungarn haben, und viele von ihnen deshalb kürzere oder längere Zeit in österreichischen Ordenshäusern leben, werden gleichfalls bedeutend von der deutschen Erneuerung inspiriert: die deutschen Versuche zur Anwendung der Horazschen Versformen in der Nationalsprache, besonders Klopstocks Prosodie, bewogen in großem Maße die sog. latinisierenden Dichter in Ungarn dazu, mit ihrer früheren neulateinischen Dichtung zu brechen, und es zu versuchen die klassischen Versmaße in ihrer Muttersprache einzubürgern. Der Jesuit János Molnár, der in dieser Epoche als erster Gedichte in klassischem Versmaß schrieb, wurde von seinen Zeitgenossen auch als Übersetzer der Terminologie der Sprache der Physik ins Ungarische geschätzt. Der Piarist Dugonics, der populäre und nationalistische Romanschriftsteller der Zeit, unternahm als Mathematikprofessor an der Pester Universität Versuche zur Übersetzung der mathematischen Fachsprache ins Ungarische /mit nicht viel Erfolg/. Das heißt, die Bestrebungen, die zurücklatinisierte wissenschaftliche Fachsprache ins Ungarische zu übersetzen, hatten im Grunde schon angefangen, als dieses Ziel in Bessenyeis Flugschriften auch programmatisch kundgegeben wurde. Die stürmische Magyarisierung der Sprache des öffentlichen Lebens und der Presse begann dann in der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts, als Reaktion auf die Sprachverordnung Josephs II. Der Kaiser hatte nämlich den Gebrauch des Lateins, weil es eine tote Sprache war, als offizielle Sprache beseitigt, und weil er meinte,

unter den Sprachen der in Ungarn lebenden Ethnika sei mit Ausnahme des Deutschen keine andere entwickelt genug zum Zwecke der modernen, aufgeklärten Staatsverwaltung, machte er auch in Ungarn das Deutsche zur Staatssprache. Dadurch wurden die übrigen konstitutionellen Unrechte, die den ungarischen Ständen angetan worden waren, nur noch vergrößert, und deshalb setzte eifrige Ungarn eine Spracherneuerung puristischen Charakters ins Werk, die dem Vorbild der deutschen Sprachgesellschaften folgte.

Um zu sehen, welche Strömungen der zeitgenössischen deutschen Sprachpflege in Ungarn wirkten, und wie sie wirkten, seien zunächst einmal kurz die europäischen und deutschen Zusammenhänge skizziert. Die Spracherneuerungen im nachantiken Europa erfolgten immer in einer Form des Anschließens an das antike Muster, und zwar so, daß auch die Latinität, welche als erste den Anschluß an das ein allseitiges Kulturideal zuerst erreichte Griechentum verwirklicht hatte, eine wichtige Rolle erhielt, als eine Sprache, die die Kultur des westlichen Christentums und die rhetorisch-stilistische Theorie von Cicero und Quintilian im Dienste des altertümlichen lateinischen Anschlusses getragen hatte. Dieses Beispiel erweiterte sich aber zweckmäßig durch das Beispiel aller neuzeitlichen Literaturen und normalisierten Sprachen, denen dieser Anschluß gelungen war /das Italienische, das Englische, das Französische usw./ Im Falle durch ungünstige historische Umstände in ihrer Entwicklung gehemmter Sprachen und Literaturen kam vor, daß sie von dem einmal schon erreichten universellen europäischen Niveau zurückcrutschten und deshalb den riskanten, so gar von Fehlermöglichkeiten nicht freien Weg des Emporsteigens wieder von vorn anfangen mußten. Unter den Sprachen, die sich zur Zeit der Renaissance bereits beinahe bei der Herausbildung einer literarischen Schriftsprache befanden, geschah dies mit dem Deutschen, dem Polnischen und dem Ungarischen. Deshalb wurde die wiederholte Erneuerung der deutschen Sprache im 18. Jahrhundert notwendig, und da sich der uns sowohl räumlich, wie auch zeitlich am nächsten stehende geistige Anschlußprozeß a

deutschem Boden abgespielt hatte, ist es kein Wunder, daß er mit seinem Beispiel die größte Wirkung auf Ungarn ausübte.

Das Muster des Anschlusses war in jedem Fall das mit dem sich in der Neuzeit erneuernden Aristotelianischen poetisch-rhetorisch-stilistischen System in engem Zusammenhang stehende humanistische Sprachideal mit seiner soziologisch begründeten Dreistilschichttheorie und seinem durch die kommunikative Situation erforderten differenzierten Sprachgebrauch. Dies erfolgte aber bei den normal entwickelten Sprachen im allgemeinen in mehreren Etappen: zunächst kam die Epoche der Sprachbereicherung, die maximale Aufnahme des internationalen Kulturschatzes und der einheimischen sprachentwickelnden Quellen /z.B. Dialekte/, dann die Geste des Schaffens der sprachlichen Norm, die sog. sprachliche Standardisierung, die mit dem Abschneiden der wilden Triebe vor sich ging. Bei den Franzosen wurde ersteres im 16., letzteres - durch die Sprachreform von Malherbes - im 17. Jahrhundert verwirklicht, und die Autorität der Akademie hat die sprachliche Norm sanktioniert. Dadurch wurde die französische Sprache auf solch ein Niveau der Autorität gehoben, daß es selbst noch am Ende des 18. Jahrhundert Leute geben konnte, die sich so äußerten, die Ansprüche der universellen logischen Grammatik verwirkliche unter den lebendigen Sprachen das Französische am besten /Rivarol/.²

Eine Begleiterscheinung der französischen sprachlichen Standardisierung war das Herausfiltern des eingeströmten Fremdartigen, der sog. Purismus. Die erste Geste der Deutschen, die gegen die Hegemonie des französischen Geistes zu kämpfen hatten, war auch die puristisch gesinnte übertriebene Spracherneuerung der im 17. Jahrhundert entstandenen Sprachgesellschaften. Dies war die erste große Welle des für die Beseitigung des fremden Wortschatzes geführten Kampfes, auf dessen Ergebnisse sich Gottsched stützen und gleichzeitig seine Übertreibungen bremsen konnte, als er die Normen der auf dem obersächsischen Dialekt basierenden modernen deutschen Literatursprache, des Hochdeutschen, niederlegte. Seine Ergebnisse waren bedeutungsvoll, seine normierenden Bestrebungen wirkten in kurzer Zeit auf dem gesam-

ten deutschen Sprachgebiet, hierzu gehört auch die Welt des deutschsprachigen Ethnikums der Habsburger-Monarchie. Aber im Zusammenhang mit seinem Perfektibilitätsglauben gab es in seinem sprachlichen Programm einige Elemente, die sehr bald den Widerstand in erster Linie der bedeutendsten deutschen Dichter der Zeit gegen ihn hervorriefen. Einerseits bremste er mit eiserner Hand die Weiterentwicklung der Literatursprache, als er sie mit dem gegebenen Zustand der geildeten Umgangssprache gleichsetzte. Andererseits trat er im Rausche der Vereinheitlichung gegen das Einströmen landschaftlich gefärbter Wörter auf, verwarf aufgrund seines Perfektibilitätsglaubens auch die Wiedertelebung der archaischen Sprachschicht, und seinem nationalen Standpunkt, d.h. den französischen Purismus entsprechend, verneinte er auch die Aufnahme von fremdartigen sprachlichen Elementen.

Zuerst trat der Anspruch der schriftstellerischen Spracherneuerung gegen ihn auf, indem für die Zulassung all jener sprachlichen Elemente gekämpft wurde, die Gottsched mit einem Anathema belegt hatte. Die Schweizer Bodmer und Breitinger, dann ihnen nachfolgend Klopstock kämpften für diese Wörter, und letzterer verkündete gleichzeitig - in gewissem Maße bereits den Ansprüchen der Genieperiode Ausdruck gebend - jenes Programm, daß die Literatursprache, in erster Linie die reiche methaphorische Sprache der Dichtung, den Anforderungen der modernen und anspruchsvollen Literatur entsprechend, hoch über den Sprachzustand des Alltags gehoben werden muß, damit auch die spätere Erhebung der Umgangssprache angesichts dieses Beispiels ermöglicht wird. Später verwarf Klopstock mit einer schärferen nationalistischen Wendung die Zulassung der Fremdartigkeiten /Kazinczy war nicht wenig erstaunt darüber!/, aber einer der späteren Verteidiger der schriftstellerischen Spracherneuerung, der als Schriftsteller respektierteste Wieland, verharrte in dieser Frage auf dem Standpunkt der kosmopolitischen Etappe der Aufklärung auch weiterhin, als er mit dem Fortsetzer der Gottschedschen Auffassung, mit dem äußerst respektierten deutschen Sprachwissenschaftler Adelung debat-

tierte.
als Sprachwissenschaftler war Adelung ein leidenschaftlicher Befürworter der sprachlichen Norm, aber das bedeutet nicht, daß er ein Gegner jeglicher Spracherneuerung gewesen wäre. Als Vertreter der historischen Sprachbetrachtung Herders hielt er die Sprachentwicklung für selbstverständlich, nur wollte er sie mit seinem gemäßigten sprachpflegerischen Programm auf nüchterne Weise zügeln. Dem Gottschedschen Erbe getreu, war er gegen die "Verdünnung" des Hochdeutschen mit dem Sprachmaterial der Dialekte und mit dem Anspruch der Wiederbelebung einmal bereits überholter archaischer Sprachschichten. Er bejahte auch das Einströmen von Fremdartigkeiten nicht, aber das begründete er nicht mehr mit den Argumenten des Gottschedschen Purismus: daran hatte bereits die Herdersche Theorie über den objektiven nationalen Sprachgeist ihren Anteil. Der inneren Logik seines "Sprachroman"-Vergleiches widersprechend, war Herder selbst nicht unbedingt streng bei der Aufnahme von Fremdartigkeiten und Barbarismen; Adelung folgte aber der inneren Logik der Herderschen Theorie und dem nationalistischen Gemeingeist seiner Zeit entsprechend, kämpfte er heftig gegen das Einströmen von Fremdartigkeiten. Andererseits aber war er kein Gegner einer gemäßigten Spracherneuerung in der Sphäre der höheren Stilschicht, aber diese sollte seines Erachtens durch die Schöpfung von neuen Wörtern, nicht aber durch die Zulassung von alten oder mundartlich gefärbten Wörtern geschehen. Bei ihm wurde also das Programm der gemäßigten Sprachpflege vom Perfektibilitätsglauben der Aufklärung und von jener theoretischen Überzeugung geprägt, die die frühere Etappe der in die Romantik mündenden Entwicklung des Herderschen objektiven Sprachgeistes begleitet hatte.

Beide gegeneinander kämpfenden Richtungen spielten in der Herausbildung der deutschen Literatursprache eine große Rolle, und gegen Ende des Jahrhunderts kam auch noch die dritte Richtung der deutschen Sprachpflege wieder zu Kräften, als sich eine alle bisherigen an Intensität übertreffende Welle des Purismus in der Tätigkeit Campes und der Philantropisten spüren ließ. Wieland, der namhafteste Vertreter der schriftstelleri-

schen Spracherneuerung, brandmarkte ihre Übertreibungen um die Mitte der 90er Jahre als sprachlichen Jakobinismus, und es unterliegt keinem Zweifel, daß sie den am meisten bürgerlichen, radikalsten Zweig der Sprachpflege vertraten.

Im Gegensatz zur französischen Entwicklung war für die deutsche Spracherneuerung und für die sie begleitenden theoretischen Streitigkeiten bezeichnend, daß die Programme einander nicht ablösten, zeitlich nicht nacheinander folgten, sondern sich gleichzeitig entfalteten: alle hatten bei jeder Generation immer einen neuen führenden Vertreter und eine sich den verändernden Umständen anpassende theoretische Weiterentwicklung. Ihre gemeinsame Rolle in der Herausbildung der deutschen literatursprachlichen Norm hohen Niveaus ist unbestreitbar.

Für die ungarischen Literaten der Zeit war also das deutsche Muster selbst nicht einheitlich; sie konnten zwischen den Argumenten und der Praxis von wenigstens drei bedeutsamen Sprachpflegeprogrammen wählen. Zur Zeit der ersten Generationen der ungarischen Aufklärung, also in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, spielten besonders zwei Richtungen eine größere Rolle; die gemäßigte Sprachpflege und der Purismus. Der Ankündiger der ersteren war Bessenyei, und ihre Vertreter waren im Grunde genommen die besten aufgeklärten Schriftsteller /Batsányi, Révai, Verseghy, Kármán und in dieser Phase sogar Kazinczy/. Ihr erstrangiges Ziel war die Aufnahme der Termini der modernen europäischen aufgeklärten Wissenschaftlichkeit in die ungarische Sprache. Ihre Bestrebung berührte natürlich auch die in Ungarn konventionelle lateinische Sprachschicht des gesellschaftlichen Lebens und der Wissenschaftlichkeit, aber sie strebten nicht unbedingt danach, alle lateinischen termini technici zu beseitigen und sie durch neue ungarische Begriffe und Wörter zu ersetzen. Sie warnten besonders vor der übertriebenen Magyarisierung jener internationalen Wissenschaftstermini, die auch von den in der modernen Wissenschaftlichkeit bahnbrechenden europäischen Sprachen verschont worden waren /z.B. in der Philosophie, Theologie usw./. Diese Richtung der Sprachpflege hatte zur Zeit ihres Auftretens in Bessenyeis Flugschrif-

ten kein besonderes literarisches Ziel, und wenn sie trotzdem die Sprache der schöngeistigen Literatur berührte, dann erfolgte es nicht unmittelbar. Dies ist in zweifachem Sinne so: einerseits dadurch, daß die schöngeistige Literatur nach der allgemeinen Auffassung der ungarischen aufgeklärten Schriftsteller die Dienerin, 'ancilla' der aufgeklärten Wissenschaften, also eine der unteren Stufen der zu ihnen führenden Treppe ist; so beeinflußt die Veränderung des Wortschatzes der Wissenschaften notgedrungen die Sprache der ihre Erkenntnisse popularisierenden Literatur. Andererseits gehörten die durch Bessenyei und seine Anhänger betriebenen literarischen Gattungen auch selbst zu den beliebten Gattungen des aufgeklärten Zeitalters, welche der Popularisierung der Wissenschaft und des Denkens dienten, nämlich die Gedankenlyrik, die Didaktik, sowie die beschreibende Lyrik, und alle haben die neuen Ergebnisse der aufgeklärten Naturwissenschaften - von der Mechanik bis zur Botanik - sozusagen in sich eingesogen.

Die erste große Welle des Purismus hatte nicht einmal eine so indirekte schöngeistig-literarische Beziehung. Sein Vertreter in Ungarn, um den am meisten gestritten wird, war Dávid Barczafalvi Szabó. Seine Bestrebungen zur puristischen Erneuerung der Sprache des gesellschaftlichen Lebens und der Presse in Ungarn erreichten in den Jahren 1785/86 ihren Höhepunkt. Als Redakteur der einzigen ungarisch erscheinenden Zeitung, "Magyar Hirmondó", unterbreitete er dem Lesepublikum des Blattes seine Vorschläge zur Beurteilung. Sein Vorbild war der Purismus der deutschen Sprachgesellschaften vom Ende des vorangegangenen Jahrhunderts, und sein beliebtestes Wortbildungsverfahren bevorzugte ebenfalls die durch vielfache Zusammensetzung oder durch Suffixhäufung zustandegebrachten Wortungeheuer deutschen Typs. Angesichts des ungünstigen Echos hörte er sofort mit seiner extremen Spracherneuerung auf, aber am Ende der 80er Jahre ließ er auch eine Romanübersetzung erscheinen, die Adaptation des "Sigwart", der eine beliebte deutsche Lektüre der Zeit war. Auch der Roman ist voll von neuen Wörtern und der Schriftsteller will die Verständlichkeit seines Textes so fördern, daß

er am Ende des Buches ein Wörterbuch zur Deutung seiner neuen Wörter beilegt. Kazinczy, der den "Sigwart" auch übersetzte und nur deshalb auf seine Veröffentlichung verzichtete, weil ihn Barczafalvi mit der Publizierung überholte, wurde sehr von einer derartigen Mißachtung der Gattungs- und Stilregeln irritiert; ungefähr zur gleichen Zeit gab er nämlich auch die Übersetzung eines sentimental deutschen Briefromans heraus, in dessen Vorwort er mit großer stilistischer Bewußtheit ausführte, warum er auf den Seiten des Romans die internationalen Modewörter des gesellschaftlichen Lebens unberührt gelassen hatte: auch damit wollte er die Wirkung der Lebensähnlichkeit steigern, während das in der Welt der einen höheren Stil erfordernder Gattungen natürlich nicht hätte möglich sein können. Seine scharfe Kritik an Barczafalvi, in der er gleichzeitig auch seine gemäßigten Prinzipien über die Spracherneuerung ausführte, hatte also von literarischem Standpunkt aus diesen hauptsächlichlichen Beweggrund.

Die Richtung der aufgeklärten gemäßigten Spracherneuerer erhielt eine große Unterstützung durch das Ansehen von Adelungs Sprachwissenschaft. Und da Adelung auch die Ansätze der Sprachphilosophie des Empirismus benutzte, seine Aufmerksamkeit auf die Eigentümlichkeiten der deutschen Nationalsprache lenkte und seine Grammatik von der Last der exemplarischen lateinischen Grammatik befreite, liegt auf der Hand, daß die sich für die Natur der Sprache auch wissenschaftlich interessierenden ungarischen Schriftsteller, die vor dem Gedanken der Praxis einer die Natur der Sprache außer acht lassenden Spracherneuerung puristischen Charakters zurückschraken, sich auf Adelung stützten. In der Grammatik von Verseghy, dann in der von Révai und einer durch ein Preisausschreiben zustande gekommenen Grammatik, in der sog. "Debrecener Grammatik" /1795/ wurden bedeutsame Schritte zur Aufdeckung der Natur der ungarischen Sprache getan; letztere entstand jedoch bereits im Zeichen der Verurteilung der die Natur der ungarischen Sprache mißverstehenden puristischen Spracherneuerung und im Geiste der auch gegen die Freiheit der schriftstellerischen Schöpfung wider Wieland ge-

führten Debatte von Adeligung und so ist sie der radikalsten Richtung der ungarischen Spracherneuerung am Anfang des 19. Jahrhunderts, also der Kazinczyschen Neologie, ein Dorn im Auge geworden.

Der vor seiner Gefangenschaft tätige Kazinczy hatte aber noch andere Ansichten über die Fragen der Sprachpflege. Es gibt keine Spuren davon, daß er die Argumente der deutschen schriftstellerischen Neologie in der gegen Adeligung geführten Debatte gekannt hätte. Die Kenntnis der deutschen Debatten ist sowieso schwierig in der Etappe der ungarischen Aufklärung vor der Jahrhundertwende nachzuweisen. Die Adeligungssche Stellungnahme der bereits behandelten "Debrecener Grammatik" spiegelt die Tatsache wieder, daß ihre Verfasser wenigstens die Stellungnahme des deutschen Sprachwissenschaftlers kannten; eine solche Auffassung die eher Wielands Meinung akzeptieren würde, können wir nur in einer der Preisschriften, die zur "Debrecener Grammatik" führten, finden, nämlich im Werk des ersten großen Meisters der Debrecener dichterischen Schule, des diskutierenden Freundes von Kazinczy, Janos Földi.⁴ Einer der prominentesten Forscher der Spracherneuerungsbestrebungen der Epoche, Ödön Simai hat nahegelegt⁵, daß die Studie von Gedike⁶, der einer der Vertreter von Wielands Standpunkt war, auf die Ansichten von Földi eine Wirkung ausgeübt haben mag. Kazinczy dagegen führt seine sprachpflegerischen Ansichten zum ersten Mal in dem seiner Übersetzung der Idyllen von Geßner /Geszner Idylliumi, 1788/ angeschlossenen Vorwort am gründlichsten aus. Daraus geht hervor, daß in dieser Etappe seiner Entwicklung jene Erkenntnis der damaligen Sprachwissenschaft, nach der die ungarische Sprache wegen ihrer östlichen Herkunft im Europa der westlichen Zivilisation "mutterseelenallein" dasteht, selbst für ihn noch als ein Grundsatz galt. Aus seinen zu dieser Zeit entstandenen Buchbesprechungen ist auch herauszulesen, daß er die in der zeitgenössischen Übersetzungsliteratur auffindbaren Barbarismen, Fremdartigkeiten, besonders die Latinismen und Germanismen, die gegen die Natur des Ungarischen verstießen, am energischsten ablehnte. All dem scheint allerdings

einigermaßen die allgemeinbekannte Tatsache zu widersprechen, daß er vor Entzücken jubelnd die Übersetzungen jenes Báróczi las, der mit seinen originalgetreuen Übersetzungen aus den Französischen auch Gallizismen in die ungarische Fassung dieser Werke hinübergerettet hatte, und gerade dadurch einer der beliebtesten Meister des späteren Spracherneuerer-Kazinczy wurde. Báróczi nennt das Ungarische stolz "Muttersprache", was im Wortgebrauch des Zeitalters und insbesondere Kazinczys und seines späteren Lagers auch soviel bedeutet, daß das Ungarische eine originelle und keine Tochtersprache ist, und als solche verglich man es mit dem ähnlicherweise als Muttersprache geltenden Deutschen, gegenübergestellt den damaligen romanischen Sprachen, die alle Tochtersprachen des Lateins waren. Wegen seiner Schönheit reiht er das Ungarische als "Muttersprache" unter jene europäischen Sprachen ein, die für die literarische Tätigkeit am geeignetsten sind; Kazinczy stellt lediglich fest, daß er die ungarische Sprache für die Zwecke der Übersetzung, also für die Übertragung des Reichtums und der Nuanciertheit der Gedanken und der Gefühlswelt des zivilisierten und aufgeklärten Europa jedoch viel zu eng findet. Es ist auch kein Wunder: die Übersetzung von Geßners Idyllen hat ihm eine harte Nuß zu knacken gegeben; in ihnen spiegelten sich die Querelen, Debatten von mehr als einen halben europäischen Jahrhundert wieder, sie trennten die nach der konventionellen Auffassung miteinander sehr eng verbundenen Dichtung und Versform voneinander, infolgedessen jene Entwicklung der dichterischen Prosa einsetzte, deren Gipfel in dieser Epoche durch Geßners rhythmische dichterische Prosa repräsentiert wurde.

In seinem Geßner-Vorwort äußert sich Kazinczy mit Recht abweisend über die durch Suffixhäufung entstandenen und schwerfällig grandiosen und langen Wörter der damaligen ungarischen Sprache, die in der spätbarocken ungarischen Literatur tatsächlich vorherrschend waren. Auch er selbst betont die Notwendigkeit der Kürzung dieser Wörter, die Notwendigkeit des Zurückschneidens bis zur Wortwurzel. Diesen Standpunkt vertraten auch die bedeutenden Sprachwissenschaftler-Dichter der Zeit,

Révai und Verseggy. Die Voraussetzung dafür war bekannterweise jener sprachliche Primitivismus, der die Entstehungszeit der Sprache als eine Epoche betrachtete, die das magische Fieber der Sprachschöpfung in sich trug und deshalb ästhetische Energien am meisten entwickelte. Das spiegelt sich in einem der Hauptwerke des englischen Primitivismus, in Blairs Ossian-Einleitung wieder, die - in der Übersetzung des Wiener Jesuiten Denis, des späteren Mentors und Freundes vieler ungarischer Priester-Dichter - bereits im Jahre 1769 in deutscher Sprache zugänglich war, am meisten jedoch ist diese Theorie in den Aufsätzen des Herders der Sturm-und-Drang-Zeit vertreten. Herders Auffassung über die Entstehung der Sprache, die jene Ansicht des sprachlichen Primitivismus der Zeit teilte, nach der die Wörter der ästhetischen Etappe in der Entstehung der Sprachen einsilbig waren, wirkte sich auf Adelungs Wurzelworttheorie und dadurch auch auf die sprachlich interessierten ungarischen Schriftsteller des Zeitalters aus. Die spracherneuernde und -verfeinernde Praxis des Zurückschneidens bis zur Wurzel, die übrigens auch vom Versuch der Verbreitung der klassischen Versformen erfordert wurde, denn die strengeren klassischen Versformen konnten ja die barockmäßig lange Wortschicht nicht verkraften, trug in großem Maße dazu bei, daß Kazinczys originalgetreue Geßner-Übersetzung ohne die Verletzung des Geistes der ungarischen Sprache und ohne ihre Überschwemmung mit Germanismen die stilistischen Feinheiten des Originals wiedergeben konnte. Die Theorie dieser originalgetreuen, aber den Geist der Sprache nicht verletzenden Übersetzung wurde von János Batsányi in einem großen Übersetzungstheoretischen Aufsatz ausgeführt, den er in der mit Kazinczy gemeinsam angeregten Kaschauer Zeitschrift "Magyar Museum" /Ungarisches Museum/ 1788 veröffentlichte.⁷ Und wenn sich auch die Wege der beiden Dichter wegen Meinungsunterschiede bald trennten, blieb Kazinczy der Theorie und Praxis der originalgetreuen Übersetzung verpflichtet, nur kümmerte er sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weniger um den Geist der Nationalsprache.

Vor seiner Gefangenschaft führte er in der bereits erwähnten Barczafalvy-Kritik⁸ am umfassendsten seine sprachpflegerischen Ansichten aus. Bevor er diese Studie anfang, hatte er sich brieflich nach den sprachpflegerischen Ansichten eines seiner Meister, des angesehenen Aristokraten Gedeon Ráday, erkundigt. Der über eine umfassende und moderne westliche Bildung verfügende Ráday /er war der Einführer der gereimten klassischen Versform in Ungarn, die, als Hochachtung ihm gegenüber, Kazinczy und seine Zeitgenossen Ráday-Maß nannten/ hatte gerade damals eine Studienreise durch Europa gemacht, so kannte er bereits gewiß die Argumente von Gottsched und der mit ihm Debattierenden, und im Einverständnis mit den Schweizern und mit Klopstock lenkt er Kazinczys Aufmerksamkeit auf die Wiederbelebung der archaischen Sprachschicht als eines der Mittel der sehr vorsichtigen Spracherneuerung.⁹ Die Tatsache, daß Kazinczy, der den Standpunkt der vorsichtigen Spracherneuerung und der Schöpfung von neuen Wörtern nur im äußersten Falle auch selbst vertrat, Rádays Vorschlag über die Wiederbelebung der archaischen Wörter in seiner Barczafalvy-Kritik nicht wiederholt, zeigt, daß er in seiner Periode vor der Gefangenschaft nicht nur in der Beachtung des Geistes der ungarischen Sprache, sondern auch in dieser Frage die Ansichten der gemäßigten Sprachpflege von Adelung teilte.

Kazinczys sprachliche Ansichten und Bestrebungen am Anfang des 19. Jahrhunderts

Ende 1794 wurde Kazinczy deshalb verhaftet, weil er an der von Martinovics geführten Bewegung der sog. ungarischen Jakobiner Teilgenommen hatte. Erst 1801 wurde er entlassen und inzwischen hatte er die berühmtesten Burgverliese der Habsburger-Monarchie von Kufstein über Brünn bis Munkács bewohnt. Vom Gesichtspunkt seiner schriftstellerischen Laufbahn aus gesehen, hat sich jedoch diese lange Zeit nicht als unfruchtbar erwiesen; nicht nur mit dem Lesen der Größten der klassischen und modernen Literatur bewahrte er seinen regen Geist /besonders ist hier die günstige Wirkung der plutarchischen Beispiele

der stoischen Ethik hervorzuheben/, sondern er konnte sich auch mit dem Studieren von modernen Fachbüchern auf die Entfaltung seines sich erneuernden sprachlichen und literarischen Programms vorbereiten. Diese Fachbücher waren alle Werke der deutschen Wissenschaftlichkeit und bereiteten die Veränderung von Kazinczys Ansichten von drei Richtungen aus vor. Ihre zahlenmäßig größte Gruppe bildeten die Produkte der klassischen Philologie des Göttinger Neohumanismus und sie führten ihren Leser zum modern gesinnten Verstehen der klassischen Literaturen des Altertums. Es lohnt sich jedoch zu bemerken, daß Kazinczy der traditionellen Auffassung der ungarischen Fachliteratur nach der größte Vertreter des weimarischen, deutsch-griechischen Klassizismus in Ungarn war; die überwiegende Mehrheit der Bücher, die er im Gefängnis durchstudiert hatte, behandelte jedoch das Thema der klassischen lateinischen Literatur, und da selbst Kazinczys griechische Schulung sich nicht mit der griechischen Bildung seines späteren Parteigängers und Schülers, des jungen Kőlcsey, messen konnte, ist die Überschätzung von Kazinczys Griechenkultur zweifelsohne unberechtigt. Die Bücher hatten jedoch unbestreitbar stark seine Literaturbetrachtung beeinflusst, und erst nach ihrem Lesen wurde er empfindlich genug, um die klassisch geprägten Elemente der Kunst der Weimarer Klassiker aufnehmen zu können, und sie sogar beinahe zu überschätzen.

Eine noch größere und positivere Wirkung übte eine andere bedeutende Quelle der Weimarer Klassik auf ihn aus, nämlich Winckelmanns griechische Kunstgeschichte. Die nicht einmal zu sehr verborgene Tyrannenfeindlichkeit des großen deutschen Kunsthistorikers hatte gewiß verwandte Saiten in der Seele seines im Gefängnis leidenden Lesers angeschlagen, und er konnte die nicht unbedeutende Orientiertheit Kazinczys in den bildenden Künsten in eine günstige Richtung gelenkt haben (vor, aber auch nach seiner Gefangenschaft besuchte er begeistert die für ihn erreichbaren Museen, Kunstsammlungen und Gemäldehandlungen, insbesondere die Wiener; er war nicht sehr vermögend, zu seinen Werken und Ausgaben ließ er dennoch die besten und teuersten

Künstler Kupferstiche verfertigen; auch er selbst übte recht gut eine Gattung der bildenden Kunst, die charakteristischerweise der neoklassizistischen Kulturverehrung am meisten entsprechende Silhouette, d.h. das Schattenbild/. Der vielleicht bedeutendste /weil wesentlichste/ Ertrag seiner "Gefängnisstudien" war aber jenes auch in der Weimarer Klassik weiterlebende Griechentumideal, dessen Voraussetzung das sich in eine freie Gemeinschaft harmonisch hineinfügende Individuum, und dessen wichtigster Charakterzug das Erheben des Ästhetischen zum wesentlichsten Lebenswert, die Vergötterung des ästhetischen Menschseins und Lebens sind. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er diese Winckelmannsche Lehre, die für die restlichen Jahrzehnte seines Lebens zu seinem ungebrochenen Glauben, zu seiner ästhetischen Religion wird, nach der Entlassung aus dem Gefängnis mit einem wie nie zuvor gründlichen Studium der Größen der klassischen deutschen Literatur /Goethe, Schiller, Wieland, Herder/ weiter vertiefte. Er hatte sich darauf bereits im Gefängnis gestimmt und dieser Überzeugung wird er auch später nicht den Rücken weihen, wenn er ihretwegen mit dem Geist der beginnenden ungarischen Romantik und des sich entfaltenden Nationalismus konfrontiert wird, der die politische Bewußtseinsform über die Ästhetische erhebt.

Noch während der Gefängniszeit stand die dritte Quelle von Kazinczys schriftstellerischer Neologie den ausgesprochen sprachlichen Problemen am nächsten. Das war der Sprachvergleich von Jenisch, der als Siegerwerk des Preisausschreibens der Berliner Akademie der Wissenschaften 1796 erschien¹⁰. Im einem 1797 aus dem Brünner Gefängnis herausgeschmuggelten Brief schlägt Kazinczy János Kis bereits vor,¹¹ sich das Werk von Jenisch zu beschaffen. Daniel Jenisch, der Berliner evangelische Pfarrer, führte im Geiste der Populärphilosophie der Spätaufklärung erbitterte Kämpfe mit den Vertretern der frühen Berliner Romantik. Auf deutschem Sprachgebiet wird er heutzutage - wenn man überhaupt noch seinen Namen kennt - in erster Linie in der nicht allzu günstigen Beleuchtung dieser Debatten erwähnt /z.B. an mehreren Stellen in den Bänden der großen

Untersuchung von Oscar Fambach: "Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik"/. Demgegenüber müssen die sich mit der Geschichte der ungarischen¹² oder der rumänischen¹³ Spracherneuerung befassenden Werke bis heute einen wichtigen Platz seinem erwähnten sprachvergleichenden Werk einräumen, welches die vergleichende Untersuchung von 14 altertümlichen und neuzeitlichen Sprachen durchführt, um auf die These des Preisausschreibens über das Ideal der vollkommenen Sprache eine Antwort zu finden. Diese Beachtung ist auch berechtigt, denn das Buch von Jenisch war z.B. in Ungarn unter Kazinczys Wirkung eine der Bibeln der literarischen Neologie; nicht nur János Kis gewann einen Preis dadurch, daß er die Gesichtspunkte von Jenischs Buch bei einem Preisausschreiben über die Fragen der Pflege der ungarischen Sprache¹⁴ verwendete, sondern auch Kazinczy selbst wollte gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts aufgrund des Werkes von Jenisch eine ästhetische Grammatik verfassen /der Plan ist aber doch nicht verwirklicht worden/, und um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts hielt Kólcsey das Werk noch immer für verdienstvoll genug, um einen ausführlichen Auszug in ungarischer Sprache daraus zu verfertigen.

Jenischs Vorstellungen vom Ideal der vollkommenen Sprache wurzelten natürlich in dem traditionellen Sprachideal des Humanismus und seine grundlegenden Gesichtspunkte gruppierten sich auch um die Kategorien der traditionellen rhetorischen Systeme: der Reichtum, das energische Wesen, die Klarheit und der Wohlklang der Sprache dienen bei ihm als Gegenstand der eigentlichen Untersuchung, und wenn er auch feststellt, daß man mit der gleichzeitigen Verwendung sämtlicher Gesichtspunkte weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart eine Sprache finden kann, die die Züge der allseitigen Vollkommenheit aufweise, hält er unter den bis zur Gegenwart existierten europäischen Sprachen das Griechische für die vollkommenste. Um die Mitte der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts, als sich - offensichtlich in engem Zusammenhang mit den großen politischen Ereignissen der Epoche - auch die Zeichen der Geschmackskrise

oder gar des Geschmackswechsels zeigten, und diese auch auf dem deutschen Sprachgebiet jene Streitigkeiten zwischen den Parteilängern von Antiquität und Moderne, also zwischen Altem und Neuem, wieder begannen, die auf französischem Boden in den Jahrzehnten um die vorige Jahrhundertwende geführt worden waren /s. den Aufsatz von Jauss, der Schillers "Über naive und sentimentalische Dichtung", bzw. Fr. Schlegels "Über das Studium der griechischen Poesie" mit Recht im Zeichen der deutschen "querelles des anciens et des modernes" untersucht/¹⁵, laßt also Jenisch - ebenso wie A. W. Schlegel in seinem mit den sprachlichen Nationalismus von Klopstock debattierenden Werk, in "Der Wettstreit der Sprachen" - das Griechische die Palme des Sieges erreichen. Wenn auch sein Argumentsystem an die traditionelle rhetorische Kultur gefunden ist, bearbeitet sein Werk jedoch gewissenhaft jeden neuen sprachphilosophischen Gedanken des aufgeklärten Jahrhunderts, insbesondere die Ideen des englischen Primitivismus, es verwendet ausgezeichnet die sprachästhetischen Argumente, die von der Entwicklung des sprachlichen Primitivismus, des Sturm und Drang sowie der klassischen deutschen Literatur suggeriert worden sind. Dies ist auch schon daran zu bemerken, daß er der Quintilianischen Per-spicitas-Rhetorik des rationellen Klassizismus gegenüber den Fragen der Energie und des Wohlklangs eine viel größere Aufmerksamkeit widmet. Kazinczy, der vor seiner Gefangenschaft die ungarische Sprache noch äußerst reich und mit glücklichen Eigenschaften beschaffen für die Zwecke der originellen Dichtung gefunden hatte, überzeugte sich angesichts der großangelegten europäischen Sprachenschau von Jenisch davon, daß sie in jeder Hinsicht einer sehr gründlichen Entwicklung bedurfte. Das Maß für ihn war dabei das europäische Sprachmodell; dem Kosmopolitismus der Aufklärung und dem neoklassizistischen Europäer-Ideal entsprechend /und mit etwas sprachlichem Rationalismus an die Universalität der europäischen Sprachen glaubend/ bekannte er sich auch dazu, was Fr. Schlegel in seinem Werk "Über das Studium der griechischen Poesie" folgendermaßen formuliert hatte: "Es ist wahr, bei aller Eigentümlichkeit

und Verschiedenheit der einzelnen Nationen verrät das Europäische Völkersystem dennoch durch einen auffallend ähnlichen Geist der Sprache, der Verfassungen, Gebräuche und Einrichtungen, in vielen übrig gebliebenen Spuren der früheren Zeit, den gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung ihrer Kultur. Dazu kommt noch eine gemeinschaftliche von allen übrigen sehr abweichende Religion. Außerdem ist die Bildung dieser äußerst merkwürdigen Völkermasse so innig verknüpft, so durchgängig zusammenhängend, so beständig in gegenseitigem Einflusse aller einzelnen Teile; sie hat bei aller Verschiedenheit so viele gemeinschaftliche Eigenschaften, strebt so sichtbar nach einem gemeinschaftlichen Ziele, daß sie nicht wohl anders als wie ein Ganzes betrachtet werden kann ... Schon der durchgängige gegenseitige Einfluß der modernen Poesie deutet auf innern Zusammenhang. Seit der Wiederherstellung der Wissenschaften fand unter den verschiedenen Nationalpoesien der größten und kultiviertesten Europäischen Völker eine stete Wechselnachahmung statt ... Durch diese Gemeinschaft wird die grelle Härte des ursprünglichen Nationalcharakters immer mehr vermischt, und endlich fast gar vertilgt ...¹⁶ Die Überzeugung seiner neoklassizistisch geprägten Studie wird Fr. Schlegel in den folgenden anderthalb Jahrzehnten parallel zum romantischen Geschmackswechsel verändern: Zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts wird er sich in seinen Wiener Vorlesungen bereits mit dem bei weitem nicht ausschließenden und ungeduldigen Kulturnationalismus gerade den nationalen Eigentümlichkeiten zuwenden und dadurch die nationale Bewußtwerdung der Ethnika des Habsburger-Reiches, darunter auch die der Ungarn, fördern. Kazinczy dagegen wird in den Debatten des zweiten und sogar des dritten Jahrzehnts noch immer diesem kosmopolitisch-europäischen Standpunkt treu bleiben.

Wie oben gezeigt wurde, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit der sprachpflegerischen Programme der literarischen Aufklärung im 18. Jahrhundert in erster Linie auf die Magyarisierung der Sprache der Wissenschaften und des gesellschaftlichen Lebens; auf solche Weise beschränkte sich die Spracherneuerung

darauf, was Jenisch die Vergrößerung des extensiven Reichtums der Sprache genannt hätte, also auf die Bereicherung des Wortbestandes. Die Sprache der schöngeistigen Literatur wurde dadurch eher indirekt berührt; direkter nur bei solchen, die mit der großen Bewußtheit der Stilistik der traditionellen Rhetoriken an die Bereicherung und Verfeinerung des Sprachmaterials herangingen. Unter diesen gebührt es sich, auch Kazinczy schon in der Etappe vor seiner Gefangenschaft zu erwähnen, sowohl was seine bereits besprochenen theoretischen Äußerungen, als auch seine Übertragungen und eigenen Dichtungen anbelangt. Und wenn er sich auch als Parteigänger von Adélungs gemäßiger Spracherneuerung erwies, erwartete er in seinem Geßner-Vorwort - auch ohne die Debatten der deutschen Schriftsteller und Grammatiker zu kennen - die Gestaltung der Sprache nach klassischem Vorbild von den großen Schriftstellern, nur berief er sich noch nicht auf die deutschen Klassiker, sondern auf das Beispiel von Voltaire und Marmontel.¹⁷ Nach seiner Befreiung dagegen tritt er schon als Befürworter der deutschen schriftstellerischen Spracherneuerung auf. Dies bedeutet soviel, daß der Hauptakzent der ungarländischen Sprachpflege mit seinem Auftreten von der extensiven Entwicklung in die intensive verlagert wird, daß der erstrangige Gegenstand der großen Debatten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Herausgestaltung der neuen Qualität der Sprache der schöngeistigen Literatur, die Herausformung der zur Aufnahme von neuem Geschmack und neuen Gattungen fähigen Nuancierung dieser Sprache wird, wobei sich die Bereicherung der Sprache der Wissenschaften und des gesellschaftlichen Lebens weiter fortsetzt. Noch im Jahre seiner Befreiung, etwa fünf Monate nach der Entlassung aus dem Gefängnis, erkennt er nach einer raschen Orientierung - wie sein Brief an János Kis vom 21. November 1801 beweist -, daß der größte Feind seiner neu auf sich genommenen Aufgabe der die schriftstellerische freie Spracherneuerung verurteilende adélungsche Standpunkt der Debrecener Grammatik ist.¹⁸ Er studiert fleißig die Literatur über die deutschen Schriftsteller-Grammatiker-Debatten, aufgrund eines Briefes aus dem Jahre 1805

konnt er schon Wielands Werk: "was ist Hochdeutsch?"¹⁹, das gegen Adelung gerichtet war, er übersetzt es auch um die Mitte des zweiten Jahrzehnts, um am Gipfel der spracherneuernden Kämpfe seinen Standpunkt mit Wielands Ansehen zu festigen, aber es kann im "Erdélyi Muzeum" /Siebenbürgischen Museum/ nicht mehr erscheinen, sondern erst 1825, nach dem Abklingen der großen Debatten kann er es veröffentlichen.²⁰ Wie die Aufsätze von Thienemann und Simai²¹ bewiesen, kannten er und seine späteren Parteigänger jene Studien, die sich für die deutsche schriftstellerische Spracherneuerung einsetzten /außer Wielands und Jenisch Werken den schon erwähnten Gedike-Aufsatz und Kolbes Arbeit/,²² sowie die Meinung des den Standpunkt der Schriftsteller und der Grammatiker zu vereinbarenden suchenden Populärphilosophen Garve.²³ Er beruft sich aber am häufigsten auf das Ansehen der deutschen Klassiker, anfangs in seinen Briefen, und später - im Jahrzehnt der spracherneuernden Kämpfe - in seinen Aufsätzen, die seine Ansichten ausführlicher und zusammenfassender zur Schau stellen. Seine Berufungen auf den Namen von Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe und Schiller sind meistens nur Aufzählungen, der Name von irgendeinem von ihnen taucht selten selbständig oder im Zusammenhang mit irgend einer speziellen Diskussionsfrage auf. In den meisten Fällen dienen nicht ihre theoretischen Behauptungen zur Grundlage einer Berufung, sondern ihre sprachpflegerische Praxis, diese hauptsächlich auch nur in dem Falle, wenn sie die Berechtigtheit der schriftstellerischen Spracherneuerung bestätigt oder die Sprachentwicklung durch Einbürgerung von Fremdarten unterstützt. Insofern er sich auch auf theoretische Ausführungen beruft, erfolgt dies in erster Linie im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Aufsatz von Wieland, außerdem mit dem frühen, mit Gottsched debattierenden Standpunkt von Klopstock. Als aber der späte Klopstock in dieser Frage aus einem Saulus zum Paulus wurde, bringt er umso mehr seine Enttäuschung zum Ausdruck /in seiner mit wissenschaftlichem Anspruch geschriebenen Prosa "Grammatische Gespräche" und in der Ode "Unsere Sprache an uns" vom Jahre

1796/. Kazinczys schriftstellerische Spracherneuerung mit ihrem anschließenden Wesen betrachtet nämlich die Berechtigung /und natürlich die Notwendigkeit/ der Einbürgerung der fremden Idiome und dadurch der Erhebung der ungarischen Sprache auf europäisches Niveau als eine kardinale Frage.

Kazinczy führt diese Vorstellungen im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts nur in seinen Privatbriefen aus, und nur einige von ihnen werden zu dieser Zeit veröffentlicht, auch diese nicht immer mit seiner Kenntnisnahme und Einwilligung. Selbst so kommt es zu Polemiken mit literarischen Gruppierungen /in erster Linie mit dem Kreis der Debrecener Schriftsteller/, die mit den Grundfragen seines spracherneuernden Programms und der Richtung seiner literaturerneuernden Absicht nicht einverstanden sein können. Diese Widerstrebungen ihm gegenüber haben einen zweifachen Grund: den einen bildet der bedeutende Erfolg der durch die adelungsche grammatische Betrachtung stark inspirierten zeitgenössischen ungarischen Sprachwissenschaft in der genaueren Erschließung der Natur der ungarischen Sprache /außer der "Debrecener Grammatik" und der von Sajnovics initiierten und von Samuel Gyarmathy fortgesetzten finno-ugrischen Sprachvergleichung ist hier in erster Linie Révays und Verseghys Sprachwissenschaft zu erwähnen; aber die finno-ugrische Sprachvergleichung beeinflusst die sich für die sprachlichen Fragen interessierende wissenschaftliche öffentliche Meinung nicht besonders/. Mit Bezugnahme darauf konnte man nämlich dem Argumentssystem der Herderschen objektiven nationalen Sprachgeisttheorie ähnliche Argumente gegen die kazinczyanische Bevorzugung der fremden Idiome mobilisieren. Der andere Grund der Widerstrebungen ist ebenso berechtigt, wenn man, sich auf das - in erster Linie für das kazinczysche klassizistische Literaturideal nicht als regelrecht klassizistisch akzeptierbare - Originalitätsbeispiel des Csokonai-Lebenswerks berufend, jenes kazinczyanische Übersetzungsprogramm negiert, das im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende mit bedrückendem Dogmatismus verlautbart und praktiziert wurde. Kazinczy betrachtet nämlich - in bezug auf einen großen Teil von Csokonais Lebenswerk zweifelsohne mit

Recht - die Kunst des großen Debrecener Dichters als im Originalitätsideal des Sturm und Drang /besonders in der Bürger-schen Volkstümllichkeit/ steckengeblieben und unzeitgemäß: sein großes Vorbild, die deutsche Literatur, überholte ja gerade in den einstigen Führergestalten des Sturm und Drang die Stufe einer derartigen Originalität und wurde klassizistisch, während sie sich in die Klassik erhob. Kazinczy aber leitete daraus den dogmatisch formulierten Grundsatz ab und sprach ihn auch mit catoischer Konsequenz aus, daß es mehr wert ist, gute Werke zu übersetzen, als mittelmäßige eigene zu schreiben. Damit gerät Kazinczy jedoch auf einen Standpunkt, den die Rückständigkeit der ungarischen literarischen Verhältnisse gewissermaßen bestätigen kann, aber gerade die von ihm so häufig zitierten ansehnlichen Vertreter der klassischen deutschen Literatur kaum; eine Etappe in ihrer Kunst wird nämlich ohne Zweifel durch das Kunstideal des Neoklassizismus gefärbt, stellenweise sogar dadurch bestimmt. Wie aber Schillers ästhetische Schriften beweisen, bleibt die wenn auch nicht mit dem Nachdruck des Sturm und Drang betonte Anforderung der Originalität des Genies unverändert erhalten, und die großen deutschen Klassiker haben auch kein Übersetzerisches, sondern ein originell eigenes Lebenswerk geschaffen.

Es wurde schon erwähnt, daß Kazinczys Spracherneuerung in erster Linie eine Literaturerneuerung und die Erneuerung der Sprache der schöngeistigen Literatur war. Diese Erneuerung erfolgte aber nicht im Zeichen des modernsten europäischen Kunstideals der Epoche. Es ist allgemein bekannt, daß der Sturm und Drang - unter dem Einfluß der damals entstandenen biologischen Wissenschaften - auch die Formationen der geistigen Welt nach dem Muster des organischen Lebens als von organischer Natur auffaßte. Der aus dem Sturm und Drang sich entfaltende deutsche Idealismus formte dagegen in der präklassischen Etappe der Größen der deutschen Literatur, in der theoretischen Zusammenarbeit von Goethe und Moritz auch die organische Betrachtung des Kunstwerks heraus, und durch Schellings ästhetische Vorlesungen wird die Anforderung des organischen Kunstwerks auch

der Literatursprache und der gebildeten Umgangssprache auf sich nehmen. Genauso wie in Deutschland, wo die Rolle der inspirierenden Zentralmacht ebenfalls nicht vorhanden war.

Mit soziologischen Argumenten ist also Kazinczys deutschgefärbte schriftstellerische Neologie maximal zu rechtfertigen. Bei der Gestaltung seines Programms hat er aber mit einem Umstand nicht ausreichend gerechnet. Damit nämlich, was für Kräfte er mit der Betonung des schriftstellerischen Rechts auf freie Sprachgestaltung entfesselt und was für Kräfte er gegen sich mobilisiert. Nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis führte er nämlich durch seine Privatkorrespondenz eine breite Kampagne für sein Programm, mit der Veröffentlichung seiner eigenen Übersetzungen konnte er aber erst 1807 beginnen. Bis dahin hatte jedoch der im Umkreise der zweitrangigen Schriftsteller der Epoche praktizierte extreme und die Natur der ungarischen Sprache mißachtende Purismus sowohl bei den ernsteren Literaten und Sprachwissenschaftlern, als auch beim Leserpublikum das Ideal der freien schriftstellerischen Sprachgestaltung untergraben. So mußte Kazinczy sofort mit einem Kampf nach zwei Fronten anfangen: auf Schritt und Tritt war er gezwungen, sich von der abgeschmackten und übertriebenen Spracherneuerung zu distanzieren, was aber nicht leicht war, denn auch in seinen Übersetzungen fanden sich reichlich solche Elemente, die die Massen der vorsichtigeren und um die Natur der Nationalsprache mehr besorgten Leser irritierten. Außerdem hätte Kazinczy seine Bestrebungen theoretisch sowieso schwierig von der puristischen Praxis der ungezügelten Wortbeschneidung distanzieren können: bei der Verurteilung der Puristen berief er sich ständig nur auf den äußerst amorphen und umstrittenen Begriff des Geschmacks. Da er sich darüber im klaren war, daß sein Talent es nicht mit dem der großen deutschen Schriftsteller aufnehmen kann, berief er sich bei der Betonung des Rechts auf die Spracherneuerung nie auf das Genie, sondern immer auf den Geschmack, und zwar auf den ziemlich klassizistisch geprägten Geschmack. Darin hatte er aber unbedingt recht, daß in der nach der Niederwerfung der Martinovics-Bewegung unter dem Druck des Habs-

burger-Absolutismus zustande gekommenen Situation, die kaum die minimalsten Voraussetzungen für das literarische Leben sicherte, auch die weniger talentierten Schriftsteller die soziologische Rolle annehmen mußten, die ihnen von der Situation geboten wurde.

Die Rahmen der Beurteilung seiner schriftstellerischen Spracherneuerung hatte er schon selbst bestimmt, als er sich selbst für die führende Persönlichkeit der deutschgeprägten schriftstellerischen Neologie in Ungarn hielt. Selbst diejenigen Schüler und jungen Freunde von ihm betrachteten ihn als Führer der ungarischen schriftstellerischen Neologie und bewegten auch andere, genauso zu urteilen, die sich später mit ihm entzweiten. Diese waren Kölcsey und Toldy, die nach seinem Tode jedoch mit einer schönen und vielleicht auch durch einige Gewissensbisse begleiteten Geste seinen anderthalb Jahrhunderte lang herrschenden Kult begründet haben. Wenn man aber die Berechtigtheit dieser Beurteilung einer gründlicheren Untersuchung unterzieht, kann man auf Widersprüche stoßen, denen bis jetzt keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Die deutsche schriftstellerische Neologie kämpfte dafür, jene umgangssprachliche Norm überschreiten zu können, die von der gemäßigten deutschen grammatikalischen Spracherneuerung sanktioniert worden war: für die reichere, metaphorischere Sprache, für die Einbürgerung von neuen, aus fremdartigen und heimischen Sprachelementen gleicherweise herstellbaren Idiomen und bildhaften Ausdrücke, für das Recht der erneuten Mobilisierung von dialektalen und veraltet-archaischen Sprachelementen, also für die Sprengung des Rahmens der sprachlichen Norm, für das Recht der Schöpfung einer schöngeistigen Literatursprache, die auf einem höheren Niveau steht als diese Norm und von dieser trennbar ist. Die Berechtigtheit all dessen wird auch von Jenisch betont. Das andere große Vorbild, Wieland, betont zwar in seiner Studie die Notwendigkeit der Schöpfung eines wohldifferenzierten, allseitig gebildeten, im Grunde genommen humanistischen und klassizistischen Sprachideals, und das wird dann von Kazinczy in den Debatten nach 1810 oft auch als Argu-

mentation verwendet, wenn er sich auf Wieland und auf Jenischs Sprachidealbegriff beruft. Seine klassizistische rhetorisch-stilistische Bewußtheit ist aber doch nicht eindeutig auf die Welt der deutschen schriftstellerischen Neologie zurückzuführen. Sie wurde bereits durch die neulateinischen Rhetoriken seiner Studentenzeit begründet und dann - nach dem Studium der Adelingenschen Stilistik - durch modernere Argumente und einen moderneren Begriffsapparat erneuert. Und 1806, als er schon in zahlreichen bedeutsamen Briefen das Wesen seiner schriftstellerischen Neologie ausgeführt hatte, berief er sich noch in einem Brief auf Adelungs Ansehen: "Adelung hat schon gesagt, 'Wörter aus der Küche gehören nicht in Aesthetische Werke'"²⁴. Jene klassizistische stilistische Bewußtheit also, die auch Wielands Studie aufweist, hatte sich Kazinczy bereits früher, nicht in letzter Linie auch von Adelung angeeignet, und die kazinczysche, dogmatisch ungeduldige, befehlsartige Verwendung dieser stilistischen Norm setzt eher Adelung und nicht Wieland als Meister voraus. Wenn wir noch hinzunehmen, daß Kazinczy in seiner eigenen schriftstellerischen Praxis manchmal mit Erfolg archaisiert und auch dialektale Wörter mit Erfolg in der Literatursprache einbürgert, prinzipiell aber nie diese Wege der Sprachbereicherung unterstützt, wird klar, welche bedeutende Abweichungen zwischen den sprachpflegerischen Ansichten seines Lagers und der Anhänger der deutschen schriftstellerischen Neologie bestehen. Sich auf das Beispiel der großen Schriftsteller berufend, bejaht Jenisch in seinem zusammenfassenden Werk alle diese Wege der Sprachpflege. Adelung dagegen war mit einer Sprachpflege, die den Wortschatz der Dialekte und der archaischen Sprachschichten mobilisiert, nicht einverstanden. Kazinczy provozierte selbst im Lager der eigenen Neologie eine Auseinandersetzung, als er sich in der Debatte "Donauungarisch" oder "Theißungarisch" mit Berzsenyi wegen dessen transdanubischer Wörter entzweite. Und später, in einem 1816 geschriebenen Brief, äußert er sich sehr mißmutig über die häufigen Dialektwörter und Archaismen, die er im gerade erschienenen Gedichtband eines seiner treuesten Schüler und Kampfgefährten László

Ungvárnámeti Tóth gefunden hat.²⁵ All dies zeigt, daß Kazinczy trotz seiner häufigen Berufungen nicht dogmatisch dem Programm der deutschen schriftstellerischen Spracherneuerungsfront folgte, sondern er wählte zwischen den Anschauungssystemen der verschiedenen Richtungen der deutschen Sprachpflege ziemlich frei aus. Es ist unbestreitbar, daß für die zwei Typen der deutschen Antwort auf die Jakobiner-Diktatur, für die Weimarer Klassik und die Frühromantik gleicherweise die Erhebung der ästhetischen Bewußtseinsform auf die höchste Stufe der Hierarchie, also die ästhetische Religion charakteristisch war. Bezeichnend für sie war auch ein gewisses universelles Europäertum, d.h. ein Kosmopolitismus, der z.B. auch die Einbürgerung von Fremdartigkeiten in der deutschen Sprache duldete, denn er war weit entfernt vom Standpunkt des sprachlichen Nationalismus. Eben deshalb war Kazinczys Spracherneuerungsprogramm, selbst am europäischen Maß gemessen, nach seiner Befreiung als modern zu bezeichnen. Es ist aber auch Tatsache, daß sich der Nationalgeist im großen und ganzen parallel zum Ausgehen des "ästhetischen" Jahrzehnts, mit der Zeit von Schillers Tod und Fr. Schlegels Katholisierung, von der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts infolge der Napoleonischen Kriege überall verstärkte, auch der Nationalismus kräftiger wurde und die deutsche Romantik ebenfalls in die Etappe der nationalen Romantik übergang. Die nationalistische Implikationen in sich tragende Parole des Herderschen Sprachgeistes drückte also im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts, zur Zeit der spracherneuernden Kämpfe in Ungarn, einen moderneren Stand als das kosmopolitisch geprägte Sprachideal der von Kazinczy vertretenen europäischen Universalität aus. Kazinczy war also dort antiadelungianisch /in der Frage der Zulassung von Fremdartigkeiten/, wo Adellungen Standpunkt der sich der modernen nationalen Romantik nähernden öffentlichen Meinung besser entsprach, und er verharrte auf dem Adellungen Standpunkt dort /in der Abweisung der dialektalen und alten Sprachschicht/, wo die schriftstellerische Spracherneuerung moderner war und in gewissem Maße besser auf die Romantik und ihre Volkstüm-

lichkeit hinweis.

Es ist äußerst einfach, die Erklärung für all dies zu finden. Kazinczy tat es gern, in seinen theoretischen Äußerungen als Anführer der normerweiternden schriftstellerischen Spracherneuerung aufzutreten, und mit gewisser Boshaftigkeit könnte man sogar behaupten, er mochte sich als solcher aufspielen. Gleichzeitig war aber ein bedeutender Teil seiner theoretischen Tätigkeit und ein noch größerer Teil seines praktischen Wirkens in erster Linie auf die Herstellung der noch nicht einmal fest gewordenen ungarischen sprachlichen Norm gerichtet. Während in Frankreich - wie wir sahen - die einander ablösenden Funktionen der Spracherweiterung und Normierung von verschiedenen Epochen verwirklicht worden waren, und bei den Deutschen sich die zwei Standpunkte zur gleichen Zeit, mehrere Generationen hindurch in Debatten - gegen Ende des Jahrhunderts bereits in erster Linie in den gegeneinander gerichteten Fronten von Schriftstellern und Grammatikern - entfalteten, verwirklichte sich in Ungarn eine eigenartige Symbiose der beiden Standpunkte im spracherneruernden Programm einer Persönlichkeit, Kazinczy. Und das Zusammenleben dieser beiden Standpunkte war nicht problemlos; sie haben sich - jedenfalls in ihrer Wirkung - oft gekreuzt. Kazinczy zog zunächst gegen die adelungianischen Gegner der freien schriftstellerischen Spracherneuerung zu Felde; aber schon darin gab es eine große Portion Entstellung, daß er ihr gemäßigtes Spracherneuerungsprogramm mit der Orthologie gleichsetzte. Wenn in Ungarn nur die prinzipiellen Orthologen, d.h. die dogmatischen Parteigänger der sprachlichen Norm und des sprachlichen Usus der Neologie entgegengetreten wären, hätte es keinen spracherneuernden Kampf gegeben, denn ihre Zahl und ihr Ansehen war so gering, daß die theoretische Vernichtung ihres Standpunkts bei weiten kein so großes öffentliches Interesse aufgewirbelt hätte. Das andere Element von Kazinczys Schaffen, d.h. seine am Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts angefangene literaturkritische Tätigkeit, trug aber zur Herausbildung von ganz anders beschaffenen Fronten bei. Besonders bei der Kritik der Liebeslyrik von Sándor Kisfaludy tritt näm-

lich eher der klassizistische Normschöpfer Kazinczy hervor, der zwar das Talent und die moderne europäische Kultur des kritisierten Dichters anerkennt, wirft ihm jedoch vor, daß seine Sprache keine wissenschaftliche Sprache und nicht "grammatisch correct" ist.

Kazinczy, der sich den Grammatikern gegenüber als Schriftsteller, und den Schriftstellern gegenüber - in einigen leider sehr wichtigen Gesten - als engherziger Grammatiker erwiesen hatte, hat es auf diese Weise fertiggebracht, praktisch innerhalb des Lagers der ungarischen Neologie den Samen des Widerstands, der Zwietracht zu streuen. Hinzu kommt noch, daß er den Begriff "Neologie" für seine eigene neologische Richtung mit Beschlag belegte und die Vertreter der andersgearteten Spracherneuerung zu Orthologen stempelte. In den Jahren nach 1810, also im Jahrzehnt der spracherneuenden Kämpfe, verwendete er das Wort "Purist" anfangs auch im Sinne von "Orthologe", und die von Kisfaludy geleitete transdanubische Schriftstellergruppierung qualifizierte er aufgrund ihres gemäßigeren Spracherneuerungsprogramms ebenfalls als orthologisch, obwohl Kisfaludys Programm nur in der Verneinung des schriftstellerischen Rechts auf freie Sprachschöpfung und in der Bekämpfung der Fremdartigkeiten zum adelungschen Typ gehörte, mit der Erneuerung der Sprache der Dialekte und der alten Zeiten erinnerte es eher an die Schriftstellerische Neologie. Und gleichzeitig, da er auch die schriftstellerische Sprachselbstherrschaft verwarf, erneuerte er die Sprache kühn mit Berufung auf das Selbstbewußtsein des Genies, natürlich ohne Verletzung dessen, was er für den Geist der ungarischen Sprache hielt. Auf solche Weise ist klar, daß sich in Kazinczys und Kisfaludys spracherneuenden Ansichten zwei grundverschiedene Auffassungssysteme gegenüberstehen. Man ist nicht berechtigt, sie entweder mit der Front der Orthologie oder der Neologie gleichzusetzen, oder mit irgendeinem der drei behandelten Spracherneuerungsprogramme der Epoche der deutschen Aufklärung als identisch aufzufassen.

Dies erkennt man bald auch in Kazinczys Lager; der satirische Angriff des "Mondolat" im Jahre 1813 hält dieses Lager

eine Zeitlang noch zusammen, aber damit, daß die zwei ergebensten jungen Kämpfer von Kazinczys Ideen, Kőlcsey und Szemere, die mit einer noch schärferen Satire, mit "Felelet" /Antwort/ auf "Mondolat" reagiert haben, auch die Herdersche Sprachgeisttheorie annehmen, und aus dem Lager der sprachlichen Revolution ins Lager der mit der organischen Sprachentwicklung natürlich-erweise parallel verlaufenden sprachlichen Evolution übertreten, sieht sich Kazinczy gezwungen, die Wahrheit der Prinzipien, die sich an den zwei Fronten der von ihm aufgepeitschten Debatte entfaltet haben, erneut zu durchdenken. Und dies um so mehr, da noch bevor Kőlcsey mit Kazinczys Spracherneuerungsrichtung in seinen berühmten Lasztóczyer Briefen 1817 gebrochen hätte, Szemere in ausführlichen Wortverzeichnissen für seinen Meister auswies, in welcher großer Fülle Neologismen im Lebenswerk von Verseghy und Sándor Kisfaludy, der beiden führenden Persönlichkeiten der katholischen und transdanubischen Orthologie, zu finden sind.

Nach all dem ordnet Kazinczy, diesem Thema ganze Jahre widmend, seine Gedanken über das Verhältnis von Neologie und Orthologie neu, seine Überlegungen führt er in seinem berühmten Aufsatz "Ortológus és neológus nálunk és más nemzeteknél" /Orthologie und Neologie bei uns und anderen Nationen/ aus, der in einer Nummer des 1819er Jahrgangs der Tudományos Gyűjtemény /Wissenschaftliche Sammlung/ erschien. Sich von dem Standpunkt entfernend, den er auf dem Höhepunkt der spracherneuernden Kampf-tätigkeit vertreten hat, setzt er die Neologie nicht mehr mit seiner eigenen Richtung gleich. Wenn auch als einen falschen, aber doch als einen Neologismus akzeptiert er die spracherneuernde Richtung des Purismus. Und unter den Merkmalen des Neologismus erwähnt er auch, was für seinen prinzipiellen Standpunkt bis dahin nicht besonders charakteristisch war, nämlich, daß es möglich ist, auch durch Einbeziehung von landschaftlichen und alten Wörtern die Sprache zu erweitern. Mit der Erweiterung des Begriffes der Neologie, oder - wie sich die Fachliteratur traditionell ausdrückt - mit seinem "synkretischen" Standpunkt hat Kazinczy tatsächlich etwas Wichtiges ge-

schaffen; nicht etwa die Bedingungen für die Versöhnung und die gegenseitige Annäherung von Neologie und Orthologie, sondern die Möglichkeit der Wiederherstellung der Einheit innerhalb der durch die spracherneuenden Kämpfe zerspaltenen Neologie. Dadurch trug er wirklich in hohem Maße zum Sieg der ungarischen literarischen Spracherneuerung bei. Man darf nur nicht vergessen, daß dies tatsächlich der Sieg der gesamten ungarischen Spracherneuerungsbewegung war, und nicht der Sieg der von Kazinczy zur Zeit der sprachetneuenden Kämpfe so dogmatisch vertretenen Richtung. Sein engeres Programm schreckte sogar seine innersten Parteigänger ab, und die teils notgedrungene, teils wirklich neu durchdachte, nachgiebige Geste des seine Gefolgschaft verlorenen Anführers brachte ihn wieder auf die gemeinsame Plattform der sich entfaltenden und modernisierenden ungarischen Literatur zurück. Sein Sieg hängt also mit der Aufgabe von zahlreichen Dogmen seines engeren Programms zusammen. Siegreich werden davon nur jene Elemente, die mit dem Konsens der beginnenden romantischen Entwicklung des ungarischen literarischen Lebens in Übereinstimmung gebracht werden können und auch die Aufgabe der literatursprachlichen Normierung unterstützen. Seine fremdartige Spracherneuerung jedoch, die er zur Zeit der verschärften Debatten am leidenschaftlichsten verteidigt hatte, muß eindeutig eine Niederlage hinnehmen.

Anmerkungen

- 1 Adelung, J. Ch.: Umständliches Lehrgebäude der deutschen Sprache ... Leipzig, 1783. 6.
- 2 Rivarol, Antoine: Discours sur l'Universalité de la langue française. 1784.
- 3 Thienemann Tivadar: Német és magyar nyelvjutó törekvések. [Ungarische und deutsche Spracherneuerungsbestrebungen]. EPhK. 1912. 89.
- 4 Erst in der späten Nachzeit, im Jahre 1912 wurde es von Károly Gulyás veröffentlicht unter dem Titel "Földi János magyar grammatikája" [Die ungarische Grammatik des

János Földi], /RMkt 28./

- 5 Simai Ödön: Sein Aufsatz "Kazinczy nyelvújítása" [Kazinczys Spracherneuerung] erschien in Fortsetzungen in MNY zwischen 1909 und 1917 und wurde nicht abgeschlossen.
- 6 Gedike, Fr.: Gedanken über Purismus und Sprachbereicherung. In: Deutsches Museum, 1779.
- 7 Batsányi János: A fordításról [Von der Übersetzung]. Magyar Museum, 1788. I. Viertel
- 8 Magyar Museum, 1788. II. Viertel. 178-187.
- 9 Kazinczys Briefe I. 159.
- 10 Jenisch, Daniel: Philosophisch-kritische Vergleichung und Würdigung von vierzehn ältern und neuern Sprachen. Berlin, 1796.
- 11 Kazinczys Briefe, II. 421.
- 12 In der älteren ungarischen Fachliteratur beschäftigten sich in erster Linie die erwähnten Aufsätze von Thienemann und Simai mit Jenischs Wirkung, in der jüngsten Zeit befaßt sich sehr gründlich und ausführlich mit der Frage János Balázs in Magyar deákság. Anyanyelvünk és az európai nyelvi modell [Lateinisches Schrifttum in Ungarn. Unsere Muttersprache und das europäische Sprachmodell]. Bp. 1980. 70 ff.
- 13 Gáldi László: Az erdélyi román nyelvújítás [Die rumänische Spracherneuerung in Siebenbürgen]. Bp. 1943.
- 14 Kis János: A magyar nyelvnek mostani állapotjáról ... [Über den jetzigen Zustand der ungarischen Sprache]. Pest, 1806.
- 15 Jauß, Hans R.: Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes". In: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main. 1974, 67-106.
- 16 Fr. Schlegel: Kritische Ausgabe I. Studien des klassischen Altertums. Paderborn-München-Wien, 1979. 225-6.
- 17 Geszner, Idylliumi [Geßners Idyllen]. Übers. von Ferntz Kazinczy. Kassa, 1788. 5.
- 18 Kazinczys Briefe. II. 446. Kazinczy führt aber auch ähnliche Gedanken in dem aus dem Gefängnis geschmuggelten,

bereits erwähnten Brief /s. Anm. 11./ aus, woraus man annehmen kann, daß er im Gefängnis die Debrecener Grammatik kennengelernt hatte.

- 19 Über die Frage: Was ist Hochdeutsch ... In: Der Teutsche Merkur, 1782. IV.
- 20 Wieland gegen Adelung: Was ist Hochdeutsch ... Tükörül azoknak, kik nyelvrontást emlegetnek s ezt kérdezgetik: Mi a tiszta Magyarság s intésül a szere felett merészeknek /Zum Spiegel denjenigen, die von einer Sprachverderbung sprechen und fragen: Was ist Hochungarisch, und zur Mahnung den äußerst Kühnen/. In: Felső Magyarországi Minerva, 1825 Juliusz 269-286.
- 21 S. Anm. 3. und 5.
- 22 Kolbe, K. W.: Über den Wortreichtum der deutschen und französischen Sprache und beider Anlage zur Poesie ... Leipzig, 1806.
- 23 Garve, Ch.: Einige allgemeine Betrachtungen über Sprachverbesserung, Berlin 1794.
- 24 Kazinczys Briefe IV. 137.
- 25 Kazinczys Briefe XIII. 484.

István F r i e d

Goethe und Kazinczy

(Einige Fragen der ungarischen Goethe-Rezeption)

1. Man kann nicht sagen, daß die "Wirkung" Goethes auf die ungarische Literatur ein völlig vernachlässigtes Gebiet der Forschung sei.¹ Und ebensowenig läßt sich behaupten, die Goethe-Übertragungen von Ferenc Kazinczy - der führenden Persönlichkeit in der zweiten Welle der Literatur der ungarischen Aufklärung, dem "Gesetzgeber" des ungarischen Neoklassizismus -, seine über Goethe und die deutsche Literatur im allgemeinen formulierten Äußerungen und die damit zusammenhängenden Briefstellen wären von der Forschung nicht registriert worden.² Einschränkend können wir dem nur hinzufügen, daß sich hauptsächlich die Registrierung, die oft lediglich inventurmäßige Aufzählung, weniger aber die Wertung, als die determinierende Methode der Forschung erwies. Die Forscher ließen sich also selten auf eine Analyse ein, darauf, das Problem aufzuwerfen, warum Kazinczy eben dieses oder jenes Goethe-Gedicht oder -Drama übersetzt hat;³ ob mit seiner Übersetzung eine Art Lücke in der ungarischen Literatur ausgefüllt wurde, oder ob die eine oder andere seiner Übersetzungen sich in den Kampf einfügt, der um die Planung und Verbreitung einer ungarischen Literatur vom Klassik-Typ geführt wurde. Mit einem Wort: die Fragen der Rezeption sind kaum zu erkennen. Und deshalb gelangten die deutsche Klassik und die "Berührungen" mit der deutschen Literatur, wie sie sich bei den ungarischen Schriftstellern äußerten, die der Klassik zustrebten, bzw. die Abwendung-Negierung durch diejenigen unter ihnen, die im Gegensatz zur Klassik im Zeichen einer traditionelleren Literaturauffassung wirkten, nicht

besonders in den Vordergrund des Interesses. All das steht im Zusammenhang mit der relativ späten und unsicheren Anwendung der Rezeptionsästhetik in der ungarischen Literaturwissenschaft sowie mit der Vernachlässigung der früher im Geiste des Positivismus betriebenen Gebiete der Komparatistik. Ganz allgemein zeigt sich hier die Aversion, die die ungarische Literaturwissenschaft gegen für genetisch gehaltene Beziehungsformen hegte. An ihrer Stelle bevorzugte sie die als typologisch bezeichneten Beziehungsformen.⁴ Ein weiterer Grund ist, daß die den Weg Goethes verfolgende ungarische Forschung sich mit der Sammlung von Angaben in teilweiser Vollständigkeit begnügte und auf eine Darstellung der Grundposition der Goethe-Übersetzer nicht einging. Außerdem wurde die Goethe-Rezeption im wesentlichen aus dem literarischen Prozeß herausgehoben, es kam zu keiner Analyse des gedanklichen, ästhetischen und philosophischen Hintergrundes, der sich bei den Goethe-Übersetzern und den in Goethes Anziehungsbereich Wirkenden doch gut beobachten ließ. So können wir heute in diesem Themenkreis nur noch teils verstreute, keineswegs eine Kontinuität bildende Fakten, bestenfalls Faktenreihen, und unvollständige bibliographische Zusammenstellungen nachweisen. Lediglich soviel wäre als Zugeständnis einzuräumen, daß einige Teilstudien dies auf einem höheren Niveau repräsentieren.

Da es noch zu den unbeglichenen Schulden der ungarischen Literaturwissenschaft bzw. der ungarischen Germanistik gehört, die deutsch-ungarischen Berührungen der Aufklärung in einer monographischen Reihe zu erschließen, versucht unsere Abhandlung, eher Gesichtspunkte zur methodischen Grundlegung dieser synthetischen Untersuchung auszuarbeiten. Als gutes "Versuchsfeld" hierzu erweist sich die Betrachtung einiger Züge der Goethe-Rezeption Kazinczys. Wir legen die Betonung also nicht darauf, die schöpferische Situation von Goethe zu umreißen, sondern uns geht es um die Kazinczys. Für uns ist nicht die ästhetische oder ideelle "Aussage" der Werke Goethes entscheidend - bzw. genauer gesagt, nicht in

erster Linie entscheidend -, sondern die Frage, welche "zeitgemäßen" Elemente diese Aussage für den ungarischen Schriftsteller-Leser in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts enthielt. Als wesentlich erscheint uns also, was für ein Dichter-Denker-Ideal Kazinczy in Goethe gesehen hat, und mit welchen (literarischen und nichtliterarischen) Mitteln er dies für seine Zeitgenossen zu veranschaulichen suchte. Wir hegen Zweifel an der Richtigkeit eines solchen Ausgangspunktes, der auf Analysen des Goethe-Lebenswerkes - und mögen sie noch so modern sein - basiert, und von hier aus die Ausstrahlung der Werke Goethes ins Auge faßt, die Zahl und Bedeutung der Übersetzungen konstatiert. Die Rezeptionuntersuchung muß vom Empfänger ausgehen und dabei natürlich das aufgenommene Lebenswerk oder den entsprechenden Teil des Lebenswerkes, eventuell die in der gegebenen Epoche als gültig betrachteten Charakteristika einiger Werke in Betracht ziehen.

2. In unserem Falle, im Beziehungssystem von Kazinczy und Goethe, ergibt es sich nicht aus den gemeinsamen schöpferisch-denkerischen Zügen und nicht aus der auch nur annähernd ähnlichen Position, daß Kazinczy - gerade in der Epoche der ungarischen Spracherneuerung, der literarischen Sprachbestrebungen, für die sprachliche Neologien, Wortschöpfungen, die Einbürgerung von Spiegelwörtern bezeichnend sind, - die deutschen Sprachbewegungen, die sich schon früher zum literarischen Ausdruck der ausgereiften, komplizierten dichterischen Philosophie als geeignet erwiesen hatten, bzw. deren Ergebnis, als Vorbild betrachtete. Ließ sich doch in diesen deutschen Sprachbewegungen (von Gottsched bis Goethe, Wieland und Adelung) der - gelungene Versuch erkennen, dessen Ziel eine Dichtung neuen Typs, die Lösung der prosodischen Probleme und nicht zuletzt die Einbürgerung der sprachlichen, Gattungs- und Artmäßigen, im engeren Sinne poetischen und ästhetischen Neuerungen war. Kazinczy betrachtet und adaptiert die zu ihm gelangende Teile des Goethe-Lebenswerkes nicht aus der Sicht des

Theoretikers, auch wenn er (vor allem in seinem Briefwechsel) sehr bestimmte Vorstellungen über den Platz und die Bedeutung der Literatur in der Gesellschaft und in der Welt umreißt. Kazinczy ist kein Theoretiker, kein Sprachästhet par excellenz, kein Philosoph, kein Mensch der Abstraktion, der Berechnungen. Seine Denkweise wird durch das von ihm im Stil der Goethe-Schillerschen Xenien geschriebene Epigramm "Kant und Homer" gut charakterisiert:

"Es ist notwendig!" sagt Kant kalt, und "tue es, weil es notwendig ist!" Der Maeonide lehrt: "Tue es, weil es schön, weil es gut, weil es wahr ist."

Engel wird der keltische Prometheus aus Lehm formen, Einen edleren Menschen zu geben, ist dem großen Alten genug.⁵

Rationalismus versus Ästhetik, Philosophie versus Dichtung, Kants kategorischer Imperativ versus Shaftesburys "ästhetische Theodicee"⁶, Kant versus Homer, neuzeitliches Vernunftprinzip versus Griechentum (Antike) bzw. Griechentum- und Antike-Erlebnis und zu all dem die menschen-schaffende Kraft des "keltischen" Prometheus, d.h. der Vorrang des Dichters, des zweiten Schöpfers, des prometheischen Wesens gegenüber dem vernunftzentrischen, theoretisch eingestellten Philosophen der Rationalität. In diesem Kreis ungefähr läßt sich die Grundposition Kazinczys festlegen, und diese Grundposition zeigt - freilich nur annähernd und nicht in Hinsicht auf die dichterische Größe - eine gewisse Ähnlichkeit mit der Goethes, dessen Empirismus sich fast auf dieselbe Weise - z.B. gegen die Newtonsche Analyse wendet, und der - im Gegensatz zu dem häufig abstrakten Kantianismus Schillers - in dem sensualistischen, von Winckelmann inspirierten Antike-Erlebnis die Möglichkeit zur Erneuerung und Verjüngung seiner Dichtung und Persönlichkeit fand. Und wie Kazinczy - selbst in Gegensatz zu der großen Autorität Kants - auf den Maeoniden schwört, so drückt Goethe mit den Worten: Doch Homeride zu sein, nur als letzter, ist schön, genau und eindeutig seinen Standpunkt aus. Wir können aber

noch weitergehen. Die Verwandtschaft im Tonfall, in der Erlebnissphäre, darin daß die Erfahrung über die Vernunft gesetzt wird, ja sogar daß der dichterischen Schöpferkraft (die aber doch der Gesetzmäßigkeiten bedarf) eine zentrale Rolle zukommt, das ist nicht ausschließlich die Folge ähnlicher Tendenzen, sondern hängt vor allem mit dem Charakter der ungarischen Goethe-Rezeption zusammen. Die ungarische Goethe-Rezeption gewinnt Gestalt in der Annäherung an jenes Dichterideal, das Kazinczy seinen Zeitgenossen nicht eindrucklich genug als Maßstab setzen kann. Jenen Klassizismus des "reinen Geschmacks"⁷ bestimmt Kazinczy zum Idealtyp, den er bei der Beschäftigung mit Goethes Dichtung, bei der Übersetzung von Goethes Lyrik eingehend kennengelernt hat. Jedoch kam es nicht zu einer einseitigen Goethe-Kopierung. Wie die übersetzten Gedichte und Schauspiele von einer bewußten Wahl und Wertung zeugen, so beweisen auch die Goethe-Interpretationen eine schöpferisch-gestalterische Einseitigkeit.

3. "... was ist von Göthe nicht göttlich!" - ruft Kazinczy in einem Brief aus - "Egmont, Stella, Geschwister, Clavigo, Wilh. Meister, Hermann und Dorothea, Faust, Carnival in Rom, Werther, etc. und alles, alles! Mir ist er der Proteus, der alles wird was er werden will, und er mag seyn was er will, so ist er doch überall Göthe!"⁸ Wir wollen davon absehen, daß Goethe z.B. in dem Gedicht "Parabasis" sein eigenes Porträt auf diese Weise gezeichnet hat, sondern lieber einen Blick auf die hier angeführten Werke werfen: es sind überwiegend Dramen, die Kazinczy selbst verdolmetschte, wobei er von einigen in Jahrzehnte dauerndem Bemühen mehrere Varianten erarbeitete. Er erwähnt den "Faust", den er nicht zu übersetzen wagt, vielleicht stand ihm auch das kühne geistige und irdische Abenteuer des wissensdurstigen Menschen nicht so besonders nahe. Dann kommt der "Werther", das große Erlebnis seiner Jugend, an dessen Stelle er eine Wertheriade ins Ungarische übertrug, weil er in die von ihm gegebene Variante des ziemlich schwachen Werkes ungehindert die

eigene Erlebniswelt hineinschreiben konnte. Mit der Wiedergabe des Werthers begann er erst 1790, aber es blieben einige Seiten Fragment von Kazinczys Versuchen erhalten, und in der Handschrift ist sein Ringen um die meisterliche Goethische Prosa zu erkennen.⁹ Auch Kazinczys Version des "Carneval in Rom" wurde in seine repräsentative neunbändige Übersetzungs-Sammlung aufgenommen.¹⁰ Noch interessanter erscheint jedoch der Idealtyp des Dichters. Der Dichter ist Proteus, immer anders und unverändert derselbe, oder mit den Worten Goethes: immer wechselnd, fest sich haltend. Und dieser Idealtyp ist es schließlich in erster Linie, der sich in der Goethe-Begeisterung Kazinczys zum Repräsentanten einer Geschmacksform und einer ästhetischen Grundeinstellung erhebt. Einige wichtige Werke eines gern gelesenen oder übersetzten Schriftstellers tauchen nicht lediglich als beliebtes Lektüreerlebnis auf: Die Möglichkeiten des dichterischen Schaffens bilden beim wahren Dichter, also im Falle Goethes, keine Gegensätze zum verwirklichten dichterischen Lebenswerk, weil das zustandegekommene Werk selbst die Synthese darstellt, die Einheit von Leben und Schaffen.

4. An anderer Stelle können wir aufschlußreiche Zeilen in Zusammenhang mit dem Schauspiel "Iphigenie auf Tauris" lesen. Vorausschickend sei erwähnt, daß sich Kazinczy befleißigte, seine Lebensführung, selbst seine privatesten Dinge unter dem Aspekt der Literatur, der Kunst zu sehen, und daß er - anders als Goethe - auch häufig die schicksalhaften Wendepunkte seines Lebens transportiert durch dieses oder jenes literarische Werk betrachtete bzw. veranschaulichte. In seinen Bekannten meinte er die Figuren seiner geliebten weltliterarischen Lektüren zu entdecken. Einer seiner Töchter gab er den Namen Iphigenie (wobei die Heldin von Goethes Drama das Vorbild war), einer seiner Söhne erhielt nach Rousseaus "Emile" den gleichen Namen wie der Titelheld des pädagogischen Romans. Und nun die Briefstelle:

"Vernimm Goethe in seiner Iphigenie, in seiner göttlichen Iphigenie, dem majestätischsten, griechischsten,

raffaelischsten Werk der neuen Zeit."¹¹

Drei Faktoren hat hier Kazinczy in einem Satz miteinander verbunden: Die Versversion von Goethes Iphigenie, dem Werk, von dem er begeistert ist; sein für das sympathischste gehaltene Merkmal, das Griechische; - - und Raffael, der italienische Maler. Der erste Faktor läßt sich relativ kurz behandeln: Kazinczy unternahm einen Versuch zur Übertragung des Goethe-Dramas ins Ungarische¹², aber auch hier ist das Ergebnis nur ein Fragment, und dieses Fragment hat er zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht. Wir sind auf Vermutungen angewiesen, ob Kazinczy vor den sprachlichen Schwierigkeiten der Übersetzung der Iphigenie ins Ungarische zurückgeschreckt ist, oder ob ihm die Übersetzungsbruchstücke nur als Werkstattstudien dienten: als habe er seine sprachlich-dichterische Kraft auf die Probe stellen wollen, jenes gewisse Klassische in Farbe und Ton - das Griechische -, das er in Goethes Werken spürte.

Eine eingehendere Prüfung verdient der zweite Faktor, nämlich die von Kazinczy vertretene und begriffene Antike-Interpretation bzw. besser gesagt, seine Interpretation des Griechischen.¹³ Diese läßt sich wohl kaum von dem Erlebnis trennen, das die Lektüre Winckelmanns für ihn bedeutete. Im allgemeinen gelangte die antike Literatur und Kunst teils durch die Werke Winckelmanns, teils aber durch die neueren Textausgaben und Kommentare zu ihm. Wir können hier nur andeuten, daß an der Göttinger Universität viel - ausgezeichnete - ungarische Studenten studierten, die nach ihrer Rückkehr die Gedanken der Altertumsforscher Heyne und Schlözer in Ungarn verbreiteten, die Auktor-Ausgaben und Interpretationen Heynes vermittelten. Unter diesen einstigen Göttinger Studenten gibt es zahlreiche, die mit Kazinczy in Briefwechsel standen, die mit Kazinczy ihre Ansichten über Fragen der Literatur und der Ästhetik austauschten. Erwähnt sei der seinerzeit namhafte Károly György Rummy, der Schüler und Briefpartner von Heyne war, in verschiedenen Lyzeen Ungarns griechische Literatur, Poetik sowie die lateinische

Sprache unterrichtete, und dessen ästhetische Abhandlungen in den deutschen und ungarischen Zeitschriften Ungarns in gleicher Weise erschienen.¹⁴ Diese ästhetischen Artikel zeichnen sich nicht durch eine selbständige Betrachtungsweise aus, sie sind in Wirklichkeit nur Kompilationen. Es handelt sich vielmehr um die Popularisierung des ästhetischen Gedanken und der Antike-Interpretation des Göttinger Neohumanisten zu pädagogischen Zwecken. Romy wandte sich auch brieflich an Goethe, und in seiner Stilistik setzte er seinen Lesern Goethe zum Maßstab. Auf diese von Göttingen ausgehende Antike-Interpretation weist auch Kazinczys Griechen-Kult hin, der sich beim Kennenlernen von Winckelmanns Analysen der griechischen Plastik noch verstärkt. Romy beruft sich in seinen Abhandlungen ebenfalls auf Winckelmann und analysiert begeistert Gemälde von Raffael, und zwar diejenigen Gemälde, denen auch bei dem Interesse Goethes und Kazinczys für die bildende Kunst eine große Rolle zukommt. Auch Lajos Schedius verdient es, erwähnt zu werden. Er war Professor des Lehrstuhls für Ästhetik an der Universität Pest, wo er auch die griechische Sprache unterrichtete und in den 90-er Jahren des 18. Jahrhunderts bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts seine Studenten ebenfalls im Geiste Winckelmanns zur Verehrung der Antike erzog.¹⁵ In der Arbeit, die er anlässlich seiner Bewerbung um das Amt am Lehrstuhl für Ästhetik einreichte, formulierte er programmartig seine Auffassung von den ästhetischen Werten¹⁶, und zwar im Zeichen jenes Göttinger neohumanistischen Antike-Kults, dessen prägnantester Vertreter Heyne war. Das Ideal der Kalokagathie und der Harmonie (das auch in Winckelmanns Werken ein beliebtes Motiv ist) steht im Mittelpunkt. Hieraus und aus anderen Quellen entwickelte Kazinczy seine eigene Vorstellung, in der die theoretische Spekulation einen Gegensatz zur Kunstidee der Schriftsteller-Künstler (und in diesem Sinne zählt auch Winckelmann zu den Schriftstellern und nicht zu den Theoretikern) bildet. In einem seiner Briefe schreibt Kazinczy: "Kézy neigte sich vorher zum Empirismus; jetzt ist auch er Fichte's Schüler. Ich liess sie das lesen, was in Ihrem Freymüthigen über Fichte's

Werk und dem Absolutismus steht, und bekannte beyden frey, dass ich die Aesthetiker der neuern Schule bey mir (das ist in geheim) für Schönschwätzer halte, oft ganz und gar nicht verdamme. Nur möchte ich wissen, was die Kunst bey und durch diese Schönschwätzer gewinnt. Lessing, Winckelmann und Göthe waren nicht Schönschwätzer und ich verstehe Sie."¹⁷

Es wäre verlockend, auch dabei eine Goethe-Kazinczy-Parallele aufzuzeigen. Man muß aber gleich hinzufügen, daß Kazinczy Goethes Einstellung zu Fichtes Auftreten und seinen Äußerungen in Jena kaum genau bekannt gewesen sein dürfte. Wichtig ist nicht nur, auf wen sich der seine Theorie- und allgemein Spekulationsgegnerschaft begründende und auf den Empirismus schwörende Kazinczy beruft, sondern auch, auf wen nicht. Er beruft sich also - nicht unberechtigt - auf die Reihe Lessing - Winckelmann - Goethe, und das ist auch vom Gesichtspunkt der Antike-Interpretation ebenfalls nicht belanglos. Belanglos ist es aber auch in der Hinsicht nicht, daß Kazinczy sich in der ersten Periode seiner Schriftsteller-Laufbahn für die Lessingsche und Goethische Art des bürgerlichen Dramas interessierte bzw. daß er für die Kompliziertheit der Gefühlsverhältnisse, deren Widersprüche gesellschaftliche Ausmaße annehmen, weltliterarische Beispiele suchte (und fand). So kam er auf den Gedanken, den "Werther" zu übertragen, die "Emilia Galotti" und "Miss Sara Sampson" zu übersetzen. Deshalb wendete er sich Goethes Schauspielen "Clavigo" und "Die Geschwister" zu und blieb mit dem Vorhaben der Übersetzung der "Stella" ins Ungarische im wesentlichen in diesem Kreise.¹⁸ In der zweiten Priode seiner Laufbahn jedoch ist es nicht die Geste der Flucht in die Schönheit, sondern die Betonung der Antike und der Klassik, mit der er zwischen der unmittelbaren historisch-national-sozialen und der auf das geistig-denkerisch Universale gerichteten Haltung Distanz schafft. Und zur Herausbildung dieser letztgenannten Einstellung brauchte er jene Antike-Interpretation, jenes Literatur- und Kunstideal, welches, im Gegensatz zu dem platten und selbstsicheren Rationalismus Gottscheds, von Lessing und

dann, im Gegensatz zu Populärphilosophen, Puristen und zum Pseudohistorizismus, von Goethe verkörpert wurde.

Und nun noch einmal zurück zu den Begriffen Griechentum-Klassik und Klassizität (was in diesem Fall keinen geringeren Wert bedeutet, d.h. in der ursprünglichen Bedeutung zu verstehen ist)! Als Kazinczy seine eigene Position in der Entwicklung der ungarischen Literatur zu bestimmen versucht, hält er eben die Verwirklichung dieser Klassizität für sein historisches Verdienst "... in dem Werk keines anderen ungarischen Dichters kenne ich so viel Klassizität wie in dem meinen (...) Nicht klassische Schönheit meine ich hier, sondern klassisches Wissen, und darunter verstehe ich nicht nur Reminiszenzen und Allusionen, sondern auch das Kolorit, und zwar auch dort, wo mir keinerlei altes oder neues klassisches Beispiel vor Augen steht."¹⁹ Er spricht also von alten und neuen Klassikern und neben den antiken Autoren - offenbar unter anderem - von Goethe. Auch die unmittelbaren Nachfolger sahen Kazinczys literarhistorische Rolle nicht anders. Nicht lange nach Kazinczys Tod erschien der erste Band seiner gesammelten Werke (Gedichte, Übersetzungen, eine Novelle und ein Schauspiel). Diesen würdigte der Ästhet Ferenc Toldy (Schedel), der Goethe in Weimar aufgesucht²⁰ und über diesen Besuch auch Kazinczy berichtet hatte: "Die harmonische und notwendige Einheit von Gedanke und Form, von Teil und Ganzem macht die Klassizität aus; dazu braucht man Studium und Kunstfleiß, und diesen Kunstfleiß erweckte nur er, damit arbeitete nur er."²¹ Das ist in großen Zügen so, aber auch wortwörtlich wahr. Denn je mehr nach Kazinczys Prinzipien ein Werk (ganz gleich ob ein literarisches Werk oder eine Schöpfung der bildenden Kunst) vom Vorbild der Antike abweicht, umso weniger ist es wertvoll, und je weniger ein Autor an seinem Werk arbeitet (und das nicht nur im Sinne der schulmäßigen Horaz-Interpretation: nonum praematur in annum), umso weniger kommt ein gelungenes Opus zustande. Von der Antike wird auch der Grundsatz der Imitation und der Korrektur suggeriert: das pausenlose Streben

nach Verbesserung, das ständige Bereinigen und Neuformulieren der schon im Druck erschienenen Originalwerke ist bezeichnend für die Schriftsteller-Übersetzer-Attitüde Kazinczys. Führen wir noch ein Kazinczy-Zitat an, diesmal aus dem Jahre 1827: "Andere haben mehr gegeben, mit mehr schöpferischem Feuer, einige in jeder Hinsicht Besseres; aber wenn es mir gestattet ist, über meine eigene Arbeit zu sprechen, so würde ich sagen, daß der alte Geschmack in meinen Gedichten am echtsten ist."²² In derselben Äußerung spricht er auch vom reinen Geschmack, dem Griechischen seiner Epigramme, von seinen Sonetten, die der goethischen Sonett-Auffassung nahestehen. Es handelt sich nicht um ein zufälliges Zusammentreffen, daß Kazinczys Äußerungen über die Klassizität und seine "Notizen" aus Goethe und über Goethe von 1827 zeitlich übereinstimmen. In einem Handschriftenband stießen wir auf folgende Anmerkungen in bezug auf Goethe: Eine Zeichnung Kazinczys von Goethes Gartenhaus, vermutlich nach einer deutschen Veröffentlichung; eine auf Goethe bezügliche Nachricht (aufgrund einer deutschen Quelle) aus der Nummer von 15. September 1827 der ungarischen Zeitung "Hazai 's Külföldi Tudósítások" (Einheimische und ausländische Nachrichten); unter dem Titel "Goethe über das Übersetzen" eine Abschrift der Seite 327 aus dem VI. Band der 1827er Ausgabe von Goethes Werken; eine Kopie von Goethes Sonetten in deutscher Sprache (dies ist nicht das erste Zeichen, daß Kazinczy Goethes Sonette gut kannte, wir verfügen über bedeutend frühere Angaben dafür); unter dem Stichwort "Goethe: Elmire" das berühmte Gedicht: Ein Veilchen auf der Wiese stand. (Nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung war dies das erste ins Ungarische übersetzte Goethe-Gedicht, am Anfang der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts aus der Feder von Ferenc Verseghy); unter dem Stichwort "Noten zum Divan" der Vierzeiler "Wer das Dichten will verstehen ..."; darauf zitiert Kazinczy einen Satz aus dem "Egmont" auf Ungarisch und Deutsch zur Verteidigung seiner eigenen Sprachneuerungen und Spiegelübersetzung; wir finden Stücke aus den 1797 datierten "Zahmen Xenien" (von denen wir

wissen, daß sie mehr als eines der Kazinczy-Epigramme inspiriert haben) und schließlich eine Abschrift aus der Nummer vom 1. Januar 1809 der Jenaischen Literaturzeitung, in der Kazinczy auf eine Rezension des ersten Bandes von Goethes Werken gestoßen war.²³ Die wahrscheinlich zu verschiedenen Zeitpunkten entstandenen Abschriften und Notizen legen davon Zeugnis ab, daß Kazinczy die unterschiedlichen Sektoren in Goethes Lebenswerk ständig beschäftigt haben. In erster Linie wollte er die Probleme des dichterischen Schaffensprozesses genauer kennenlernen, und deshalb interessierten ihn Goethes Werke und die ihm zugängliche Fachliteratur darüber in gleicher Weise. Es gibt auf jeden Fall zu denken, daß Kazinczy seine eigene Schaffenssituation eben in dem Zeitabschnitt definitiv umreißt, in dem die Ästhetik der ungarischen Romantik endgültig den Schutzwall der ungarischen Klassik durchbricht. Kazinczy aber klärt durch das Lesen von Goethes Werken, mit den so gewonnenen Argumenten, wenigstens für sich selbst die seiner Meinung nach gültige und noch immer zeitgemäße Haltung.

Die "raffaelischen" Züge tauchen nicht nur in Kazinczys lebhafter Phantasie auf, sondern auch in den Folgerungen derjenigen, die sich unter Goethischem Aspekt mit dem Lebenswerk Goethes befassen. Denn Goethe selbst betrachtete diese künstlerische Grundposition ebenfalls als die glücklichste für den Schöpfer der Klassik. In seiner Abhandlung "Antik und Modern"²⁴ schreibt er zwar von Raffael, es kann aber niemanden täuschen, daß er sein eigenes künstlerisches Ideal formuliert. Dieses künstlerische Ideal entstand ebenso im Zeichen von Klassizität=Griechentum wie das Ferenc Kazinczys, der Goethes Vorbild nicht nur als These verkündete, sondern es in seinen eigenen Übersetzungen und Originalwerken auch zu verwirklichen trachtete. Kazinczy hat also nicht zufällig die raffaelischen Züge der Iphigenie erwähnt und es handelt sich auch nicht lediglich um einen Einfall. Kazinczy war - so wie Goethe - ein begeisterter Kenner der bildenden Kunst. Am Anfang seiner Laufbahn schwärmte er für die niederländischen

Maler, im Wiener Belvedere bewunderte er die Gemälde der Holländer. In der zweiten Priode werden es Palladio, Canova, Correggio, der ungarische Canova-Jünger István Ferenczy und nicht zuletzt der junge Raffael, die mit ihren Werken sein künstlerisches Ideal verkörpern. Und das eben deshalb, weil er in ihnen die Nachfolge der Antike, das Griechische, entdeckte, die praktische Bestätigung der Auffassung Winckelmanns. Eine bezeichnende Episode aus dem Leben Kazinczys kann das illustrieren: Als er sich in Buda wegen der Teilnahme an der Verschwörung der ungarischen Jakobiner in Untersuchungshaft befindet, sucht er Trost in der Literatur (die Übersetzung von Klopstock und Wieland), aber noch mehr in der bildenden Kunst: "Es ist mein kleines Glück - schreibt er an seine Mutter - daß ich malen kann und Gedichte schreiben (...) an der Wand meines Zimmers ist schon ein schöner Pallas-Kopf, eine Medusa und noch einiges andere."²⁵ Der seine Gefängniszelle mit solchen Bildern (natürlich mit antikisierenden Bildern) schmückende Ferenc Kazinczy, der dann im Gefängnis seine Stella-Übersetzung umarbeiten und die Übertragung des "Clavigo" beenden wird, vertritt eine ähnliche Attitüde wie Goethe, der das, was er sieht, ebenfalls häufig durch eine Zeichnung verwewigte.

Und nun wollen wir einen Abschnitt aus der schon erwähnten Arbeit Goethes (Antik und Modern)²⁶ betrachten: "Raphael (...) wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüths- und Thatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht, als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegen sendet. Er gräcisirt nirgends, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu eben so glücklicher Stunde entwickelt, als es unter ähnlichen Bedingungen und Umständen zu Perikles Zeit geschah."²⁷

Im Lichte dieses Goethe-Zitates (und der sich auf die

bildende Kunst beziehenden Schriften Goethes im allgemeinen) müssen wir jene Charakteristik bewerten, die Kazinczy von dem Schauspiel "Iphigenie auf Tauris" gegeben hat. Goethes raffaelisches Griechentum ist für Kazinczy die zu erstrebende Vollkommenheit, und deshalb bildet vom Gesichtspunkt der Klassizität eher Goethes Iphigenie den Maßstab als die des Euripides. Auch Goethes Wortgebrauch ist bezeichnend. Raffael "gräcisirt nirgends", d.h. er ahmt die antike Kunst nicht direkt nach, denn wesentlicher ist die künstlerische Sicht, das künstlerische Verfahren, eine Form der Imitation auf höherer Stufe. Dieses nicht nur in den Werken, sondern auch in der Persönlichkeit zum Ausdruck kommende Künstlerische, die "Idealschönheit" verkörpert sich für Kazinczy in Goethe. "Lerne Goethe kennen und Goethe und immer wieder Goethe - rät Kazinczy einem angehenden jungen Dichter, der sich an ihn wandte - und Lessing, Klopstock, Schiller, Herder und Wieland (...) Den anderen glaube nur bedingt, aber Goethe, in dem eine griechische Seele wohnt, blindlings. Alles leuchtet an ihm. Er vereint die Kraft des Mannes und die Schönheit der Jugend in sich."²⁸ Nur der Künstler? Oder auch der Mensch?²⁹

An anderer Stelle wendet sich Kazinczy gegen die nationale Engherzigkeit, er stellt die Abkapslung im Nationalen oder dem, was man für national hält, der Aufgeschlossenheit für das entwickeltere Ausland gegenüber und vergleicht das Auf-der-Stelle-treten, die Zurückgebliebenheit mit dem Einbürgern des Neuen, des Ungewohnten. Was hier für uns außerordentliche Bedeutung hat, ist, daß Kazinczy auf der einen Seite jene Auffassung, jenes Argumentensystem anführt, dem er den sprachlichen und ästhetischen Ertrag seiner Werke und Übersetzungen entgegenstellte - während er auf der anderen Seite die Vorbilder in der Kunst (Literatur, Malerei, Bildhauerei) nennt, die als Ausstrahlung der Weimarer Klassik nach Ungarn gelangten bzw. deren Entdeckung und Beurteilung das Interesse und die Richtung der Weimarer Klassik unterstützte. "... um ein halbes Jahrhundert sind sie im

Wissen zurückgeblieben - schreibt Kazinczy aufgebracht - und indem sie anführen, unsere Sprache sei eine orientalische Sprache, verweisen sie uns in die Weiten des Skytischen Wüste, damit wir nicht von Palladio Architektur lernen, sondern aus den dortigen Hütten; nicht Lessing, Göthe und Schiller sollen unsere Vorbilder beim Schreiben von Theaterstücken sein, sondern die Spieler der kalmückischen "Fescetismus-Spiele"; wir sollen nicht die Madonnen Raphaels und die Engelsgesichter Guidos malen, sondern die dummen Häupter Asiens."³⁰

5. Damit hängt Goethes und Kazinczys Abneigung gegen den immer aggressiver auftretenden und sich Raum verschaffenden Nationalstolz zusammen. Goethe mußte in den Jahrzehnten, als die französischen (napoleonischen) Kriege über die deutschen Fürstentümer hinwegfegten die Gefahren erkennen, die seine schwererkämpften (neo)humanistischen Positionen bedrohten. Er sah, wie in Verbindung mit dem Pseudohistorisieren neue Tendenzen auftraten, und damit gefährlich erscheinende Affekte, Instinkte und ins Unkontrollierbare absinkende Ideen zum Durchbruch kamen. In seinem Aufsatz "Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland"³¹ (1800) markierte Goethe genau die Grenzpunkte, innerhalb deren das Pendel zwischen der von ihm vertretenen Humanität und der diese Humanität gefährdenden neuen Ideenströmung ausschlägt: "Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durch's Vaterländische verdrängt." Den Ausgangspunkt bildet - diesmal - die Poesie, und von hier erhebt sich der Blick in immer höhere Regionen. Auf dem Gipfel steht das allgemein Menschliche, das nicht nur über das Vaterländische hinausgeht und auch nicht einfach seine verbesserte Variante oder seine von überflüssigem Beiwerk gereinigte veredelte Form ist, sondern sein Gegenteil, seine Negation. Das allgemein Menschliche und das Vaterländische stellen einander ausschließende Faktoren, gedanklich und ästhetisch verhaltensformende, aber

einander widersprechende Möglichkeiten dar. Ihr Verhältnis zueinander ist wie zwischen dem Ganzen ("der Ganzheit") und dem das Ganze nicht spiegelnden Teil (d.h. "Teil des Teils"), zwischen der vollen Wahrheit und einem Bruchstück derselben, das nicht durch Wahrheitselemente ersetzt ist. Die synthetischere Betrachtung wird durch die Simplifizierung verdrängt, die das Wesentliche ausdrückende Formulierung durch die oberflächlichere und sich in der reinen Beschreibung erschöpfende Schreibweise, die Kunst durch Handwerk, der "Stil" durch "Manier" (um mit Goethe zu sprechen).

Kazinczys Grundsituation war anders. Er hatte schon die Schlacht der ungarischen Spracherneuerung geschlagen, als deren Endergebnis es ihm doch gelungen war, die Prinzipien der Spracherneuerung zusammenzufassen, dem "Ungewohnten", dem "reinen Geschmack" Bürgerrecht zu verschaffen. Als seine Prinzipien aber wirklich hätten triumphieren können, orientierten sich seine Schüler, seine Anhänger schon in einer anderen Richtung. Und er mußte erkennen, daß er langsam gezwungen war, sich gegen den Vorwurf des Unzeitgemäßen zur Wehr zu setzen, da die treuesten Schüler ihn auf seine versäumten Möglichkeiten aufmerksam machten. Daneben mußte er das Populärwerden einer ihm fremden Geschichtsauffassung, den Triumph des Pseudohistorizismus, feststellen. Er sah, wie sich die ungarischen Vertreter der Romantik in einem selbstbewußten Lager vereinigten, und wie sich die nationale Bewegung mit neuen Elementen anfüllte. Einst, zu Beginn seiner Laufbahn, hatte auch Kazinczy der nationalen Bewegung seinen Tribut gezollt. Zeitweise übernahm er die Phraseologie der nationalen Bewegung, wie z.B. 1790 im Vorwort zu seiner Hamlet-Übersetzung. Aber auch dann beharrte er auf dem Prinzip der Imitation großer ausländischer Vorbilder. Von den Vertretern der nationalen Großsprecherei unterschied ihn immer seine nüchterne Betrachtung der Vergangenheit und seine Absicht, die vaterländischen und die universalen Werte einander näher zu bringen. Dem als angломанisch verschrieenen bedeutenden Reformers und Denkers István

Széchenyi schrieb Kazinczy am Abend seines Lebens: "Was gut und nützlich ist, ist gleichzeitig auch ungarisch, und man sollte es lieber von anderen übernehmen und ungarisch machen, als es bei anderen zu bewundern, sie darum zu beneiden."³² Dies bewegt sich jedoch noch sehr in den Regionen der Allgemeinheiten. Wir fanden auch konkretere und der gegebenen Lage angepaßte Äußerungen in seiner Korrespondenz. 1825, da das Heldenepos "Zaláns Flucht" von Mihály Vörösmarty als breitdahinströmender Auftakt der ungarischen romantischen Dichtung erschienen war, nahm Kazinczy sowohl das tatsächlich an prächtigen sprachlichen Lösungen, Metaphern und Bildern reiche und in Hinsicht auf die neuartige Geschichtsbeurteilung wirkungsvolle Epos als auch die Meinung von Ferenc Toldy, der das Epos 1826-27 in einer ästhetischen Essay-Reihe feierte, mit Zurückhaltung auf. Der schon mehrere Jahre ständig beobachtete und immer mehr um sich greifende Prozeß, der in allen ostmitteleuropäischen Literaturen sich zunehmend Raum verschaffte, entsprach nicht seinem Geschmack: Mit Kazinczys Worten war es die Auflösung der Harmonie von "Patriotismus" und "Kosmopolitismus", die Erstarbung des nach Ausschließlichkeit strebenden, immer aggressiver werdenden Nationalismus, nicht so sehr in der vordersten Linie der Literatur (obwohl an manchen Stellen, z.B. im Epos des Slowaken Jan Kollár, auch dort!), wie eher in der Geschichtswissenschaft, der Sprachwissenschaft (wie z.B. in der Frage der Lehnwörter) sowie in den Werken zweit- und dritrangiger Schriftsteller und in der Publizistik. Alles in allem erhielt die national-urgeschichtliche Thematik eine immer betontere Rolle im Denken. Kazinczy schreibt: "Ich mag diese ergrimte Nationalität nicht, und es wäre mir lieb, wenn daneben auch das rein menschlich zu Worte käme. Auch die Deutschen peinigt dieser Zorn; und da es kein poetischer Gegenstand ist, so wie die heutige Kleidung nicht pittoresk ist so hatte auch Klopstock in der Hermanns-Schlacht und anderen Stücken dieser Art kein Glück. Man wird die Arpadiaden noch so lange singen, bis sie uns am

Aber, um auf unser Kazinczy-Zitat zurückzukommen: Der Begriff "poetischer Gegenstand", d.h. was in die Dichtung gehört und was nicht, weist - wenn auch nicht gänzlich auf Goethe, so doch wenigstens auf das Quellgebiet des deutschen Klassizismus hin. Man könnte annehmen, es sei die Rede von der gleichsam mechanischen Anwendung der "genera dicendi"³⁶, von den Stilarten, der entsprechenden Vortragsweise in den Kunstgattungen und den Kunstarten, die sich in eine streng festgelegte Ordnung einfügt. Es läßt sich nicht bestreiten, daß auch diese den Schul-Klassizismus, ja sogar den Poetik-Unterricht der Schule beschwörende Auffassung in der ungarischen Dichtungsanschauung der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vorhanden war. Das Entscheidende ist es trotzdem nicht. Dachte doch auch Kazinczy nicht in den starren Gattungs-Hierarchien, selbst wenn er verkündete: "Es ist unser Fehler, daß wir nicht verstehen wollen, daß die ungarische Sprache ein und dieselbe Sprache ist, die Sprache des Poeten, Rhetoren, Historikers, des Theaters, des Marktes, der Schule und der Kirche aber nicht ein und dieselbe Sprache ist."³⁷ Nicht um die Einschränkung, sondern im Gegenteil, um die Ausweitung der dichterischen Möglichkeiten, um die Vielfältigkeit, geht es Kazinczy: nicht um die normative Systematisierung der Dichtung, sondern um die Dokumentierung der Vielfalt der Möglichkeiten innerhalb eines Systems. Kazinczys praktisches Beispiel bildete seine schon erwähnte 9bändige Übersetzungssammlung. Er selbst rühmt sich dessen, daß er in seiner Moliere-Übersetzung einen ganz anderen Stil verwendet als z.B. bei Gessner. Und als er in eine Kontroverse zu dem gefeierten ungarischen Dichter der Epoche gerät - dem einen Liebeszyklus veröffentlichenden Sándor Kisfaludy, der übrigens ein durchaus nicht unwürdiger Vertreter des ostmitteleuropäischen Petrarkismus war - argumentiert er wieder mit dem Beispiel Goethes: Die Dichtung hat gewiß ihre Gesetze, und - in Übereinstimmung mit Goethe - nur das Gesetz kann Freiheit geben. "Der, den ich von allen Deutschen blindlings und hartnäckig am meisten liebe, Göthe, stellt

wirklich genug Nacktheit dar. Und der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib!³⁸ und daß er die Versfüße der Hexameter und Pentameter auf dem Schenkel (!) seiner Geliebten zählt.³⁹ Aber im 137d Lied der Petrarca imitierenden Gedichte den Mastbaum der Gesundheit zu erwähnen - - das ist doch zu arg."⁴⁰

Zu dem weiter oben untersuchten Zitat nur noch so viel: Klopstock wurde von Kazinczy in seinem Briefwechsel oft und auf verschiedene Weise erwähnt, hier mißbilligend, obwohl er ein Verehrer des deutschen Dichters, ja sogar der Übersetzer seiner Oden und des Messias war. Er drückt seine Mißbilligung aus, weil Klopstock jene nationale Thematik besang, die nach Kazinczys Terminologie zu dem Stichwort "ergrimmte Nationalität" gehört. Aber Klopstock wird auch angeführt, um die Kritik an der auf diese Weise erwähnten, für Kazinczys Begriffe übermäßig romantisch dargestellten Árpád-Figur, wie sie die ungarische Geschichtsschreibung und Dichtung in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts popularisierte, abzuschwächen. Nicht die urgeschichtliche Thematik brachte ihn auf, sondern die hyperbolische Darstellung. Auch von Kazinczy gibt es ein Werk, das sich mit der Landnahme beschäftigt, aber dessen Tonfall ist durch das rein Menschliche gekennzeichnet. Außerdem ärgerte sich Kazinczy über eine solche Auffassung des Nationalen und Geschichtlichen, welche auch Goethe als eine unmittelbare Einengung der universale Werte repräsentierenden Literatur empfand.

6. Aus Kazinczys verstreuten Äußerungen und noch eher aus Briefstellen können wir ein mehr oder weniger konsequentes kritisches System, eine auf einer gewissen prinzipiellen Grundhaltung aufgebaute ästhetische Anschauung zusammenstellen. Und in diesem Anschauungssystem, das Funktion, Charakter und Wirkungskreis des Schönen und des Geschmacks in bezug auf die Gattungen und die Vortragsweise umfaßt - und das eher auf Schlußfolgerungen angewiesen als kategorisch formuliert ist - spielt auch der Goethische Impuls eine wesentliche Rolle. Wir müssen jedoch hervorheben, daß

Kazinczy Goethes Beispiel meistens nicht verallgemeinernd, sondern in Verbindung mit einem konkreten Werk betont. Und außerdem ist zu erkennen, daß der Goethische Impuls sich durch die mühselige Übersetzungsarbeit verstärkt und wirklich wirksam wird. Deshalb möchten wir im weiteren in großen Zügen von den Goethe-Übersetzungen Kazinczys sprechen, von deren Unterbringung in einem erträumt-geplanten virtualen Kontext der ungarischen Klassik.

7. Wie schon erwähnt, läßt sich die literarische Laufbahn Kazinczys im großen und ganzen in zwei Perioden einteilen. Die erste dauert bis 1794, d.h. bis zu seiner Gefangennahme, die zweite beginnt 1801, d.h. nach seiner Freilassung aus der Gefangenschaft. Die im Gefängnis verbrachten Jahre sind eher als Zeit des Übergangs, der Vorbereitung anzusehen, auch schon deshalb, weil damals noch nicht einmal die primitivsten Voraussetzungen der schriftstellerischen Arbeit gegeben waren. Die Statusgefangenen durften weder Papier noch Tinte und Schreibgerät besitzen, und wenn sie trotzdem auf irgendeine Weise dazu kamen, riskierten sie viel. Der ganz in der Literatur aufgehende Kazinczy empfand es nicht als Heldengeste, wie er später berichtete, mit welchen Mitteln er seine Wächter überlistete, und wie er auch in der Gefangenschaft seine Künstler-Identität bewahrte

Kazinczys erste Schaffensperiode verläuft nicht im Zeichen Goethes, wenn auch nicht im Gegensatz zu Goethe. Was ihn z.B. von dem Lyriker Goethe trennt, ist seine Meinung zu den radikaleren Zug der französischen Aufklärung und damit im Zusammenhang der Versuch, eine solche emotional-rebellische Haltung herauszubilden, von der nur eine Form im Werther zu lesen ist. Viel mehr "wirken" auf ihn zu dieser Zeit Rousseau, Helvetius, Voltaire, verschiedene sentimentale Romane und nicht zuletzt Gessner, in dessen Idyllen Kazinczy die Naturauffassung Rousseaus zu sehen glaubt, und den sein ungarischer Übersetzer wegen derselben vermeintlichen (?) ideellen Lehren und Anspielungen zugetan ist, wie die Franzosen, so u.a. Diderot oder Turgot. Gessner auf

Ungarisch - und parallel dazu eine Wertheriade auf Ungarisch, der Contrat social auf Ungarisch - in diesem Kreis ungefähr läßt sich das Interesse von Kazinczy darstellen. Es ist an sich schon aufschlußreich, daß Kazinczy, um seine Gefühlsrebellion, die komplizierten emotionalen Beziehungen und "Wahlverwandtschaften" seiner kleinen Schar von Ähnlichgesinnten ins Literarische zu erheben und damit geistig zu Verwesentlichen, Übersetzungen auswählt. In erster Linie die Idyllen von Gessner bzw. den Werther und seine Ausstrahlungs-"Provinz" und erst danach Goethes "Stella", deren Dreieckgeschichte (im Falle Kazinczys sind die Rollen vertauscht: eine Frau - zwei Männer) er selbst durchlebt hat. In der ersten Periode der Kazinczy-Laufbahn brachte ihn sein Interesse für das Theater und das Schauspiel in die unmittelbare Nähe der Dramen Goethes.⁴¹ Eines der aufrüttelnden Erlebnisse anlässlich seiner Wiener Reise im Jahre 1786 war die Bühnendarstellung des "Clavigo". Dann sucht er im Eifer um die Organisierung des ungarischsprachigen Theater literarisch wertvolle Schauspiele, in denen gleichzeitig auch eine das Publikum erziehende, mentalitätsformende Wirkung enthalten ist. So stößt er auf die Goethe-Dramen, auf den "Hamlet" in der deutschen Übertragung von Schröder und auf Lessing. "Stella" erscheint 1794 in der Übersetzung von Kazinczy auf Ungarisch, davor aber arbeitete er an der Übersetzung des Schauspiels "Die Geschwister", das 1794 in Ungarn aufgeführt wird; während von den lyrischen Gedichten Goethes die Übertragung von "Erster Verlust" das Ergebnis dieses Jahres darstellt, und zwar in einem freundschaftlichen Übersetzerwettstreit mit einem Dichtergefährten.

Vor 1795 fühlt sich Kazinczy eher zu einer empfindsameren Literatur als zu Goethe hingezogen. Er korrespondiert mit Gessner und dann mit Gessners Witwe, wechselt Briefe mit Wieland, mit dessen Sokrates Mainomenos er seine radikale Überzeugung dokumentiert, und wendet sich brieflich an Johann Martin Miller, dessen "Siegwart" in Ungarn ebenfalls zu den beliebten Lektüren dieser Epoche zählt. So hatte auch

Kazinczy selbst mit der Übertragung dieser "Klostergeschichte" begonnen. Die verschiedenen "Redaktionen" der Empfindsamkeit setzten sich auch in Ungarn durch. Als Hintergrund dienten die geheimen und nichtgeheimen Gesellschaften, die eine Bresche in das System der starren hierarchischen menschlichen Verhältnisse und Berührungsformen von gesellschaftlichem oder privatem Charakter schlugen. Kazinczy war in gleicher Weise Mitglied von geheimen und nichtgeheimen Gesellschaften. Auf diese Grundlage der Empfindsamkeit baute die weltanschauliche Veränderung, welche die in den Jahren um 1780 in Erscheinung tretende außerordentlich ambitiöse Jugend, die die ihr plötzlich erwachsenen Möglichkeiten ausnützen wollte, in die Richtung der Ansichten von Rousseau, Helvetius bzw. des durch die "Brille" Rousseaus betrachteten Gessner trieb. Und parallel dazu bildeten die Reformen, die manchmal radikal erscheinenden kulturellen sowie die in ihren Folgen noch radikaleren gesellschaftlichen und dadurch nationalen Veränderungen die wichtigsten Teile in dem sich nach und nach abzeichnenden Programm der Reformier-Jugend. Die Übersetzungen Kazinczys enthielten - direkt oder indirekt - eine zeitgemäße Aussage. Ein bisher wenig betonter Grundzug dieser Übersetzungen ist, daß sie sich mit der Problematik der Macht beschäftigten.⁴² Shakespeare's "Hamlet" und "Macbeth" liefern der nationalen Opposition, die sich in einer Front gegen Joseph II. formiert hatte, ein brauchbares Argument: sie gaben ein literarisches Beispiel für die Erscheinung des *filium successionis interruptum*. "Emilia Galotti" und "Miss Sara Sampson" lenkten die Aufmerksamkeit auf den unversöhnlichen Widerspruch zwischen höfisch-adeliger und nichtadelig-bürgerlicher Anschauung, Lebens- und Moralauffassung, und in seiner Übereinstimmung mit der Problematik der "Stella" fügt sich Kazinczy, der ähnliche Gefühlswirren durchlebt hatte, in den Gedankenkreis ein. Im "Clavigo" wurde Kazinczys Phantasie vom moralischen Theater angeregt, das den Gegensatz zwischen dem nach Erfolg strebenden Journalisten und dem die herkömmliche Moralauf-

fassung vertretenden Beaumarchais mit den sensiblen Obertönen der Epoche dämpfte oder auch verstärkte. Jedenfalls dürfte es das erstemal gewesen sein, daß ein Journalist, ein Federfuchser sich über die Möglichkeiten seines Aufstiegs in der feudalen Gesellschaft Gedanken macht. Die idyllisch-gefühlvolle bürgerliche Welt von "Die Geschwister" paßte Kazinczy der ungarischen Umgebung an: bei ihm spielt das Stück in Kaschau, in jener Stadt, wo er wirkte, eine literarische Zeitschrift redigierte und - teils hoffnungslos, teils voller Hoffnungen - verliebt war. In der Sprache und den gewagten Wendungen des im Kaschauer Kaufmannsmilieu angesiedelten Einakters zeigte sich Kazinczys einfühlsame Mentalität, die in seinen Gesellschaftskreisen entstandene Reaktion, und obwohl verhältnismäßig treu wiedergegeben, ist er doch eher als Adaption und nicht als Übersetzung zu bezeichnen. Die "Stella" dagegen vertritt eine andere Tendenz. "Es war mein Bestreben in der Stella - schrieb Kazinczy - die Energie, das Pathos der Sprache, den Ton der großen Welt ⁴³ (...) und das Gleitende ⁴⁴ wiedergeben zu können." Die Stella-Übersetzung entstand im Schatten der Beschäftigung mit "Hamlet" und "Miss Sara Sampson" (auf die "Emilia Galotti" kann er auch beim Lesen des "Werther" aufmerksam geworden sein!), der Hamlet macht mit der Schreckensherrschaft des Landesverderbers, des Thronräubers bekannt, das Lessing-Drama dokumentiert die Gegensatzpaare von menschlich-dämonisch, treu-verführerisch, moralisch-unbeständig, indem es die traditionelle Gattungshierarchie durch das bürgerliche Schauspiel, durch eine Ton-Vermischung aufhebt, den bürgerlichen Helden durch seine Leidenschaft zu einer tragischen Figur steigert. Mit der Veränderung der gesellschaftlichen Berührung hängt die Veränderung in der Kommunikation zwischen Personen, die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten angehören, zusammen, und in Verbindung damit die Darstellung der Nuancen des Umgangstones. Diesem Zweck diente ein von Kazinczy aus dem Deutschen in eine ungarische Umgebung adaptierter Wertheriade-Briefroman, von dem einige Phrasen und Wendungen aus der Literatur

"ins Leben" übergangen. Und auch die erste Variante der Stella-Übersetzung ist Ausdruck dieses Bestrebens, das den "Ton der großen Welt" von der Bühne verkündete (verkünden wollte), Gesprächswendungen und ungewohnt klingende Ausdrücke volkstümlich machte (machen wollte) und gleichzeitig eine außergewöhnliche Gefühlssituation - mit Hilfe der Bühnendarstellung - in der Gesellschaft und in den tonangebenden Kreisen akzeptabel machte (machen wollte).

Für Kazinczy war - und in dieser Frage stand er nicht allein - das Theater nicht nur eine moralische, sondern damals eine ausgesprochen geschmacksbildende, national erziehende-politisierende Einrichtung, und deshalb wollte er mit den möglichst edelsten Mitteln, d.h. mit Schöpfungen weltliterarischen Ranges, auf das ungarische Publikum einwirken. Daneben mag ihn der Gedanke geleitet haben, das, was ihm in einem Originalwerk auszusprechen kaum möglich gewesen wäre, unter dem Deckmantel eines "großen Namens" sagen zu können. Jene Gefühlswirren, das Aufbegehren und die Absicht, gesellschaftliche Mißstände zu verbessern, trieb ihn in die Richtung Rousseaus (und eines gewissen Sektors von Goethes Lebenswerk) aber noch eher der Lessingschen Schauspiele. Auch zur "Einwurzelung" der einheimischen Schauspielkunst sah er in der "Magyarisierung" der Werke von Shakespeare, Goethe und Lessing ein besseres Mittel als in den Versuchen, selbständige Werke zu schaffen, die aus sprachlichen Gründen nur von zweifelhaftem Wert wären. Für ihn bedeuteten Shakespeare, Goethe und Lessing auch Intona- tions- und Tonschattierungen, Proben seines dichterischen Talents, seiner Sprachschöpfung. Wahr ist allerdings, daß die schwächeren Werke, die magyarisierten empfindsamen Stücke, die dem damals noch niedrigerem Niveau des sich herausbildenden Publikums besser entsprachen, eher aufgeführt wurden und vor allem mit größerem Erfolg. Immerhin aber wurden Goethes "Stella", das Schauspiel "Die Geschwister" und später der "Clavigo" in der Übersetzung Kazinczys in das Repertoire der frühen ungarischen Schauspielkunst aufgenommen.

8. Während in der ersten Periode von Kazinczys Laufbahn Goethe mit dem Werther und einigen seiner nicht-griechischen Schauspiele eines unter den wichtigen Vorbildern ist, zeigt sich uns in der Zeit der Gefangenschaft eine Verschiebung des Schwergewichts: die zur Vollkommenheit gelangende Goethische Klassik tritt in den Vordergrund. Wir werden Zeugen der Herausbildung einer solchen Schriftsteller-Künstler-Attitüde, in der neben dem National-Gegenwärtigen das rein Menschliche, neben der eigenen kulturellen Vergangenheit, die das Bestehenbleiben der Nation beweist, die Antike, neben der Abbildung im Hintergrund des idyllischen Gefildes wechselnder Gefühle die Farben der Griechentum-Imitation dominieren werden. Obwohl ihn während der Gefangenschaft⁴⁵ noch die Lektüre seiner ersten Periode begleitet, er immer wieder Gessner übersetzt, können wir dann doch schon die Anzeichen eines neuen Interesses, die Vertiefung der mythologischen, altphilologischen Studien erkennen. 1797, also schon im Gefängnis, beendet Kazinczy seine Clavigo-Übersetzung. Einen Mitgefangenen (den erwähnten ersten ungarischen Goethe-Übersetzer, Ferenc Verseggy,) veranlaßt er, Winckelmann zu lesen. Seine Mutter bittet er - noch 1795 - ihm neben seiner "Hirschlederhose" Shakespeare, Gessner und Plutarch zu schicken.⁴⁶ 1797 ist er mit der Umarbeitung der Stella-Übersetzung beschäftigt. Seinem Freund aber empfiehlt er das Bibliographische Handbuch der griechischen und römischen Literatur von Brehm und dann mit immer größerem Nachdruck Goethe.⁴⁷ 1798 - ein Beweis für seine Vitalität - überlegt er schon die Möglichkeiten einer Gessner-Ausgabe. Er möchte, daß Adam Römische Alterthümer, Kosegarten Römische Geschichte und andere Werke, die die Antike behandeln, angeschafft und ihm ins Gefängnis gebracht werden.⁴⁸ Auf jeden Fall geschieht in der Gefangenschaft (1795-1801) die intensive Wendung zur Antike, die gleichzeitig eine Abrechnung mit dem vom Barock übernommenen schulmäßigen Horazianismus darstellt. Ja, es formt sich dessen Gegenbild: In der Antike, in dem auf die Antike zurückgreifenden und sie

imitierenden Neoklassizismus,, z.B. in Canova, aber vor allem in Winckelmann und Goethe, entdeckt er eine von der Einseitigkeit der Empfindsamkeit, von der vermeintlichen oder wirklichen Engherzigkeit des Rationalismus' abweichende, sich über einen weiteren Horizont erstreckende Welt, die es ihm ermöglicht, die Fesseln der Gegenwart abzustreifen, wobei für die Kundigen die Anspielungen dennoch verständlich bleiben. Kazinczy flieht nicht in die Schönheit, es handelt sich bei ihm nicht um ein "Zurückweichen" in die Literatur, die Kunst. Er verleugnet nicht sein früheres Ich, das einst an die Ideale Voltaires und Helvetius' geglaubt hat. Er will aber nach seiner Gefangenschaft mit der universal machenden Glaubwürdigkeit des rein Menschlichen sprechen. In dieser Haltung, Stilformung und Literaturplanung tritt in Kazinczys Augen Goethe an die erste Stelle. Wenn er Goethes Werke an seine fernen Freunde sendet, so setzt er sich die Verbreitung des "wahren Geschmacks" zum Ziel.⁴⁹ Goethe, das Griechische und der "wahre Geschmack" sind in der Weise miteinander verbunden, wie sich unter dem griechischen Himmel Winckelmanns der gute Geschmack herausbilden konnte. Kazinczys Weg führte von der früheren, eher französischen (von Voltaire geprägten) Auffassung des Geschmacks zur Auslegung von Winckelmann. Seine Spracherneuerung und angebliche Sprachzerstörung rechtfertigt er mit der destruktiv-aufbauenden Kunst Palladios.⁵⁰ Für die sprachliche Vielfalt argumentiert er neben den übersetzten Goethe-Gedichten mit der stilistischen Vielfältigkeit des "Egmont": "Klärchen spricht nicht so wie Margarete und Machiavell und diese nicht wie die armbrustschießenden Flamen."⁵¹ Die archaischen Wörter, die mundartlichen Wörter und die in dem jeweiligen Stil geformten Sätze bilden in der Übersetzung eine harmonische Einheit und legen somit auch ein glaubhaftes Zeugnis von den Möglichkeiten der ungarischen Sprache für ein Drama solchen Typs ab.

Neben dem wahren Geschmack macht das Beispiel Goethes und in geringerem Maße Schillers den Aufstieg "in die heili-

geren Regionen des Schönen⁵² möglich. Un in engem Zusammenhang damit bemüht sich Kazinczy, die dichterische Attitüde, wie sie sich in den Stimmungselementen, dem enthusiastisch-profanen Tonfall und dem an Properz erinnernden klassischen Versmaß von Goethes "Römischen Elegien" und "Venezianischen Epigrammen" zeigt, auch im eigenen Wirken immer markanter zu gestalten. Der wahre Geschmack und die heiligere Region des Schönen verdient nicht nur in den auf Winckelmann und Goethe verweisenden Zügen und Bezügen Beachtung, sondern auch als der Versuch eines neuen literarischen Systems als Alternative zu den im 19. Jahrhundert leergewordenen Formen des aufgeklärten Klassizismus. Hier zeigt sich die Absicht, alles, was die letzten zwei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts in der ungarischen Literatur verwirklichen wollten, zu übertreffen, d.h. neue dichterische Bereiche zu erschließen. Dieses Streben läuft parallel mit der im engeren Sinne genommenen Spracherneuerung, der Neologie, und den eine weitere Perspektive versprechenden Studien mit sprachästhetischem Charakter. Der Wesenszug dieser dichterischen Haltung ist die Opposition zu der traditionellen adeligen Repräsentation, das Geltendmachen der empirischen Methode und die Ablehnung jeder Art analysierend-abstrakter Spekulation und andererseits auf dem Instinkt beruhender Improvisation. All das bedeutet jedoch nicht, daß Kazinczy keine Philosophie hat. Nur ist die Philosophie der charakteristisch artistischen Geste untergeordnet, die den wahren Geschmack und die heiligen Regionen des Schönen als Einheit in das dichterische Werk (oder auch die künstlerische Prosa) zusammenfaßt. Infolgedessen kann auch das Politikum nur versteckt, mit den Worten Kazinczys: ohne persönliches Interesse⁵³ erscheinen. Anstelle der radikalen Opposition (die für Kazinczy, der 2387 Tage Gefangenschaft erleiden mußte, ohnehin nicht möglich war, weil er nie zu einer über jeden Verdacht stehenden Person wurde) verewigte er in seinen Werken und Übersetzungen die von der Fantasie gefärbte idealisierte Humanität. In seinem 1813 erschienenen Gedicht- und Überset-

zungsbänd (Poetai berek /Poetenhain) zeigen sich diese Tendenzen.⁵⁴ Unter den Goethe-Gedichten verdienen "Ganymed", "Prometheus", "Meine Göttin", "Grenzen der Menschheit", "Das Göttliche" besondere Beachtung, weil er sich mit ihrer Übersetzung die Einführung einer neuen Versart zum Ziel setzt, andererseits aber großartig den von Shaftesbury zu Goethe gespannten Bogen des Gedankens dokumentiert, daß der Dichter Prometheus ist. Dabei läßt Kazinczy auch Momente seines eigenen Lebens und Schicksals mit einfließen, ohne jedoch seine Übersetzungen zu subjektivieren. Daß die Humanitätsidee in ungarischer Sprache ausgedrückt wird, hat schon deshalb besondere Bedeutung, weil auch von Herder ausgehende Impulse in das ungarische literarische Denken gelangten, während andere wieder (z.B. Kazinczys Freund und Briefpartner János Kis, Pfarrer und Dichter, der während seiner Studienzeit in Jena die Vorlesungen Schillers hörte) lieber Schiller ins Ungarische übertrugen.

9. Im Gedankenkreis des Verflochtenseins von Politikum und Ästhetikum bieten sich zwei Übersetzungsfragmente von Kazinczy zur Wertung an. Das eine ist der bereits erwähnte Abschnitt der "Iphigenie auf Tauris", das andere der Anfang von Schillers "Don Carlos"⁵⁵, dessen erste Spuren aus dem Jahr nach der Entlassung aus dem Gefängnis stammen. Zur Wiedergabe des "Egmont" kam es erst später. Trotzdem kann man aus der Tatsache, daß Kazinczy den "Don Carlos" übersetzen wollte und den "Egmont" wirklich übersetzt hat, gewisse Schlußfolgerungen ziehen.

Die Uraufführung von Schillers "Don Carlos" ist auf 1787, das Erscheinen von Goethes "Egmont" auf 1788 zu datieren. Wir befinden uns in den stürmischen Jahren der Herrschaft Josephs II., in den unzufriedenen belgischen Provinzen kommt es zum Aufstand, die nicht weniger unzufriedenen Ungarn dagegen denken über die Art und Weise nach, wie man sich von den Habsburgern lösen könnte. Man sucht den Kontakt mit Preußen, es taucht aber auch der Plan auf, dem Herzog Karl August von Weimar den ungarischen Thron anzutragen.⁵⁶ Von der

Aktionen, den Verhandlungen der ungarischen Unzufriedenen im Jahre 1789 wußte auch Goethe, und sowohl Goethe als auch Schiller kannten gut die Ursache, vielleicht auch Einzelheiten des niederländischen Aufruhrs. Die Gestalt des idealen Revolutionärs (Posa, Egmont), das Ideal der Gedankenfreiheit hat auch die Ungarn der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts beschäftigt. Ferenc Kazinczy, der damals tätig mitwirkte, als Josephinist ein aktiver Teilnehmer am Kampf des aufgeklärten Absolutismus und der sich aus Adelligen vieler Schichten und unterschiedlicher Positionen zusammensetzenden Opposition war, durchlebte die Krise des Reiches. Und er fand dann die Lösungsmöglichkeit gegen die allmählich in die Reaktion absinkende Willkür von Hof und Herrscher in den Leit-Ideen der ungarischen Jakobiner-Bewegung. Auf ein anderes Blatt gehört, daß diese Ideen nur entfernt eine Verwandtschaft mit der Gedankenwelt des "Don Carlos" und des "Egmont" aufweisen. Verwandt sind sie jedoch mit der Denkweise, die sich bei Kazinczy nach 1801 herausgebildet hatte, als er an der Gefangenschaft zwar nicht zerbrochen war, es aber zu einer Umwertung seiner bisherigen Lebensführung, seines weltanschaulichen Systems kam. Sowohl das Don Carlos-Bruchstück (die Absicht der Übersetzung!) als auch die Egmont-Übertragung sind Rückblick und Glaubensbekenntnis in einem: kein Verleugnen der Haltung und des Utopismus' der ungarischen Jakobiner, sondern Wandlung, Metamorphose oder Verwandlung, um ein sicher auch Kazinczy bekanntes Schlüsselwort Goethes zu gebrauchen. Der "Egmont" bedeutet also nicht einfach irgendeine unter den anderen Übersetzungen. Der ungarische "Egmont" entspringt nicht einem plötzlichen Einfall, er stellt nicht lediglich die verschämt in eine Übersetzung gegossene Wiedergabe von Tönungen und individuellen Lebenssituationen dar. Das Schicksal der ungarischen Fassung des "Egmont" (von der Idee der Übersetzung bis zum Druck) zeigt das Gewagte und Zeitgemäße von Kazinczys Unternehmen. Hinausgehend über die sprachästhetisch-sprachschöpferische und "dramaturgische" Neuerung treten solche historische Darsteller in Erscheinung, die in Kazinczys

(er)neu(ert)er Sprache eine Botschaft an die Zukunft überbringen. Für Kazinczy bedeuten der "Don Carlos" und der "Egmont" mehr als bloße Literatur. Genauer gesagt: für ihn sind sie in Literatur verwandeltes Leben. In einigen seiner Bekannten entdeckt er die Figuren dieser Schauspiele, er nennt sie Carlos und Posa und versetzt dann Egmont und Oranien in seinen eigenen Alltag.

Über die Möglichkeit einer Übersetzung des "Egmont" ins Ungarische schreibt er das erste Mal am 7. Februar 1813, und gleich bedenklich: "Ich möchte sehr wissen, mein Freund, ob ich wohl die Erlaubnis bekäme, wenn ich den Egmont, den im vergangenen Jahr das Pester Theater gegeben hat, übersetzen würde."⁵⁷ Noch ehe eine beruhigende Antwort bei ihm eintraf, erfahren wir vom 23. Juni des gleichen Jahres, daß er mit der Übertragung des "Egmont" begonnen hat.⁵⁸ Das bedeutet jedoch nicht, daß seine Ängste vor der Zensur völlig vergangen sind. "Nichts schreckt mich mehr als der Egmont, schreibt er. Ohne Lücken erlaubt ihn der Zensor sicher nicht; Egmont aber zu kastrieren wäre eine Ruchlosigkeit."⁵⁹ Als er diesen Brief schrieb, zeigte der Kalender schon das Jahr 1814. Am Anfang des folgenden Jahres erhält Kazinczy eine gute Nachricht: der Pester Verwalter seiner Angelegenheiten, der fleißige und pflichteifrige Literator Mihály Helmezy hat, wer weiß mit welchen Mitteln, dem Zensor das Versprechen abgenommen, daß der "Egmont", wenn die Übersetzung fertig ist, ohne "Streichungen" erscheinen darf. Kazinczy wird von Helmezy selbstsicher damit beschwichtigt, daß er das Erscheinen des Egmont durchsetzen kann.⁶⁰ Im wesentlichen beruhigt, begann Kazinczy deshalb am 3. März mit der Reinschrift der Übersetzung, die er schon am 19. März abschickte.⁶¹ Es war sein Plan, die von ihm übertragenen Goethe-Dramen in einem Band erscheinen zu lassen, um damit die Vielseitigkeit Goethes als Dramen-Autor zu dokumentieren. Die nach den Grundsätzen der Neologie völlig (und nicht immer zu ihrem Vorteil) umgearbeitete "Stella" (mit dem gezielten Titel Esztelle), "Die Geschwister" (ebenfalls, wenn auch

nicht in solchem Maße umgearbeitet) "Clavigo" und "Egmont" hätten diesen für eine Übersetzungssammlung sehr umfangreichen Band ausgemacht. Dem Verleger erschien das geplante Buch allzu umfangreich, und zu Kazinczys Überraschung und Ärger begann nun mit dem Verleger das Tauziehen um die Herausgabe des "Egmont".⁶² Wir können nur vermuten, daß sich das Erscheinen des "Egmont" nicht ausschließlich wegen dem zu erwartenden finanziellen Gewinn oder Verlust des Verlags-Geschäftsmannes von Monat zu Monat auf einen immer späteren Zeitpunkt verschob.⁶³ Die Angst vor dem Zensor bzw. vor denen, die jedes verdächtig erscheinende Werk anzeigten, dürfte - trotz der Aktionen des zweifellos geschickten und beweglichen Helmeoczy - ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Leider waren solche Anzeigen nicht gerade eine Seltenheit. Konnte sich doch der Drucker, aber vor allem auch Kazinczy noch gut an die unangenehme Episode erinnern, die durch die Prometheus-Übersetzung ausgelöst worden war.⁶⁴ Es hatte aller "diplomatischen" Geschicklichkeit seines Pester Dichter-Juristen-Freundes bedurft, um die klerikale Empörung zu dämpfen, die damals wegen Kazinczys vermeintlicher "Gottlosigkeit" einige Wellen schlug. Der "Egmont" jedenfalls erschien dann doch - wenn auch mit Druckfehlern und erst 1816,⁶⁵ aber zu Kazinczys nicht geringem Kummer wurde er zu seinen Lebzeiten nicht mehr aufgeführt. Und als dann der Held-Märtyrer der Niederlande hätte auf die Bühne kommen können, galt die Sprache der Kazinczy-Übersetzung schon als veraltet, und es machte sich eine neue Übersetzung erforderlich (was jedoch schon zur Theaterchronik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört). Wir sind auch hier wieder auf Vermutungen angewiesen: Waren die ungarischen Wandertheatertruppen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht reif für eine Aufführung des Egmont? Oder enthielt das Drama zu viel Zündstoff in der Zeit Franz I., des ohne Landtag regierenden Absolutismus? Wurde doch in ihm die Herrscherwillkür wagemutig an den Pranger gestellt; und Kazinczy übersetzte fast wortwörtlich, seine geringfügigen Abweichungen dienten nur dem besseren Verständnis. Kazinczy

machte nämlich schon in der ersten Periode seiner Laufbahn darauf aufmerksam, wenn die in dem übersetzten Schauspiel dargestellte Situation mit der Lage der Nation "harmonisierte". Das tat er im Vorwort zu seiner Hamlet-Ausgabe von 1790: als er in der Handlung des Hamlet den sich um die letzten Tage der Herrschaft Josephs II. und seinen Tod entfaltenden, die Grenzen des Aufruhrs streifenden nationalen Widerstand und im allgemeinen die Usurpation, die Verletzung althergebrachter Gesetze eines Landes zu sehen meinte. Auch der Plan von 1813, d.h. die Übersetzung des Egmont, bedeutet mehr als die Dokumentierung eines Geschmacks, mehr als eine literarische Geste. Das Jahr 1812 ist nämlich das letzte Jahr der wenn auch nur dem Schein nach existierenden, so doch rechtmäßigen Regierung. Danach wird der Herrscher den Landtag 13 (!) Jahre nicht einberufen. Die Finanzpolitik der Habsburger, die Devaluation wirkte sich empfindlich auf das Land aus, und die über Napoleon langsam die Oberhand gewinnenden Verbündeten waren auf dem besten Weg zu ihrer den freien Gedanken erstickenden Heiligen Allianz, oder wie es später ein ungarischer Dichter in einem Epigramm schrieb, zum Zusammenschmieden der "dreifachen Gewalt". Von der Situation der im Zustand einer völligen Rechtlosigkeit gehaltenen Nation mag Kazinczy leicht der "Egmont" in den Sinn gekommen sein. Die Worte Egmonts waren Kazinczy aus tiefster Seele gesprochen: "Und diese willkürlichen Veränderungen, diese unbeschränkten Eingriffe der höchsten Gewalt, sind sie nicht Verbote, daß einer thun will, was Tausende nicht thun sollen." Und die mit "Don Carlos" übereinstimmenden Sätze lassen sich ebenso auf das Ungarn von 1813-1816 beziehen: "Die Inquisitions Diener schleichen herum und passen auf, mancher ehrliche Mann ist schon unglücklich geworden. Der Gewissenszwang fehlte noch! Da ich nicht thun darf, was ich möchte, können sie mich doch dencken und singen lassen, was ich will." Für Kazinczy waren die 2387 Tage in Gefängnissen, Kasematten, im Schatten des Todes ein unauslöschliches Erlebnis, und ab und zu wurden ihm diese Jahre von

der Obrigkeit auch später noch ins Gedächtnis gerufen. Gerade zu dieser Zeit - 1816! - erhielt der in Schulden verstrickte Kazinczy eine erneute Aufforderung der Behörden, er solle neuerlich die Summe begleichen, welche der Staat während der Gefangenschaft angeblich für ihn ausgegeben hat. Kazinczy wußte gut, daß es hier nicht nur um das Geld ging, sondern um eine Warnung an den einst - und jetzt wieder, wenn auch auf literarischem Gebiet - aktiven Statusgefangenen. Man wollte ihm zu verstehen geben, daß der Staat, die Behörden ein Auge auf ihn haben.

Im ungarischen Egmont bezeichnet die Verwendung der "ungarischen" Form einiger Ausdrücke Kazinczys Absicht. Er hätte das Wort "Provinz" mit "tartomány" übersetzen können, wie er es auch z.B. im Übersetzungsfragment des "Don Carlos" tut. An der entsprechenden Stelle der Egmont-Übersetzung steht aber das Wort "megye" (Komitat), gleichsam als Hinweis für den Leser, daß er die ungarischen Verhältnisse der Gegenwart nicht vergessen soll. Bei der Benennung der Diener des Königs verstärkt er mit der charakteristischen ungarischen Bezeichnung "Hajdu" (Heiduck) das ungarische Lokalkolorit. Im übrigen stimmt die Terminologie" des Egmont und der ungarischen Übersetzung gut überein (so wie auch die Terminologie der mit Joseph II. unzufriedenen "belgischen" und ungarischen Stände zum größten Teil ähnlich war). Das geht besonders aus dem Disput hervor, den Alba und Egmont darüber führen, ob der König das Recht hat, die alten Bräuche, die alte Ständeordnung und die "Regierungsverfassung" zu ändern. Die Berufung auf die alte Verfassung, das Althergebrachte bildeten in der ungarischen Version den wesentlichen Teil der antihabsburgischen Argumentation der Komitatsopposition, so wie die "politische Weisheit" Oraniens gleichzeitig auch die Haltung dieser Opposition erhellen kann: Wir dienen ihm (d.h. dem König) auf unsere Art; und untereinander können wir gestehen, daß wir des Königs Rechte und die unsrigen wohl abzuwägen wissen."

Und indem wir die zeitgemäße Aussage der Egmont-Übertragung hervorheben, dürfen wir auch das bereits erwähnte Pro-

blem der sprachästhetisch-geschmacksbildenden Bestrebungen Kazinczys nicht vergessen, die sich in dieser Übersetzung ebenfalls realisierten: die Vielfältigkeit des Tones und der Versuch, jenen Typ des Schauspiels in Ungarn einzuführen, wie ihn der "Egmont" repräsentiert. Dieser Typ vertritt einen höheren literarischen Anspruch und steht im Gegensatz zu den von dem Namen Kotzebue geprägten sentimentalsten Ritterstücken, die auf Publikumswirksamkeit spekulierten. Dieser Schauspielkunst der gereinigten Idealität, der straffer Struktur und der "klassizierteren" Form war damals auf einer ungarischen Bühne kein Erfolg beschieden, und auf den deutschen Bühnen Ungarns nicht viel mehr. Neben den Schwierigkeiten, die eventuell der Zensor bereitete, mag auch dies eine Ursache dafür gewesen sein, daß wir den Egmont noch eine gute Weile nicht unter den Programmstücken der ungarischen Schauspielkunst entdecken. In Pest und Buda wurde zwischen dem 24. Oktober 1812 und dem 10. April 1845 der "Egmont" von dem deutschsprachigen Ensemble 11mal, mit der Musik von Beethoven, aufgeführt, davon einige Male unter dem Titel Egmont und Klärchen.⁶⁶

10. Ferenc Kazinczy ließ in seiner Begeisterung für Goethe auch später nicht nach. Gegen Ende seines Lebens, da er - als Zeuge heroischer Zeiten - an seiner Biographie arbeitete, richtet er sich nachweislich nach der biographischen Methode von "Dichtung und Wahrheit", die er in den Jahren nach 1810 kennengelernt hatte. Seine Schüler, die ihn aufgrund der Prinzipien der Romantik in den Hintergrund drängten, und die Zeitgenossen hätten lieber eine bekennende, eine nach der rousseauistischen Methode geschriebene Darstellung seiner Laufbahn gelesen. Kazinczy dagegen verfaßte den bis dahin ungeschriebenen ungarischen Entwicklungsroman, ein Zeitbild im biographischen Rahmen, in dem er den Weg des Erwachens, der Entwicklung und des Reifens einer jungen Seele verfolgte. In seinem Briefwechsel zeigt sich Goethes Name häufig und in verschiedener Hinsicht, er zitiert seine Werke und versucht die Zeitgenossen, die sich

an ihn wendenden Anfänger, zum Lesen von Goethes Werken zu bewegen, ihnen Begeisterung für Goethe, das Bedürfnis von Goethe zu lernen, einzuflößen. Doch nun rücken immer mehr andere Werke Goethes in den Vordergrund, nicht die "Iphigenie auf Tauris", die die Magyar Tudós Társaság (Ungarische Gelehrte Gesellschaft) in der Übertragung des schon erwähnten guten Freundes, des Pfarrers János Kis, 1833 herausgeben wird, sondern die von Goethe übernommenen Form-Versart-Neuerungen, der jambische freischwebende Vers (die freien Rhythmen). In Anlehnung an Goethes südslawische Volkslied-Nachdichtung nimmt der sogenannte serbische Trochäus (der ungereimte trochäische Fünfaktor) zwischen 1813 und 1848 einen steilen Aufstieg. Die ungarische Form des jambischen freischwebenden Verses wird dann jener Sándor Petőfi zu seiner letzten Vollkommenheit führen, der im übrigen die Goethe-Feindschaft des Jungen Deutschland in der ungarischen Literatur vertrat. Eben über Ferenc Kazinczy hat Petőfi ein Gedicht im Tonfall von Goethes "Prometheus" geschrieben.⁶⁷ In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts veröffentlicht Gábor Kazinczy, der Neffe Ferenc Kazinczys und Verwalter seines Nachlasses, eine der Führerpersönlichkeiten des sich konstituierenden "Jungen Ungarn", die Übersetzung von anderen Goethe-Gedichten in freien Rhythmen.⁶⁸ Auch damit weist er auf das Weiterleben einer Tradition, auf die Aktualität von Ferenc Kazinczys Anregungen hin, die zu seinen Lebzeiten nur ein schwaches Echo fanden.

Goethe wurde - vor allem durch die Übersetzer-, Briefwechsel- und Organisationstätigkeit von Ferenc Kazinczy - ein bekannter Autor in der allgemeinen literarischen Meinung Ungarns. Petőfis Feindseligkeit, seine Ablehnung (wenigstens dem Namen Goethe gegenüber) bedeutet lediglich einen kurzen Abstecher in der Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen. Die ungarischen Dichter kehrten häufig zu den von Kazinczy geplanten Übersetzungen, ja sogar zu Kazinczys Übersetzungen selbst zurück. Mehr als ein ungarischer Poet des 20. Jahrhunderts brachte der Goethe-Begeisterung Kazinczys Verständnis entgegen und führte sie auf seine Weise

weiter. So bahnte der Begründer des modernen ungarischen literarischen Bewußtseins, der Vorbereiter der modernen ungarischen Literatur, Ferenc Kazinczy, auch mit seinem Goethe-Kult der Zukunft den Weg.

Anmerkungen

1. Mit zusammenfassendem Charakter, wenn auch mit großen Lücken: Jacob Bleyer: Goethe in Ungarn. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1932. Bd. 18. 114-133.; Jókay, Zoltán: Goethe in Ungarn. - Ein literaturhistorischer Überblick. In: Goethe und Ungarn. München 1932.; Habis, György: Goethe magyar utókora. 1. Kazinczy nemzedéke. (Goethe-Nachfolge in Ungarn. 1. Die Generation Kazinczys.) Budapest 1942. (Mehr Bände sind nicht erschienen.)
2. Riedl, Frigyes: Kazinczy Ferenc és a német irodalom. (Ferencz Kazinczy und die deutsche Literatur) Budapesti Szemle 1878. Bd. 18. 120-152.; Czeizel, János: Goethe és Kazinczy. (Goethe und Kazinczy) Budapest 1912. Sonderdruck.; Lajos Némedi: Kazinczy und Goethe. Arbeiten zur deutschen Philologie (Debrecen) 1968. 87-116. Die biographischen Daten Kazinczys entnahmen wir zum größten Teil folgendem Werk: Váczy, János: Kazinczy Ferenc és kora (Ferenc Kazinczy und seine Zeit) Budapest 1915. I. Bd. Wir ergänzten die Angaben Váczy's durch unsere eigenen Handschriftenarchiv-Forschungen.
3. Zu dieser Frage: vgl.: Fried, István: Kazinczy Ferenc neoklasszicista fordulata (Die neoklassizistische Wendung Ferenc Kazinczys). Irodalomtörténeti Közlemények 1982. 263-274.
4. Die Wertung und Stellung der beziehungs geschichtlichen Forschung in der Komparatistik: vgl. dazu die ersten zwei Kapitel unserer Monographie: A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig. (Die Rezeption der südslawischen Volksdichtung in der ungarischen Literatur von Kazinczy bis Jókai) Budapest 1979.

5. Kazinczy Ferenc Válogatott Művei I. Versek, műfordítások, széppróza, tanulmányok. Sajtó alá rendezte: Szauder Mária. (Ferenc Kazinczy, Ausgewählte Werke I. Gedichte, Übersetzungen, Kunstprosa, Essays. Redaktion: Mária Szauder) Budapest 1979. 68.
6. W.H. Bruford: Culture and Society in Classical Weimar 1775-1806. Cambridge 1962. 32-34.
7. Kazinczy Ferenc Levelézése (Ferenc Kazinczys Briefwechsel (im weiteren KazLev) Bd. XX. 194. (Ferenc Kazinczys Briefwechsel erschien zwischen 1890 und 1960 in 23 Bänden, wir berufen uns auf den entsprechenden Band und die Seitenzahl.)
8. KazLev VII. 182. Kazinczys Brief in deutscher Sprache
9. Die Handschrift befindet sich in der Handschriftenabteilung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (im weiteren MTAK Kt). Vgl. noch: Sashegyi, Oszkár: A Werthér utja Magyarországon (Der Weg des Werther in Ungarn). Egyetemes Philológiai Közlöny 1943. 394-403.
10. Kazinczy Ferencz Műkái (Ferenc Kazinczys Werke). Pest 1814-1816. Band 1-9.
11. KazLev XII. 350.
12. Veröffentlicht: Kazinczy Ferenc Összes Költeményei. Kiadja Abafi Lajos (Ferenc Kazinczy, Sämtliche Dichtungen, herausgegeben von Lajos Abafi). II. Budapest 1879. 216-222.
13. Auch auf diesem Gebiet fehlen gute vorbereitende Studien. Eine frühere Facharbeit bleibt auf dem Niveau der Datensammlung: Borzsák, József: Az ókori klassikusok és Kazinczy (Die Klassiker des Altertums und Kazinczy). Budapest 1906.
14. István Fried: Karl Georg Romy und Weimar. Arbeiten zur deutschen Philologie. 1970. 47-56.; ders.: Der Plan einer Mitteleuropäischen Zeitschrift aus dem Jahre 1806. Magyar Könyvszemle 1974. 262-268.; ders.: Über die Kultur des deutschen Bürgertums von Pesth-Ofen am Anfang

- des XIX. Jahrhunderts. Arbeiten zur deutschen Philologie 1975. 95-110.; ders.: Romy Károly György soproni emléke. (Károly György Romy's Soproner Erinnerung) Soproni Szemle 1979. 72-74.
15. Fried, István: Schedius Lajos és folyóirata (Schedius Lajos und seine Zeitschrift) /Zeitschrift von und für Ungern 1802-1804./. Magyar Könyvszemle 1981. 81-94.
16. Szauder, József (hrsg.): Schēdius és Szentjóni Szabó 1791-ben készült, ismeretlen esztétikai tanulmányai. (1791 entstandene ästhetische Studien von Schedius und Szentjóni Szabó) Irodalomtörténeti Közlemények 1971. 212-222.
17. KazLev VI. 486.
18. Wir gehen jetzt nicht ausführlicher darauf ein, ob Ferenc Kazinczy Goethes Drama "Die Mitschuldigen" übersetzt hat. Die Fachliteratur ist in dieser Frage geteilter Meinung. Das 1808 herausgegebene Magyar játékszini zseb könyvetske (Taschenbüchlein der ungarischen Schauspielkunst) nennt Herrn Kazintzi den Übersetzer, auf einem Theaterzettel ist Herr József Kaszintzy bei der Übertragung des Goethe-Werkes ins Ungarische angegeben. Von József Kazinczy, dem Bruder von Ferenc ist uns nicht bekannt, daß er sich literarisch betätigt hat. Ferenc Kazinczy aber - der eigentlich von allen seinen Arbeiten in seinen Briefen berichtet - hat diese Übersetzung (?) nicht erwähnt. Der Theaterzettel bezeichnet "Die Mitschuldigen" als Vierakter, das Taschenbüchlein als Dreiakter. Über eine entscheidende Handschrift verfügen wir nicht, die Magyarisierung der Namen der Darsteller könnte an die Magyarisierung des Darsteller-Namensverzeichnisses in der Übersetzung von "Die Geschwister" erinnern. Der Theaterzettel bezieht sich auf die Aufführung vom 20. Januar 1808. Sein Fundort ist die Theatergeschichtliche Sammlung der Nationalbibliothek Széchényi.
19. KazLev XX. 274.
20. Leó Verő: Goethe und Franz Toldy. Goethe Jahrbuch (Frankfurt a.M.) 1907. 252-254.; Bleyer, Jakab: Toldy Ferenc

levele Goethéhez (Der Brief Ferenc Toldys an Goethe)
Egyetemes Philologiai Közlöny 1908. 324-325.; Schuschny,
Henrik: Toldy Ferenc és Goethe (Ferenc Toldy und Goethe).
Irodalomtörténet 1919. 259-263.; György Walkó: Der Bahn-
brecher der ungarischen Literaturgeschichte
besucht Goethe. In: Studien zur Geschichte der deutsch-
ungarischen literarischen Beziehungen. Hrg.: Leopold
Magon, Gerhard Steiner, Wolfgang Steinitz, Miklós Szá-
bolcsi und György Mihály Vajda. Berlin 1969. 158-164.

21. D.(r.) Schedel (Toldy) F.(erenc): Kazinczy Ferencz' eredeti munkái. (Die Original-Werke von Ferenc Kazinczy) Figyelmező 1837. II. Nr. 8. 121. Spalte. Die Unterstreichungen stammen von Toldy.
22. KazLev XX. 194.
23. Kazinczy, Ferenc: A Méh (Die Biene) I. MTAK Kt K 630
24. Goethes Werke 49. Bd. Weimar 1898. 154.
25. KazLev II. 399.
26. das in Anm. 24. angeführte Werk.
27. Zum Raffael-Kult Goethes vgl. H. von Einem: Goethe und Raffael. Acta Historiae Artium Ac. Sc. Hung. 1978. 317-322.
28. KazLev III. 241.
29. Zu der vorherigen Briefstelle zitiert József Szauder Winckelmann, dessen Apollon-Beschreibung vermutlich von Einfluß auf Kazinczy war: "Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend." Jedenfalls erinnert Kazinczys Wortgebrauch an die Wendungen von Winckelmann. Szauder, József: Kazinczys Klassizismus. In: Studien ... in Anm. 20 a.W. 145.
30. KazLev III. 387.
31. Goethes Werke 48. Bd. Weimar 1897. 23.
32. KazLev XXI. 316. In seinem sonst ungarischen Brief schreibt Kazinczy den Ausdruck 'rein menschlich' deutsch.
33. ebd. XX. 485-486. Hier gehen wir nicht darauf ein, was das "rein Menschliche" bei Schiller bedeutet (Ankündi-

- gung der Horen. Werke 22. Bd. Weimar 1958. 106.)
34. Horváth, János: Tanulmányok (Studien). Budapest 1956. 248-249
 35. KazLev VIII. 67.
 36. M. Tullii Ciceronis ad Marcum Brutum Orator 6: 20-21.
In: M. Tullii Ciceronis Opera Omnia ... Tom. I. Lipsiae 1737. 658.
 37. KazLev XI. 173. Kazinczy ergänzte das von Cicero übernommene Zitat: Suus est cuique poemati sonus, folgendermaßen: Suus est cuique scriptur color. Ebd. XX. 427.
 38. In dem ungarischen Brief ein Zitat aus der zweiten römischen Elegie Goethes in deutscher Sprache geschrieben.
 39. Kazinczy verweist auf die fünfte römische Elegie, aber er zitiert aus dem Kopf. Im Original heißt es: "Oftmals hab ich (...) des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand Ihr auf den Rücken gezählt."
 40. Den letzten halben Satz schreibt Kazinczy deutsch. KazLev V. 413.
 41. Über Goethes Dramen vgl.: Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg.: Walter Hinderer. Stuttgart 1980.
 42. Fried, István: Adatok Kazinczy Ferenc színházi törekvéseihez (Angaben zu Ferenc Kazinczys Bemühungen um das Theater) Magyar Színháztudományi Szemle 10, 1983. 117-137.
 43. Dieser halbe Satz des sonst ungarischen Briefes ist deutsch geschrieben.
 44. KazLev II. 361-362.
 45. Die Geschichte seiner Gefangenschaft schrieb er selbst in den auf seine alten Tage zu Papier gebrachten Memoiren mit dem Titel Fogságom naplója (Tagebuch meiner Gefangenschaft), dessen Neuausgabe in Anm. 5 a.W.. Maßgebender in Hinsicht auf seine Lektüre ist jedoch der II. Band seines Briefwechsels, der die an seine Mutter, seinen Bruder und den guten Freund János Kis gerichteten Briefe enthält.
 46. KazLev II. 414-415.

47. Ebd. 421.
48. Ebd. 427.
49. Ebd. VIII. 67.
50. In seinem Epigramm A'Nyelvrontók (Die Sprachzerstörer) wird Palladio von Kazinczy als Zeuge aufgerufen. Seine Sprachzerstörung, so behauptet er, ist Sprachaufbau. Kazinczy hatte geplant, neben seinen Epigrammen, als "theoretische Unterstützung", Wielands gegen Adelung gerichteter Essay zu veröffentlichen (das Kazinczy später übersetzte) und - um seine Worte zu gebrauchen - von Schiller die Abhandlung: Über die aesthetische Bildung (Diese Studie wurde von Kazinczy nicht übersetzt) KazLev XIII. 373.
51. Ebd. XIV. 224. Ruzsiczky, Éva: A polgári szereplők szóhasználatát Kazinczy Egmont-fordításában. (Der Wortgebrauch der bürgerlichen Darsteller in Kazinczys Egmont-Übersetzung) Magyar Nyelvőr 1959. 145-150.
52. KazLev IV. 376.
53. Ebd. XVIII. 483.
54. Ausführlicher in Anm. 3 a.W. In Poetai berek sind die ungarischen Übersetzungen von neun Goethe-Gedichten zu finden: "Ich hätte auch noch mehr Stücke von Goethe nehmen können, aber ich glaubte nicht, daß die Zensur ihre Veröffentlichung erlaubt." KazLev X. 151.
55. Veröffentlicht in Anm. 12 a.W.
56. Robert Gragger: Preußen, Weimar und die ungarische Königskrone. Mit dem Faksimile eines Goethe Briefes. Berlin-Leipzig 1923.
57. KazLev X. 252.
58. Ebd. 427.
59. Ebd. XI. 170.
60. Ebd. XII. 414-415.
61. Ebd. 459-460.
62. Ebd. 523.
63. Ebd. XIII. 73.
64. Ausführlicher vgl.: Anm. 3 a.W.

65. KazLev XIV. 6.
66. Kádár, Jolán: A pesti és budai német színészet története 1812-1847 (Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst in Pest und Buda 1812-1847) Budapest 1923. Vor 1812 wurde der Egmont in Pest bzw. in Buda nicht aufgeführt.
67. Fried, István: Petőfi Sándor és a magyar irodalmi múlt (Sándor Petőfi und die ungarische literarische Vergangenheit) Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1978. Budapest 1980. 453-469.
68. Mahomet dala /Mahomets Gesang/. Goethe után Kazinczy Gábor (Nach Goethe von Kazinczy Gábor) Rajzolatok 1837. II. Nr. 72. 574-575; Szellemekek' dala vizel fölött /Gesang der Geister über dem Wasser/. Ebd. Nr. 75. 593.

Eszter György:

Frühe Schiller-Aufführungen auf den ungarischen Bühnen in der
Zeit von 1794-1837*

Vor einigen Wochen erst wurde das Drama Die Räuber von Friedrich Schiller im ungarischen Fernsehen gesendet. Die Aufführung des Dramas war nicht zufällig, sondern gehört zu den Jubiläumsereignissen. Sie wurde 1982 im Nationaltheater in Pécs von einem Hochschulabsolventen inszeniert. Daß gerade wieder Die Räuber inszeniert wurde, ist als symbolisch anzusehen. Als symbolisch für jenen ungarischen Schiller-Kult, der am 23. März 1794 mit der Aufführung des Dramas Die Räuber in Kolozsvár (Klausenburg, heute Cluj) begann.

Von der ersten Aufführung in Kolozsvár bis zu der gegenwärtigen in Pécs vergingen fast zwei Jahrhunderte - zwei Jahrhunderte mit zahlreichen Schiller-Aufführungen. Wir können uns nicht das Ziel stellen, die ungarischen Theaterereignisse der vergangenen 190 Jahre in Bezug auf Schiller auch nur skizzenhaft zu schildern. Deshalb widmen wir uns nur einigen Momenten aus jener Zeit, die von den Anfängen der ungarischen Berufsschauspielkunst bis zur Eröffnung des Pester Ungarischen Theaters dauerte, und in der auch der ungarische Schiller-Kult begann. Denn Schiller wurde, wenn auch mit unterschiedlicher Häufigkeit, auf den alten ungarischen Bühnen ständig gespielt. Obwohl der Sturm und Drang und mit ihm Schiller in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts sowohl in Pest als auch in Kolozsvár - also in unseren beiden Theaterzentren - keine erhebliche

* Als Vortrag gehalten am 5. Dezember 1894, während der wissenschaftlichen Schiller-Konferenz in Kultur und Informationszentrum der DDR in Budapest

Rolle spielte, worauf Ferenc Kerényi in seinen Studien hinweist. Doch schon in der 20er Jahren des 19. Jahrhunderts spielen die ungarischen Schauspieltruppen regelmäßig Schiller-Dramen.

Es gilt bereits als eine theaterhistorische Binsenwahrheit, daß unsere Schauspieltruppen überwiegend volkstümliche deutsche Dramen und Wiener Erfolgsstücke spielten. Doch forschen wir ein wenig nach, wieviel klassische Dramen unter den deutschen Stücken aufgeführt wurden, welchem Klassiker das größte Interesse gegolten hatte, so stellen wir fest, daß Schillers Dramen bevorzugt wurden. Das ist aber auch kein Wunder, denn in die damalige Revolutionsstimmung Ungarns paßte Schiller weit mehr hinein als z.B. Lessing oder Goethe. Die revolutionären Ideen in den Dramen Die Räuber oder Fiesco wurden vom Kreise der ungarischen Schauspieler zu jeder Zeit begeistert aufgenommen, da man sich als Apostel der Sache der Nation betrachtete. Doch ebenso begeisterte sich auch das Publikum für diese Dramen, das seinen Aposteln, seien es Schauspieler, Schriftsteller oder Politiker, stets gefolgt war.

So halten wir es für keinen Zufall, daß von den frühen Schiller-Dramen das Gegen die Tyrannei gerichtete Stück Die Räuber das meistgespielte war, auch wenn es wegen der Zensur regelmäßig nur mit Verspätungen aufgeführt werden konnte. Die besten Schauspieler jener Zeit (Czelestin Pergö, Gábor Egressy, Márton Lendvay und János Bartha) wählten das Drama für Benefizvorstellungen bzw. Karl und Franz Moor für Benefizrollen. Und eine der größten Schauspielerinnen jener Zeit, Frau Kántor (ung. Kántorné), spielte die Rolle der Amalie viele Jahre hindurch.

Wie beliebt das Stück war, beweist auch die Tatsache, daß in der Zeit, als die Singspiele die Bühnen eroberten, einer der bekanntesten Bühnenkomponisten - András Szerelemhegyi - zum Drama Musikeinlagen komponierte.

Im Zusammenhang mit den "Rübern" müssen wir auf ein in jener Zeit einmaliges Ereignis unserer Literaturgeschichte hinweisen. Das Drama Die Räuber hat nämlich eine ungarische Fortsetzung! Der ungarische Autor - Sámuel Agyagos Molnár, re-

formierter Pfarrer - vermutlich mit der ursprünglichen Aussage des Dramas unzufrieden - schrieb und veröffentlichte 1826 ein historisches Drama unter dem Titel Der bekehrte Moor . Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Dramatikern schrieb er kein Vorwort. Es gibt keinen Hinweis aus dem wir entnehmen könnten, was für ein Verehrer von Schiller er wohl war. Auch sind wir nicht darüber im Bilde, ob er Schillers Werke im Original oder in der Übertragung kannte. Es ist auch nicht unmöglich, daß er sein Stück unter dem Einfluß eines Theatererlebnisses zu schreiben begann. Doch keine Schauspieltruppe hat es jemals aufgeführt. Diese wahrscheinlich theaterbedingte literaturwissenschaftliche Tatsache ist ein selten erwähnter Beweis für den ungarischen Schiller-Kult. Würden wir die damalige Landkarte von Ungarn und Siebenbürgen in Gedanken ausbreiten und die Ortsnamen einzeichnen, so könnten wir sofort erkennen, daß es in beiden ungarischen Ländern keinen noch so abgelegenen Ort gab, in dem Schillers Dramen nicht auf die Bühne gekommen wären. Nicht nur in den als Kulturzentren bekannten Städten wie z.B. Pest-Buda, Kassa, (Kaschau, heute Košice), Kolozsvár (Klausenburg heute Cluj) oder Marosvásárhely (heute Tirgu Mureş), sondern auch in den anderen wichtigen Verwaltungs- oder Handelszentren wie z.B. Miskolc, Beregszász (heute Beregovo) oder Szabadka (Heute Subotica) und nicht zuletzt auch in kleineren Siedlungen wie z.B. Pápa oder Vác.

Es ist beachtenswert, daß selbst zweitrangige Truppen die Aufführung der bekanntesten Schiller-Dramen nicht versäumen. Die gute Spielbarkeit der Dramen und auch der Rollen beeinflussten sie in ihrer Wahl, doch es ist anzunehmen, daß man sich auch zum Wert des Stückes hingezogen fühlte.

Diese Vorstellungen haben das von der damaligen Zeit geforderte künstlerische Niveau natürlich nicht immer erreicht, so ließ z.B. auch die Aufführung des Wilhelm Tell der Truppe Károly Fejérs im Winter 1833/34 so manches zu wünschen übrig. Der Kritiker des Blattes "Honművész" schrieb sehr kritisch über die Aufführung am 12. Dezember in Nagybánya (heute Baja Mare), die eine Benefizvorstellung des Direktors der Truppe

war. Die Aufführung verbesserte sich auch nach der harten Kritik nicht, denn auch die Benefizienvorstellung - diesmal der Frau Fejér - am 2. März in Szatmár wurde im Blatt nicht minder kritisiert. Vor allem die Inszenierung des Stückes wurde mißbilligt, denn "der Mond... bei dessen Schein die Verschwörung hätte erfolgen müssen, ging sicherlich deshalb nicht auf, weil er gerade heute in das letzten Mondviertel eintrat" oder "... der statt des Feuers in einem Tonteller brennende Pálinka den Horizont von zwei-drei Klafter sehr schwach beleuchteten sollte." All das konnte tatsächlich als Fehler betrachtet und nicht mit den Vereinfachungen erklärt werden, die im Interesse der Verkürzung der Spielzeit, der Verringerung des häufigen Wechsels der Bühnenbilder und nicht zuletzt im Interesse der Reduzierung der Kosten der Aufführungen eingeführt wurden.

Der Kritiker hatte auch an der schauspielerischen Leistung so manches auszusetzen gehabt. Beachtenswert ist die Begründung des Rezensenten, weshalb er den Mut hatte, die Aufführung so hart zu kritisieren: "... obwohl dieses Stück hier noch nicht gezeigt wurde, könnte es doch bekannt sein: daher kann die Aufführung entweder gelobt oder mißbilligt werden." Und das ist auch glaubwürdig, denn zu jener Zeit war es schon im Pester Deutschen Theater aufgeführt worden, und es existierten zwei Übersetzungen des Stückes - zwar nur in Manuskriptform - über jene Übertragung hinaus, die von der kritisierten Schauspielertruppe benutzt wurde.

Schillers Dramen stellen sowohl an die Schauspieler als auch an die Bühnentechnik hohe Anforderungen. Die Aufführung Wilhelm Tell übertraf deshalb die Kraft und schauspielerischen Möglichkeiten der Truppe von Károly Fejér. Wir erwähnten sie dennoch, weil diese Truppe die erste war, die die Figur des Schweizer Freiheitshelden auf die ungarische Bühne stellte.

Bei einem solchen Rückblick kann auch die Frage gestellt werden, ob es in der von uns betrachteten Zeitperiode - vom Ende des 18. bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts - bedeutende ungarische Schauspieler gab, deren Namen mit bestimmten Schiller-Helden aufs engste verbunden sind. Ja, es gibt si

Denken wir nur an Kántorné: Sie war in der Zeit vor der Eröffnung des Nationaltheaters die berühmteste Schiller-Schauspielerinnen. Ziehen wir ihre Rollen in Betracht, so können wir über alle Schiller-Werke sprechen, die zu ihrer Zeit gespielt wurden.

Sollte das von ihr gemalte Bild zu blaß erscheinen, sollten die Konturen nicht scharf genug sein, so ist das nicht allein die Schuld der Referentin. Es ist nicht zu vergessen, daß es hier um eine Zeit geht, von der keine inländische Spielbeschreibung erhalten blieb und schon gar nicht Schriften, Dokumente, in denen über Schiller-Aufführungen berichtet wurde. Auf die Vorstellungen jener Zeit kann man vor allem aus Hinweisen von Schriftstellern, aus Privatbriefen, Tagebüchern oder Erklärungen von Schauspielern selbst schließen. Zu dieser Zeit existierte noch keine regelmäßige und vor allem keine sachkundige Theaterkritik. Eine regelmäßigeren und immer sachgerechtere Theaterkritik wurde erst nach der Eröffnung des Pester ungarischen bzw. Nationaltheaters betrieben.

Leider verfügen wir auch über keine graphischen Darstellungen. Aus der Zeitperiode der Geschichte der ungarischen Schauspielkunst, die wir untersuchen, existieren keine Quellen bzw. Dokumente, die mit den Skizzen zu Piccolomini von Goethe oder die Skizzen der Berliner Aufführung der Jungfrau von Orleans im Jahre 1801, angefertigt von Bartolomeo Verona, vergleichbar wären.

Da ähnliche Skizzen zu Bühnenbildern sowie die Maße und die technischen Angaben der Bühnen nicht vorhanden sind, können wir uns von den Vorstellungen kaum ein Bild machen.

Anna Engelhardt, geboren in Nagyszeben (Hermannstadt, heute Sibiu) erblickte das Licht der Welt in jenem Jahr, in dem die erste Schiller-Aufführung in ungarischer Sprache in Kolozsvár gezeigt wurde, im Jahre 1794. Das Mädchen ist früh verwaist. Deutsche Schauspieler nahmen sie in ihre Obhut, bei denen sie die Liebe zur Kunst früh gelernt hatte. Als sie später nach Pest kam, nahm sie eine Stellung - und das gar nicht mal so zufällig - beim Opernregisseur und Dramenautor der Pester deutschen Schauspielertruppe, bei Franz Xaver Girzik als Haus-

mädchen an. Bei Gırzik, der die Ungarn mochte, lernte sie Adám Lang, einen der berühmtesten und vielseitigsten ungarischen Schauspieler kennen. Er entdeckte das Talent der kleinen Anna und bildete sie zur Schauspielerin aus. Bald heiratete sie einen ungarischen Schauspieler namens Kántor und ging als Kántorné in die Geschichte der ungarischen Schauspielkunst ein.

Unter den großen dramatischen Rollen der Kántorné, unter denen Grillparzers Sappho und die Ahnfrau herausragen, finden wir zahlreiche Schillerheldinnen. Außer der Braut von Messina spielte sie in allen Schiller-Dramen, die zu jener Zeit nach und nach aufgeführt und sogar wiederholt wurden. (Die Braut von Messina war sowohl in Ungarn als auch in Siebenbürgen unbeliebt und wurde daher nicht gespielt. Selbst Schiller hatte einige Zweifel, ob sich dieses Lese-Drama für die Bühne eigne. In der Zeitperiode von 1794 bis 1837 wurde das Stück insgesamt nur dreimal auf Ungarisch aufgeführt. Die erste Vorstellung fand 1831 statt.)

Schillers Drama Maria Stuart wurde zum ersten Mal am 22. Januar 1822 von der Székesfehérvárer Schauspielertruppe in Pécs aufgeführt. Kántorné spielte die Titelrolle. Außer dem Theaterzettel blieb von dieser Aufführung kein weiteres schriftliches Dokument erhalten. Wahrscheinlich erntete sie aber Erfolg, denn 1824, zwei Jahre später, führte die Truppe das Stück auch in Pest auf.

Zum Erfolg trug gewiß auch die gute Inszenierung bei. Auf dem Theaterzettel ist zu lesen:

"Dem Spiel geht ein Tableau in zwei Aufzügen und sechs Stellungen unter dem Titel Die Gefangennahme der Maria Stuart in England voraus, und am Ende folgt ein Tableau in sechs Stellungen unter dem Titel Die Enthauptung der Maria Stuart nach der tatsächlichen Geschichte, und das Ganze endet mit dem Schmerzen Elisabeths, der englischen Königin, auf diesem Tableau erscheinen Maria Stuart und Graf Essex als Seelen."

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts begegnen wir Kántorné bei der Schauspielertruppe zu Kassa. Hier spielte sie die Rolle der Elisabeth. Sie wählte die Rolle der englischen Königin auch als Benefizvorstellung am 27. März 1830. Ihre

frühere Rolle, die der Maria Stuart, spielte die jüngere, aber ebenfalls hervorragende Berufskünstlerin Frau Déry (ungarisch Dërynë).

Schiller dachte auch selbst an ähnliche Rollenwechsel bei der Weimarer Uraufführung im Jahre 1800. Er meinte, die Darsteller könnten die zwei Hauptrollen abwechselnd spielen. Später verwirklichten das die gefeierte Karoline Jagemann und Amalie Wolff-Malcolmi. Die Theaterzettel aus der damaligen Zeit zeugen davon, daß die Inszenierung auch in Kassa gut angekommen war, denn für das Drama wurde sogar 1832 geworben, und zwar folgendermaßen: "Die Enthauptung der Maria Stuart wird auf einen Tableau gezeigt," oder: das "Spiel endet mit einem zum Spielablauf gehörenden Tableau, das auf einen Slaer-Vorhang zu sehen sein wird."

Im Jahre 1833 wurde eine ständige Schauspielertruppe in Buda mit dem Ziel ins Leben gerufen, daß diese Schauspieler den Kern des in Pest bald eröffneten ungarischen Theaters bilden.

Auch in dieser Truppe spielt Kántornë die Rolle der Elisabeth. Der Bühnenkritiker des Blattes "Honmüvés" berichtete in der Zeitschrift darüber, daß Schillers Maria Stuart zum ersten Mal am 20. Juli 1835 aufgeführt wurde. (Gemeint ist sicherlich die erste Aufführung dieser Truppe, denn wir wissen ja, daß die Szákesfehërvárer Truppe das Drama bereits im Jahre 1824 gespielt hatte, allerdings nicht in Buda, sondern in Pest.) Im Blatt heißt es: "Frau Kántor hat die Rolle der hochmütigen Königin wirklich künstlerisch einwandfrei gespielt. Und Frau Dëry hatte sich neben ihr auch einen würdigen Platz erworben. Beide Schauspielerinnen wetteiferten auch in prunkvollen Kostümen." Abgesehen von den an anderer Stelle zitierten Theaterzetteln ist dieser Satz der einzige, der die entsprechende Ausstattung des Stückes beweist, obwohl er leider nicht mehr darauf eingeht, wie diese prunkvollen Kostüme im einzelnen aussahen. (Diese Wortkargheit des Berichtes bezüglich der Kostüme ist für diese Zeit nicht mehr typisch, denn es kam in anderen Fällen vor, daß die Rezensenten dieses oder jenes Kostüm ausführlich beschreiben.)

Über dieselbe Stuart-Aufführung, die während des Budaer Gastspiels der Künstlerin Dëryné gezeigt wurde, schrieb auch das Blatt "Rajzolatok". "Rajzolatok" ist in seinen Urteilen im allgemeinen strenger und hält sich auch mehr an die allgemeinen künstlerischen Maßstäbe als "Honmüvész" mit seinem patriotischen Geist. Der Rezensent lobt die Wahl des Dramas und hebt als die glänzenste Persönlichkeit die Kántornë als Elisabeth hervor. Dëryné zeigt in der Rolle der Maria - so der Rezensent - keinerlei Würde, und auch dafür, daß die große Szene der beiden Königinnen nicht so richtig gelang, wird Dëryné verantwortlich gemacht.

Es ist nicht uninteressant, daß diese Schiller-Kritik zu einer bekannten Presse-Polemik über das Theater der Zeitperiode bis zur Eröffnung des Nationaltheaters führte. Die Schauspieler, die sich wegen des belehrenden und beleidigenden Tones der Kritik verletzt fühlten, antworteten nämlich darauf. (Natürlich in den Spalten des schon erwähnten Blattes "Honmüvész.")

Kántornë und die Rolle der Elisabeth wurden ein Begriff. Das wird auch aus dem Tagebuch der hervorragenden Pädagogin der damaligen Zeit, Terëz Karacs, ersichtlich. Sie erinnert sich daran, wie sich die ungarische Schauspielertruppe von Buda nach Pest begab, um den Platz des künftigen ungarischen Theaters zu sehen. Als Kántornë es erblickte, rief sie: In wenigen Jahren werde ich also hier stehen und zu den geliebten Ungarn als Sappho und Königin Elisabeth sprechen! Ihre Hoffnung - wir wissen es - ging nicht mehr in Erfüllung. Unter unserem Aspekt ist es aber doch von außenordentlicher Bedeutung, daß sie in einem begeisterten Moment die beliebtesten ihrer zahlreichen Rollen erwähnte - und darunter die Königin Elisabeth aus dem Drama Maria Stuart .

Und nun zurück zu unserem Ausgangsjahr 1822: Die in Pécs gastierende Schauspielertruppe zeigte am 9. Februar - kaum einen Monat nach der Aufführung der Maria Stuart Fiesco als Benefizvorstellung. Kántornë spielte hier die Rolle der Ehefrau Fiescos, Leonore. Auch darüber gibt nur ein Theaterzettel Auskunft, den selbst Josef Bayer, der bis heute als ein gründlicher Kenner des Theaterschicksals der Schiller-Dramen

gilt, nicht kannte. Sonst hätte er ihn in seiner Schiller-Chronologie mit erwähnt. Dieser Theaterzettel ist deshalb so bedeutungsvoll, weil wir mit ihm dokumentieren können, daß Fiesco genau 10 Jahre früher aufgeführt wurde, als es vor dem Auftauchen des Theaterzettels, der sich in der Sammlung der Ráday-Bibliothek befindet, bekannt war. (Die erste Aufführung in ungarischer Sprache war bereits 1812 in Siebenbürgen. In Siebenbürgen wurde dieses Stück - ähnlich wie die meisten Schiller-Dramen - wesentlich früher aufgeführt als in Ungarn. Gründe dafür waren: zum einen die weit strengende ungarische Zensur, zum anderen die viel höheren Ansprüche des gebildeten Publikums in Siebenbürgen betreffs des Theaterprogramms.)

Noch ein Wort zur Leonore des Fiesco. Diese Rolle spielte die Kántorné ebenso wie viele andere in den 30er Jahren als Benefizvorstellung in Buda.

Kabale und Liebe wurde zum ersten Mal 1796 in Kolozsvár aufgeführt, 1810 dann auch in Pest. In den folgenden Jahren stand das Stück regelmäßig auf dem Programm der siebenbürgerischen Bühnen, Ende der 20er und in den 30er Jahren dann auch in Ungarn. So spielte die Kántorné auch die Rolle der Lady Milford. Der einzige Theaterzettel, dem wir es entnehmen konnten, stammt aus dem Jahre 1827. Die Kántorné spielte die Rolle auch später noch. 1834 wandte sich die Dörnyö in einem Brief sogar an die Direktion der Budaer ungarischen Schauspielertruppe, in dem sie darum bat, man solle die Vorstellung der Kabale und Liebe verschieben, denn sie möchte die Kántorné in der Rolle der Lady sehen.

In derselben Zeit spielte sie in Kassa - danach in Buda - die Gräfin Helena in dem von Holbein nach einer Schiller-Balade abgefaßten Stück Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer.

In der Schillerschen Fassung des Gozzi-Werkes Turandot, (aufgeführt wurde es zum ersten Mal 1821 in Székesfehérvár), spielte die Kántorné gleich zwei Rollen als Benefizvorstellung. Im März 1833 spielte sie in Kassa die Titelrolle. Das war die erste Aufführung des Stückes in dieser besonders theaterfreund-

lichen Stadt. Drei Jahre später machte sie das Publikum im Budaer Burgtheater ebenfalls mit diesem Stück bekannt. Doch hier spielte sie bereits die Rolle der Skirina, Zelimas Mutter. In "Honművész" erscheint ein ausführlicher Bericht über die Vorstellung, in dem sowohl das Stück selbst als auch die Art der Aufführung stark kritisiert wurden. Laute komische Szenen und sprachliche und spielerische - der chinesischen Welt völlig widersprechende - Anachronismen beherrschten die Vorstellung. Der Rezensent kann es gar nicht begreifen, wie sich die hervorragende Künstlerin diesem Stück widmen konnte. Und schon gar nicht, weil die Rolle der Skirina so klein war. Obwohl sie kaum Möglichkeiten hatte, ihr Talent voll zu entfalten, war sie in der Rolle dennoch sehr nett. Die Kántorné wurde mit lärmendem Beifall und Da-Capo-Rufen sowie mit zwei Kränzen gefeiert. Dem Bericht ist zu entnehmen, daß im Theater zahlreiche Zuschauer waren, und sogar manche Logen waren voll.

Aus der späteren Zeit ist uns noch eine Vorstellung des Stückes bekannt; die im Jahre 1836 in Debrecen stattfand.

Auch in der Jungfrau von Orleans spielte die Kántorné die Rolle der Johanna. (Dieses Drama wurde 1812 zum ersten Mal in Kolozsvár gezeigt.) Nach dem Theaterzettel der Aufführung in Kassa handelte es sich um die Benefizvorstellung der Frau Déry. Auch hier spielte die Kántorné die Rolle der Johanna (die Déryné war Margot).

Im Herbst des Jahres 1834 wählte die Kántorné dieses Schiller-Drama für eine Benefizvorstellung, um noch einmal die Titelrolle spielen zu können. Zum ersten Mal erlebte das Publikum des Budaer Theaters dieses Drama. In "Honművész" heißt es, daß das Stück "entsprechend der Schauspielerbelegschaft erfolgreich gekürzt, mit großem Prunk und in jeder Hinsicht der Würde des Dramas angepaßt aufgeführt wurde... Frau Kántor war hervorragend... sie verdiente den Beifall und die Da-capo-Rufe. Im ersten Aufzug wirkten in ihrem Verhalten ein etwas ängstlicherer, zurückhaltenderer und ergebener Mädchengeist und im letzten - beim Gebet während des Schlachtlärms - eine raschere, gefühlvolle und sorgenerfüllte, vielleicht natürlichere Sprache

Trotz der kritischen Bemerkungen des Rezensenten bot sie sicherlich ein brillantes Spiel, denn die Kántorné war damals eine bereits gefestigte, reife Künstlerin. Es ist eine Tatsache, daß sie eine Vertreterin des von József Bajza als weinend-singende Schule bezeichneten Stils war, jenes Stils, der sich aufgrund der Ritter- und Rührstücke herausbildete. Doch die Kántorné kannte auch das gehobene Pathos und die künstlerische Rezitation. Diese letzteren mußten wohl dazu beitragen, daß sie die Johanna, die sie als letzte in ihr Repertoire aufnahm, so gut meisterte.

Wir sprachen über verschiedene Rollen und Theateraufführungen. Dem Dramatiker und dem praktizierenden Theatermann Schiller würden wir aber in der Würdigung nicht gerecht, wenn wir seine Rede Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet nicht erwähnten, die er in der Mannheimer Deutschen Gesellschaft gehalten hatte und die im Jahre 1810 in Pest auch in Ungarisch erschien. Die vollkommen originalgetreue Übersetzung der Rede ist dem Schauspieler József Benke zu verdanken, der als ein Schiller-Verehrer allgemein bekannt war. Seine Arbeit erschien zur Zeit der Erstaufführungen der Dramen Die Räuber und Kabale und Liebe in Pest. Zu dieser Zeit wirkte Benke nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Regisseur. Dadurch demonstrierte er am eigenen Beispiel die mögliche Parallele zwischen dem theoretischen Interesse und der schauspielerischen Praxis.

Wie sollte denn Schillers Arbeit auf den sich auch mit theoretischen Fragen befassenden Schauspieler keine Wirkung haben können, wenn er darin Antworten auf seine aktuellen Fragen bekam, z.B.: über die moralische Aufgabe und die Berufung des Theaters bei der Herausbildung der Nation! Der ungarische Schauspieler betrachtete sich ab 1810 über zwei Jahrzehnte lang als Apostel der Sache der Nation. Und nun wurde er in seinem Glauben bestärkt, da er doch sogar in dem Werk seines hochverehrten Schillers las, daß auch das in Kleinstaaten zerstreute deutsche Volk durch die Bühne zu einer einheitlichen Nation werden könnte.

Abschließend möchten wir noch einige Zeilen aus dem Blatt "Honművés^z" (Nr. 74/1835) zitieren:

"Der Vorstand der Gesellschaft für das Schillers-Denkmal schreibt in ihrem jüngsten Bericht unter anderem: 'Auch aus Ungarn bringt man dem unsterblichen deutschen Dichter Opfer, Opfer der Liebe und der Ehre. Die hochverehrte Gräfin Csáky-Skerlecz in Bogáti startete in ihrem Kreise eine Sammlung und schickte das gesammelte Geld der Gesellschaft.'"

Wir wissen natürlich nicht, ob diese Gaben tatsächlich für das Schiller-Denkmal verwendet wurden. Eine ist jedoch sicher: Jene Schiller-Aufführungen, die zu Beginn der ungarischen Berufsschauspielkunst, die in der sogenannten Heldenepoche inszeniert wurden, sind ewiger Bestandteil des geistigen Denkmals des Dichters.

Literatur

- Antal-Szemző-Vizkelety: Schiller in Ungarn, Budapest, 1959.
- József Bayer: Geschichte der nationalen Schauspielkunst Budapest, 1887.
- József Bayer: Schiller-Dramen auf der alten ungarischen Bühne und in unserer Literatur Budapest, 1912.
- József Bayer: Die ungarische Fortsetzung "Der Räuber von Schiller, 1896.
- József Bayer: Die ersten Aufführungen der "Maria Stuart" von Schiller auf ungarischer Bühne, 1889.
- Eszter György: Katalog von Theaterzetteln der ungarischen Berufsgruppen 1790-1837 (Manuskriptform).
- Ferenc Kerényi: Auf der ungarischen Bühne, Budapest, 1971.
- Ferenc Kerényi: Der schreckliche Turm (red.:-) Budapest, 1979.
- Ferenc Kerényi: Theatertheoretische Schriften von József Benke Budapest, 1976.
- Die entsprechenden Jahrgänge des Blattes "Honművés^z".

Gábor K e r e k e s:

Hochherziger Jüngling oder sonderbarer Schwärmer?

Zur Rezeption der Werke Friedrich Schillers in der ungarischen
Presse vor 1848

Zum 225. Male jährte sich 1984 der Geburtstag Friedrich Schillers, des großen deutschen Dichters, der nach wie vor auch in Ungarn bekannt ist und zu den wichtigsten Vertretern der Weltliteratur gezählt wird. Theateraufführungen und Buchausgaben sprechen für sich, moderne ungarische Übersetzungen machen dem ungarischkundigen Zuschauer beziehungsweise Zuhörer unter Umständen erst wirklich bewußt, wie aktuell - weil die Zeiten überdauernd - seine Gedanken waren und sind. Seine Bekanntheit in Ungarn ist keineswegs neueren Datums, sie reicht bis ins 18. Jahrhundert, also noch zu Schillers Lebzeiten zurück. Die Brief den der junge Offizier Eduard von Lakfalvy an Friedrich Schiller richtete, ist allgemein bekannt¹, und es existierten auch schon damals Übersetzungen der Werke des Dichters.

Bevor man die Rolle ermittelt, die Friedrich Schiller und seine Werke in der ungarischen Presse vor der bürgerlichen Revolution 1848 spielten, sind zunächst einige kurze Bemerkungen zur ungarischen Presselandschaft dieser Periode erforderlich. Nach dem Tode Joseph II. erließ der Wiener Hof äußerst strenge Zensurbestimmungen, die sich selbst auf Leihbibliotheken und auf Kaffehäuser, in denen Zeitungen ausgelegt wurden, erstreckten. Nach 1795 wurde in der Monarchie keine einzige neue Nachrichtenzeitung zugelassen. Dementsprechend gab es zwischen 1794 und 1803 auf dem Territorium der Monarchie kein politisches Nachrichtenblatt. Während in Ungarn 1792 noch 18 Blätter erschienen, und die Hälfte von ihnen auf ungarisch, gab es 1805 nur noch eine einzige ungarischsprachige Zeitung, die jedoch in Wien erschien.² Im Laufe der folgenden Jahre konnten dann

aber wieder neue Zeitungen und Zeitschriften erscheinen. Diese Entwicklung verstärkte sich nur sehr langsam, bis im Jahre 1832 dann - im Vergleich zu den vorhergehenden Jahren - viele neue Zeitschriften ins Leben gerufen wurden beziehungsweise zu erscheinen begannen. Auf eine ausführliche Beschreibung dieses langwierigen Prozesses muß an dieser Stelle verzichtet werden. Wesentlich ist, daß der Wiener Hof in diesen Jahren alles unternahm, um jedwede Möglichkeit zu unterbinden, die den Zusammenhalt der Monarchie und ihrer Struktur hätte gefährden können. Diese Angst ging so weit, daß im Bereich der Innenpolitik der 1817 zum Polizeiminister ernannte Graf Sedlnitzky in Wien der einflußreichste Mann war. "Seine Agenten öffneten selbst Metternichs Briefe und zeigten kaum Respekt vor weniger bedeutenden Personen. (...) Die österreichische Presse wurde noch strenger zensiert als die preussische. Professoren und Lehrer standen unter ständiger Überwachung, ihre Lektüre und die ihrer Studenten mußte von der Regierung genehmigt werden, und die Schulbehörden waren strikt angewiesen, jede subversive Äußerung zu melden."³ Die Kontrolle erstreckte sich selbstverständlich auch auf den ungarischen Teil der Monarchie, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine bedeutende wirtschaftliche Entwicklung durchmachte, mit der auch das Erstarren der ungarischen liberalen Bestrebungen Hand in Hand ging. Stellvertretend dafür möge hier die Einwohnerzahl von Pest und Buda stehen. 1810 zählte man noch 60.000 Einwohner, 1821 knapp über 70.000, 1831 jedoch schon 103.000 und 1848 sogar 150.000.⁴ Auf Grund der immer größeren Bedeutung Ungarns sowie wegen eines ungarischen Interesses an landeseigenen Zeitschriften, konnte man das Erscheinen solcher Presseerzeugnisse zwar nicht auf Dauer verbieten, doch konnte man - und tat es auch - die publizierbaren Nachrichten einschränken oder vollends streichen. Als Beispiel hierfür können wir die Schwierigkeiten nennen, denen sich die Zeitschrift Jelenkor (Gegenwart) beziehungsweise ihre Gründer und Redakteure gegenübersehen, anführen. Nachdem man eine Erlaubnis auf den Namen von Károly Kisfaludy für eine Zeitschrift erbeten hatte, erhielt man diese am 17. Juli 1830 vom

Wiener Hof. Die Zeitschrift Jelenkor dürfe ab Anfang 1831 erscheinen. Leider kam es 1831 noch nicht dazu, weil der ursprünglich als Redakteur vorgesehene Károly Kisfaludy noch während der Vorbereitungen am 21. November 1830 verstarb. Nun mußte erneut eine Erlaubnis eingeholt werden. Diese erhielt man nach relativ kurzer Zeit (am 11. März 1831) auf den Namen von Mihály Helme-czy, und die erste Nummer von Jelenkor erschien am 4. Januar des Jahres 1832.⁵ Es gab aber bestimmte Einschränkungen, die, wenn das Blatt auch weiterhin erscheinen sollte, eingehalten werden mußten. Politische Artikel, die das Inland betrafen, durften nur anhand der "Pressburger Zeitung" gebracht werden. Die Zensur machte eigene Kommentare des Blattes zu innenpolitischen Ereignissen weitgehend unmöglich. Die Auslandsnachrichten entstammten verschiedenen österreichischen Blättern, vor allem dem "Oesterreichischem Beobachter".⁶ Mit diesen und ähnlichen Problemen hatten all jene Zeitschriften zu kämpfen, die nicht mit der zentral verordneten Meinung konform gehen wollten.

Soviel über die Lage, in der sich die ungarische Presse befand - und die nicht einfach war.

Charakteristisch für die Schiller-Rezeption ist, daß sie auf verschiedene Art und Weise vor sich ging. Dabei lassen sich drei verschiedene Kategorien unterscheiden:

1. Die bloße Erwähnung, sei es in einer Meldung, einer Anekdote oder in einem seriösen Artikel.
2. Reaktionen auf Werke Schillers oder zu seiner Person, wobei beides zumeist zusammenfällt.
3. Übersetzungen der Werke Schillers.

Selbstverständlich stellt die erste Kategorie die oberflächlichste Form einer Auseinandersetzung - genaugenommen eigentlich gar keine Auseinandersetzung darstellt, während die dritte Kategorie eine hohe Stufe der Auseinandersetzung mit dem Schillerschen Werk bedeutet.

In József Bajzas 1845/46 erschienenen Uj Plutarch (Der neue Plutarch) finden wir in der Darstellung von Schillers Leben die Bemerkung, daß jene Leute erst Goethes und Schillers Freundschaftsverhältnis kennenlernen sollten, die die beiden Dichter

in eine etwas feindliche Parallelität zu stellen versuchten.⁷ Diese Art von Parallelität treffen wir jedoch fast in der gesamten damaligen ungarischen Presse an, und es ist Schiller, der den anderen in den Hintergrund drängt. (Übrigens begann ja auch Bajza seinen Uj Plutarch mit Schillers Biographie, der die Lebensläufe von Goethe, Kant, Schröder, Iffland, Jean Paul, Volz, Tiedge, Wieland, Thümmel, Schleiermacher, Uhland, Körner, Seume und Klinger in der Reihe der Aufzählung folgen. Im zweiten Band sind dann noch diejenigen von Tieck und Zwingli enthalten.⁸

Als Goethe 1832 starb - eine Jahreszahl, die durch dieses Ereignis zu einer Zäsur in der deutschen Literaturgeschichte wurde - wurde der Verstorbene von viel weniger ungarischen Blättern gewürdigt, als man heute annehmen würde. Dabei existierten seit Mitte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts mehrere neue Zeitschriften in Ungarn, so zum Beispiel Felső-Magyarországi Minerva (seit 1825), Élet és Literatura (seit 1826), Muzárlion (seit 1829) und Hazai Híradó (seit 1827), die bis zur Mitte der dreißiger Jahre erschienen. Neu waren zum Beispiel im Jahre 1832 die Zeitschriften Szemlélő, Jelenkor, Társalkodó sowie Országgyűlési Tudósítások. Weiterhin gab es 1832 noch den bis 1834 erscheinenden, in Wien herausgegebenen Magyar Kurir sowie die seit 1817 erscheinende Zeitschrift Tudományos Gyűjtemény mit ihrem Nebenblatt, das von 1821 bis 1828 unter dem Namen Szép Literatúrai Ajándék erschien. Trotz der stattlichen Anzahl der damals existierenden Blätter können nur zwei Würdigungen des eben verstorbenen Dichters in der damaligen ungarischen Presse nachgewiesen werden. In beiden Fällen waren die Verfasser nicht genannt worden, und auch die Zeitschriften, in denen sie erschienen, waren nicht gerade literarisch ausgerichtete Blätter, nämlich Hasznos Mulattságok (Nützliche Späße)⁹ und Társalkodó (Gesellschaftler)¹⁰, und Schiller wird in beiden Würdigungen ebenfalls erwähnt. (Übrigens stammte die Würdigung in "Társalkodó" aus der Feder József Bajzas, der damals die redaktionellen Arbeiten bei dieser Zeitschrift wahrnahm. Er erwähnt in seinem Artikel auch, daß Goethe nie besonders populär gewesen sei, doch wann sei Großes schon

populär - gibt Bajza sogleich zu bedenken.¹¹

Es ist übrigens ein weiterer bemerkenswerter Umstand, daß, in welchem Kontext auch immer (zum Beispiel in Meldungen und Anekdoten), Schillers Name öfter auftritt als derjenige Goethes - und das Dichterpaa'r gemeinsam ebenfalls öfter als Goethe allein. Dies ist recht gut anhand der Zeitschrift Hasznos Mulatt-ságok nachvollziehbar, die äußerst viele Anekdoten brachte. Sehr viele deutsche Schriftsteller wurden zu Gestalten - wenn nicht zu Opfern - der Anekdoten in diesem Blatt, unter anderem Lessing, Klopstock, Gellert, Gottschäd, Bürger, Lichtenberg, Bodmer, Winckelmann und viele andere. Schiller ist - außer Luther und Kästner - am häufigsten die Hauptgestalt einer Anekdote, während Goethe nur zweimal, davon das eine Mal auch "nur" gemeinsam mit Friedrich Schiller eine solche Ehre zuteil wird. Die meisten dieser Anekdoten boten im Grunde genommen schon lange bekannte Späße, die nun, indem sie eine bekannte Person als Gestalt aufweisen konnten, vielleicht auf etwas Beachtung hoffen durften. Bei der Erwähnung dieser Beispiele geht es uns nicht darum, ob die Anekdoten wahr, originell oder - was eher zutrifft - das Gegenteil davon sind, sondern darum, daß sie uns heute zeigen, welche Namen bekannt waren, für welche Personen sich der Leser besonders interessierte.

Eine ähnliche Schlußfolgerung, nämlich die, daß Schiller von den deutschen Schriftstellern, die wir heute zur hohen Literatur rechnen, die größte Popularität in Ungarn besaß, lassen die zahlreichen Meldungen zu, die mit Schiller beziehungsweise mit dessen Werken in Verbindung stehen. So erfuhren die damaligen Leser unter anderem, daß der "Wallenstein" in Lemberg in der polnischen Übersetzung von Kaminski erschienen ist¹², der "Fiesco" zum ersten Mal auf schwedisch vorgetragen wurde¹³, ein Schauspieler bei einer Aufführung des "Wilhelm Tell" in Hamburg auf ziemlich überhebliche Weise behauptete, Schillers Seele wohne in ihm¹⁴, oder "Kabale und Liebe" in Merseburg ausgepfiffen wurde.¹⁵ Es gibt noch weitere Beispiele, mit denen man Schillers damalige Popularität unterstreichen kann.

Betrachtet man nun die ungarische Presselandschaft der Zeit

vor 1848 hinsichtlich der Resonanz auf die Stücke der beiden Dichter, so bietet sich ein ähnliches Bild. Als die Übersetzung von "Kabale und Liebe" - noch ungedruckt - vorlag, erfuhren die Leser bereits davon¹⁶, und im Falle des "Fiesco" wurde bereits gemeldet, die Magyar Tudós Társaság (Ungarische Gelehrten Gesellschaft) habe unter anderem die ungarische Übersetzung von Ignác Nagy angenommen.¹⁷ Vom Schicksal der Übersetzung der "Iphigenie auf Tauris" erfuhren die Leser erst, als sie schon vorlag und sich nun erst die Magyar Tudós Társaság für ihren Druck aussprechen muß.¹⁸ Fast ein Jahr später erfahren wir im gleichen Blatt, daß die "Iphigenie" nun endlich auch gedruckt vorliegt.¹⁹

Um aber die damalige Popularität Schillers sowie seine und Goethes Präsenz auf der ungarischen Bühne ins rechte Licht zu rücken, darf nicht unerwähnt bleiben, daß die meisten Zeitschriften und mit ihnen gemeinsam auch das Publikum einen viel stärkeren Anteil am Leben anderer Autoren sowie an der Übersetzungen und den Aufführungen ihrer Stücke nahmen. So wurde es - um bei den Übersetzungen zu bleiben - schon zur Meldung, wenn die Übersetzung eines Stückes von Holbein, Deinhardstein, Immermann, Jünger, Jermann, Raupach, Schenk, Schneider, Iffland und - wie könnte es auch anders sein - Kotzebue auch nur in Aussicht gestellt wurde. (Daß es schon damals so etwas wie einen "gesamteuropäischen schlechten Geschmack" gab, beweist das von der Zeitschrift Morgenröthe veröffentlichte "Allgemeine Europäische Theaterrepertoire", das 21 Städte aufzählt - unter anderem Wien, Paris, Madrid - in denen Werke der bereits oben angeführten "Schriftsteller" fast immer zu den Lieblingsstücken des Publikums gehörten.²⁰) Im Falle von August Wilhelm Ifflands "Der Spieler" zum Beispiel wurde die sich dafür interessierende Öffentlichkeit von der Zeitschrift Jelenkor davon unterrichtet, daß im Frühjahr 1832 die Magyar Tudós Társaság das Werk zur Übersetzung vorschlug²¹, im Dezember 1834, daß István Thaller nun endlich mit seiner Prosaübersetzung fertig geworden sei²² und im Februar des nächsten Jahres, daß die Übersetzung Thallers nach nur zwei Monaten erschienen ist.²³ (Erinnern wir uns nur an die Übersetzung der "Iphigenie", bis zu deren Drucklegung

fast ein ganzes Jahr vergehen mußte!)

Die bereits erwähnte Zeitschrift Hasznos Mulattságok berichtete mit fast zweiundzwanzigjähriger Verspätung darüber, wie Schiller in Leipzig 1801 nach der dritten Vorstellung der "Jungfrau von Orleans" gefeiert wurde. Allerdings sprach der anonyme Verfasser von der Uraufführung, der Schiller jedoch in Wirklichkeit nicht beigewohnt hatte.²⁴ Auch wußte das Blatt darüber zu berichten, daß die Väter, als Schiller nach der Aufführung das Theater verließ, in der Menge ihre Kinder hochhoben und ihnen zuflüsterten: "Seht, da ist er!"²⁵, während die Leser nichts von Schillers Unmut über die Art erfuhren, "mit der die dortigen Schauspieler seine Jamben 'malträtierten'".²⁶ (Daß der Dichter mit der Vorstellung nicht zufrieden war, kann der heutige Leser in Schillers Brief an Christian Gottfried Körner vom 23. September 1801 nachlesen.²⁷)

Es wurde bereits deutlich, daß Schiller in Ungarn recht bekannt war. Selbstverständlich rührte seine Popularität von den Stücken und Gedichten her. Die Stücke mußten damals in Österreich gekürzt werden, bevor sie in den Wiener Theatern aufgeführt werden durften.²⁸ So wurde in Ungarn das Stück "Die Räuber" ebenfalls ein Opfer der Zensur. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts lagen zwei Übersetzungen vor, eine von János Darvas besorgte aus Pest, die nicht aufgeführt werden durfte, sowie die von Batsai aus Siebenbürgen, die nach einer einzigen Aufführung (am 23. März 1794) für über ein Jahrzehnt von den Bühnen verschwinden mußte.²⁹ "Die Räuber" konnten sich in Ungarn erst in den Jahren nach Schillers Tod etablieren, doch schloß das ungarische Publikum gleichzeitig auch mit den Epigonen sowie den Wiener und ungarischen Persiflagen, aber auch Nachahmungen Bekanntschaft. (Heusler: "Die Räuber", "Rinaldo Rinaldini", "Ferranido"; Schikaneder: "Carolo Carolini"; Zschokke: "Abaellino"; Balog: "Angyal Bandi"; Vándza: "Zöld Marci".)³⁰ Unklar ist aber auch, in welcher Form die Zuschauer die Stücke kennenlernten, da außer dem Einfluß der Zensur auch noch andere Faktoren eine Rolle spielten. So komponierte Szerelemhegyi, da er es für angebracht hielt, einige Melodien zu dem erwähnten

Stück Schillers, aber auch zu Shakespeares "Othello" und anderen³¹, so daß sich manche Stücke dem Singspiel annäherten.

Die Resonanz auf die Bühnenwerke Friedrich Schillers ist aus den Besprechungen der ungarischen Aufführungen seiner Stücke in den verschiedenen Zeitschriften ablesbar. Zu jeder Zeit hatte die Mehrzahl der Blätter eine gesonderte Spalte bzw. Rubrik für Theaterbesprechungen oder zumindest eine Art Wochenchronik, in die die entsprechenden Rezensionen oder Berichte eingefügt werden konnten. Dementsprechend ist die Palette sehr breit, sie soll hier mit Hilfe einiger stellvertretender Beispiele verdeutlicht werden.

In den meisten Zeitschriften bestand ein Bericht über eine Theateraufführung zumeist nur aus der Aufzählung der Schauspieler und der anwesenden Persönlichkeiten. Eventuell wurden noch einige Bemerkungen über die Tagesform eines Schauspielers gemacht, doch ging man auf das Stück selbst kaum ein. Das Theater wurde als ein rein gesellschaftliches Ereignis behandelt, bei dem das Werk selbst nur an zweiter Stelle stand. Im Rahmen dieser Denkweise war es wichtig, hinzugehen, gesehen zu werden usw.

Die in Kassa (Kaschau, heute Košice) erschienene Zeitschrift Szemléló (Betrachter), deren Redakteur Mihály Kovacsóczy war, legte schon größeres Gewicht auf Literatur und Wissenschaft. (Wenn auch die belletristischen Beiträge innerhalb des Blattes trotz des guten Vorsatzes in den Hintergrund gerieten.) In den Theaterbesprechungen von Szemléló finden wir bereits Wertungen der Stücke, nicht nur ihrer Aufführungen. "Eines der Meisterwerke Schillers gab man in der Übersetzung von Ignác Nagy", lesen wir an einer Stelle, "... wie sehr es begeistert, was für edle Nahrung das gute und gut gespielte Stück bietet, bewies sehr ausdrucksvoll Schillers Fiesco."³² Oder ein anderes Beispiel leicht ironischer Art: "Im Monat Dezember spielte man für das Publikum des örtlichen Krankenhauses 'Maria Stuart', Schillers Meisterwerk in fünf Akten, in der Übersetzung von Herrn T. Kovacsóczy, an der der aufmerksame Zuhörer manch eine Spur der Eile nicht hatte nicht entdecken können, und wir können ganz einfach nicht nicht wünschen, daß solch eine Perle der

ausländischen Literatur in der Form auf Ungarisch gegeben werden solle, wie sie eigentlich existiert, wieviel würde dieses Stück zum Beispiel gewinnen, wenn der Übersetzer so liebenswürdig wäre, es in Jamben wiederzugeben."³³ Wodurch Schiller so groß ist, wodurch die Stücke zu Meisterwerken werden, erfahren wir an einer dritten Stelle: "Schiller bleibt die Koryphäe der deutschen Dramendichter. Viele haben versucht, ihn zu erreichen, doch blieben alle seine Nachahmer hinter ihm zurück. Sowohl die Sprache, seine Phantasie als auch die Gestaltung seiner Werke weist Schiller als einen Großen, nicht zu Übertreffenden aus. Er ist Sohn eines späteren Jahrhunderts und läßt jene Roheit nicht spüren, die den Leser, den Zuschauer den Stücken des göttlichen Shakespeare entfremdet. Jeder Vergleich sei aber vermieden. Shakespeare bleibt der einzige, dem niemand den Kranz von der Stirn nehmen kann."³⁴

Natürlich sind die oben angeführten Stellen etwas oberflächlich, aber immerhin gehen sie auf den Dichter und das Stück ein und nehmen einen genau ein Jahr später in der Zeitschrift Athenaeum veröffentlichten Artikel hinsichtlich der gemeinsamen Nennung von Schiller und Shakespeare voraus. In dieser Zeitschrift wird die Meinung des englischen romantischen Dichters Samuel Taylor Coleridge, der übrigens des Deutschen mächtig war, wiedergegeben. Coleridge meinte, man könne zwar "Die Räuber" nicht mit einem Stücke Shakespeares vergleichen, doch sei es ein "großherziges Gebilde", während der "Wallenstein" das erste unter allen Werken Schillers ist, schon an sich ein eigenes Genre; und ähnlich den Historiendramen Shakespeares."³⁵

Unter den Zeitschriften, die wir heute unter dem Begriff der Modejournale zusammenfassen, gab es einige, die mit mehr (z.B. Rajzolatok) oder weniger (z.B. Honderü) anspruchsvollen Theaterrezensionen aufwarten konnten. Stellvertretend für diese Sparte, die über das Lob der Stücke hinaus auch ihr Urteil begründen konnte, die auch Bedenken anmeldete oder kritisierte, mag eine Rezension der Zeitschrift Rajzolatok (Zeichnungen) stehen. Sie erschien in den Jahren 1835-39, ihr Redakteur war

János Munkácsy. Die Redakteure und der Herausgeber der Zeitschrift passten sich nicht dem vorherrschenden Zeitgeschmack an, sondern hatten den Vorsatz, die Leser und ihre Schriftstellerengenossen auf ihr eigenes Niveau zu heben. Das ideologisch eindeutig bürgerlich ausgerichtete Redaktionskollegium war Feind jeglicher Provinzialität, jeglicher Äußerlichkeiten und Überheblichkeiten. Es wollte das heimische Lesepublikum lehren und bilden, es anregen, Westeuropa zu bereisen, um die Welt zu sehen und um zu lernen.³⁶ Der Ton der Zeitschrift war modern und polemisch, was sich auch in den - übrigens noch heute sehr vergnüglich zu lesenden - Theaterrezensionen niederschlug, die zuerst unter dem Pseudonym "Őszinte Testvérek" (Aufrichtige Brüder), "Ö. T." beziehungsweise "X. et Comp." erschienen.³⁷ "X. et Comp." erschienen.³⁷ "X. et Comp." war in seinen Rezensionen schon in der Lage, deutlich auseinandersetzen, was ihm mißfiel. Über eine Aufführung der "Braut von Messina" lesen wir: "Eines der schwächeren Werke des kühnbeseelten Schiller, in dem der feuergeistige Dichter sich bemühte, von der gegenwärtigen Stufe der Errungenschaften der Dramenwelt in ein viel älteres Zeitalter zurückzugehen; die zu überspringende Zeitspanne war recht groß, der der Sprung ging nicht glatt, und den großen Schiller sehen wir nicht mit dem allertragischstem Empfinden in Frack und Schuhen sich inmitten der in Umhängen, Tuniken und Kothurnen schreitenden griechischen Helden bewegen. Doch um die Sache im allgemeinen zu betrachten, ist es in der heutigen Zeit nicht der allerglücklichste Gedanke, ein Stück von griechischen Ausmaßen zu schreiben. (...) Der Rahmen dieses Stückes ist vollkommen gedichtet, doch zieht sein Vortrag unbestimmt vor unseren Augen vorbei und ist sehr fern von jedweder Glaubwürdigkeit. Die Geister der Antike und der Romantik sind so sehr im diesem Stück miteinander vermischt, daß der gebildete Zuhörer schließlich nicht einmal weiß, ob die handelnden Person Christen oder Heiden sind, und schon damit zufrieden ist, wenn er die lyrischen Gedichte aus den vielen deklamatorischen Beispielen heraushören kann." Über die weniger gebildete Zuschauer wird gesagt, daß sie sich entweder nicht an dem Gebotenen ergötzen können "oder

unter langem Gähnen auf dem Rang einschlafen oder, nun gegen das Trauerspiel an sich verschworen, nach Hause gehen und sich dort wegen des hinausgeworfenen Zwanzigers unter Brummen ins Bett legen. (...) Aber zurück zum Stück: in ihm ist auf jeden Fall mehr lyrische als dramatische Poesie. (...) Was den Chor anbelangt, versuchte Schiller auch hierin die Antike mit der Romantik zu verschmelzen, indem er ihn nämlich, entsprechend der Alten, als Teilnehmer im Verlauf der Geschichte beließ; sich aber insofern von ihnen entfernend, daß hier die beiden Brüder - Don Manuel und Don Cesar - eigene Anhänger haben, die zwei verschiedene, manchmal miteinander streitende und ausöhnende Chöre bilden - und so hört der Chor auf, ein dramatisches Orakel zu sein, das sich über die Angelegenheiten der Sterblichen erhebt und sie von oben beobachtet.³⁸ Neben dem Tonfall, der zum Teil die Zeitgenossen erregte, fällt noch etwas auf, auf das im Zusammenhang mit den Gedichten noch zurückzukommen ist: die zweimalige Erwähnung der Romantik.

Übrigens hatte die Zeitschrift Rajzolatok, aus deren Rezensionen wir gerade zitierten, auch eine Kontroverse mit József Bajza, die wir an dieser Stelle nur andeuten können. Bajza hielt die Urteile über die Schauspieler für viel zu hart. So lesen wir in Rajzolatok über eine Aufführung der "Räuber": "Frau Kántor (Amalie) faßte heute den Geist ihrer Rolle falsch auf, und wir sahen in ihr nicht Schillers unschuldig schwärmende und zärtlich liebende Amalie, sondern eine erobernde, heldische Amazone. (...) Die Übersetzung ist über alle Maßen schlecht."³⁹ Neben vernichtenden Urteilen finden sich jedoch auch glänzende und scharfsinnige Bemerkungen in den Rezensionen von Rajzolatok. Nach einer Vorstellung der "Maria Stuart" wurde so zum Beispiel das Problem der Übermacht der minderwertigen Stücke auf den ungarischen Bühnen aufgeworfen und untersucht: "Nach zahlreichen Darbietungen der Mittelmäßigkeit haben sich unsere Schauspieler am 20. des laufenden Monats endlich zum Spielen eines klassischen Werkes entschlossen, und die Zauber- kraft dieses klassischen Werkes füllte das Theater auch gut. - Wie könnten wir diese Möglichkeit versäumen, unseren Schauspie-

lern die häufigere Aufführung ähnlicher Meisterwerke zu empfehlen? - es stimmt, daß das Erlernen und das Spielen eines solchen Stückes mit zehnmalmehr Schwierigkeiten verbunden ist und mehr Proben, eine längere Vorbereitung, ein fleißigeres Studium des Werkes, eine tiefere Auffassung erfordert als der biedere Ziegler oder Kotzebue oder Madame Birch-Pfeiffer."⁴⁰

Wie bereits erwähnt, stieß sich Bajza am Tonfall der Rezensionen in Rajzolatok, dabei waren auch seine Urteile und Besprechungen nicht nachsichtig gegenüber schlampigen Schauspielern und Vorstellungen, die er niemals in Schutz nahm. Er sträubte sich nur gegen übertrieben harte Urteile, die tatsächlich hin und wieder vorkamen. So schrieb Bajza in der Zeitschrift Athenaeum auch unter dem Pseudonym "Szebeklébi" Theaterbesprechungen. 1842 brachte er folgendes über eine Fiesco-Aufführung zu Papier: "Eine weitere empörende Sache muß ich bei dieser Gelegenheit anschnelden. Ich kann mich nicht daran erinnern, daß jene Szene, in der Fiesco Julia, Gräfin Imperiali, dadurch demütigt, daß er die vor ihm knieende seiner Gemahlin zu sehen gibt, ich kann mich nicht daran erinnern, sage ich, daß jene Szene auch nur einmal auf unserer Bühne gelungen wäre. Der Vorhang, der Fiescos Gemahlin verdeckt, schwingt nie rechtzeitig zur Seite, sondern viel später, als es nötig wäre. Heute wurde diese Szene zu einer wahrhaftigen Kreuzerkomödie, und Gräfin Imperiali mußte kniend darauf warten, daß der Vorhang zur Seite schwinde, damit Fiescos Gemahlin sie sehe und sie gedemütigt werde. Schon der Vorhang schwang recht spät zur Seite, und - oh Merkwürdigkeit! - Fiescos Gemahlin (Frau Lendvay) befand sich gar nicht hinter ihm, sondern erst als dieser zur Seite schwang, trottete sie dann von irgendwo hervor."⁴¹

Es gab noch eine weitere Zeitschrift, die mit bissigen Rezensionen aufwartete, an denen sich Bajza jedoch nicht stieß. Woran mag es gelegen haben? Daran, daß Bajza selbst einige Zeit für die Zeitschrift Életképek (Lebensbilder) gearbeitet hatte, oder daran, daß sie ab 1846 als das offizielle Blatt des "Nemzeti Színház" (Nationaltheaters) erschien⁴², oder an etwas anderem? Wir möchten jedenfalls nicht versäumen, einige Kostpro-

ben der Ironie auch aus dieser Zeitschrift zu geben. Alle Beispiele entstammen Rezensionen über Aufführungen von Schillerstücken: "Kecskés machte die Rolle von Lommellino vollends zunichte, doch ist dies schon seine Angewohnheit, und außerdem konnte er auch seine Rolle nicht."⁴³ (Fiesco) "Wir ersuchen Herrn Fánecsy darum, sein Gesichtsspiel in der Szene, in der der Brief diktiert wird, etwas zu mildern, damit er Frau Lendvai nicht erneut zwingt, gerade dann in Lachen auszubrechen, wenn sie doch den allerverzehrtesten Schmerz vorstellen muß."⁴⁴ (Kabale und Liebe.) "Klassisches Werk, präzise Übersetzung, geschicktes Spiel, spärliches Publikum, häufiges Gähnen."⁴⁵ (Maria Stuart.) Und schließlich: "Dieses Stück verdankt seine häufige Aufführung dem Umstand, daß sich für einen bestimmten Schauspieler furchtbar viel Geschrei darin befindet. Wir sind davon überzeugt, daß jenem Schauspieler dieses Geschrei keine natürliche Neigung ist und daß er dies auch gar nicht für kunstvoll halten will, sondern er das ganze nur als Taktik auffaßt, da ein Schauspieler unter anderem ja auch auf das Publikum auf den Rängen angewiesen ist, woraus folgt, es ist eine kluge Sache, mit jenem nicht minder geschätzten Teil des Publikums ebenfalls zu koketieren."⁴⁶

Die qualitativ besten Theaterrezensionen erschienen in den beiden bereits erwähnten Zeitschriften Életképek und Athaeneum. Athaeneum wurde von József Bajza, Mihály Vörösmarty und Ferenc Toldy herausgegeben, wobei schon diese drei Namen ein Programm darstellten und für die literarische Qualität bürgten. In dieser Zeitschrift erschien eine Rezension, die aus der Feder des ungarischen romantischen Dichters Mihály Vörösmarty stammt. Sie ist ein gutes Beispiel für die kritische Auseinandersetzung mit einem Bühnenwerk, und verrät in der Person des Rezensenten den Dichter und Dramatiker:

"Der heutige Abend ist in vielerlei Hinsicht lehrreich. Das Stück selbst ist falsch angelegt, die Übersetzung ist furchtbar schlecht, und die Vorstellung, in den Hauptrollen, erbärmlich, und trotz alledem scheint das Stück die Gunst

des Publikums nicht zu verlieren. (...) Das Stück selbst ist der gewaltige Irrtum eines großen Geistes: ein Jugendwerk, das die Spuren außergewöhnlicher Kraft aber auch außergewöhnlicher Fehler besitzt. Der schurkische Franz Moor ist nichts anderes als eine unglückliche Mischung aus Shakespeares Richard III. und dem Bastard Edmund (Lear); doch Edmund, der sich als außereheliches Kind gedemütigt und aus seinen Rechten verdrängt empfindet, versucht, wenn auch auf keine andere Weise, sich durch die Ausrottung derer, die ihm im Wege stehen, durchzusetzen; er ist nicht nur listig, hinterhältig, er ist auch mutig und heldenhaft: er ist glücklich in Kampf und Liebe, tritt allen Gefahren mutig entgegen; und auch Richard besitzt Kraft, Richard ist schrecklich, während man Franz Moor nur hassen kann (...) ... wenn ein dramatischer Held ganz schlecht ist, muß er irgendeine leuchtende Eigenschaft (wie Verstand, Mut undsoweite besitzen, um das Dunkel seines Charakters zu erhellen; doch dieser Franz Moor ist nicht nur ganz niederträchtig, sondern auch noch feige, kraftlos, ... so daß ihm kein Leid geschehen kann, das uns berühren könnte; mit einem Worte: er ist eine ganz finstere Gestalt, in deren Nacht sich nicht einmal das Licht eines Blitzes verirrt. Sein Gegenbild ist der passende, doch liebende und geliebte, der mutige Held Karl. Er wird, wie ein jeder Strauchdieb solcher Art, als großmütig und edel gezeichnet, doch ist er überdies auch noch schwärmerisch ..." Vörösmarty gelangt jedoch trotzdem zu der Schlußfolgerung, daß das Stück nicht schlecht sei und nur solche Fehler besitze, "die bei einem Schillerschen Geist nicht ohne Großartigkeit sein können."⁴⁷

Die Zeitschrift Életképek gehörte zwar wie Honderü und Rajzolatok zu den sogenannten Modejournalen, doch brachte sie, nachdem sie, wie bereits erwähnt, 1846 zum offiziellen Organ des Nationaltheaters wurde, besonders ausführliche Rezensionen. Das Glanzstück der Auseinandersetzung mit einem Werk Friedrich Schillers in der ungarischen Presse stellt eine Rezension dar, die László Kelmenfy, der Übersetzer des Don Carlos, aus Anlaß der ungarischen Premiere seiner Übersetzung verfaßte. Er erfaßt nicht nur die Eigenheiten Schillers, zeigt uns nicht nur, wie damals in Ungarn

Schiller aufgefaßt wurde, nämlich als etwas Erhabenes, Feierliches und Edles, sondern empfiehlt das Stück auch den sogenannten Realisten und meldet ganz leise Kritik an, als er bemerkt, daß in der Welt das meiste "besser gehen" könnte. Kelmefy schrieb: "Wenn der Zuschauer die Vorstellung dieses Schauspiels besucht, so muß er sich vor allen Dingen merken, daß es der Autor selbst ein dramatisches Gedicht nannte, welche Bezeichnung, wie das ansonsten auf den Theaterzetteln ungewohnt ist, zu bezeugen scheint, daß der feuergeistige Autor wollte, daß der Zuschauer sich vor Augen halte, wonach er in seinem Werk weniger in der Sprache der Bühne als in jener der Dichtung, und besonders jener der lyrischen Dichtung sprechen werde. Und wenn wir uns dies merken, so dürfen wir mit Sicherheit erwarten, daß wir an den höheren geistigen Genüssen mehr teilhaben werden, - und daß wir völlige Rücksicht und Nachsicht gegenüber dem Umstand zeigen werden, wenn wir in diesem Drama eher Ideale und Gefühle als Menschen, denen diese Ideale und Gefühle eigen sind, eher ewig-wertvolles Allgemeingültiges als eine individuelle Charakterisierung vorfinden - Schiller war eher ein Mann der Ideale als der Wirklichkeit; in seinen Gedichten sehnte sich sein hoher Geist mit Freuden nach einer nicht existierenden, doch so sehr wünschenswerten besseren Welt, einem schöneren Goldenen Zeitalter, als daß er sich in den Wirrwarr des Lebens, so wie es ist, eingelassen und die Menschen so gezeichnet hätte, wie sie leben und wie sie sind. Dies ist der Grund dafür, daß Schiller besonders der Dichter der stets begeisterten, träumenden Jugend war.

Auch jene Menschen, die das Leben und die Welt ganz von ihrer wirklichen Seite auffassen, spüren, wenn ihre Brust durch edlere Wünsche erhitzt wird, so notwendig es auch sei, sich in das Leben und in die Welt hineinzufinden, daß es vieles, recht vieles gibt, ja daß das meiste in der Welt so ist, daß es anders und besser gehen müßte. Dieses Gefühl ist der edler denkenden Seele eigen ..."⁴⁸

Nun haben wir die verschiedenen Arten der Bühnenbesprechungen gesehen. Die bloße Verehrung, die kritische Aufnahme und die kritische Auseinandersetzung. In allen drei Fällen

wird die Größe und Bedeutung Schillers nicht in Zweifel gezogen. Es ergibt sich aber nun die Frage, was denn die ungarischen Zeitgenossen und Kritiker an den Stücken so beeindruckt hat. Schillers Freiheitsfanatismus und Tyrannenhaß waren es, wie dies mit Hilfe anderer Quellen (Tagebücher, Korrespondenzen etc.) nachgewiesen werden kann. In der Presse jedoch, drängt sich die Vermutung auf, konnte dies wegen der Zensur nicht offen gesagt werden. Es war auch schon eine große Sache, die Leser auf die Stücke aufmerksam zu machen, sie für diese zu interessieren, aus ihnen potentielle Zuschauer zu machen. Vielleicht waren damals die allseitigen Voraussetzungen für die Aneignung von Schillers Freiheitsideologie "in Ungarn, das um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert den Weg zu seiner politischen und kulturellen Neugeburt antrat", so günstig wie in kaum einem anderen Land,⁴⁹ nur ist der Niederschlag dessen gerade in der Presse sehr schwer nachweisbar. Außerdem war die Presse nie das primäre Feld der Literaturrezeption - konnte es auf Grund objektiver Gegebenheiten wie zum Beispiel Umfang, Interesse der Leser usw. auch gar nicht werden. Hinzu kommt noch, daß zu der Zeit als immer mehr Zeitschriften zu erscheinen begannen, das Reformparlament tagte und die Zensur ihren Aufgaben nicht mehr im vollen Umfang nachkommen konnte, sich neben der deutschen Literatur die anderen Nationalliteraturen in der ungarischen Presse zu etablieren begannen, so die französische, die englische und die russische, und über konkrete ungarische Probleme weniger unverhüllt gesprochen werden konnte. Dies alles mag erklären, weshalb Schiller am Vorabend der bürgerlichen Revolution von 1848 nicht die Rolle spielte wie ein halbes Jahrhundert zuvor in Frankreich.

Unbedingt muß auf die Rolle von Schillers Gedichten in den ungarischen Presseorganen eingegangen werden. Dabei möchten wir von jener Flut kleiner Zitate, Sprüche und willkürlich hervorgehobener Zeilen absehen, die bei den unmöglichsten Gelegenheiten angebracht wurden (zum Beispiel

als Motto eines Stückes oder einer Erzählung, über jemanden, der oft geheiratet hat - oder als es in einer Meldung um einen 103 Jahre alten Juden geht, der drei Frauen und acht Kinder hatte⁵⁰).

Die bei weitem meisten Übersetzungen der Gedichte Friedrich Schillers erschienen in Aurora, nämlich insgesamt elf. Andere Zeitschriften, die Nachdichtungen brachten, waren Hébe, Rajzolatok, Lant, Hasznos Mulattságok, Kedveskedő, Honderű und Sokféle, doch finden wir in ihnen bis auf Hébe und Rajzolatok nur jeweils ein einziges Gedicht.

Sieben der elf Nachdichtungen in "Aurora" stammen von József Szenvey. "Die Götter Griechenlands" (1823) "Der Taucher" (1826), "Das Lied von der Glocke" (1827), "An die Freunde" (1827), "Schön und Erhaben" (1827), "Würde der Frauen" (1827) und "Der Pilgrim" (1825). "Sie sind bis auf eine Ausnahme ... Schiller-Gedichte, die nach der Französischen Revolution geschrieben wurden. (...) Man braucht nur die Schlußzeilen von 'An die Freunde' zu zitieren, um feststellen zu dürfen, daß in der Aussage der meisten dieser Schiller-Gedichte zumindest das potentiell Romantische (genauer gesagt das potentiell Frühromantische) zum Ausdruck kommt."⁵¹

Betrachten wir nun eine der Übersetzungen Szenveys genauer, die der ersten klassischen Ballade Schillers⁵². Szenvey verstärkt in seiner Nachdichtung von "Der Taucher" das stolze Auftreten des Jünglings, vergrößert die Gefahr, die Mysteriösität und das Grauen, die von den Naturkräften heraufbeschworen werden, während er die Passagen, die über den König berichten, nicht verändert. So lesen wir bei Schiller in der zweiten Strophe über die "Klippe, die schroff und steil/Hinaushängt in die unendliche See", die bei Szenvey als "hohe Felswand, die fürchterlich und das Gehirn schwindlig machend über das endlose Meer hinausragt" ("A' magas szirtfokró, mely borzasztva

dül/És agyszédítve a végtelen tengerre"). In Strophe vier wirft der Jüngling seinen Mantel "stolz" (Büszkén) ab, und der "Schlund" in Strophe fünf, in den er hinabblickt, wird zu einem "schwarzen Strudelrachen" ("fekete örvény-torok"), genauso wie in Strophe sieben der "gähnende Spalt" zu einer "schwarzen und fürchterlichen Öffnung" ("fekete és iszonyu nyilas") wird. Wenn es bei Schiller in Strophe neun "hohl brauset", so erscheint bei Szenvey das gleiche "hohl und wütend" ("tompán 's mérgesen"). Statt "manchem Fahrzeug" in Strophe elf wurden in Szenveys Übertragung "viele große Schiffe" ("sok nagy hajó") vom Strudel erfasst. Wenn wir bei Schiller über den Jüngling in der vierzehnten Strophe lesen, "es behielt ihn nicht", so erfahren wir von Szenvey, daß dieser die "wilden Kämpfe der Not ausgefochten" habe ("megvívta a' vész vad harczeit"). Wir möchten nicht alle weiteren Verstärkungen aufzählen, sondern nur noch auf die vorletzte Strophe hinweisen, die sehr große Unterschiede aufweist, während die letzte Strophe identisch mit der Vorlage ist.

Bei Schiller heißt es:

Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt
Und es blitzt aus den Augen ihm kühn,
Und er siehet erröten die schöne Gestalt,
Und sieht sie erbleichen und sinken hin,
Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,
Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.⁵³

Bei Szenvey lesen wir hingegen:

Da entflammt der Heldenjüngling zu himmlischer Flamme,
Sein Auge blitzt und flammt gleich dem eines Cherubs,
Er sieht, wie das Schneegesicht der schönen Dame sich
rötet,
Und sieht, wie sie jedoch Todesfarben annimmt,
Und damit der hohe Preis der Heldentat ihm gehöre,
Fliegt er, wie ein Pfeil, hinab auf den Grund des Meeres.
(Itt a bajnokfiú menyerei lángra gyúl,
Szeme egy Cherubként villámlik és tüzel,
Látja, a' szép hölgynek hóarca mint pirúl,
'S látja, a' halálszin vizsont mint futja el;

'S hogy övé legyen a' hős tett' magas bére,
Mint a' nyíl, repül a' - tenger fenekére.)⁵⁴

Szenveys Nachdichtung lesend meinen wir uns beinahe schon in einer Hoffmannschen Welt wiederzufinden, und es drängt sich zumindest die Frage auf, ob Friedrich Schiller nicht eher als ein romantischer Dichter in Ungarn rezipiert wurde? (Auch in Rajzolatok wurde doch, wie oben angeführt, Schiller mit der Romantik in Verbindung gebracht, und auch die Passage in Kelmenfys Theaterrezension, die sich auf Schillers Lyrik bezog, läßt diesen Schluß zu.) Dies ist aber erneut eine Problemstellung, die sich anhand der in der Presse veröffentlichten Beispiele allein nicht zufriedenstellend beweisen läßt. Hierzu müßte man alle Nachdichtungen der ungarischen Dichter sowie ihre eigenen Werke, Äußerungen und Konzeptionen heranziehen.

Um das Fazit unserer Ausführungen so knapp wie möglich zu formulieren: obgleich die ungarischsprachige Presse nicht das Hauptheld der Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn darstellte, ist unbestreitbar und durch Pressebeispiele belegbar, daß die deutsche Literatur - und damit auch das Werk Friedrich Schillers - in Ungarn in bedeutendem Umfang rezipiert wurden, wobei das Schaffen des deutschen Klassikers zu den populärsten jener Zeit gehörte.

Friedrich Schiller war in den Augen seines ungarischen Publikums damals, um auf unseren Titel zurückzukommen, auf jeden Fall ein hochherziger Jüngling, aber auch, was vor allem seine Lyrik betrifft, ein Schwärmer.

Auch ein sonderbarer?

Anmerkungen:

- 1 Turóczi-Trostler, József: Zur Wirkungsgeschichte Schillers in Ungarn. In: Schiller in Ungarn. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1959. S. 25ff.
- 2 Fenyő, István: A magyar sajtó története 1780-1878 [Die Geschichte der ungarischen Presse 1780-1878. In: Csurdi-Fenyő-Márkus-Mucsi: A magyar sajtó története [Die Geschichte der

- ungarischen Presse]. Budapest, Tankönyvkiadó, 1977. S. 12.
- 3 Craig, Gordon A.: Geschichte Europas 1815-1980. München, C. H. Beck, 1983. S. 60.
 - 4 Nemeskürthy, István: Diák, írj magyar éneket [Schreiber, schreib' ein ungarisch' Lied]. Budapest, Gondolat, 1983. Bd. I.3. 417.
 - 5 Kosáry, Domokos: A reformkor sajtója [Die Presse des Reformzeitalters]. In: A magyar sajtó története [Die Geschichte der ungarischen Presse]. Bd. I. hrsg. v. György Kókay. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. S. 373f.
 - 6 Ebda., S. 377.
 - 7 Bajza, József: Schiller Fridrik. In: Bajza József összegyűjtött munkái [József Bajzas gesammelte Werke]. Budapest, Franklin Társulat, 1899. Bd III. S. 281.
 - 8 Bajza, József: Uj Plutarch. Pest 1847. Bd II. S. 33ff. u. 83ff.
 - 9 Hasznos Mulattságok, Nr. 29, Frühjahr 1832. S. 225ff.
 - 10 Társalkodó, Nr. 34 u. 35, 28. April u. 2. Mai 1832, S. 133ff. u. 137f.
 - 11 Ebda.
 - 12 Szemlélő, Nr. 2, 5. Juli 1833. S. 8.
 - 13 Ebda., Nr. 14, 15. Februar 1836, S. 222
 - 14 Rajzolatok, Nr. 37, 8. November 1838. S. 296.
 - 15 Athenaeum, Nr. 34, 20. März 1842. S. 544.
 - 16 Académiai Értesítő, Nr. 5, August-September 1841. S. 82.
 - 17 Rajzolatok, Nr. 16, 23. Februar 1837. S. 128.
 - 18 Jelenkor, Nr. 74, 15. September 1832. S. 85.
 - 19 Ebda., Nr. 54, 6. Juli 1833. S. 427.
 - 20 Morgenröthe, 2. April 1848.
 - 21 Jelenkor, Nr. 26, 31. März 1832. S. 200.
 - 22 Ebda., Nr. 100, 14. Dezember 1833. S. 793f.
 - 23 Ebda., Nr. 17. 26. Februar 1834. S. 131.
 - 24 Geschichte der deutschen Literatur. Berlin, Volk und Wissen, 1978. Bd. VII. S. 258.
Klassik. Erläuterungen zur Deutschen Literatur. Berlin, Volk und Wissen. 8. Auflage S. 359.

- Middel, Eike: Friedrich Schiller. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1980. S. 359.
- 25 Hasznos Mulattságok, Nr. 20, Frühjahr 1832. S. 165.
- 26 Burschell, Friedrich: Schiller. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1958. S. 154.
- 27 Schillers Briefe in zwei Bänden. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1982. Bd. II. S. 262.
- 28 Siehe Anm. Nr. 3. S. 66.
- 29 Kerényi, Ferenc: A régi magyar színpadon [Auf der alten ungarischen Bühne]. Budapest, Magvető, 1981. S. 39.
- 30 Ebda., S. 117.
- 31 Ebda., S. 79.
- 32 Szerlélő, Nr. 75, 16. September 1836. S. 1191.
- 33 Ebda., Nr. 98 u. 99, 5. Dezember 1836. S. 1560 u. 1575f.
- 34 Ebda., Nr. 20, 7. März 1836, S. 319f.
- 35 Athaeneum, Nr. 23, 19. März 1837, S. 183.
- 36 Erdélyi T., Ilona: Az irodalmi divatlapok [Die literarischen Modejournale]. In: A magyar sajtó története [Die Geschichte der ungarischen Presse]. Bd. I hrsg. v. György Kókay. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. S. 459.
- 37 Ebda., S. 462.
- 38 Rajzolatok, Nr. 8. 27. Januar 1836, S. 62.
- 39 Ebda., Nr. 42, 25. Mai 1836. S. 334ff.
- 40 Ebda., Nr. 50, 24. Juni 1835, S. 303.
- 41 Athaeneum, Nr. 25, 27. Februar 1842. S. 397-400.
- 42 Siehe Anm. 36. S. 628.
- 43 Életképek, Nr. 16, 18. Oktober 1845. S. 513f.
- 44 Ebda., Nr. 25, 20. Dezember 1845. S. 802f.
- 45 Ebda., Nr. 2, 9. Januar 1847. S. 54.
- 46 Ebda., Nr. 3, 18. Juli 1847. S. 91.
- 47 Athaeneum, Nr. 28, 5. Oktober 1837. S. 444-7
- 48 Életképek, Nr. 22, 30. Mai 1846. S. 694-8.
- 49 Siehe Anm. 1.S. 14f.
- 50 Társalkodó, Nr. 100, 14. Dezember 1833.
- 51 Tarnói, László: Die deutsche Literatur in Ungarn zur Zeit der Romantik. Budapest, Annales Universitatis Scientiarum

Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae, 1978. S. 10.

52 Siehe Ann. Nr. 24/1. S. 234.

53 Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden.
Berliner Ausgabe. Berlin, Aufbau, 1980. Bd. I. S. 426.

54 Aurora, 1826. S. 107-14.

Die Übersetzungen der Pressezitate stammen vom Verfasser K.
G.

erenc K e r é n y i

Angaben und Gesichtspunkte zur August Kotzebue-Rezeption
auf den ungarischen Bühnen

Die Methode der theatergeschichtlichen Rezeptionsforschung

Im Frühjahr 1810 kam Dániel Berzsenyi zum erstenmal nach Pest und sah sich am 29. März zusammen mit seinen neugewonnenen Schriftsteller-Freunden - Pál Szemere, Mihály Vitkovics sowie dem gerade hier weilenden Ferenc Kölcsey - die Vorstellung des ungarischen Theaterensembles an, angeblich ein Stück Kotzebues. In der ästhetischen Auseinandersetzung, zu der es nach der Aufführung kam, erklärte Berzsenyi: "Ich weiß keinen Richter, der mir so zu Herzen sprechen kann wie Kotzebue." Diesen Vorfall schilderte Pál Szemere in einem Bericht an Ferenc Kazinczy, den Meister von Széphalom, am 27. April 1810.¹

Der Brief stellt eine alte und vielzitierte Angabe der Literaturgeschichte für den Geschmacksunterschied zwischen Berzsenyi und der Kazinczy-Trias dar.² Die theatergeschichtliche Quellenkritik hat jedoch die als Tatsache fixierte Behauptung Szemeres nicht bestätigt. Zur Zeit seines ersten Besuches in Pest konnte Berzsenyi nur in der Darstellung der deutschen Schauspieler eine Kotzebue-Aufführung gesehen haben: Das Lustspiel Intermezzo, am 27. März. Das ungarische Ensemble spielte am 25. März die Komödie Die deutschen Kleinstädter (ung. u.d.T. A kisvárosiak) und dann als nächstes am 4. April das Rührstück Das Kind der Liebe (ung. A szerelem gyermeke). Am 29. März wurde - eben in der Übersetzung Kazinczys - der Hamlet gegeben, und am gleichen Tag fand im deutschen Theater die Aufführung der komischen Oper Zwei Hörter (ung. Két szó) von Dalayrac statt. Auch das für den folgenden Tag, den 30. März, erwähnte "Ritterschauspiel" ist

im Spielplan nicht zu finden. Das deutsche Theater hatte an diesem Tag spielfrei, und im ungarischen Theater wurde eine Komödie von Ziegler gegeben.

Soll das philologische Problem jetzt offen bleiben, ob nur der unerwartete Geschmacksunterschied die Pester Anhänger Kazinczys dazu veranlaßte, einen geschlagenen Monat über den sehnsüchtig erwarteten Besuch Berzsenyis zu schweigen, so daß erst nach zwei drängenden Briefen aus Széphalom Szemerés verspäteter Bericht geschrieben wurde,³ und ob nur die in- zwischen vergangene Zeit die Daten so irrtümlich verschwimmen ließ; wir haben jedenfalls kein Recht und keine Ursache, daran zu zweifeln, daß sich Berzsenyi tatsächlich in ähnlicher Weise über Kotzebue geäußert und ihn geradezu über Schiller gestellt hat. Immerhin sprach er einen Standpunkt aus, den viele vertraten.⁴ Und - was den Theatergeschichtler vor allem beschäftigen dürfte - Berzsenyi interessiert uns hier nicht in seiner Eigenschaft als Dichter, sondern als ein adliger Zuschauer, der, weil er auf seinem Gut lebt und wirtschaftet, wenig Gelegenheit hat, Theateraufführungen zu sehen.

Die Literaturgeschichte gab bis zum heutigen Tag noch keine einleuchtende Erklärung für die "Kotzebue-Erscheinung", dessen Popularität in Ungarn sie mitunter als Massen-Geschmacksverirrung betrachtete.⁵ Obwohl die Programm-Quellen der Wanderschauspielkunst zum größten Teil verloren gingen oder vernichtet sind, und wir deshalb bei weitem keine vollständigen Angaben besitzen, finden sich doch in dem entstehenden Katalog von Eszter György, die die in den Bibliotheken und Museen Ungarns erhaltenen Theaterzettel von Aufführungen in ungarischer Sprache vor 1837 aufarbeitet, 821 Angaben über Kotzebue-Aufführungen. Und es ist sicher, daß nur von einem geringen Teil der wirklich stattgefundenen Vorstellungen Theaterzettel erhalten blieben.⁶

Unsere gegenwärtige vordringliche Aufgabe besteht jedoch nicht in der Ergänzung der Datenbasis und auch nicht in der Untersuchung der ungarischen Kotzebue-Gesamtausgabe, sondern

in der auf professionelle Vorstellungen in ungarischer Sprache beschränkten Kotzebue-Rezeption, bei deren Analyse wir nach dem die Kontinuität der Wanderschauspielkunst bedeutenden Programm und innerhalb dessen nach den charakteristischen Schauspieltypen vorgehen und unser Hauptaugenmerk vor allem auf die gespielte Variante des Textes, die Art der Realisierung auf der Bühne und die Wirkung auf das Publikum richten.

Die Voraussetzungen der Rezeption

Welche Faktoren unterstützten die rasche, anhaltende und spektakuläre Rezeption des dramatischen Lebenswerkes von Kotzebue?

Erstens: Es gab keine so starke barocke oder klassizistische Schauspieltradition in Ungarn, die seine Aufnahme hätte verhindern können. Die mit den Schulbühnen verbundene Theaterkultur war zu Beginn der professionellen ungarischen Schauspielkunst nicht mehr vorhanden: 1773 wurde der Jesuitenorden, der die meisten Aufführungen zu verzeichnen hatte, aufgelöst und 1782 dann auch die Mehrheit der anderen Mönchsorden. Die seit der Cid-Übertragung von Graf Ádám Teleki, 1773, entstandenen Übersetzungen einiger Dramen Corneilles, Racines und Voltaires erwiesen sich auf dem Spielplan der professionellen Theater als wenig bühnenfähig.⁷

Zweitens: Der Beginn der professionellen ungarischen Schauspielkunst fällt mit dem Anfang der Kotzebue-Rezeption zusammen. Das entstehende und sich festigende Konventionssystem konnte sich also sofort auf seine Rezeption einstimmen, und so wirkten die Schauspiele, die die frühere Übersetzerbewegung hervorgebracht hatte, neben seiner dramaturgisch virtuoson Empfindsamkeit blaß und unscheinbar. Der Synchronismus Kotzebues ist eine charakteristische Erscheinung der ungarischen Rezeption: Nach seinen Rührstücken der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts bestimmten zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Heldenstücke das Programm, und in den beiden Wirkungswellen traten auch seine Lustspiele mit gattungsgestaltender Bedeutung auf.

Drittens: An den zwei Theaterzentren, in Pest-Buda und Kolozsvár (Klausenburg: heute Cluj, Rumänien), sowie später an den Standorten der Wandertheater waren jene minimalen Bedingungen gegeben, die sich - nun schon von seiten der Schauspielkunst - zum Spielen von Kotzebue und - von seiten des Publikums - zu seiner Rezeption erforderlich machten.

Die geschmacksbildende Wirkung der Rührstücke

Unzweifelhaft sind in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts die Wahrheiten der frühen Dramen Kotzebues, mit dem Maß der Weltliteratur gemessen,⁸ schon aufgeklärte Trivialitäten das Lob des natürlichen Lebens (Menschenhaß und Reue), daß die edle Gesinnung über dem gesellschaftlichen Rang steht (Das Kind der Liebe), die sittliche Überlegenheit der Naturvölker (Die Sonnenjungfrau, Der Eremit auf Formentera), die Verurteilung der Kolonisierung (Die Negersklaven), die moralische Fragwürdigkeit der bürgerlichen Lebensform (Der Opfertod, Lohn der Wahrheit) und die auf Opferbereitschaft und Verzeihung beruhende Ehe (Menschenhaß und Reue, Die edle Lüge). Sie alle sind schon akzeptabel für die Macht, fürden aufgeklärten Absolutismus, ja später auch für das Europa der Heiligen Allianz,⁹ und damit erklärt sich die Ergriffenheit Josephs II. bei der Wiener Premiere von Menschenhaß und Reue Kotzebues allgemeiner Erfolg von Rußland bis Paris.

Viel wichtiger bei der ungarischen Rezeption ist, daß hier all diese Wahrheiten mit dem Reiz der Neuheit wirkten. Nach den historischen Parabeln der Übersetzungsbewegung begehrte man ihnen jetzt in den meist zeitgenössische Themen behandelnden Stücken eines zeitgenössischen Autors, die noch dazu mit ausgezeichneter Dramaturgie geschrieben waren. Kein Wunder also, daß die ungarischen Literaten sich gern als Übersetzer in den Dienst des aufgeklärten Menschenideals stellten! Zum Beweis dafür braucht man nur die Übersetzungen mit den Originalen zu vergleichen und man wird lediglich unwesentliche Abweichungen, aber keine Spur einer bewußten Umdeutung finden.¹⁰ Als Botschaft aus einer Welt mit höher entwickelter Moral und Gesellschaft konnten die Übersetzer

nur teilweise, bei der Veränderung der Namen, die übliche Praxis der "Magyarisierung", d.h. des Verpflanzens in eine ungarische Umgebung, anwenden. Von drei Theaterstücken (Der Eremit auf Formentera, Der Papagoy und Bruder Moritz) entstand fast zur gleichen Zeit, in den 90er Jahren, je eine Übersetzung für die Bühnen von Pest-Buda und Kolozsvár. Davon läßt sich an den zwei Varianten von Der Eremit auf Formentera (ung. A formenterai remete) in der Übersetzung von Ferenc Verseghy und Sándor Boér ein Textvergleich vornehmen. Die erste Variante ist vollständig; Boér "richtete" den in zwei Akte zusammengezogenen Text "für das siebenbürgische Theatrum" ein, was jedoch keine inhaltliche Veränderung bedeutet, sondern es sollten "in diesem Stück die vielen Lieder, die Unzahl von Spaniern und Türken und schweren Bühnenvorrichtungen wegbleiben." Bei den parallelen Übersetzungen, die nur aufgrund des Theaterzettels vergleichbar sind, hat man den Eindruck, daß in Siebenbürgen noch nicht einmal die oberflächliche Magyarisierung der Namengebung vorgenommen wurde. Auf beiden Theaterzetteln von Bruder Moritz kommt jedoch der einzige Darsteller, an den sich einheimische Schauspieltraditionen knüpfen, magyarisiert vor: der sich "ausländisch" gebärdende Graf, dem er den Namen Bikavári gibt, ein Dummkopf und Feigling, der auf eine Geldheirat spekuliert und natürlich den kürzeren zieht. In der siebenbürgischen Version unter dem Titel A különös természetü Móríciz finden wir wieder ein Beispiel für eine durch die Theateranforderungen bedingte Änderung. Das Souffleur-Exemplar enthält eine Alternative für den Schluß: "Wenn sich die vier Frauen-Rollen nicht besetzen lassen, kann die alte Euphrosina und die junge Márisko (d.h. die Rolle der aus dem gefallenem Stubenmädchen zur Braut gewordenen und der zänkischen Tante) von einer Person gespielt werden, so daß Euphrosina nur im ersten Akt auftritt, im dritten Akt, in der 14. und 15. Szene, aber wegbleibt." Wie der Theaterzettel der Kolozsvärer Aufführung vom 21. Mai 1793 zeigt, hat man das Stück tatsächlich so - unter Zusammenziehung der beiden Rollen - gespielt.¹¹

Ferenc Verseghy, der angesehenste Kotzebue-Übersetzer, "milderte" den Text von Der Eremit auf Formentera (ung. A formenterai remete) "in Hinsicht auf einige härtere Ausdrücke"¹² und übersetzte auch Das Kind der Liebe (ung. A szerelem gyermeke), dessen Pfarrer (ung. mit dem Namen Tisztlaki) ihm augenscheinlich sympathisch ist, und den er mit Einfühlungsvermögen ins Ungarische überträgt, in Übereinstimmung mit Kotzebues Sentenz, daß die Freundschaft und Liebe die bürgerlichen Stände gleich machen soll (4. Akt, 4. Szene), und der Wertordnung des pensionierten Oberst Baron von Wildenhain (ung. Vadligeti), der sich (sinngemäß) so äußert: Der Herr ist ein Mensch mit edlem Herzen, ich aber bin nur ein Adliger (5. Akt, 4. Szene). Verseghy nahm nur eine einzige wesentliche Änderung vor, die Figur des Stutzers, Feiglins und Franzosenanbeters Graf Muldai wurde von ihm teilweise magyarisiert und damit in die Reihe der sich ausländisch gebärdenden Gestalten eingefügt.

Auf allen Ebenen der Rezeption (von der Zensur an über den Übersetzer bis zu dem in der Mehrheit adligen Publikum) wurde Kotzebues Erfolg in großem Maße von dem Bild unterstützt, das er in seinen frühen Rührstücken und Lustspielen von der französischen Revolution vermittelte. Horst, der Bruder der Gräfin Wintersee (ung. Télpataki grófné) in Menschenhaß und Reue (Entstehungsjahr 1789) war erst nur vom höfischen Prunk abgestoßen. In der Weiterführung des Geschehens schilderte Kotzebues Berufskollege Ziegler die Probleme der notgedrungen zusammengebliebenen Familie (Eulalia und Mainau, ungarische Premiere am 14. Dezember 1805). Hier kehrt Horst als Oberst mit Auszeichnungen aus dem Franzosenkrieg zurück. Bedeutend früher, bereits am 23. Januar 1793, kam in Pest die von Kotzebue selbst geschriebene Fortsetzung auf die Bühne, Die edle Lüge (ung. A nemes hazugság),¹³ von der innerhalb einiger Monate gleich zwei Übersetzungen entstanden (die von József T. Gindl gelangte zur Aufführung). Darin ist die Flucht Horsts schon gesellschaftlich bedingt, denn er flieht vor der Revolution auf die Insel Mainau im

Bodensee, wo er auch bleibt. Der 1791 geschriebene Einakter Der weibliche Jakobiner-Clubb wurde von Kotzebue als politisches Lustspiel bezeichnet. (Es erlebte in Pest eine Aufführung in der Übersetzung von László Sebestyén, am 2. Oktober 1793, der Text erschien aber noch im selben Jahr auch im Druck.) Interessant ist das stark antirevolutionäre Stück insofern, als die Autorenhinweise und Szenenanweisungen eine ganze Reihe von Elementen enthalten - ein Bild von der Erstürmung der Bastille, Trikolore, Assignaten, Sansculotten-Kleidung, allegorische Statuen - deren Zurschaustellung in anderen Foren der gesellschaftlichen Öffentlichkeit streng verboten war.

Die Revolutionsgegnerschaft Kotzebues und vor allem sein Jakobinerhaß waren so groß, daß er noch in der 1806 erschienenen Komödie Die Organe des Gehirns bei der Verspottung der Gallischen Gehirnlehre einen Robespierre zugeschriebenen Schädel vorkommen läßt, der alle Merkmale einer Mörder-Konstitution aufweist. Diese in zwei Richtungen gezielte Kritik, die einerseits eine hartnäckige fixe Idee lächerlich macht und zum anderen sich heftig gegen die französische Revolution richtet, findet man bei Kotzebue in anderen Stücken und auch schon früher. Graf Muldai in Das Kind der Liebe (ung. A szerelem gyermeke), erschienen 1790, bekommt in den Tagen der französischen Revolution wegen seiner Geckenhaftigkeit berechtigt Prügel (1. Erzählung, 4. Akt, 5. Szene), aber der Text beschwört auch gleichzeitig den Schrecken der als furchterregend dargestellten Revolution herauf.

Diese Darstellungsweise entsprach der allgemeinen Anschauung des die ungarische Schauspielkunst fördernden Adels, der von seinem früheren Standpunkt, einige Thesen der französischen Aufklärung zu Elementen der ständischen Weltanschauung und des Widerstandes auszubauen, in zwei Jahren - zwischen 1790 und 1792 - bis zur überzeugten Unterstützung des Krieges gegen Frankreich gelangte. Es kam aber auch zu politischem "Hineininterpretieren", wie in dem Falle des Pächters Károly Szén aus Türje, der im Martinovics-Prozeß als

Zeuge vernommen wurde und gestand, er habe in dem Kotzebue-Rührstück Die Sonnenjungfrau (ung. A nap szüze), das unter den Inkas spielt und die Verbrechen der spanischen Kolonisation zeigt (die Premiere war am 19. März 1794), mit Freude solche herausgegriffenen Sätze gehört wie: Tödet die Priester! Tödet die Könige! - ja, er habe dies auch anderen erzählt.¹⁴

Für die erste Welle der ungarischen Kotzebue-Rezeption bedeutete es nicht das geringste Hindernis, daß die Rührstücke des Autors und seine viele sentimentale Elemente enthaltenden Lustspiele die bürgerlichen Sitten in der Defensive und ausschließlich in der Privatatmosphäre darstellen. Das Insel-Motiv ist nicht nur für Die edle Lüge (ung. A nemes hazugság) bezeichnend, sondern auch schon Bruder Moritz ist 1789 ein Sonderling, der seine aufgeklärten Lebensprinzipien in die Tat umsetzt, d.h. seinen Grafen-Titel nicht verwendet, seinen Diener als Freund behandelt, das gefallene ehemalige Stubenmädchen zur Frau nimmt usw. - aber deswegen am Ende des 3. Aktes zusammen mit seiner Familie auf die Pélevi-Inseln auswandert. Mainau und Moritz bekennen also schon übereinstimmend die Isoliertheit ihrer Lebensauffassung; für das ungarische Publikum jedoch waren sie noch einsame Vorläufer auf der Bühne.

In den 1795 erschienenen Die Negersklaven ("auf einer wahren Begebenheit beruhendes Rührstück") kritisiert Kotzebue die Umstände der Kolonisation äußerst hart, er stellt sie so dar, daß der Übersetzer Gergely Kozma meint: "viele Züge in diesem Rührstück sind derartig grausam, daß man beim Spielen einige von ihnen weglassen mußte." Die ungarische Ausgabe (Pozsony/Preßburg: heute Bratislava, CSSR/ - Pest 1802) enthält zwei Versionen für den Schluß. Eine tragische und eine positive, bei der William, der humanistische aufgeklärte Bruder des grausamen Plantagenbesitzers, ein Sklavenehepaar kauft und befreit. Den frühen Theaterzetteln von Kolozsvár zufolge spielte man zwischen 1798 und 1805 bzw. in Marosvásárhely (Neumarkt: heute Tirgu Mureş, Rumänien) 1803¹⁵

die tragische Variante; das in der Széchényi-Landesbibliothek bewahrte Exemplar (nach 1802) dagegen bezeugt, daß die Version mit dem glücklichen Ausgang gespielt wurde. Im ungarischen Text verdient die Magyarisierung einer einzigen Episodenfigur Beachtung: des Sklavenaufsehers - der in wenig passender Anspielung auf die heimischen Erfahrungen - "in Pál Nadály, Haiduck" umgeändert wurde. (Eher philologisch interessant ist, wie sehr die Worte Williams beim Kaffeetrinken an das Gedicht Der Kaffee (ung. A kávé), 1772, des siebenbürgischen aufklärerischen Gardisten-Dichters Ábrahám Barcsay erinnern.)

Kotzebue rechnet übrigens in seinem 1801 publizierten Stück Lohn der Wahrheit endgültig mit den in der Gattung des Rührstücks dargestellten aufgeklärten Illusionen ab. Hier gehört die Insel der jungen Witwe Julia, der nach einer unglücklichen Zwangsehe die Möglichkeit gegeben ist, die einstigen Opfer ihres Mannes um sich zu versammeln und in einem großaufgezogenen Talmi-Schlußtableau, als Justitia auf einem Piedestal sitzend, Genugtuung und Liebe zu vergeben. (Die ungarische Premiere fand zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt zwischen 1801 und 1803 in Kolozsvár statt.)

Die erste Rezeptionswelle Kotzebues wurde durch die Unternehmungslust der Schauspieler gefördert, die gute Möglichkeiten für sich sahen; darin standen zwei Mitglieder des Pester ungarischen Schauspielensembles mit deutscher Schauspielpraxis an der Spitze: Mihály Ernyi und Ádám János Láng. Kotzebue schrieb wirklich großartige Rollen, auch für die Episoden-Darsteller, und versah sie mit ausführlichen Autorenanweisungen für den auf deutschem Sprachgebiet entstandenen Spielstil.¹⁶ Und gleichzeitig schuf er in jedem seiner Stücke die großen gefühlvollen Auftritte für die Hauptdarsteller, in denen die Wirkung nicht auf textbegleitenden Gesten beruhte, sondern auf stummem Spiel und dem Erstarren der Bewegung, auf lebenden Bildern. Die wegen der einstigen ehelichen Untreue voreinander fliehenden Eheleute Mainau und Eulalia in Menschenhaß und Reue begegnen einander in der Schlußszene des 4.

tielle Basis der Theaterkunst. Da in den Zuschauerräumen des 18./19. Jahrhunderts durch die Platzklassen gleichzeitig auch scharfe gesellschaftliche Grenzlinien markiert werden, bieten die wenigen erhaltenen Abrechnungen auch Gelegenheit zu gewissen publikumssoziologischen Folgerungen. Das ungarische Ensemble unternahm verhältnismäßig spät (ab Januar 1793) den Versuch, das Abonnement einzuführen, d.h. engere Beziehungen zum Publikum herzustellen. Die Logen wurden ausschließlich von den Aristokraten abonniert, die ersten Plätze wurden auch als Adelsklasse, die zweiten als Bürgerklasse bezeichnet, während auf den letzten Plätzen die Schüler, Stadtarmen und die die Stadt besuchenden Marktleute saßen.²⁶ Unter den 18 Logen der Rondella fanden 10 einen Abonnenten; unter ihnen waren auch der Palatin, der Personalis und der Landesrichter. Der an diesem Tag fälligen Zahlung der Logen-Anrechte ist die ungewöhnlich hohe Einnahme (362 Forint und 58 Kreuzer) der ersten Abonnementsvorstellung, Menschenhaß und Réue, am 1. Januar 1793 zu verdanken. Das war übrigens die 5. Aufführung des Rührstücks; für die am 8. Januar stattfindende 6. Vorstellung wurden über die gültigen Abonnements hinaus nur 28 Karten verkauft. Die edle Lüge hatte am 23. Januar 1793 - außer Anrecht - ihre Premiere. Für die billigeren Plätze wurden 133 Karten verkauft, die Logen und die Sperrsitze des Damen-Publikums aber blieben leer. Bei der zweiten Aufführung einen Monat später, die als Abonnementsvorstellung lief, wurden eine Loge, ein Sperrsitz und 103 Plätze in den übrigen Kategorien als anrechtsergänzende Tageskarten verkauft. In dem ungefähr 500-Personen-Zuschauerraum spielte man bei den Kotzebue-Vorstellungen noch nicht einmal vor halbem Haus, was deutlich zeigt, daß ihr Erfolg relativ war und ihre Besucherzahl weit hinter der der Lustspiele und vor allem der die sprachlichen Grenzen überbrückenden Singspiele zurückblieben.

Haben wir bisher die die Kotzebue-Rezeption unterstützenden Theater-Faktoren untersucht, so weisen diese Publikumsangaben schon auf die Motive hin, durch die die erste Welle

der Rezeption geschwächt wird: der Unterhaltungs-Anspruch der Publikumsschichten, die jetzt die Theaterkultur kennenlernen (den der Lustspiieldichter Kotzebue befriedigt) sowie die Beziehung des Stammpublikums zur deutschen Schauspielkunst, die Kotzebue früher und auf höherem Niveau aufführt. Zur Lösung dieses Paradoxons waren Raum und Zeit erforderlich, und dem diente die Praxis der Wandertruppen, Kotzebue im ganzen Lande bekannt zu machen und neben den Rührstücken auch seine Heldenstücke und Lustspiele auf den Spielplan zu setzen und zu magyarisieren.

Im Anziehungsbereich der Heldenstücke

Wie Kotzebues Biographie zeigt, begann er seine Laufbahn als Dramatiker in den verschiedenen Gattungen gleichzeitig. Sein erstes Ritterdrama Adelheid von Wulfingen (mit dem Untertitel: "ein Denkmal der Barbarey des 13-ten Jahrhunderts") entstand in der zeitlichen Nähe von Der Eremit auf Formentera.²⁷ Unter dem Titel Szegfalvy Ágnes wurde es in der Magyarisierung von János Lakos am 14. Januar und 21. Februar 1795 in Pest aufgeführt. Und damit begann die zweite Welle der Kotzebué-Rezeption, die die erste räumlich und zeitlich überlagerte.

Es gibt keinen scharfen Bruch zwischen den beiden Gattungen, denn auch in den Heldenstücken ist der Bühnen-Sentimentalismus in bedeutendem Maße vorhanden. Als Schauspieltyp der ungarischen Theatergeschichte unterscheidet sich das Heldenstück in vielem von dem Themen des Mittelalters behandelnden deutschen Ritterdrama: Wie József Waldapfel treffend feststellt, ist es nicht auf den Begriffskreis "ritterlich" beschränkt, sondern muß als "heroisch" verstanden werden.²⁸ Die die Praxis des Wandertheaters ausübende ungarische Schauspielkunst des beginnenden 19. Jahrhunderts, die auf die vereinte Unterstützung des Adels baute, mußte, um sich ihre Gönner zu erhalten, die ständische Werthierarchie mit dem Männesmut an der Spitze zur Kenntnis nehmen. Wobei dieser "Mut" jedoch nicht in erster Linie im Sinne der Aufklärung, sondern in der Bedeutung des alten "Heldentums" zu verstehen war.

Die Heldenschauspiele Kotzebues fanden deshalb in Ungarn eine feste gesellschaftliche Basis und ideologische Grundlage für ihre Rezeption, und so hatten nicht nur die ein ungarisches Thema behandelnden Stücke (Die Corsen in Ungarn, erschienen 1799; Bela's Flucht, erschienen 1812; Ungarns erster Wohltäter, erschienen 1812²⁹) Erfolg.

Der Übergang vom Rührstück zum Heldenstück im Laufe der Rezeption läßt sich an den Aufführungen mehrerer Dramen verfolgen. (Unter diesen rekonstruierte Edit Mályusz-Császár die um 1810-20 stattgefundene Aufführung des Dramas Die Spanier in Peru oder Rollas Tod /ung. Spanyolok Peruban vagy Rolla halála/, das eine Fortsetzung des in Peru spielenden Rührstückes Die Sonnenjungfrau /ung. A nap szüze/ ist.³⁰ Indem Kotzue in Anlehnung an die Mode der Ritterdramen den Ritter-Helden auf die Bühne stellte, übertrug er in vielem die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts auf seine mittelalterlichen Gestalten. Gleichzeitig bedeutet diese neue Transformierung der Züge des aufgeklärten Menschen (nach dem Insel-Motiv der Rührstücke) unzweifelhaft eine immer entschiedener Abkehr von der - und sei es noch so gleichnishaften - Darstellung der Wirklichkeit. Auch unter seinen eigenen Zeitgenossen meinte er einen solchen Helden in der Person des Móric Benyovszky gefunden zu haben, dessen Abenteuer in Kamschatka er aufgrund seiner Memoiren dramatisierte. In diesem Sinne ist das Stück Graf Benjowsky kein Drama mit ungarischem Gegenstand, auf der Bühne wurde es aber dazu: durch wiederholte Betonung von Benyovszkys Ungarntum³¹ sowie dadurch, daß - unter dem Einfluß von József Gvadányis epischer Dichtung - in einem Teil der Aufführungen der Text zweier russischer Nebenfiguren zur Episodenrolle von Benyovszkys Diener Pál Rontó umgearbeitet wurde.³² Das Heldentum des Grafen ist schon vor dem Einsetzen der Handlung eine feststehende Tatsache,³³ da er das Schiff, das die Verbannten fortbrachte, gerettet hat. Im Laufe der fünf Aufzüge zeigt sich noch - als Erbe des Rührstückes - Benyovszkys Edelmut gegenüber seinem Partner, dem Kaufmann, der ihn vergiften will, und schließlich gegenüber dem in seine

Gefangenschaft geratenen Gouverneur, dem er sogar die Tochter zurückgibt. Zu den dramaturgischen Requisiten der Heldenstücke gehört andererseits die Verschwörungsszene auf offener Bühne und ebenso die Frauengestalt, die bereit ist, um ihre Liebe zu kämpfen.

Durch die Verquickung der Züge des Rührstückes und des Heldenstückes kam eine breitere Skala von Figuren auf die Bühne. Trotzdem trat keine wesentliche Veränderung ihres Charakters ein, auch weiterhin läßt er sich mit ein-zwei Zügen darstellen, neu ist lediglich das Heldentum als genauso einseitige Aufgabe. Allerdings wuchs nun der Anspruch auf ein Außeres, das die Illusion des Heldendarstellers vermittelte, und auf andere körperliche Gegebenheiten, z.B. ein durchdringendes Organ. Diese Rollefach-Modifizierung fiel in Ungarn damit zusammen, daß die zweite Schauspieler-Generation ihre Laufbahn begann.

Die Besonderheiten des neuen Heldentypus schilderte Madame Déry (ung. Déryné, die als Schauspielerin ebenfalls zu dieser Generation gehörte) - bezogen auf den deutschen Schauspieler Karl Katzianer, der in der Rolle des Inka-Heerführers im Dezember 1812 auch ungarisch spielte - : "...er war ein wunderschöner Mensch mit großartiger Statur." Und über seinen ungarischen Jünger Alajos Kőszegi, der den Spitznamen "kleiner Katzianer" trug, äußerte sie sich gleichfalls so: "Ein wunderschöner Jüngling von stattlichen Wuchs ... er spielte mit viel Feuer und gut, durch seinen schönen stattlichen Wuchs wurde sein Spiel noch gesteigert...". Und noch weniger war erforderlich, ja fast genügte seine "wunderbare sonore, klarklingende Stimme", daß der ehemalige Theaterschneider János Bartha, der spätere erste Bánk bán, 1828 die Schauspielerlaufbahn einschlagen konnte.³⁴

Gleichzeitig verdient es aber auch Beachtung, daß jene Schauspieler (János Kótsi Patkó und sein Nachfolger im Rollenfach, József Benke,), die bei den Zeitgenossen durch ihre psychologische Neigung und ihr bewußtes Spiel berühmt sind,

nur selten, und vermutlich unter dem Zwang der Rollenverteilung, Hauptfiguren in Heldenstücken spielen. Neben den großen tragischen Darstellungen treten sie aber gern in den Hauptrollen von Kotzebues Bühnstücken und den Charakterfiguren seiner Heldenschauspiele und Lustspiele auf. Kótsi Patkó spielte in einem Jahr, 1803, in 9 Kotzebue-Dramen, unter denen sich aber kein einziges Heldenstück befindet.³⁵ Der Rollenkatalog von Benke sieht ähnlich aus; in seiner Broschüre A theatrum tzélja és haszna (Zweck und Nutzen des Theaters) von 1809 äußert er sich auch über Kotzebue: "...er zeigt uns die Rätsel des Menschenherzens."³⁶ Über Benke ist auch die erste solche Rollenbeschreibung aus der Feder von Madame Déry erhalten, die die Arbeit des Schauspielers nicht nur aufgrund der Autorenanweisung beurteilt. Es handelt sich um die Rolle des Kindlein in dem Einakter Der arme Poet (ung. A szegény költő). In einer besonderen Anmerkung verwies Kotzebue seinen Hauptdarsteller auf das heikle Verhältnis von Tränenvergießen und mitleidigem Lächeln, das nie zu einem Auslachen des armen alten Verschmiedes werden darf. Benke "weinte und lachte in einem Atemzug ... schon wie er die zitternde eigentümliche Stimme traf, mit der er, während er sprach, in der gleichen Minute seinen tiefen Schmerz und ein unschuldig kindliches Lächeln zum Ausdruck brachte!" In der 6. Szene, wo die Tochter ihren Vater, der sie noch nicht erkennt, zum Essen einlädt und ihm Wein anbietet, steht in der Autoren-Anweisung nur "er trinkt". Madame Déry beschreibt es so: "...er ergreift das Glas und hält es lange in der Hand, flüstert nur mit einem tiefen Seufzer: 'lange, lange habe ich nichts getrunken, keinen einzigen Tropfen ...', dann führt er es an die Lippen und leert es ganz manierlich mit stiller Gier bis zur Neige."³⁷

In den Frauenrollen vermischen sich die Züge der leidenden Figuren des Bühnstückes (in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts in Pest-Buda das Rollenfach von Madame Hehák-Anna Moór, in Siebenbürgen das mehrerer Schauspielerinnen)

mit den Zügen der Heroine, obwohl die ersteren mit ihren zeitweiligen Wahnsinnsanfällen, häufigen Tränenergüssen und der alles ertragenden Sanftmüdigkeit mehr ins Gewicht fallen als die letzteren mit ihrer Tatkraft, den plötzlichen Entschlüssen und ihrem selbst Männer beschämenden Mut. Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß eine der in solchen Kotzebue-Stücken erfolgreichen Schauspielerinnen, als sie in in einer klassizierenden Tragödie (in einem von Wesselényi übersetzten Stück Collins) auftreten mußte, sich beklagte: "Ah, heute muß ich in diesem kalten Regulus spielen..."³⁸ Über die berühmte Tragödin der zweiten Schauspieler-Generation, Madame Kántor-Anna Engelhardt, wissen wir ganz allgemein, daß sie die Titelrolle des Trauerspiels Oktavia ausgezeichnet gespielt hat;³⁹ und 1819 - anläßlich des Gastspiels des Ensembles von Székesfehérvár - hebt sie ein unbekannter Wiener Pressekorrespondent in den Hauptrollen von Kotzebues Heldenstücken Bela's Flucht (ung. Béla futása) und Johanna von Montfaucon (ung. Montfauconi Johanna) hervor.⁴⁰

Ein schönes Beispiel für das langwährende Miteinander von Rollenfächern hält Madame Dérys Tagebuch fest. Sie spielte nicht nur in den Gesangsrollen der Singbühne, sondern auch in den Prosaprogrammen ein vielseitiges Repertoire, aber eigentlich war sie Naive, die neben der Eulalia in Menschenhaß und Reue mehrmals die Titelrolle in Die kleine Zigeunerin (ung. Lazarilla, a kis cigányleány), die Rosalia in Das Kind der Liebe, Gurli in Die Indianer in England und Lora in Bela's Flucht spielte, d.h. in allen drei Schauspieltypen ein und dasselbe Rollenfach darstellt.⁴¹ So verkörperte sie noch Anfang der 30er Jahre im Alter von 37-40 Jahren gern die Rolle der 15jährigen Elsbeth in Der Graf von Burgund (ung. A burgundiai gróf), deren Liebesszene mit dem 6 Jahre jüngeren János Bartha eine von den Aristokraten in Kassa (Kaschau: heute Kosice, ČSSR) besonders gelobte Darstellung war. Während man in Madame Dérys Spiel die Illusionskraft würdigte, die ihr Alter vergessen ließ, schätzte man bei ihrem über ein großartiges Organ verfügenden Part-

ner - abweichend vom Klischee der Heldenstücke - vor allem seine Zurückhaltung.⁴²

Die Beliebtheit der Kotzebue-Heldenstücke bei den Schauspielern wurde dadurch noch erhöht, daß er - wie in den Rührstücken - zur Kontrastierung der Hauptdarsteller großartige Charakterfiguren geschaffen hat, in denen auch die anderen Mitglieder des Ensembles Erfolge erzielen konnten.

Die Heldenstücke bedeuteten neue, kompliziertere szenische Aufgaben als die meist in zeitgenössischer Umgebung spielenden Rührstücke. In Johanna von Montfaucon gibt es z.B. einen Burghof mit Balkon und Bäumen; eine Meierei mit Steinmauer und Höhle; eine Waldgegend mit einer Straße, die sich vom Berg herabzieht; einen Burgberg mit Felsen und einer Brücke - und damit haben wir nur die kompliziertesten von den 9 geforderten Bühnenbildern erwähnt. Kotzebue ließ mit Schlachtenszenen und Aufzügen die Bühne auch in der Tiefe bespielen, wodurch das Verhältnis und die Bedeutung der gebauten und eingefügten Bühnenbilder wuchs und die Beleuchtungseffekte anspruchsvoller wurden. (In dem erwähnten Drama mußte z.B. im 4. Akt Mondlicht und im 5. Akt Sonnenaufgang dargestellt werden.)

Das Wandertheater konnte nur einen Bruchteil der vom Verfasser mit großer Sorgfalt detailliert angegebenen Bühnenhinweise verwirklichen; das Attribut "prachtvoll" hatte eigentlich nur auf dem Theaterzettel Gültigkeit. An anderer Stelle untersuchten wir den Weg eines Bühnenelements, des Schiffes, zusammen mit seinen technischen Kompromissen.⁴³ Ein solches kam auch in Graf Benjowsky und Der Eremit auf Formentera vor.

Im Vergleich zu den Inventaren des ersten ungarischen Theaterensembles hatten sich die Bühnen-Garderoben zu Beginn des 19. Jahrhunderts - infolge der Lagerwirtschaft, der Beschädigungen durch das Wandern und der fehlenden materiellen Mittel - nur langsam differenziert. Wir können aufgrund des Kostümverzeichnisses zwischen 1807 und 1815⁴⁴ des zweiten ungarischen Theaterensembles von Pest feststellen, daß neben der auch geschenkt erhaltenen ungarischen Festkleidung

die Zahl der Ritterkostüme am schnellsten zunahm. Ungeachtet dessen schreibt der erwähnte Berichterstatter der Wiener Zeitung, eben in Zusammenhang mit der Aufführung von Johanna von Montfaucon am 12. Oktober 1819: "Es scheint, daß das ungarische Schauspielensemble im Studium der historisch angebrachten costume (ausgenommen die ungarischen) zurückgeblieben ist und deshalb entweder ganz dagegen verstößt oder in unliebsame Übertreibungen verfällt."⁴⁵

Die Wirkung und Existenz der Heldenspiele hing eng mit der Situation des originalungarischen historischen Dramas zusammen. Während der literarischen Alleinherrschaft des Imitationsprinzips ersetzten die vier Dramen Kotzebues mit ungarischem oder ungarisch empfundenem Thema sowie der sich ihnen anschließende (zu Bocskay István magyarisierte) Ubaldo für lange Zeit die Originalwerke. Sie standen in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts bei solchen repräsentativen Anlässen auf dem Programm, wo das Schauspielensemble vor versammeltem adligen Publikum am Beispiel der Heldenstücke die ständisch-heroischen Traditionen darstellte.⁴⁶ In den Jahren zwischen 1810 und 20, als nach der Niederlage von Győr (1809) sich die adlige Selbstbestätigung und der Originalanspruch der Romantik in dem Bedürfnis nach dem romantischen Helden-drama trafen, näherten sich die zunehmenden Dramentexte (von den historischen Dramen der Schauspieler-Schriftsteller József Katona und Károly Kisfaludy bis zu den Fragmenten Dániel Berzsenyis) dem modischen Schauspieltyp des Heldenstückes. Selbstverständlich werden es dann die Original-Heldenstücke, vor allem die ersten Erfolgsdramen von Károly Kisfaludy, A tatárok Magyarországon (Die Tataren in Ungarn), Ilka und Stibor vajda (Woiwode Stibor), die ihr einstiges Vorbild, die Stücke Kotzebues, zurückdrängen. Zwei von ihnen erlebten eine Auferstehung: Bela's Flucht (ung. Béla futása), das 1822 József Ruzitska als Libretto für das erste ungarische historische Singspiel diente, und Benyovszky (1847) in der Vertonung von Ferenc Doppler. (Das in Anlehnung an Kotzebue von Rudolf Köfflinger geschriebene deutsche Libretto

wurde von Béni Egressy ins Ungarische übersetzt.)

Der Erfolg der Lustspiele

Nach dem 1798 publizierten Der Wildfang schrieb Kotzebue solche Lustspiele, die allgemeine, überall vorkommende menschliche Fehler und Schwächen mit aktuellen Modeproblemen verquickten. Auch das war wieder ein Ausweichen vor der Abbildung der Konflikte der Wirklichkeit. Die Inseln des aufgeklärten Ideals fand er (in Weiterführung des in dem Rührstück Lohn der Wahrheit /ung. Igazaág jutalma/ eingeschlagenen Weges) in der ländlichen Lebensform oder, genauer gesagt, einer besonderen gekünstelten Variante derselben, und diese wurde vor allem durch die Modenachäfferei, die Ausländeranbetung und die "Sucht zu glänzen" bedroht. Das so aufgestellte und vielfach variierte Lustspielkonflikt-System, Kotzebues dramatische Fiktion, erzielte seine Bühnenwirksamkeit durch hochgradige Routine und eine sichere Szenen- und Charakterformung.

In der ungarischen Rezeption ließen sich die Lustspiele - mit der Methode der Magyarisierung - in vielen Punkten an vorhandene literarische und schauspielerische Traditionen anknüpfen. Dadurch konnten die Ensembles auf dem Gebiet der Lustspiele, die den überwiegenden Teil des Programms ausmachten, das Bedürfnis nach Unterhaltung und die moralischen Ansprüche des durch Lachen Belehrens befriedigen, und gleichzeitig die nicht so dichten Reihen des originalungarischen Lustspiels ersetzen und ergänzen.

Hinsichtlich der Möglichkeiten der Magyarisierung sind bei den Gestalten der auf ihrem Gut lebenden Adligen eine Vielzahl von Versionen zu erkennen. Graf Szivesi in einem unter Kotzebues Namen gespielten Stück Die Erziehung formt den Menschen (ung. A nevelés formálja az embert) verkörpert das Ideal des aufgeklärten Menschen in ländlicher Umgebung: Rang- und Geburtsvorrechte bedeuten ihm nichts, er ist ein zutiefst moralischer Mensch, der besonders von seiner bestechlichen, provinziell die Mode nachäffenden Umgebung absticht. Oberforstmeister von Arlstein (ung. Erdötelki) in

Der Besuch oder die Sucht zu glänzen (ung. Látogatók vagy a fényleni kívánás) ist ein ruhiger, friedlicher Mensch, der seine wahre Freude im Pfeiferauchen und Zeitungslesen findet, während seine Frau, die die Einfachheit liebt, für die Wohltätigkeit und die angemessene Erziehung ihrer Kinder lebt. Dieses Persönlichkeitsbild ist jedoch nicht mehr so eindeutig: Weder er noch seine Frau wären damit einverstanden, daß ihre Kinder unter ihrem Rang heiraten. Die Brüder von Langsalm (ung. Lakostoi) in Der Wirrwarr oder der Mutwillige (ung. Nagy zürzavar) repräsentieren zwei verschiedene Typen. Der Major ist der harte, ältere Soldat mit seiner abgehackten Redeweise und den häufig verwendeten Flüchen (und seiner besonderen Glaubwürdigkeit in und nach den napoleonischen Kriegen), während sein auf dem Lande lebender Bruder eher komische Züge aufweist, bei ihm wird die Gutmütigkeit durch seine täppische Fettleibigkeit, seine geistige Trägheit, seinen Status als Pantoffelheld und seine Schläfrigkeit zur Unfähigkeit verurteilt. Auch für den Krautjunker gibt es bei Kotzebue ein Beispiel: Herr von Piffelberg (ung. Kristóf Bivalyfi) in dem Lustspiel Der Wildfang (das unter den Titeln Pajzán ifju, Szilaif ifju und Kelepce ungarisch und magyarisiert gespielt wurde), der neben seiner schonungslosen Offenherzigkeit auf eine Geldheirat versessen ist und die Jagd und Wirtschaft bevorzugt. Diese letztere Neigung hat er gemeinsam mit Herrn von Brennessel, einem der Junggesellen-Freier des Lustspiels Pagenstreiche (ung. Az udvari page pajkosságai, später A pajkos pesti jurista), der im Ungarischen ebenfalls den Namen Bivalyfi erhielt. Die Magyarisierung dieser Adels-Galerie konnte mit unterschiedlichem Wirkungsgrad gelingen. Die geringste Schwierigkeit bereitete es, den Piffelberg/Bivalyfi zu spielen, war er doch - zusammen mit einigen seiner ungarischen Gefährten - der unmittelbare Rechtsnachfolger des Pontyi (György Bessenyei: A filozófus/Der Philosoph/) auf der Bühne. Und deshalb geschah auch ihm, was mit Pontyi geschehen war: wegen seiner gesellschaftlichen Gültigkeit stieg er zum Hauptdarsteller auf.⁴⁷

Die Darstellung solcher Adliger wie die Brüder von Largsalm (ung. Lákostói-testvérek) und von Arlstein (ung. Erdőtelki) bedeuteten ebenfalls kein Problem: die ungarischen Schauspieler konnten hier aus ihren eigenen Lebenserfahrungen schöpfen, während das Publikum diese Figuren als Bekannte begrüßte.

Trotz der schnellen und wirksamen Magyarisierung, durch die Autoren und Publikum für das ungarische Lustspiel erzogen wurden,⁴⁸ dürfen wir nicht vergessen, daß die Magyarisierung eine Notlösung ist, bei der es natürlich nicht gelingen konnte, die gesellschaftliche Öffentlichkeit des anderen Landes in ihrem ganzen Umfang und in aller Gültigkeit zu transponieren. Vom ungarischen Provinzleben unterscheiden sich die auf dem Lande lebenden Helden der Kotzebue-Lustspiele in erster Linie durch ihren höheren gesellschaftlichen Rang, ihre ausgedehnteren Verbindungen und ihre reichere Lebensweise. Familie von Arlstein wohnt in einem Schloß, in ihrem Garten befindet sich eine Statue, unter dem Fenster stehen in Kübeln Orangenbäume; Familie von Wildenhain kommt vom Badeaufenthalt aus Ostende, ihrer Kutsche eilt ein Läufer und ein Reitknecht voraus, von Arlstein wird als Oberforstmeister angesprochen, Graf Szivesi trägt den Titel Exzellenz, seine Tochter küßt ihm zur Begrüßung die Hand, die Bauern küssen den Saum seines Mantels. Im allgemeinen fehlt die patriarchalische Atmosphäre der Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts, die in Ungarn lange erhalten blieb, und die selbst noch für die Herrenhaus-Welt der Kérők (Freier) von Károly Kisfaludy charakteristisch war.

Die eindeutig negativen Figuren der Auslandsanbeter, die immer beschämt werden (Selicour /ung. Szelicour/ in Der Wirrwarr, Baron Schaukrodt /ung. Sárosdy/ und seine Familie in Der Besuch, Graf Csélcscapi in Die Erziehung formt den Menschen) ergeben die wirksamsten Spielmöglichkeiten. Bei Kotzebue öffnet diese Figur stets die französische Mode nach, in den magyarisierten Fassungen vermischen sich die französischen und deutschen Züge. Nicht ganz so unsympathisch, wenn auch unverbesserlich in seiner Verschrobenheit, ist der Typ des

komischen Intellektuellen, wie z.B. der in der ungarischen Fassung den Namen Koponyai tragende Anthropologe, Herr von Rückenmark, in Die Organe des Gehirns (ung. Az agyvelő orgánumai), oder der eifersüchtige Ehemann, der Naturkundelehrer Heinrich Erlenhof (ung. Imre Árosi) in Der verbannte Amor oder die argwöhnischen Eheleute (ung. A bujdosó Amor). Noch lächerlicher sind die Träger der altersgebundenen Schwächen und Gebrechen, die drei grilligen alten Freier in Pagenstreiche (ung. Az udvari page pajkosságai) oder die zwei pensionierten Offiziere, Major von Staubwirbel (ung. Szelesdy) und Hauptmann von Mengkorn (ung. Zavari), in Die Zerstreuten (ung. A két feledékeny).

Eine wichtige Quelle für Kotzebues Erfolg bestand darin, daß er durch Zusammenziehen der Persönlichkeitszüge und ihr Variieren die Zahl der Typen manchmal auch innerhalb eines jeweiligen Lustspiels erhöhte und damit die Gefahr der Wiederholung und der Monotonie umging. Die Schulmeisterswitwe Sara in Die Erziehung formt den Menschen will nicht nur glänzen und macht das ihr anvertraute Mädchen mit den Affektiertheiten der städtischen Mode vertraut und bewundert den "ausländern-den" Freier, sondern ist dazu auch noch bestechlich; der Stützer Baron Schaukrodt (ung. Sárosdi) übernimmt von der Lebensform der Intelligenz nur die komischen Züge, er ist Amateur-Paläontologe und Schädel-sammler, dessen Leidenschaft gleichzeitig auch zur Quelle seiner Lustspiel-Strafe wird, denn sein Vermögen geht dabei drauf.

Im Laufe der schauspielerischen Rezeption vergrößerte sich einerseits die Zahl der dankbaren komischen Rollen, andererseits erhielten die Schauspieler charakturvollere Aufgaben. Nicht zufällig erlebten die Pagenstreiche in zwei Magyarisierungen fast vier Jahrzehnte: nicht nur der "leichtfertige Jüngling" in seiner Verkleidung ist eine attraktive, gute Rolle, sondern auch die der drei alten Freier (Herr von Brennessel/Bivalyfi, Herr von Kreutzquer/Vándor und Herr von Helldensinn/Höslaky) bedeutet eine wahre Häufung von komischen Möglichkeiten.

Eine eingehendere, sich auch auf die Struktur der gesellschaftlichen Öffentlichkeit erstreckende Untersuchung der Magyarisierung von Kotzebues Lustspielen wird dadurch verhindert, daß die Texte zum größten Teil vernichtet sind; gerade weil man sie so häufig und lange Zeit spielte, blieben nur einige erhalten. Ungeachtet dessen müssen wir in diesem Zusammenhang auf zwei Fragen eingehen. Die eine: Die aktiven, agilen Jünglinge, die bereit sind für ihre Liebe und ihre Ziele auch zu kämpfen, erscheinen zum erstenmal in den magyarisierten Lustspielen Kotzebues und seiner zeitgenössischen Epigonen auf der ungarischen Bühne. Baron Fritz Wellinghorst (ung. Túzes Ferenc) (Der Wildfang), Fritz Hurlebusch (ung. Hurbos Feri) (Der Wirrwarr) und Eduard (Die Organe des Gehirns) brauchen keinen Vertrauten, dafür aber einen Freund, eine Zofe oder einen Diener für die Liebesintrigen. Die gesellschaftliche Geltung dieses Typs war den ungarischen Verhältnissen unzweifelhaft voraus, hier sind Kisfaludys frühe Lustspiele noch durch sich ihren Eltern fügende und nur im Geheimen liebende Jünglinge charakterisiert, und selbst in der zweiten Hälfte der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts erscheinen diese selbständiger werdenden Figuren noch einigermaßen voraustypisiert.

Die zweite: Ebenso vorweggenommen ist für Ungarn die Kleinstadt-Thematik. Zwar gehörten Die deutschen Kleinstädter (ung. A kisvárosiak) 1804 zu dem Bücherbestand des Kolozavärer Ensembles, ihre Premiere in Pest fand am 19. Februar 1808 statt und die der Fortsetzung, des Carolus Magnus, am 31. Dezember 1811,⁴⁹ aber Krähwinkel (ung. Hollózugoly), die die Großstadt nachäffende Kleinstadt mit ihren Mißständen, wurde erst in den 30er Jahren und in erster Linie nur in Pest-Buda aktuell. Dann aber meist schon aufgrund der Werke der Wiener Possenschreiber mit ihren kleinbürgerlichen Idealen, die auf Kotzebue zurückgehen und von ihm die Schauplätze übernahmen. (Bauerle: Die falsche Catalani /ung. Ál-Catalani/ Raupach: Der versiegelte Bürgermeister /ung. A lepecsételt polgármester/). In dieser Zeit entstand auch das ungarische

Pendant zu Krähwinkel, das anlässlich des Preisausschreibens der Ungarischen Gelehrten Gesellschaft (Magyar Tudós Társaság) vom Jahre 1836 verfaßte Lustspiel Mátyás király Ludason (König Matthias in Ludas) aus der Feder von József Gaál.

Die dauernde Gewähr für den Erfolg der Kotzebue-Lustspiele in der Wanderschauspielerei bestand darin, daß man sie auch unter den täglich wechselnden Umständen und den sich daraus ergebenden unvermeidlichen künstlerischen Kompromissen aufführen konnte. Und hierbei spielt die Initiative der Schauspieler eine noch eindeutigerere Rolle, wie die Namen von Mihály Ernyi, Adám János Láng, József Kontz, József Benke, Zsigmond Murányi, Madame Déry, Ferenc Komlóssy, György Telepi und Károly Megyeri - vier Jahrzehnte in den Reihen der Übersetzer und Magyarisierer - beweisen. Unter den Mitgliedern der ersten und zweiten Schauspieler-Generation bildete sich bald das System der Rollenfächer heraus, wie es auch Madame Déry in ihrem Tagebuch kurz nach 1810 (am Beginn ihrer Laufbahn) beschreibt, wobei sie sich auf die gewohnte Rollenverteilung des Lustspiels bezieht: "Unter den Männern sang Herr Láng die ersten Liebhaber, Tenor, und spielte leichtsinnige französische Kavaliers... Die Helden, Tyrannen und alten beliebten Komiker wurden von Herrn Nagy dargestellt."⁵⁰ Auffallend ist, daß selbst die ausgezeichnetsten Schauspieler sich gern über die Rollenfachgrenzen in dieser Gattung hinwegsetzten, wenn es galt, eine dankbare Aufgabe zu übernehmen. Kótsi Patkó János stellte nicht nur Graf Szivesi dar, sondern auch den abgehackt sprechenden Major von Langsalm Lákostói; in Das Epigramm spielte er drei Rollen, aber er verkörperte auch den Pantoffelhelden Felix (Der Wildfang) und sogar den sich ausländisch gebärdenden Selicour. Die Lustspiel-Rollenliste von József Benke erstreckt sich von Major Langsalm über Herrn von Piffelberg/Bivalyfi und einen der alten Freier aus Fagenstreiche bis zum Kammerdiener Balthasar Schwalbenschweif (ung. Kákabot Boldizsár /Die beiden Klingsberg/). wenn wir noch den Bürgermeister Nicolaus Star (ung. Seregely Miklós /Die deutschen Kleinstädter/) sowie Herrn von

Rückenmark/Koponyai und seinen Sohn Eduard (Die Organe des Gehirns) dazurechnen, ergibt dies wesentlich mehr, als bei den in den Wandertruppen üblichen Rollenverteilungen notwendig ist.

Für die Schauspieler überlebten diese Aufgaben - wegen der Vielfalt der Charaktere und der Möglichkeit, sie individuell zu gestalten - auch die große Stilwende der Theaterromantik in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts. Nicht nur die intuitiven Talente wie Károly Hegyeri und György Telepi verkörperten Kotzebue-Rollen, sondern auch Gábor Egressy zeigte eine der hervorragendsten Darstellungen seiner frühen Laufbahn in der Rolle des Elias Krumm (ung. Krumm Illés) in Der grade Weg der beste (ung. Legjobb az egyenes út), die er in Pest und in der Provinz 26mal spielte.⁵¹

Daneben bedeuteten die Lustspiele auch szenisch keine schwere Aufgabe: Die Schauplätze, wie Inneres eines Zimmers, Wirtshaus und Garten, gehörten zur Grundausrüstung der Wandertruppen, und für die magyarisierten Lustspiele genügten die Kostüme, die zur Kategorie der zeitgenössischen ungarischen und - als Gegenpunkt zum Veranschaulichten der Modenachäffung - der deutschen und französischen Kleidung gehörten.

Die Metamorphose des Kotzebue - Programms

Wie schon erwähnt, konnte erst die spätere Untersuchung die drei Schauspieltypen in der Kotzebue-Rezeption auf der ungarischen Bühne voneinander trennen. Pest-Buda und Kolozsvár hatten sich bisher gesondert entwickelt, zwischen ihnen bestanden nur lose persönliche und Programm-Bindungen. Aber nach dem Zusammenbruch des Pester Theaterensembles 1796 und seinem mehrere Städte berührenden Versuch einer Neubildung (1800-1801) sowie dem planmäßiger und regelmäßiger werdenden Ausschwärmen des Klausenburger Ensembles kam es um die Jahrhundertwende zur Vereinigung von Repertoire und Bühnenpraxis der beiden Theaterzentren. So war in Marosvásárhely am 11. Februar 1796 die erste Kotzebue-Aufführung (Menschenhaß und Reue), in Debrecen am 11. August 1798 (Das Kind der Liebe)

und in Nagyvárad (Großwardein: heute Oradea, Rumänien) wahrscheinlich zwischen August und Oktober 1798. In Szeged läßt sich hinter der ersten professionellen Aufführung mit dem Titel Tudorság alól felszabadult ifjú Kotzebue vermuten, (wahrscheinlich handelt es sich um das Lustspiel Der wildfang), und ebenso wurde bei der ersten professionellen ungarischen Vorstellung in Komárom, in Mai 1811, Kotzebue gespielt.

In der Bauern-Bürgerschaft und den Honoratoren der rein-ungarischen Agrarstädte der Großen Tiefebene erwarb sich Kotzebue eine neue Publikumsschicht. Das für 1810 in Debrecen herausgegebene Magyar játék-szini 'sebkönyvetske (Ungarisches Theater-Taschenbüchlein) formuliert die gesellschaftliche Schichtung des Zuschauerraumes: "wohlgeborene heldenhafte Patrioten", "würdige Bürger der edlen, freien königlichen Stadt Debrecen" und "das ganze Publikum". Wenn wir die - allerdings unvollständigen - Abonnementslisten von Szeged (Anfang 1807) und Pest (Ende 1807) miteinander vergleichen, so ist der Unterschied augenfällig. In Szeged waren die vornehmsten Abonnenten der Postmeister mit seiner Familie und die Frau des Apothekers. In den Logen Pests saßen nach wie vor Aristokraten, Parlamentsabgeordnete und die hohen Beamten der Regierungsorgane, während im Parterre die niederen Beamten, Schriftsteller, Intellektuelle und Offiziere ihre Plätze hatten.⁵² Diese differenzierte Zuschauerschaft beweist, daß das Kotzebue-Programm im Laufe der Zeit wirklich zu einem breitesten Publikumskreis gelangte. Im Anteilverhältnis Kotzebues am Programm trat lange Zeit keine wesentliche Änderung ein. Das zweite Pester Ensemble spielte zwischen 1807 und 1815 64 Kotzebue-Premieren oder -Neuaufführungen mit insgesamt 272 uns bekannten Vorstellungen, was 18,8% der auf dem Programm stehenden Dramen und 20,7 % der Vorstellungen ausmachte. In den Jahren des Budaer Burgtheaters (1833-37) gab es noch immer 57 Kotzebue-Dramen mit 139 Vorstellungen; das bedeutet 14,9 % der Dramen und 15,3 % der Vorstellungen.⁵³ Der Theater-Geschmackswechsel der Romantik

läßt sich eigentlich nur daran ermesen, daß in den Budaer Jahren der Anteil der Vorstellungen den der Dramen kaum übertraf, d.h. die Zahl der Vorstellungen abnahm.

Betrachtet man das Programm als Ganzes, dann kann man feststellen, daß die drei repräsentativen Schauspieltypen einander gur ergänzten, die große Palette der Kotzebue-Dramen bot die Möglichkeit einer abwechslungsreichen Spielplangestaltung und wurde so zum Grundrepertoire der Wandertruppen. Diese Funktion ist am besten dort zu erkennen, wo ein Ensemble an einem neuen Aufführungsort eintraf und Publikum gewinnen wollte. Im Mai 1807 begann (nach 11 Jahren Pause) erneut ein ungarisches Ensemble in Pest-Buda zu spielen, wobei es die Unterstützung des hier tagenden Parlaments erhoffte. In den ersten drei Monaten zeigt sich folgender Kotzebue-Anteil im Programm (in Klammer die Zahl der Vorstellungen im betreffenden Monat):

20. Mai 1807 Armut und Edelsinn (ung. Szegénység és nemes sziv)
22. Mai 1807 Der Papagoy (ung. PáPELLI madár)
29. Mai 1807 Die Erziehung formt den Menschen (ung. A nevelés formálja az embert)
- 3 Vorstellungen (8)
29. Juni Die Erziehung formt den Menschen
- 1 Vorstellung (9)
8. Juli Das Kind der Liebe (ung. A szerelem gyermeke)
17. Juli Der Wirrwarr (ung. Nagy zürzavar)
- 2 Vorstellungen (12)

In den ersten drei Monaten des Pester Debüts fanden also 5 Kotzebue-Premieren statt (unter den Stücken waren nur Der Papagoy und Das Kind der Liebe im Pester Programm der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts schon vorgekommen), noch dazu mit der Absicht, die moralisch erziehende Wirkung des Theaters unter Beweis zu stellen. In der Mehrzahl brachte man Rührstücke mit aufklärerischem Inhalt auf die Bühne, und unter den Lustspielen anfangs der als "moralisches Lustspiel" bezeichnete Die Erziehung formt den Menschen (ung. A nevelés

formálja az embert) und erst im dritten Monat die Intrigen-Komödie Der Wirrwarr (ung. Nagy zürzavar). Nicht nur die Heldenstücke Kotzebues fehlten, sondern auch ungarische historische Dramen spielte man in den drei Monaten nur drei.⁵⁴

In Székesfehérvár, wo eine Wandertruppe durch das Komitat Fejér ständige Unterstützung erhielt, war es nicht anders:⁵⁵

18. Okt. 1818 Der Rehbock (ung. Baköz)
20. Das Kind der Liebe (ung. A szerelem gyermeke)
25. Die Indianer in England (ung. Az indusok Angliában)
- 3 Vorstellungen (10)
3. Nov. Der Wildfang (ung. Szilaj ifju)
12. Menschenhaß und Reue (ung. Embergyűlölés és megbánás)
24. Die Erziehung formt den Menschen (ung. A nevelés formálja az embert)
- 3 Vorstellungen (15)
1. Dez. Die Organe des Gehirns (ung. Agyvelő tehetségének jegyei)
8. Graf Benjowsky (ung. Benyovszky)
13. Johanna von Montfaucon (ung. Montfauconi Johanna)
27. Das Epigramm (ung. Epigramma)
- 4 Vorstellungen (13)
- Die ersten drei Monate des 1821 eröffneten neuen Theaters von Kolozsvár zeigen vielleicht noch anschauliche Kotzebues programmgestaltende Wirkung:⁵⁶
22. März 1821 Der Opfertod (ung. Önnön áldozat)
24. Johanna von Montfaucon
25. Intermezzo
29. Der Graf von Burgund (ung. A burgundiai gróf)
- 4 Vorstellungen (12)
8. Apr. Pagenstreiche (ung. Az udvari page pajkosságai)
10. Das Kind der Liebe (ung. A szerelem gyermeke)
- 2 Vorstellungen (13)

16. Mai Don Ranudo Colibrados (ung. Szegény kevély)
22. Der Eremit auf Formentera (ung. A formenterai remete)

- 2 Vorstellungen (17)

Außerdem eignete sich das Kotzebue-Programm (in allen drei Typen) auch für die exklusivsten Festveranstaltungen Kolozsvárs. Als solche galten verschiedene Familienfeiern des Gouverneurs von Siebenbürgen und seiner Frau sowie der das Theater unterstützenden Aristokratie.⁵⁷

Über das Programm der kleineren Wandertruppen erteilt uns lediglich der Nachlaß des Schauspieldirektors István Balogh noch erschöpfende Auskunft.⁵⁸ Zwischen 1820 und 1838 standen auf dem Programm der Balogh-Truppe 21 Kotzebue-Dramen, und wir wissen, daß sich noch 18 weitere in ihrem Buchbestand befanden. Die Bedürfnisse der kleinen Wandertruppen unterschieden sich jedoch vielfach von dem bisher angeführten Kotzebue-Programm. Zwar finden wir auch hier die repräsentativen Rührstücke (Menschenhaß und Reue, Das Kind der Liebe, Die edle Lüge usw.) und die Heldenstücke (Graf Benjowsky, Bela's Flucht, Die Kreutfahrer usw.) - diese kamen jedoch verkürzt auf die Bühne, um an einem Abend mehrere Stücke spielen zu können und um den Text den Möglichkeiten der kleinen Truppe anzupassen. Deshalb wurden für sie aus dem Lebenswerk Kotzebues die Lustspiel-Einakter am wichtigsten. So erzielten Die Zerstreuten (ung. Két feledékeny), Das Landhaus an der Heerstraße (ung. Országuton lévő ház) sowie Der Eremit auf Formentera (ung. A formenterai remete) hohe Aufführungsziffern, wobei Der Eremit auf Formentera seltener in der ursprünglichen Singspielform und häufiger ohne Musik gespielt wurde. Die "Einrichtung für seine Bühne" nahm Balogh selbst vor, der mit diesem Stück 1820 in Kunszentmiklós auch seine Laufbahn begonnen hatte. Gezwungenermaßen fertigte er auch 1833 eine Neuübersetzung des Graf Benjowszky an, "weil sie noch nicht dort war".⁵⁹

Natürlich konnten die kleinen Truppen, die mit ihrem - wie bei den Baloghs - verkürzten und zwangsweise umge-

formten Kotzebue-Programm mehrere Schauspieltypen ersetzen wollten, nicht annähernd die Wirkung erzielen, die diese Dramen sonst hervorbrachten. So erweckte z.B. im Januar 1834 in Zenta (heute Jugoslawien), eine unvorbereitete Aufführung von Der Eremit auf Formentera mit ihren häufigen Improvisationen eher den Eindruck einer Parodie.⁶⁰

Das Tagebuch von István Balogh ermöglicht auch gewisse Rückschlüsse darauf, wie weit sich die geographische Verbreitung und Wirkung der Kotzebue-Stücke erstreckte. Dem Itinerar seiner Truppe zufolge trat sie außer in den traditionsgemäß als Theaterzentren geltenden Städten und Kleinstädten auch in solchen Gemeinden mit vorwiegend bäuerlichem Publikum auf, wie Ráckéve, Paks Csurgó, Pusztanyék, Mosdós, Tinnye und Baracska. Auch für die Balogh-Truppe bedeuteten die großen Anlässe der Publikumsansammlung die wirklichen Möglichkeiten, so z.B. die Einsetzung des Obergespans (1827, Varasd: Béla's Flucht), die Beamtenneuwahl in einem Komitat (1830, Kaposvár: Der Eremit auf Formentera, Die Zerstreuten, Béla's Flucht), der Markt (Losonc, 1835: Der Wirrwarr, Der Wildfang, Das Landhaus an der Heerstraße) und der Fremdenverkehr der Badeorte im Sommer (1821, Balatonfüred: Béla's Flucht, Die Zerstreuten, Der Wirrwarr; 1830 Harkány: Der Eremit auf Formentera, Béla's Flucht, Das Landhaus an der Heerstraße; 1834 Paráds: Der Wirrwarr, Die Zerstreuten, Der Eremit auf Formentera; 1837, Paráds: Der Wirrwarr). Wie gut zu erkennen ist, konnten neben dem als repräsentativ geltenden und nach 1822 sogar mit etwas Musik versehenen Béla's Flucht vor allem die Singspiel- und die Lustspiele mit Erfolg rechnen.

Bis zu den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte dann das Kotzebue-Programm alle seine Theateraufgaben erfüllt. In den bedeutenden Theaterzentren (Buda, Kassa, Kolozsvár) ging die Herausbildung des zeitgemäßen romantischen Programms - inbegriffen auch die originalungarischen Dramen und das Opernrepertoire - schon immer weiter voran. Und im Lichte dieser Bestrebungen waren die früheren Kotzebue-Übersetzungen

gen und -Magyarisierungen sowohl in ihrer Anschauungsweise als auch in ihrem Sprachzustand bereits veraltet.⁶¹ Die Rührstücke hielten sich in der Mitte der 30er Jahre eigentlich meist nur durch eine jeweilige Rolle, wie Die leidende Ida (ung. Szenvedő Ida), die Madame Kántor zuliebe mit beträchtlichen Streichungen in Buda gespielt wurde, oder der am Vorabend des Geburtstags der Königin aufgeführte Lohn der Wahrheit (ung. Igazság jutalma): Dieses, wie auch der Berichterstatte des Blattes Honművész formuliert, "langatmige, viel blasse Rührseligkeit enthaltende Stück" wurde ebenfalls nur als beabsichtigt allegorische Darstellung zu diesem Anlaß auf den Spielplan gesetzt; in Kassa konnte selbst die Vertonung Gyrowetz' die Schwächen von Das Gespenst (ung. Kisértet) nicht verdecken, und in Buda hält der Rezensent dasselbe Stück nur mit umfangreicherem Personal, mehr Militär und mit drei verschiedenen Chören, d.h. mit Opernausstattung, für spielbar.⁶²

Auch den Heldenstücken half gewöhnlich der Anlaß der Aufführung über die Schwierigkeiten der Aufnahme hinweg, wie z.B. dem zu Bocskay István magyarisierten Ubaldo, der am 7. Juli 1833 dem Ensemble im Budaer Burgtheater als Eröffnungsstück diente, und wo die patriotische Freude über das Theaterereignis die Probleme vergessen ließ; oder wie am 13. Dezember, als das Heldenstück zugunsten des Budaer Frauenvereins aufgeführt wurde. Am 7. Dezember dagegen traten in Die Spanier in Peru oder Rollos Tod (ung. Rolla halála) Kostümprobleme und Inszenierungsmängel in gleicher Weise gravierend zutage.⁶³

Selbst aus unseren verstreuten Angaben ergibt sich, daß bei den Aufführungen der Rührstücke und der Heldenstücke durch Schauspielerinitiative überall komische Schattierungen in die Produktion gelangten und damit der gefühlsmäßige oder heldenhafte Charakter der großen Auftritte gewissermaßen abgeschwächt wird. Bei den erwähnten Aufführungen verlieh Megyeri in Lohn der Wahrheit (ung. Igazság jutalma) dem Pfarrer Hellmuth durch schlechtes Latein komische Obertöne,

Telepi steigerte in Die Spanier in Peru oder Rollas Tod (ung. Rolla halála) den betrunkenen spanischen Soldaten zu einer dankbaren Rolle, während in Zenta Szakácsy-Pedro in einer gefühlvollen Szene ein komisches Spiel improvisierte.

Gegen das Kotzebue-Programm richtete sich auch - allerdings nach Schauspieltypen differenziert - die Avantgarde der sich herausbildenden ungarischen Theaterkritik, die Trias des Athenaeums (in erster Linie Mihály Vörösmarty und József Bajza), für die im Geiste des liberalen Theaterprogramms vor allem die indirekte moralische Erziehungswirkung an erster Stelle stand. In der die Dramentheorie der ungarischen Romantik zusammenfassenden Vörösmarty-Studie Elméleti töredékek (Theoretische Fragmente) werden in Hinsicht auf Kotzebue, ja sogar auf seinen Anhänger Károly Kisfaludy, vor allem die Abwertung der "wahren Tugend" beziehungsweise die rührseligen Szenen der Lustspiele bemängelt, d.h. jenes sentimentale Erbe, das von Vörösmarty und seinem Kreis ebenso verdammt wird, wie die neuste Generation der Schauspiel-literatur der deutschen Romantik mit den der "Jammerei" bezichtigten Raupach und Birch-Pfeiffer.) Und als Gegenbeispiel werden die lebensvolleren, schwungvolleren Dramen der französischen Romantiker genannt. Unter ihren täglichen Kritiken der Aufführungen des Pester Ungarischen Theaters erörtert Vörösmarty diese Gegenüberstellung ausführlich in Verbindung mit der Neuinszenierung des Benyovszky am 18. Dezember 1837 und Bajza anlässlich der Vorstellung des Lustspiels Der Rehbock (ung. A Bakóz) am 27. Oktober 1842. Während sie die überholten Züge der Rührstücke und Heldenstücke nicht genug verurteilen konnten, wurde von beiden Kotzebues Gewandtheit und Geschicklichkeit in der Lustspiel-Dramaturgie anerkannt. Vörösmarty verwendet in seinen Elméleti töredékek (Theoretische Fragmente) glattweg die Bezeichnung "großer Meister der Lustspiele" und gibt dort auch die prinzipielle Begründung für seine Meinung, wenn er darüber schreibt, daß das gute Lustspiel nicht in erster Linie Individuen, sondern "Art und Gattung" (=Typen) dar-

stellt, "den Geizigen, den Boshaften, den Flegel, den Leichtsinigen, den Verschwender usw.". Die Kotzebue-Darstellung - einschließlich der Praxis der schauspielerischen Individualisierung, die in der Epoche der Romantik besonders wichtig wurde - entsprach also dieser Auffassung, die die Lessingsche Ästhetik weiterentwickelte und die Bedeutung der Lustspiel-Charaktere betonte. Bajza, dessen Lieblings-Lustspiel übrigens Das Epigramm (ung. Epigramma) war, übersetzte unter dem Decknamen László Rejtényi auch selbst ein Kotzebue-Lustspiel, den Einakter Der todte Neffe (ung. A megholt unoka), der im 3. Heft der FeIsőmagyarországi Minerva vom Jahre 1830 im Druck erschien.⁶⁴

Das Pester Ungarische Theater (seit dem 8. August 1830 schon unter dem Namen Nationaltheater) war anfangs noch immer auf Kotzebues Lebenswerk angewiesen. In den ersten Jahren des 1837 eröffneten und für mehr als 2000 Zuschauer berechneten Theatergebäudes mußte das Ensemble - um seine Spielplan-Proportionen auszugestalten und um Publikum zu gewinnen - unmäßig viel Neuinszenierungen auf die Bühne bringen: Zwischen 1837 -1842 standen 26 Kotzebue-Stücke auf dem Programm. Zwar war die Mode der Rührstücke und der Heldenstücke wirklich und endgültig vorbei (den Benyovszky konnte selbst der ideale Helden-Darsteller der Romantik, Márton Lendvay, nicht mehr retten), doch ein Teil der Lustspiele vermochte dank einiger schauspielerischer Leistungen immer noch Anklang zu finden. So wurde dem Der Wildfang (ung. A pajzán ifju), 16 Vorstellungen, und Der arme Poet (ung. A szegény költő) durch Lendvay, dem "nach Pest versetzten" Pagenstreich (ung. A pajkos pesti jurista), 19 Vorstellungen, durch József László, dem Der verbannte Amor oder die argwöhnischen Eheleute (ung. A bujdosó Amor) durch Károly Megyeri und dem Lustspiel Der grade Weg der beste (ung. Legjobb az egyenes út), 29 Vorstellungen, - wie schon erwähnt - durch die Darstellung von Gábor Egressy zum Erfolg verholfen.⁶⁵

Am 2. Mai 1842 beging das Nationaltheater seine 50-Jahr-Feier: mit der Wiederaufführung des damals gespielten Stückes feierte man das 50jährige Jubiläum des regelmäßigeren Auftretens des ersten Pester Theaterensembles und des einzigen noch lebenden Gründungsmitgliedes, des "Greisen-Schauspielers" Ádám János Láng. Wie den Presseberichten zu entnehmen ist, wurde in den ursprünglichen Kostümen gespielt, ja Egressy (in Lángs einstiger Rolle) konnte sogar schon archaisieren. Drei Monate darauf, am 2. August, kam es in dem gerade auf dem Tiefpunkt stehenden Theater zur letzten Kotzebue-Neuinszenierung: Man spielte Menschenhaß und Reue (ung. Embergyülölés és megbánás), ebenfalls 50 Jahre nach der ungarischen Uraufführung, aber durchaus nicht archaisierend. Das Unternehmen endete mit einem absoluten Fiasko, angesichts der ungefähr hundert Zuschauer erwähnte Imre Vahot in einem Artikel schon die Schließung des Theaters. Über die gleiche Vorstellung schrieb auch Bajza im Athenaeum, er nahm sie zum Anlaß, um sich scharf nicht nur gegen die überholte "Menschendarstellung der Rührstücke ("es wäre schwer, unter den Personen dieses Werkes eine einzige mit gesunder, heiler Seele und Denkweise geschaffene Gestalt zu bestimmen..."), sondern auch gegen die Traditionen und das Publikum der deutschen Dramenliteratur im allgemeinen zu äußern: "Sie lieben noch immer das Unnatürliche, das Kränkliche, besonders wenn es mit Rührseligkeit gepaart ist."⁶⁶

Zu Beginn der 40er Jahre standen bei kleineren Wandertheatern noch regelmäßig Rührstücke, "Heldenstück" und hauptsächlich Lustspiele auf dem Programm.⁶⁷ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts aber hatte sich die Situation im ganzen Lande geändert. Wir kennen die Aufzeichnungen des Schauspieldirektors Boldizsár Láng, dem Sohn von Ádám János Láng, die zwischen 1842 und 1846 entstanden. Sein als mittelgroße Truppe geltendes Ensemble, das in Ost- und Nordostungarn auftrat, brachte es in diesen Jahren nur zu einer einzigen Vorstellung eines Kotzebue-Lustspiels.⁶⁸ Die Stücke Kotzebues wurden durch das französische Lustspiel und die origi-

nalungarische Dramenliteratur mit ihren zeitgemäßen Lustspielen und vor allem mit ihren Volksstücken vom Spielplan verdrängt. Die ein halbes Jahrhundert umfassende Epoche der Herrschaft August Kotzebues auf den ungarischen Bühnen war zu Ende.

Anmerkungen

1. Kazinczy Ferenc levelezése (Ferenc Kazinczy's Briefwechsel), herausgegeben von János Váczy, Bp. 1896. 404.
2. In diesem Sinne wurde sie unlängst auch von Oszkár Merényi zitiert: Berzsenyi Dániel költői művei (Dániel Berzsenyi's poetische Werke) Kritische Ausgabe, Bp. 1979. 756-7.
3. Vgl. Kazinczy's Brief vom 4. Mai an Berzsenyi, KazLev. VII. 416.
4. Die literarischen Äußerungen über Kotzebue wurden von József Bayer zusammengefaßt: A magyar drámairodalom története, Bp. 1897. I. 203-11; neuerlich von Andor Solt in der kritischen Ausgabe von Vörösmarty's Theaterkritiken: Vörösmarty Mihály összes művei 14. (Mihály Vörösmarty's sämtliche Werke), Bp. 1969. 388-89. Mit einem ähnlichen Argument wie dem Berzsenyi's wird Kotzebue 1819 von einem seiner Übersetzer, Sándor Boér, verabschiedet: Bayer a.W. II. 446-7.
5. Lange Zeit konnten sich auch unsere Theatergeschichtler dem nicht entziehen. So suchte z.B. Bayer keine Erklärung, sondern eine Rechtfertigung für die Kotzebue-Erscheinung (a.W.), und auch Andor Solt beschränkt sich auf die Bemerkung: "ein Dramenfabrikant mit außerordentlich geschickter Technik, der aber meist nur billige Effekte erzielen will..." (A magyar irodalom története 3. (Die Geschichte der ungarischen Literatur), Bp. 1965. 127-8.)
6. György, Eszter: A hivatásos magyar nyelvű szintársulatók szinlapjainak katalógusa (Manuskript)(Katalog der Thea-

terzettel der in ungarischer Sprache spielenden professionellen Ensembles). Wir danken der Verfasserin, daß wir ihre Arbeit in der Phase der Druckvorbereitung verwenden durften.

7. Kerényi, Ferenc: Az első magyar szintársulat könyvtárának története (Die Geschichte der Bibliothek des ersten ungarischen Theaterensembles), Magyar Könyvszemle 1974/3-4. 333-3, und Enyedi, Sándor: Az erdélyi magyar szinjátszás kezdetei 1792-1821 (Die Anfänge des siebenbürgisch-ungarischen Theaters 1792-1821), Bukarest 1972. 120-6.
8. In unserer Literatur vertrat dies allein Kazinczy gegenüber Kotzebue. Seine Meinung im einzelnen z.B.: KazLev. XIII. 322.
9. Diesbezüglich ist es interessant, die Rührstücke Kotzebues mit dem Organisations-Statut Josephs II. zu vergleichen, s. Bayer, József: A nemzeti játékszin története (Die Geschichte des Nationaltheaters), Bp. 1887. I. 330-2.
10. Diesen Vergleich nahm Edit Mályus-Császárné am Text von fünf Kotzebue-Dramen vor: Polgári forradalmi eszmék és az első magyar szintársulat műsora (Bürgerlich-revolutionäre Ideale und das Programm des ersten ungarischen Theaterensembles), ItK 1956. 154-60.
11. Die Theaterzettel der Pester Vorstellungen befinden sich im Ráday-Archiv (publiziert in: Színháztörténeti értesítő 1954. 166-93.), das Souffleur- und Zensur-exemplar von Bruder Moritz (ung. A különös természetű Móricz) in Székesfehérvár: Megyei Könyvtár, R 143. (bekanntgemacht von Büky, Béla und Hajnal, Gábor: Három színműfordítás az első magyar szintársulatok korából, a Vörösmarty Mihály Megyei Könyvtár kiadványai, Székesfehérvár, 1967.); die ohne besonderen Hinweis angeführten Textbücher und Theaterzettel sind in der theatergeschichtlichen Sammlung der Széchenyi-Landesbibliothek zu finden.
12. Dies waren auf die Religion bezogene Äußerungen, vgl.

- Mályus-Császár a.W. 159.
13. Zu den zwei Fortsetzungen s. August Kotzebues Selbstbiographie, Wien 1811. 53.
 14. Benda, Kálmán: A magyar jakobinus mozgalom iratai (Die Dokumente der ungarischen Jakobiner-Bewegung), Bp. 1957. III. 155-6.
 15. Enyedi a.W. 127. 133. 143. 179.
 16. Einzelheiten dazu s. J.J. Engel Ideen zu einer Mimik (in 2 Bänden), erste Ausgabe 1785, die Bilder halten 39 charakteristische Gesten und Posituren fest.
 17. Die von Ferenc Mont redigierte Magyar Színháztörténet (Ungarische Theatergeschichte) irrt sich gründlich, wenn sie in Sehys Spiel dämonische Züge sieht, in seine Gestaltung sein "dunkles Wesen", d.h. seine Rolle als Denunziant in der Martinovics-Bewegung, hineinprojiziert.
 18. Benda, a.W. II. 672.
 19. Auf dem Gebiet Ungarns ist keine solche Bühne erhalten geblieben. In der DDR wird auch heute noch im Ekhof-Theater, Gotha, und in Goethes ehemaligem Sommertheater in Bad Lauchstädt gespielt.
 20. Archiv des Komitats Pest, Theaterdokumenten-Sammlung, 1. Karton.
 21. Archiv des Komitats Pest, publiziert: Színháztörténeti Értésítő 1953/2. 65-74.
 22. Lugosi, Döme: Az első Magyar Játzószíni Társaság játékrendje 1790-1801 (Die Spielordnung des ersten ungarischen Theaterensembles 1790-1801) ItK 1934. 168-79.
 23. Pukánszky-Kádár, Jolán: A budai és pesti német színház története 1812-ig (Die Geschichte des deutschen Theaters in Pest und Buda bis 1812) Bp. 1914. 60. und Johann Lehmann's Reise von Pressburg nach Hermannstadt in Siebenbürgen, Leipzig 1785. 112.
 24. A.W. a.Bd. XIX.
 25. Im Gegensatz zu früheren Auffassungen hatten die meisten von ihnen das Ungarische zur Muttersprache, sie waren vorwiegend adliger Herkunft, und in ihren Kreisen fand

die Ideen der Aufklärung starke Verbreitung. s. Mályus-Császá, Edit: Kelemen László színháza (László Kelemens Theater), in: Tanulmányok Budapest multjából XI. (Studien über die Vergangenheit Budapests), Bp. 1956.

155-9.

26. Vgl. Kerényi, Ferenc: Az első magyar hivatásos szintársulat társadalmi kapcsolatairól (Über die gesellschaftlichen Beziehungen des ersten professionellen ungarischen Theaterensembles), Századok 1974/2. 429.
27. Kotzebue a.W. 50. Das erstere erschien 1787, das andere 1788.
28. Irodalmi tanulmányok (Studien zur Literatur), Bp. 1957. 243.
29. Vgl. Bleyer, Jakab: Kotzebue és a pesti német színház megnyitása 1812-ben (Kotzebue und die Eröffnung des Pester deutschen Theaters 1812), in: Philologiai dolgozatok a német-magyar kapcsolatok köréből. (Philologische Arbeiten im Bereich der deutsch-ungarischen Beziehungen), Red. Róbert Gragger, Bp. 1912. 156-70.
30. Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez (Angaben zu den ersten Jahrzehnten der ungarischen Inszenierung), Bp. 1962. 34-43.
31. Vgl. Ferenczy, Zoltán: A kolozsvári színészet és színház története (Die Geschichte der Schauspieler und des Theaters von Kolozsvár), Kolozsvár 1897. 110 (Theaterzettelangabe von 1799).
32. In der Kassaer Ausgabe des Dramas (1839) ist Pál Rontó nicht enthalten, und ebenso fehlt er auch auf den Theaterzetteln von Kolozsvár vor 1812.
33. Eine ähnliche dramaturgische Lösung (frühere Ereignisse im Stil der Heldenstücke, die vor der mit Elementen der Rührstücke angereicherten Handlung ablaufen) verwendet er auch in Der Graf von Burgund, Johanna von Montfaucon und Die leidende Ida.
34. Déryné naplója (Tagebuch der Madame Déry), redigiert von József Bayer, Bp. 1900. I. 134-6. II. 197.

35. Vorwort von Lajos L. Jordáky zu János Kótsi Patkós Buch: A Régi és Új Theátrum Históriaja és egyéb írások (Die Historie des alten und neuen Theatrum und andere Schriften Bukarest 1973. 36. Ebd. auch der Rollenkatalog (191-212.))
36. In: Benke József színházelméleti írásai (Theatertheoretische Schriften von József Benke), redigiert von Ferenc Kerényi, Bp. 1976. Der Rollenkatalog: 34-53. Wahrscheinlich war Benke auch der von August Ellrich gelobte Antonius in dem Kotzebue-Trauerspiel Octavia: Die Ungarn, wie sie sind, Berlin 1831. 112-4. Zitiert von Bayer: A nemzeteti játékszín története (Die Geschichte des Nationaltheaters) I. 445. und Mályusz a.W. 45.
37. Déryné a.W. I. 269-71.
38. Verurteilend erwähnt dies Gábor Döbrentei: Játékszíneink mostani állapotja. (Der gegenwärtige Zustand unserer Theater), Erdélyi Múzeum 1818. 134.
39. Déryné a.W. I. 421. und II. 4.; Ellrich a.W.
40. Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Theater, 1820 I. Vierteljahr, Nr. 12. Ungarisch: Bayer Játékszín I. 448-50. (Anmerkung)
41. Vgl. Enyedi, Sándor: Déryné erdélyi színpadokon (Madame Déry auf siebenbürgischen Bühnen), Bukarest 1975. 123-47.
42. Déryné a.W. III. 92.
43. Kerényi, Ferenc: A régi magyar színpadon 1790-1849 (Auf der alten ungarischen Bühne 1790-1849), 1981. 112.
44. Bayer, József: Adatok a régi magyar színpad felszerelésé történetéhez (Angaben zur Geschichte der Ausrüstung der alten ungarischen Bühne), ItK 1891. 275-90.
45. Bayer Játékszín I. 449. (Anmerkung)
46. In Nyitra (Neutra: heute Nitra, ČSSR) wurde z.B. anlässlich der Hauptversammlung und des Patrimonialgerichts im November/Dezember 1821 der Benyovszky (Dániel Kilényi-Truppe) gespielt, in Baja kam 1825 bei der Einsetzung des Obergespanns A legjobb király (wahrscheinlich = Ungarns erster Wohltäter) durch die Truppe von Székesfehérvár zur Aufführung.

47. Das Lustspiel erscheint unter dem Titel Bivalfi Kristóf v. Wildfang auf der Liste der 1799 zur Zensur eingereichten Stücke, vgl. Ferenczi a.W. 109.
48. Vgl. Somogyi, Béla: Kotzebue hatása Kisfaludy Károlyra (Der Einfluß Kotzebues auf Károly Kisfaludy), Bp. 1902 und Gönczy, István: Kotzebue és vigjátékiróink (Kotzebue und unsere Lustspielautoren), Szatmárnémeti 1913. Letzterer behandelt Kotzebues Einfluß auf Csokonai, die beiden Kisfaludi, József Gaál und Ede Zsigligeti.
49. Ferenczi a.W. 516.; Enyedi Erdélyi színjátszás 135.; Bayer Játékszin II. 400-1. und 390-1.
50. Déryné a.W. I. 109.
51. Eine ausführliche Beschreibung der Handlung und Rolle gibt József Bajza im Athenaeum (Bajza összegyűjtött munkái /Bajzas gesammelte Werke/, Pest 1863. V. 115-7. 120-1. 190.) und Pál Rakedczay in seiner Rekonstruktion: Egressy Gábor és kora (Gábor Egressy und seine Zeit), Bp. 1911. I. 190-4.
52. Archiv des Komitats Pest, Theaterdokumenten-Sammlung, 2. Karton.
53. Bayer Játékszin II. 388-415. und 420-47. (in beiden Fällen ohne die Ballett-Programme), außerdem Solt, Andor: VÖM Bd. 14, 387.
54. Unsere Programmangaben beruhen auf dem Kassenbuch des Ensembles, Archiv des Komitats Pest, a.a.O.
55. Bayer Játékszin II. 460.
56. Enyedi Erdélyi színjátszás 167-9.
57. Ferenczi a.W. 131-2. 144. 215.
58. Balogh István naplója (Das Tagebuch von István Balogh), redigiert von János Barna, Makó 1928. Leider befindet sich in dem Nachlaß, der im Archiv des Ungarischen Theater-Instituts aufbewahrt wird, kein Kotzebue-Textbuch, vgl. Haraszty-Péteri, Nikola: Balogh István hagyatéka a Színház-történeti Muzeumban, Bp. 1957. (Der Nachlaß von István Balogh im Museum für Theatergeschichte)
59. Balogh a.W. 8. und 25.

60. Honművész 13. Februar 1834.
61. Als Mitglied der Ungarischen Gelehrten Gesellschaft (Magyar Tudós Társaság) nahm Vörösmarty 1833-34 die Purisierung von 14 Theaterstücken, darunter 3 Kotzebue-Texten vor, vgl. Kerényi, Ferenc: Vörösmarty és a játékszin gyakorlati kérdései (Vörösmarty und die praktischen Fragen des Theaters), in: "Ragyognak tettei...", Red. Károly Horváth, Sándor Lukácsy und László Szörényi, Székesfehérvár 1975. 244-7.
62. Honművész 16. Januar, 16. Februar 1834; 24. März 1836.
63. Vgl. Bayer Játékszin II. 83. und 104.
64. VÖM Bd. 14. 54-5. 119-21. und Bajza a.W. V. 176. 137. 120-1.
65. VÖM Bd. 14. 69. 125-6. 128. 141., vgl. noch mit Anm. 51.
66. Regélő Pesti Divatlap (Unterhaltendes Pester Modeblatt) 7. August 1842 und Bajza a.W. V. 170-1.
67. Die Truppe von József Hetényi spielte im Dezember 1841 in Ipolyság Das Kind der Liebe (ung. A szerelem gyermeke) und Béla's Flucht (ung. Béla futása) (Regélő Pesti Divatlap, 12. Januar 1842.); und Károly Szuper, der im Dezember 1838 als Amateur-Hilfsschauspieler in der Truppe von Gábor Fekete u.a. in Jegyzőkönyv (Protokoll) auftrat berichtet, daß man am 24. November 1842 anstatt Schiller Die Zerstreuten (ung. Két feledékeny) aufführte. Es wäre sogar möglich, daß bei dieser Aufführung "Herr Borostyán" d.h. Sándor Petőfi als Mitglied der Truppe aufgetreten ist. (Vgl. Szuper Károly színészeti naplója 1830-1850 (Das Schauspieler-Tagebuch Károly Szupers 1830-1850), red. Béla Váli, Bp. 1975. Faksimile-Ausgabe, 4.18.)
68. OSzK Kézirattár (Széchenyi-Landesbibliothek, Handschriften-Archiv), Oct. Hung. 700.

Ferenc S z á s z

Dániel Berzsenyi /1776-1836/ und die deutsche Literatur
Versuch einer komplexen komparatistischen Untersuchung

"Berzsenyi Daniel ist unstreitig der erste der magyari-
schen Dichter; denn er ist durchaus magyarisch. Es läßt sich
nichts glühenderes denken, als seine Oden [...]. Sie reißen
das Gemüth hin, wie der Wind die Herbstblätter fortstürmt
oder die Wag ihre schäumenden Wogen hin wälzt"¹ schrieb be-
reits zu Lebzeiten Berzsenyis Johann Graf Mailath, der späte-
re Herausgeber des literarischen Almanachs "Iris". Der aus
dem westungarischen Kleinadel stammende Landwirt Dániel Ber-
zsenyi wurde mehrmals schlechthin für die Verkörperung des
ungarischen Nationalcharakters gehalten. Gleichzeitig wurde
sein Name immer wieder in Verbindung mit deutschen Dichtern
gebracht: 1808 gelangte Berzsenyi nach einer etwa zehnjähri-
gen dichterischen Tätigkeit über die Korrespondenz von Ferenc
Kazinczy in das Bewußtsein der jungen ungarischen Literatur.
Kazinczys erster Brief an ihn enthielt bereits folgende Fest-
stellung: "Ich sah in deinen Gedichten mit großer Freude den
Schüler von Horaz, Matthisson und Salis, von Virá und Kis,
und deine Sprache ist so schön, so edel, daß sie das Vater-
land bewundern wird."²

Die erste Rezension von Berzsenyis 1813 erschienenen Ge-
dichtband schrieb Leopold Petz, ein ungardeutscher Schrift-
steller, und sie ist am 15. März 1815 in der "Wiener Allge-
meinen Literatur-Zeitung" erschienen. Bereits Petz wies da-
rauf hin, daß manche Gedichte Berzsenyis den Leser an Horaz,
Matthisson und Schiller erinnerten³. Am 10. November 1816

reagierte Berzsenyi auf diese Kritik in seinem Brief an János Takácsi Horváth mit folgender Bemerkung: "Schreiben Sie ihm [Leopold Petz], daß Horaz, Matthisson und Schiller zu folgen kein Fehler ist, sondern eine Ehre, und wer ihnen nicht folgt, kommt zu spät [...]"⁴. Ein Jahr später rief Ferenc Kölcseys verhängnisvolle Rezension über die 1815 herausgekommene zweite und erweiterte Ausgabe der Gedichte Berzsenyis ganz andere Gefühle in ihm hervor. Der auf seinem Landgut isoliert lebende Dichter konnte die Kritik des um vierzehn Jahre jüngeren Mannes, der in den dreißiger Jahren einer der bedeutendsten Theoretiker der ungarischen Literatur wurde, nicht ertragen, er verfiel in Melancholie und Resignation, verstummte als Lyriker und brütete sieben Jahre lang über verschiedene Abfassungen einer Gegenrezension, in der er alle kritischen Bemerkungen Kölcseys, unter ihnen nicht zuletzt jene, daß er fremde Dichter nachahme, einzeln zu widerlegen versuchte.

In dem seit Berzsenyis Tod vergangenen anderthalb Jahrhunderten behandelten Dutzende Aufsätze die Einflüsse deutscher Dichter auf ihn. Früher standen in erster Linie die Motivübernahmen seiner Gedichte im Mittelpunkt des Interesses. Besonders die Wirkung Matthissons wurde so ausführlich untersucht, daß ein anonymer Rezensent der Zeitschrift "Irodalomtörténeti Közlemények" [Literaturgeschichtliche Mitteilungen] bereits 1891 sich zur folgenden Feststellung gezwungen sah: "Wir gestehen zu, daß Herr Demek viel Fleiß und Zeit für die Vergleiche verloren hat, aber er leistete der vergleichenden Literaturgeschichte (obwohl diese die wahre Literaturgeschichte ist) keinen Dienst. Auch später wird ihr kein Literaturhistoriker dienen, der nach Worten und nicht nach großen Ideen, nach Zeilen und nicht nach Gedanken, nach großen Richtungen sucht."⁵ Eine auf alle Details ausgedehnte Zusammenfassung der diesbezüglichen Forschungen enthält die 1979 erschienene historisch-kritische Ausgabe der dichterischen Werke Berzsenyis⁶, in deren ausführlichen Anmerkungen der Herausgeber Oszkár Merényi alle Stellen aufzählt, bei denen anzunehmen

ist, daß Berzsenyi das Bild oder das Motiv in Matthissons, Schillers oder Salis' Gedichten vorgefunden haben könnte.

In dem letzten Jahrzehnt wurde dagegen die Aufmerksamkeit mehr auf die typologischen Ähnlichkeiten gerichtet. Mit der Ausnahme von Mihály Szegedy-Maszáks Studie⁷, die die europäischen Zusammenhänge von Berzsenyis letzten großen Abhandlung Poetenharmonistik untersucht, befaßten sich jedoch alle Autoren nur mit der Parallelität zwischen Berzsenyis und Hölderlins Leben und Schaffen. Eine Studie, die Berzsenyis vielschichtige Beziehungen zu der deutschen Literatur in ihrer Komplexität untersucht hätte, liegt noch nicht vor, obwohl eine solche für die vergleichende Literaturwissenschaft aus mehreren Gesichtspunkten heraus nützlich wäre. Berzsenyi war eine autonome und bedeutende dichterische Persönlichkeit. Er wurde als ein typischer Vertreter einer Nationalliteratur angesehen und in großen zeitlichen Abständen mehrmals neu interpretiert. Er war zweitens nicht der poeta doctus, der Freude darüber gefunden hätte, dichterisch bereits geformte Inhalte neu zu erleben oder Formen anderer Dichter mit neuem Gehalt zu füllen. In seinem Oeuvre unterscheiden sich zwei Perioden, von denen die erste völlig der Lyrik, die zweite fast ausschließlich der dichtungstheoretischen Tätigkeit gewidmet waren. Sein Verhältnis zu den Deutschen und zu der deutschen Dichtung war durchdrungen von Widersprüchen, die mehr oder weniger für die Beziehungen der beiden Nationalliteraturen charakteristisch sind. All diese Faktoren umreißen einen Fall, der eine Darstellung der Komplexität der literarischen Beziehungen ermöglicht. Vorliegende Studie will versuchen, dieser Komplexität nachzugehen. Zuerst werden seine deutschen Lektüren, dann die verschiedenen Schichten der Rezeption und zuletzt die typologischen Ähnlichkeiten untersucht.

Berzsenyi als Leser deutscher Literatur

Parallel zu der nationalen Selbstbesinnung der Ungarn erwachte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch der Wunsch nach einer ungarischen Nationalliteratur mit all ihren Institutionen, Zeitschriften, Bibliotheken und einer Akademie. Die Bestrebung, diesem Ideal nahe zu kommen, veranlaßte die Dichter, nach Vorbildern zu suchen. Diese fanden sie in der durch den klassizistischen Zeitgeschmack wieder belebten Antike und da vor allem in der inhaltlich und sprachlich damals leicht zugänglichen deutschsprachigen Literatur. Nicht einmal Schriftsteller wie József Gvadányi und aus der nächsten Generation Sándor Kisfaludy, die einen adeligen Konservativismus vertraten, konnten und wollten sich dem Einfluß deutscher Dichter entziehen. Die Vorbilder von Gvadányis satirischem Hauptwerk, Die Reise eines Dordnotars nach Buda sind in der Wiener Literatur zu entdecken, in Joseph Richters Eipeldauerbriefe sowie in Franz Heufelds Posse Der Bauer aus dem Gebirge in der Stadt⁸. Der junge Sándor Kisfaludy besaß 1794-1796 laut eines Verzeichnisses seiner Bibliothek Bücher von folgenden deutschsprachigen Schriftstellern: Schiller, Bürger, Geßner, Wieland, Hölty, Ewald von Kleist, Uz, Hagedorn und Gleim.⁹ Die aufklärerische Ideologie, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an den deutschen Universitäten immer mehr Vertreter fand, verstärkte wieder deren Anziehungskraft, und die Zahl der in Deutschland, besonders in Jena und Göttingen, studierenden Ungarn nahm bedeutend zu. Auch Berzsenyis Ödenburger Gymnasialrpfessor Jonathan Wietoris erhielt seine akademische Ausbildung 1760 bis 1763 in Jena. Die Schul- und Bildungsreformen Maria Theresias und Josefs II. trugen mit der Einführung des Deutschen als Pflichtsprache in allen Schultypen ebenfalls zur Verbreitung der deutschen Kultur bei.

Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, daß der junge Berzsenyi, dessen Familie trotz ihres augsburgischen Religionsbekenntnisses zu den traditionell kaisertreuen westungari-

schen Adelsfamilien gehörte, bereits sehr früh, in der Elementarschule in Kíssomlyó, deutsch zu lernen begann. In der damals fast völlig deutschsprachigen Kleinstadt Ódenburg, wo er 1788-1795 das evangelische Gymnasium besuchte, festigte er nicht nur seine Deutschkenntnisse, sondern machte auch die erste Bekanntschaft mit der deutschen Literatur. Schriftlich dokumentiert sind nur jene Werke, die er in ungarischen Übertragungen aus der Bibliothek der Ódenburger Ungarischen Gesellschaft entlieh; Geßners Idyllen, Johann Friedrich von Cronegks Drama Codrus sowie zwei Theaterstücke von Kotzebue, Das Kind der Liebe, Menschenhaß und Reue.¹⁰ András Martinkó nimmt aber höchst wahrscheinlich mit jedem Recht an, daß Berzsenyi auch Gellerts Gedichte, die im Stilunterricht der lutheranischen Schulen Pflichtlektüre waren, bereits in Ódenburg kennengelernt haben soll¹¹.

Ohne endgültigen Abschluß des Gynmasiums floh Berzsenyi 1795 aus Ódenburg und kehrte, nachdem er kurzzeitig eine militärische Laufbahn einzuschlagen versucht hatte, doch zu seinem Vater in sein Heimatdorf zurück, um bald eine eigene Familie zu gründen und sich der Bewirtschaftung seiner Güter zu widmen. Nur die Nächte blieben ihm für das Lesen und Schreiben. Wieviel und was er gelesen hat, kann man nur ahnen. In den späteren Jahren, als er durch Kazinczy in die ungarische Literatur eingeführt worden war, entwarf er von sich ein Bild, in dem er sein Bildungsniveau viel niedriger ansetzte, als es der Wirklichkeit entsprach. In seinem ersten Brief an Kazinczy am 13. Dezember 1808 stehe: einerseits folgende Sätze: "Daß meine Orthographie und mein Interpunktionen fehlerhaft sind, weiß ich; die Gründe dafür liegen in der Art und Weise, wie ich gelernt habe, als auch in meinem Charakter. Ich habe keine Schulbildung; als ich noch hätte lernen sollen, unterhielt ich mich bereits mit Horaz und Gessner; [...]".¹² Andererseits setzt er sich im gleichen Brief das Ziel, ein ungarischer Dichter zu werden wie Alexander Pope es für die Engländer war.

1803 geriet Berzsenyi in eine nähere Beziehung zu dem

evangelischen Pfarrer und Dichter János Kis, der dem engsten Freundeskreis von Ferenc Kazinczy angehörte. Kis schickte bereits im selben Jahr drei Oden Berzsenyis Kazinczy zu. In seinem Antwortbrief vom 6. April 1804 begann dieser bedeutendste Organisator und Nestor der neueren ungarischen Literatur gleich für die Bildung des aufgetauchten neuen Naturaltalents zu sorgen: "Ich wünschte, daß er [Berzsenyi] die Gedichte der beiden Stolbergs, die lateinischen Oden von Balde und Herders Terpsichoré kennenlernt, und diese nie aus den Händen gebe; er soll schwören, daß er, sich in den Dienst der Muse der Laute gestellt, seine Lieder nie mit Lob von Unnützligen verschwenden oder auf Festlichkeiten mit ihnen glänzen will. Sage ihm, daß ich ihn liebe."¹³ Der eifrige Kis hat seinem jungen Freund Kazinczys Nachricht sicher weitergegeben. Derselbe Brief ist aber auch von anderen Gesichtspunkten aus aufschlußreich, neben der Veranschaulichung von Kazinczys durch und durch klassizistischer Betrachtungsweise zeigt er, wie vertraut ihm die literarischen Verhältnisse Deutschlands sind. Nachdem er Kis' Wirkung in den Gedichten Berzsenyis zu entdecken geglaubt hat, gibt er dem folgenden Wunsch Ausdruck: "Gebe es Apollo, daß dieser liebenswürdige Junge [für dich] das sein sollte, was Salis für Matthisson und Schlegel für Bürger ist; ich betrachte aus der Ferne mit stiller Freude jene schöne Morgendämmerung, die dieser Phosphorus an unserem Himmel verbreitet, und bitte die Jungfrauen, die unseren Lebensfaden spinnen, daß sie den meinen nicht eher abschneiden sollen, bevor ich auch seinen Mittagsglanz erblicke."¹⁴

Die direkte Verbindung zwischen Berzsenyi und Kazinczy kam erst 1808 zustande, als Kazinczy ebenfalls durch die Vermittlung von Kis eine umfangreiche Sammlung von Berzsenyis Gedichten enthielt. Diese literarische Freundschaft, die sich mangels der persönlichen Begegnung nur in Briefen verwirklichte, dauerte mit kürzeren und längeren Unterbrechungen bis zum Tode Kazinczys im Jahre 1831. Diese geistige Begegnung war für Berzsenyi von großer Bedeutung, weil er sich vor dem

älteren und großes Ansehen genießenden Literaten nicht scheute, seine Probleme offen zu bekennen, auch lernte er von ihm formale und gedankliche Disziplin, sowie aufklärerischen Optimismus; sowie seine Treue zu den antiken Idealen ist höchst wahrscheinlich ebenfalls auf Kazinczys Beispiel zurückzuführen. Trotzdem konnte er seine menschliche und dichterische Eigenständigkeit bewahren. Besonders groß war aber Kazinczys Wirkung auf die weltliterarische Bildung seines Dichterfreundes. Er forderte ihn immer wieder zum Lesen auf. Als Berzsenyi 1810 sich auf eine Reise nach Pest vorbereitete, schrieb ihm Kazinczy: "Du sollst aber Pest nicht verlassen, bevor du Klopstocks Oden in 8-vo auf Druckpapier, die Ausgabe von Götschen in Leipzig nicht gekauft hast, und diese soll dein Brevier sein. Apollo hat dich zum lyrischen Dichter gesalbt. Du sollst Dich an Klopstock, an Goethes Gedichte und an Matthisson halten, den Du kennst. Ich schicke Dir meinen Hölty als Geschenk. Wenn Du ihn bereits hast, behalte den meinen zur Erinnerung.¹⁵ [Der hervorgehobene Text steht auch im Original deutsch.] Wie aus dem langen Bericht von Pál Szemere an Kazinczy hervorgeht, hat Berzsenyi in Pest tatsächlich eine Menge von Büchern gekauft: Schiller, Matthisson, Plutarch, Montesquieu u.a.m. Er hat bei Szemere auch Schillers ästhetische Schriften gesehen, die er später ebenfalls erwarb. Kazinczy hörte nie auf, Berzsenyi gute Ratschläge zu geben. In seinem Brief vom 11. Dezember 1815 heißt es zum Beispiel: "Schiller lobt Matthissons Stil, weil darin überall die edle Zurückhaltung, d.h. die Auswahl der Wörter, das Nachsinnen, die Sorgfalt am Stil ersichtlich ist [...]"¹⁶ Der Einsiedler von Nikla, wie Berzsenyi sich oft nannte, war von gegensätzlichen Gefühlen durchdrungen und deshalb fühlte er sich oft in ästhetischen Urteilen unsicher. Er begeisterte sich für Kotzebues Dramen und konnte nicht begreifen, warum Kazinczys Pester Freunde so abschätzend von diesem sprechen. Bei seinem ersten Pester Besuch überraschte er jene, wie Szemere berichtete, mit folgender Bemerkung: "Ich kenne keinen anderen Schriftsteller, der mir so ans Herzen sprechen könnte,

wie Kotzebue. Ich lese Schillers Werke, und die Vernunft findet ja viel Freude darüber, aber mein Herz bleibt kalt bei seinem hohen Flug."¹⁷ Einige Jahre später als er selbst ein Drama zu schreiben beabsichtigte, wandte er sich an Kazinczy, um ihn um eine Erklärung über Kotzebues Fehler zu bitten, damit er ihm diese nicht nachmache. Die Antwort des Meisters lautete folgendermaßen: "Vor kurzem, d.h. im Frühjahr habe ich Kotzebues Benyovszky gelesen. Ich konnte kaum abwarten, daß es endet. Er schafft schöne Szenen, kennt und besitzt die Theaterkniffe, aber er schmiert, die Dialoge sind schlecht und nicht edel genug. Bei jedem seiner Stücke sieht man, daß er nicht Staub zu wischen pflegt."¹⁸ Zwei Jahre später, am 23. März 1817 kam Kazinczy noch einmal auf Kotzebue zurück: "Schiller, und nur Schiller, nicht Kotzebue und andere wertlose Deutsche, sollte jener lesen, der eine gute Tragödie schreiben will. Kotzebue schafft schöne Szenen, aber er ist ohne alle Würde. Neben Schiller würde ich Lessing stellen, aber er hat nur zwei Tragödien. - Goethe, den ich anbeate, nenne ich deshalb nicht, weil er anders ist in den Tragödien griechischen Stils und anders in denen von neuerem Geschmack. Er ist sowohl hier als auch dort großartig, und mir ist er größer als Schiller, dessen bestes Werk für mich sein Don Carlos ist."¹⁹ Der hervorgehobene Textteil ist auch in diesem Brief deutsch geschrieben worden. Auch in Berzsenyis Briefen kommen mehrmals deutsche Wörter vor, und bei manchem in seiner Prosa sieht man ganz eindeutig, daß es Lehnübersetzungen aus dem Deutschen sind. Dies ist einerseits ein Beweis für die Notwendigkeit der von Kazinczy geforderten und geleiteten Erneuerung der ungarischen Sprache, andererseits zeigt es aber, mit welcher Selbstverständlichkeit Gedanken und Terminologie der deutschen Literatur und Philosophie um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Ungarn aufgenommen wurden.

Zwischen 1803 und 1810 bildete sich um Kazinczy ein kleiner Kreis von begabten und strebsamen jungen Literaten, die der Spracherneuerung zum Siege verhelfen und die ungarische

Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre manchmal im Kampf gegen ihren eigenen Nestor bedeutend mitgestalteten. Diese jungen Dichter und Schriftsteller, Ferenc Kölcsey, Pál Szemere, Mihály Vitkovics, István Horváth, erwarben sich in einigen Jahren eine erstaunliche Orientierung in der zeitgenössischen deutschen Literatur und Ästhetik. Auch Berzsenyi begann 1817, um auf Kölcseys Rezensionen antworten zu können, sich eingehender mit Ästhetik zu beschäftigen. Ergebnis dieser Studien waren die beiden Fassungen seiner Antirezension, Aufsätze über Kritik und Versformen, eine Reihe von kleineren kritischen Schriften sowie seine Poetenharmonistik. Diese theoretischen Werke, auf die später noch ausführlicher eingegangen wird, zeigen eine breite Belesenheit sowohl in der schönggeistigen als auch in der wissenschaftlichen Literatur der deutschsprachigen Länder. Von der Gründung der öffentlichen Bibliothek in Kaposvár (1832) an fuhr Berzsenyi zweimonatlich in die Stadt und entlieh hauptsächlich deutsche Zeitschriften: Minerva, Jahrbücher der Literatur, Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst, Ausland, Ökonomische Neuigkeiten, Land- und Seereisen.²⁰

Die deutsche Literatur war für Berzsenyi ein Fenster auch auf die Welt. Die lateinischen und griechischen Klassiker Horaz, Seneca, Platon, Plutarch, sowie englische, französische und italienische Autoren wie Shakespeare, Alexander Pope, Henry Lord Home, Montesquieu, François de Chasseboeuf Volney, Machiavelli u.a.m. las er in deutschen Übertragungen oder in kommentierten deutschen Ausgaben. Die Werke von Horaz benutzte er sogar in mehreren Ausgaben, eine besondere Wirkung machten auf ihn aber die Vorlesungen über die Oden des Horaz von Paul Friedrich Nitsch, worüber er im Jahre 1814 dem jungen Dichter Alajos Szentmiklóssy folgendes schrieb: "Da Hinweise manchmal auch dem größten Genie nützlich und nötig sind, mußt du dir dieses Buch besorgen [...]. Ich kann diesem sehr viel danken, obwohl ich, als ich es erhielt, alle schöneren Oden von Horaz auswendig kannte."²¹

Obwohl Berzsenyi im Laufe der Jahre eine beträchtliche

Bildung erwarb und aus der deutschen Literatur seiner Zeit viele Anregungen erhielt, war sein Verhältnis zur deutschen Kultur durch einen inneren Zwiespalt charakterisiert. Dieser Zwiespalt ist übrigens ein ständiger Begleiter der deutsch-ungarischen Literaturbeziehungen seit der Entstehung der beiden "Nationalliteraturen", d.h. seit dem Bewußtwerden der Zusammenhänge zwischen der literarischen Produktion und dem nationalen Selbstbewußtsein eines Volkes. Infolge der verspäteten gesellschaftlichen Entwicklung Mittel- und Osteuropas vollzog sich in Deutschland und Ungarn auch die nationale Selbstbesinnung verspätet und im Verhältnis zu Westeuropa unter veränderten Umständen. Das Nationale entwickelte sich nicht allein aus den eigenen Traditionen, sondern auch aus einem Vergleich mit anderen, bereits selbstbewußten Nationen. Was für die deutsche die französische Kultur war, wurde für die ungarische die deutsche, d.h. gleichzeitig Vorbild und Gefahr. Besonders stark trat dieser Zwiespalt in jenen Zeiten hervor, als die gesellschaftlichen Veränderungen unter der Oberfläche zu gären begannen: in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als es in Ungarn um den nationalen und sozialen Aufstieg ging, und in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg, als die demokratische Umgestaltung der Gesellschaft zur dringenden Aufgabe geworden war. Da sich bei den geistigen Führern beider Nationen ähnliche Gefühle regten, ist es selbstverständlich, daß die Ungarn mit Argusaugen beobachteten, was die westlichen Nachbarn schrieben und machten. Bis 1945 war aber Ungarn ständig auch jener Gefahr ausgesetzt, daß es in den politischen Machtbereich des stärkeren und größeren Nachbarn gerät und die Eigenständigkeit verliert. So entstand ein gespaltenes Verhältnis, das Bewunderung und Mißtrauen gleichzeitig in sich barg.

Diese Spaltung charakterisierte auch Berzsenyis Einstellung zum Deutschtum und zur deutschen Literatur. In den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Berzsenyi die Welt bewußt zu betrachten begann, schwebte der ungarische

Adel, dem er seiner Abstammung und auch seinen Interessen nach angehörte, in der Euphorie des nationalen Widerstandes, der unter Leopold II. die Reformen Josefs II. rückgängig machen konnte. In seiner Jugend richtete er mehrere begeisterte Oden an das adelige Aufgebot, das sich 1797 in Steinamanger gegen Napoleon versammelte und er entwarf in mehreren Gedichten idyllische Bilder von seinem Land und seinem Volk. Als ihn Kölcsey 1817 in vieler Hinsicht kritisierte und in der Einleitung seiner Kritik eine ziemlich einseitige und traurige Bilanz der Geschichte der ungarischen Literatur zog, fühlte sich Berzsenyi auch in seinem nationalen Stolz angegriffen. Wegen der mehrmaligen Berufungen Kölcseys auf Goethe, Schiller und Lessing identifizierte Berzsenyi diese mit Kölcsey und richtete seinen Zorn auch gegen sie. Er versuchte immer wieder Fehler bei ihnen zu entdecken. 1818, in der ersten Fassung der Antirezension stehen zum Beispiel folgende ironische Bemerkungen:

"[...] es ist schön, wenn Goethe den Menschen an den Pfahl fesseln, niedermetzeln, lebend braten und ihn gegessen werden und die anderen essen läßt, und wenn er sagt: Scheiskerle [sic!]; es ist schön, wenn Schiller die Jungfrau von Orleans inspiriert, durch sie die Engländer schlagen und die Helden wie Marionetten tanzen läßt, wenn er aus Wallenstein einen Sterngucker macht, sowie wenn er Shakespeares häßliche Phantasiebilder und dessen Hexen wieder belebt und sagt: Ey Potz Blitz! Das ist ja die Gustl von Blasowitz! [...]"²² [Die hervorgehobenen Stellen sind von Berzsenyi deutsch zitiert.] Berzsenyi übernahm, wie auch Kölcsey in seiner Kritik, Kazinczys ästhetische Anschauungen, nach denen die Dichtung in einem gehobenen Stil Idealbilder entwerfen sollte, und von diesem Gesichtspunkt aus fand er vieles an Goethes und Schillers Werken auszusetzen.

In den sieben Jahren, in denen sich Berzsenyi auf die endgültige Antwort an Kölcsey vorbereitete, sah er sich, auch unter dem Einfluß der allgemeinen nationalen Unzufriedenheit, oft gezwungen zwischen der deutschen und der unga-

rischen Nation Parallelen zu ziehen, die natürlich berufen waren, die Selbstschätzung der eigenen Nation zu stärken. In der ersten Fassung der Antirezension heißt es zum Beispiel: "Den fleißigen und tiefgreifenden deutschen Genius kann er [der Ungar] in den tiefen Wissenschaften nicht erreichen, aber in der Poesie kann er ihn überragen, und er wird ihn auch überragen."²³ In seinem Brief vom 28. Februar 1822 an Johann Graf Mailáth stellte er dessen gesundem Geschmack "den sentimentalischen Grimassen der gotischen [verstehe deutschen] Geschmacklosigkeit" ²⁴ gegenüber. Ungefähr zur gleichen Zeit verglich er in dem Gedicht Der deutsche und ungarische Geschmack²⁵ in sechzehn Hexametern wiederholt die Deutschen und die Ungarn: während die Ungarn in seiner Auffassung Schönheit in Kleidung und Gestalt sowie männliche Würde charakterisieren, kümmern sich die Deutschen nur um den Gewinn und verwechseln männliche und weibliche Tätigkeiten.

Vor und nach der Krise, die Kölcseys Kritik in ihm auslöste, war Berzsenyis Verhältnis zur deutschsprachigen Literatur viel harmonischer. Schillers Portrait hing laut des Briefes vom 2. April 1812 an Kazinczy in seinem Zimmer neben dem Bildnis von Kazinczy. Die Ratschläge, die er im Juli 1814 der jungen Dichterin Judit Dukai Takács gab, lauteten folgendermaßen: "Ich kann zwar von Ihrer Jugend, mein liebenswürdiges Fräulein Cousine, weder Schillers Tiefe noch Höhe und Kraft des Horaz erwarten, aber ich kann mit Recht Gessners liebevolle Sorgfalt in der Beschreibung und dessen Redegewandtheit sowie Matthissons Phantasie und Melancholie von Ihnen verlangen. Für diese leichteren Genres der Poesie können Sie, mein liebes Fräulein Cousine, schöne Beispiele in jenen Büchern finden, die ich Ihnen mit der Bitte zugesandt habe, Ihren Geschmack und Ihre Dichtung jenen anzupassen und mit ihrer Hilfe sich zu üben."²⁶ Seine dauernde Beschäftigung mit Schiller zeigt der Brief, den er am 29. November 1814 an Elek Horváth schrieb und in dem er seine Schiller-Ausgabe zurückverlangte, weil er sie brauchte.²⁷

Auf die Nachricht, daß Gottlieb August Wimmer Berzsenyis Gedichte ins Deutsche übersetzt, reagierte er 1816 mit folgenden Sätzen: "Ich freue mich, auch von den Deutschen geliebt zu werden, aber sagen Sie Ihrem werten Freund, daß er nur die besseren übersetzen soll, denn ich habe viele Jugendstücke, mit denen er bei den anspruchsvollen Deutschen weder sich noch mir einen guten Ruf schaffen würde."²⁸

Die am Anfang der dreißiger Jahre entstandenen, zu Berzsenyis Lebzeiten größtenteils unveröffentlichten kritischen und theoretischen Schriften beriefen sich immer wieder auf deutsche Autoren, in erster Linie auf Jean Paul, Schiller, Lessing, Goethe und Voß. In der Luise von Johann Heinrich Voß und in Goethes Hermann und Dorothea sah er die Verkörperung seines damaligen dichterischen Ideals. In seiner Kritik über das romantische Epos Die beiden Nachbarburgen von Mihály Vörösmarty setzte er der schauerhaften Ritterromantik des Werkes die Idyllen von Voß und Goethe entgegen: "Hinsichtlich des Stoffes halte ich für gut, den Verfasser darum zu bitten, daß er seiner Muse einen schöneren, das heißt menschlicheren Gegenstand wählen soll und er sollte solche Kannibalen wie die Helden der beiden Nachbarburgen für seine Laute für unwürdig halten. Wenn wir über blutige Zwiste singen wollen, hatte unsere Nation heilige Kämpfe genug und diese sind die würdigen Gegenstände für Heldenlieder. Wenn wir aber über neuere Stoffe schreiben wollen, dann ziemt es sich solche zu wählen, die unserer schöneren christlichen Philosophie entsprechen, und diese ist kein Kannibalismus, sondern Idyllismus, das heißt ein idyllisches Ideal. Diesem soll der Dichter den Weg vorbereiten, wie das Voß mit der schönen Luise und Goethe mit dem schönen Hermann getan haben; denn so bringen die Hexameter mehr Gewinn [...]."²⁹ Aus ähnlichen Gründen verteidigte er in seiner Poetenharmonistik Goethes Egmont gegen Schillers Kritik. Wie selbstverständlich für ihn und seine Zeitgenossen die Beschäftigung mit

Werken der deutschen Literatur war, zeigt schon die Tatsache, daß Berzsenyi diese Studie, die die Zusammenfassung seiner ästhetischen Anschauungen bot, eben mit diesem Plädoyer für Goethe beendete. Den wichtigsten Gedanken der Argumentation enthält auch der zusammenfassende letzte Satz, der in einem poetischen Bild ausklingt: "Dieses schöne Wunder und die schönen Visionen sind schon in sich poetische Schönheiten, da sie schon in sich mit religiösen Eindrücken verbunden sind; hier [in Goethes Egmont] verwandeln sie aber, da in Klärchen sich die Gefühle der Liebe der Freiheit, der Tugend und des schönen Lebens vereinen, Egmonts Kerker in eine Kirche, und sie werfen ein himmlisches Licht auf unsere finsternen Herzen, wie der Mond, der zwischen Gewitterwolken plötzlich auf Schillers Grab hinablächelt."³⁰

Die Schichten der Rezeption

Im Gegensatz zu der passiven Kenntnisnahme ist die Rezeption ein Prozeß, in dessen Verlauf der Rezipierende die kennengelernten Ideen, Motive und Formen in eigenen Werken verwendet. Als die vergleichende Literaturwissenschaft im Zeitalter des Positivismus entstand, beschränkte sie sich hauptsächlich auf die Erforschung von Motivübernahmen. Die Dichtung Berzsenyis schien von diesem Gesichtspunkt aus ein dankbares Feld gewesen zu sein. Zwischen 1883 und 1900 erschienen sechs einschlägige Studien, von denen fünf sich mit Matthissons und eine mit Schillers Wirkung auf Berzsenyi befaßten.³¹ Diese Schriften zeigen aber eindeutig die Fragwürdigkeit solcher Forschungen. Die kritischen Bemerkungen des anonymen Verfassers der Zeitschrift "Irodalomtörténeti Közlemények" über Gy. Demeks ausführliche Studie "Matthissons Wirkung auf unsere Literatur" wurde bereits in der Einleitung zitiert, aber die anderen Studien sind auch nicht tiefgreifender, sie verhelfen weder zu einem besseren

Verständnis der Dichtung Berzsenyis, noch zu einer besseren Kenntnis der deutsch-ungarischen Literaturbeziehungen. Die Wirkung Matthissons auf Berzsenyi faßte zuletzt Oszkár Merényi sowohl in einer Studie,³² als auch in den Anmerkungen zu der historisch-kritischen Ausgabe von 1979 zusammen. Etwa bei einem Fünftel der Gedichte Berzsenyis konnte nachgewiesen werden, daß dieses oder jenes Bild, dieser oder jener Name bereits bei Matthisson vorkommt³³. Im Falle des zwischen 1797 und 1802 entstandenen Gedichtes Az Est [Der Abend], werden zum Beispiel folgende Matthissongedichte als Muster einzelner Motive genannt: Elysium, Der Abend, An Laura, Beruhigung. Die Quelle der Verse "Égi bibor festegeti / Az aranyos felhőket," [Himmlischer Purpur färbt die goldenen Wolken] meinen die Motivforscher in den folgenden Versen von Matthisson zu entdecken: "Purpur malt die Tannenhügel / Noch der Sonne Scheideblick" (Der Abend), "Wenn mit Golde sich die Wolken säumen" (An Laura).³⁴ Den Beweis für die Rezeption des Gedichtes Elysium liefern zwei mythologische Namen, die bei Berzsenyi und Matthisson gleichfalls vorkommen: Anadyomene und Endymion. Wie irreführend diese Motivvergleiche sind, wird deutlich bei Gyula Farkas, in dessen 1930 erschienenem und großes Aufsehen erregendem Buch A magyar romantika [Die ungarische Romantik] die folgende völlig falsche Feststellung zu lesen ist: "Eines seines wirksamsten Gedichte die Hymne [Fohászkodás] ist eine Überarbeitung von Matthissons Gedicht Heiliges Lied."³⁵ Gyula Farkas hat Matthissons Gedicht wahrscheinlich nie gelesen, denn nur jemand, der überhaupt kein Verständnis für Literatur hat, kann die beiden Gedichte trotz gewisser Gemeinsamkeiten der Motive miteinander vergleichen. Was das Wesentlichste bei Berzsenyi ist, die Unbegreiflichkeit Gottes, der Zweifel und die inneren Kämpfe, durch die er zu Gott gelangt, war Matthissons Dichtung völlig fremd.

Oszkár Merényi unterscheidet in seiner Studie acht Stufen der Rezeption wie Nachahmung, Bild- und Formübernahme, gedankliche Weiterführung, Wettstreit, Themenverwandschaft u.a.m.

und belegt sie in der Beziehung Berzsenyi-Matthisson, er weist an mehreren Stellen auf die Unterschiede zwischen den beiden Dichtern hin, ohne jedoch den eigentlichen Grund nachgewiesen zu haben. Berzsenyi las die Gedichte Matthissons mit großer Freude, er schätzte ihn hoch ein, wengleich seine Weltanschauung nicht mit dessen übereinstimmte. Die Problemlosigkeit des Weltbildes Matthissons, die zu beneidende Ruhe, mit der er bei der Beschreibung der Schönheiten der Natur verweilt hatte, sind bei Berzsenyi nicht mehr aufzutreffen. Dichtung war für Matthisson eine sinnvolle und schöne Beschäftigung, für Berzsenyi eine nationale Sendung. Diesen Unterschied zeigt auch der Vergleich der Gedichte Der Genfersee und A Balaton. Berzsenyi schrieb das Gedicht ganz eindeutig unter der Wirkung Matthissons, sein Gedicht hob mit einer Anrede an den deutschen Dichter an: "Jer te ki a' szép Genfi tavat' s szép genfi virulmányt, / Olly eleven szinnel festéd ... Jer nézz' a' Balatont"³⁶ [Komm, Du, der den schönen Genfersee und die schöne Blüte zu Genf mit solchen lebendigen Farben gemalt hast ...Komm siehe den Plattensee], und endet mit einem gleichsetzenden Vergleich zwischen dem schweizerischen und dem ungarischen Volk. Beide Dichter stellen die Beziehung zwischen Landschaft und Menschen in Harmonie dar, beide greifen auch in die Vergangenheit zurück, aber Matthisson in eine urzeitliche, Berzsenyi in eine historische Vergangenheit. Auch Matthissons Gedicht beginnt mit einer Anrede, aber der See, das hier angesprochene Darstellungsobjekt, wird erst in dem 27. Vers genannt. Matthisson schrieb 172 Verse mit fünfhebigen Jamben und Kreuzreimen, Berzsenyi 23 reimlose Hexameter in quantitierender Metrik. Bereits die äußere Form zeigt den unterschiedlichen Anlaß beider Gedichte. Matthissons Gedicht vermittelt seinen Gehalt durch seine Worte, Berzsenyis Mitteilung liegt außerhalb dessen, was in dem Gedicht gesagt wird, für ihn ist der Gestus am wichtigsten, er will zeigen, daß das ungarische Volk trotz der Vergangenheit, die nur schwarze Ruinen hinterließ, nicht weniger sorgsam und glücklich ist als das schweizeri-

sche; der Dichter und seine Nation brauchen diese Selbstbestätigung.

In den meisten Fällen der Themen- und Bilderverwandtschaft ist das Matthissonsche Muster völlig nebensächlich; Themen wie der Abend, die Einsamkeit, Melancholie, Liebe und Tod waren zeittypisch, es gibt kaum einen Dichter der Empfindsamkeit, der diese Themen nicht besungen hätte. Die Verwendung von Namen und Geschichten aus der antiken Mythologie charakterisierte die abendländische Dichtung bereits seit der Renaissance, und Berzsenyi kannte die griechischen und lateinischen Dichter ebenso gut wie die meisten seiner deutschen Zeitgenossen.

Ähnlich steht es mit der Beziehung Berzsenyis zu Schillers Dichtung. Die bisher nachgewiesenen Motivübernahmen wie zum Beispiel die Wiederkehr der ersten drei Verse von Schillers Gedicht Resignation ("Auch ich war in Arcadien geboren, / Auch mir hat die Natur / An meiner Wiege Freude zugeschworen,")³⁷ in Berzsenyis Dichtung Életphilosophia ("En is örömré születtem / Arcadia berkében")³⁸ [Auch ich wurde zur Freude Geboren / In Arcadiens Hain]) sind völlig belanglos der Tatsache gegenüber, daß sich der ungarische Dichter Jahrzehnte lang mit Schillers Werken befaßte und sich immer wieder gezwungen sah, sich mit diesen auseinanderzusetzen. Daß Berzsenyi trotz seiner kritischen Bemerkungen über Schiller dessen dichterische Größe anerkannte, zeigen seine Nachdichtungen am eindeutigsten. Im Gegensatz zu Kazinczy, der eine gute Übersetzung für wichtiger hielt als ein weniger gutes originales Werk, gehörte Berzsenyi zu den wenigen Dichtern Ungarns, die fast überhaupt nicht übersetzten; desto wichtiger sind seine beiden Schiller-Nachdichtungen, die er nach seinem lyrischen Verstummen anfertigte, jedoch nie veröffentlichte: Hektors Abschied³⁹ und die vierzeilige Fassung des Epigramms Die Sonntagskinder.⁴⁰ Das letztere paßt sich gut in die Reihe jener ironischen Epigramme ein, die der späte Berzsenyi hauptsächlich über literaturtheoretische Probleme schrieb. Das in Dialogform geschriebene Gedicht Hektors

tivquellen des ungarischen Dichters hin, wie die Idyllen von Salomon Geßner⁴⁵, Gedichte von Johann Gaudenz Salis-Seewis,⁴⁶ sowie Johann August Eberhards Prosaschrift Die Wissenschaften. Eine Allegorie nach dem Platon, die 1775 in dem von Johann Jakob Engel herausgegebenen Sammelband Der Philosoph für die Welt erschienen ist. Berzsenyis Gedicht A'Tudományok. Allegoria Plátó után [Die Wissenschaften. Eine Allegorie nach Platon] enthält in jambischen Versen übersetzte Auszüge aus diesem Prosawerk.⁴⁷ All diese Motivübernahmen beweisen jedoch kaum mehr, als das, was in dem ersten Teil dieser Studie gezeigt wurde, daß Berzsenyi ähnlich wie die meisten ungarischen Dichter seiner Zeit, die deutsche Dichtung des 18. Jahrhunderts gut kannte und den herrschenden Ideen der Aufklärung und der Empfindsamkeit offen war. Die nachgewiesenen Entsprechungen (Namen, Motive, Bilder) haben lediglich einen Zufallscharakter.

Für die Rezeptionsforschung liefert die Dichtung Berzsenyis wichtigere Belege als die Motivübernahmen, deutsche Dichtung und deutsche Dichter werden nämlich in mehreren seiner Gedichte thematisiert. Auf die Anrede an den Verfasser des Gedichtes Der Genfersee wurde schon hingewiesen. Die Tatsache, daß Gräfin Sophie Török, die Frau von Ferenc Kazinczy, auf eine Reise Werke von Goethe und Schiller mitgenommen hatte, fand sogar in zwei Gedichten Berzsenyis einen Widerhall, das zweite nennt es in der Überschrift An Gräfin Sophie Török, als sie mit Goethes und Schillers Werken von Széphalom nach Kázmér fuhr. In dieser mehr an die Muse als an die Adressatin geschriebenen Ode werden Schiller und Goethe metonymisch mit der Muse gleichgesetzt. Die ersten zwölf, in sapphischen Strophen geschriebenen Verse stellen die wohltuende Wirkung der Muse dar:

A'ki a Muzsát veszi utitársul,
Mint Te szép Vándor, kies annak utja;
A' hideg Pólus 's szomorú Sziroccó⁴⁸
Diszt nyer előtte.

[Wer die Muse als Reisebegleiter mitnimmt,
Wie Du, schöner Wanderer, angenehm ist dessen
Reise;
Der Kalte Pol und der traurige Schirokko
erscheinen ihm verschönert.]

Die vierte Strophe wendet sich dann an die Adressatin und empfiehlt sie stellvertretend für die Muse in Goethes und Schillers Schutz:

Schillered 's Göthéd' Geniussa lengjen
Veled, és fáklyás keze fedje pályád;

[Schillers und Goethes Genius sollen dich
begleiten und mit Fackeln in der Hand dir den
Weg beleuchten;]

Die Thematisierung dichterischer Persönlichkeiten in literarischen Werken wurde von der Komparatistik bisher selten beachtet, obwohl diese Erscheinung eine vielgrößere Intensität der Rezeption darstellt als die thematischen und motivischen Entsprechungen, denn sie setzt nicht nur ein vertrautes Verhältnis zwischen den beiden Dichtern (dem Rezipierenden und dem Rezipierten) voraus, sondern auch die Annahme, daß der genannte Dichter beim Leserpublikum der rezipierenden Literatur gut bekannt ist. Außerdem regen solche Werke bzw. Gedichtstellen zur Beschäftigung mit den genannten Dichtern an.

Vorbilder sind für eine erwachende Nationalliteratur wie die ungarische um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts besonders wichtig. Wenn sie nicht im Provinzialismus versinken will, muß sie ihre Maßstäbe entsprechend hoch ansetzen. Als solcher Maßstab galt für Berzsenyi bereits um 1803 die Dichtung von Schiller, Matthisson und Horaz. Als der bedeutend erfahrenere Dichter János Kis, der 1791-1793 in Göttingen und Jena studierte, Berzsenyis Begabung entdeckte und ihn zur weiteren dichterischen Tätigkeit anspornte, widmete dieser ihm das Gedicht Kishez [An Kis]. In dieser Ode, die die dichterischen Qualitäten von Kis stark übertrieb, maß Berzsenyi seinen Ratgeber an den genannten Dichtern:

Te Schiller' mélységét, Matthisson himzését,
'S a' Tiburi Phonix' magas ömledését 49
Egy alakban mutatod.

[Du zeigst Schillers Tiefe, Matthissons Zierde
Und die hohe Ausdrucksweise des Phoenix von
Tibur
in derselben Gestalt.]

Vierzehn Jahre später, am 12. Februar 1817 verglich er in einem anderen Gedicht Hymnus Keszthely' isteneihez [Hymne an Keszthelys Götter] den kleinen ungarischen Ort am Plattensee, wo der kunstliebende Graf Georg Festetics einen Musensitz, den ungarischen "Helikon", zu stiften beabsichtigte, mit Weimar, dem Zentrum der deutschen Klassik. In dieser begeisterten Hymne wendet sich der Dichter an die Muse und die Götter und bittet sie, sich in Keszthely anzusiedeln, damit seine Heimat nach den blutigen Jahrhunderten siehe, wie die Sonne aus diesem kleinen ungarischen Weimar aufgehe:

Hogy vérrel ázott századaink nyomán
A szent pálma arany bimbaji nyiljanak,
'S e' kis magyar Weimár öléből
Lássá hazám kiderülni napját.⁵⁰

Daß nach so vieler blutiger Jahre Leid
Des Palmenzweiges goldene Knospe blüh,
Aus diesem Weimar der Magyaren
Steige des Vaterlands Morgensonne
(Übers. v. Jenő Kerpely)⁵¹

Imselben Gedicht wird auch Immanuel Kant genannt. Um die Wohltaten der Muse zu veranschaulichen, zählt Berzsenyi die seiner Meinung nach wichtigsten wissenschaftlichen Höhepunkte des 18. Jahrhunderts auf:

Te zengsz, ha Franklin lelke' merész keze
Villámot leragad 's spectrumokat leránt,
'S ha Newton és Kant a' Teremtő'⁵²
Titkait oldja, világot alkot.

Du sangst, als Franklins Genius mit kühnem
Griff
Entriß die Macht dem Blitz und dem Szepter
auch,
Als Newton und als Kant der Schöpfung
Große und verborgene Rätsel lösten⁵³
(Übers. v. Jenő Kerpely)⁵³

Es ist bisher nicht nachgewiesen worden, ob Berzsenyi Kant gelesen hatte, aber einigen seiner Thesen begegnete er in Schillers ästhetischen Schriften. Den Königsberger Philosophen als positives Vorbild zu erwähnen, war übrigens kurz

nach dem Zustandekommen der Heiligen Allianz keine lobenswerte Tat im Reich Kaiser Franz I.

Ende der zwanziger Jahre, als Berzsenyi an seiner Poetenharmonistik arbeitete, schrieb er je ein Epigramm an Schiller und Herder.

Schiller

A' legfőbbre akarsz törekedni hatalmas erőddel?
A legszélsőbbet ne tekintsd azonba tetőnek,
Mert tetejére, középpontjára középut emelhet. ⁵⁴

[Willst du mit deiner enormen Kraft nach dem Höchsten streben? / Halte das Außerste nicht für das Höchste, / Denn auf das Höchste, in die Mitte kann dich nur der Mittelweg führen.]

Dieses Sinngedicht drückt im Wesentlichen den Grundgedanken von Berzsenyis ästhetischer Schrift Poetenharmonistik aus, in der er die höchste Aufgabe der Dichtung in der Herstellung der Harmonie zwischen Wirklichkeit und Ideal sah. Er befaßte sich bereits seit 1810 mit den ästhetischen Werken Schillers, besonders vertiefte er sich aber in deren Studium, als er die Gegenüberstellung der Dichtertypen wie Homer und Goethe sowie Euripid und Schiller in der Einleitung von Kölcseys Rezension auf Schillers Theorie Über naive und sentimentalische Dichtung zurückzuführen glaubte. Im Sinne der aurea mediocritas, die auch das Epigramm an Schiller fordert, lehnte Berzsenyi bereits 1817 in der ersten Fassung seiner Antirezension Schillers Typologie ab, da er darin einen unversöhnlichen Gegensatz zwischen den beiden Dichtungsarten gesehen hatte. Dort schrieb er folgendes: "[...] man kann zwar die Arten der Dichtung in naive und sentimentalische Klassen einteilen, aber die besseren Dichter sind entweder abwechselnd in beiden Klassen tätig, oder verschmelzen die beiden in einer, und diese ist zwischen den beiden Polen der Mittelweg, wo alles vollkommen zu sein pflegte; denn die beiden Pole sind überall und in jeder Hinsicht fehlerhaft." [S. 714]. In der Poetenharmonistik gab Berzsenyi Schillers Theorie schon detaillierter wieder, er widmete das ganze siebzehnte Kapitel deren Kritik.

Das andere, an Herder gerichtete Epigramm stellt die

Dichtung in einen historischen Prozeß:

Herder

Hát az Eposz mellet nyom téged, Herder, az álom?
"Normánnak rakiát töltsetek és aszu bort!" 55

[Erdrückt dich, Herder, beim Epos der Schlaf?
"Schenkt dem Normannen Schnaps oder Aszuwein ein!"]

Der erste Vers bezieht sich auf Herders Eposkritik in dem achten Stück der Adrastea, die Berzsenyi zumindest aus Jean Pauls Vorschule der Ästhetik kannte und sich zu eigen machte.⁵⁶ Die zweite Zeile ist schwieriger zu deuten. Oszkár Merényi ist der Meinung, daß jene abwehrende Haltung Berzsenyis den Deutschen gegenüber, die im vorigen Kapitel dieser Studie skizziert wurde, den ungarischen Dichter dem deutschen Herder einen ironischen Hieb versetzen ließ.⁵⁷ Der besondere Grund von Berzsenyis Zorn auf Herder wäre demzufolge, daß Herder im Gegensatz zu Jean Paul und Homer in diese Kritik einbezogen hatte. Es ist aber wahrscheinlicher, daß der zweite Vers mit der folgenden Stelle der Poetenharmonistik zusammenklingt:

Denn es ist sicher, daß Herz und Vernunft bei unseren kälteren Empfindungen und falscheren Ansichten mehr Reiz brauchen als bei dem griechischen Volk mit seinem offeneren Herzen und Kopf. Man kann bei Plato an mehreren Stellen lesen, daß die Hellenen selbst von den ruhigen Versen Homers in eine so große Erregung gebracht wurden, die wir nicht mehr verstehen, nicht mehr fühlen und zu der uns keine lyrische Glut mehr entzünden kann.⁵⁸

Die "Normannen" wären demgemäß nicht wie Merényi glaubt, die Deutschen, sondern die nachgriechische, "romantische" Menschheit, der die Dichtung nicht mehr genügt, um sich zu entzünden, sie braucht dazu auch andere Reizmittel, Spirituosen, Schnaps und starken Wein. So drücken die beiden, an die deutschen Dichter gerichteten Sinngedichte Berzsenyis jene zwei entgegengesetzten Pole aus, zwischen denen die Weltaanschauung der reifen Dichters schwankt. Diese werden ausführlicher im nächsten Kapitel behandelt.

Berzsenyis ästhetische und kritische Schriften stellen für

die vergleichende Literaturwissenschaft einen widersprüchlichen Gegenstand dar. Sie sind einerseits eine unerschöpfliche Fundgrube für die Rezeptionsforschung, denn es gibt in ihnen kaum einen Satz, bei dem eine Quelle nicht nachgewiesen werden könnte. Andererseits verspricht eine solche Untersuchung aus mehreren Gründen keine nennenswerten Ergebnisse. Der erste und wesentlichste Grund ist, daß diese Schriften des großen ungarischen Dichters im Gegensatz zu seiner Lyrik auf das ästhetische Denken in Ungarn keinen Einfluß hatten, weil sie größtenteils mit beträchtlicher Verspätung zu einer Zeit erschienen sind, als sie für die ungarische Literatur längst veraltet waren. Die negative Auswirkung dieser Verspätung verstärkte sich dadurch, daß diese Schriften von den geschlossenen ästhetischen Systemen her gesehen eklektisch wirkten und Berzsenyi wegen der starken Subjektivität seiner Erwidernng auf Kölcseys Kritik bis zur neuesten Zeit für einen dilettantischen Denker gehalten wurde. Die erste Studie, die über die Wiedergabe von Berzsenyis Gedanken sowie die Hinweise auf die Quellen hinausging und seine Ästhetik historisch wertete, ist Mihály Szegedy-Maszáks 1974 erschienene komparatistische Untersuchung über die Poetenharmonistik.⁵⁹

Der zweite und der dritte Grund, warum Berzsenyis ästhetische Schriften für die traditionelle Quellenforschung von fragwürdiger Bedeutung sind, ist aus der Zusammenfassung von Győző Morvays 1912 erschienener Studie Bertzsenyi und Sulzer ersichtlich: "Diese Berührungspunkte zeigen deutlich genug, wie stark Berzsenyi von Sulzer abhing, obwohl er ihn nie zitiert. Er zitiert ihn nicht, wie man die Verfasser der Schulweisheiten nicht zu zitieren pflegt, man wendet diese Kenntnisse einfach an [...] er brauchte ihn aber nicht zu zitieren, da Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste einen bedeutenden Teil der allgemeinen ästhetischen Meinung jener Zeit bildete; Sulzer und die allgemeine Meinung waren ein und dasselbe."⁶⁰ Morvays Argumentation ist zwar sehr simplifizierend, sie zeigt jedoch die größten Probleme bei der

komparatistischen Untersuchung der ästhetischen Schriften von Berzsenyi. Berzsenyis Bibliothek ist nicht überliefert worden, auch jene Bruchstücke, die Oskar Merényi 1936 noch beschreiben konnte⁶¹, wurden im zweiten Weltkrieg vernichtet, so kann man auf seine Lektüren nur aus den Werken zurückschließen. Da aber Berzsenyi wörtlich selten zitiert und die genaue Quelle fast nie nennt, ist es hoffnungslos selbst bei gedanklichen Entsprechungen sicher festzustellen, ob er sich auf die primäre oder auf eine sekundäre Quelle stützt. Charakteristisch ist für diese Vergleiche Lajos Csetris Studie über Berzsenyis Auseinandersetzungen mit Kölcseys Kritik. Csetri zitiert aus der ersten Fassung der Antirezension den folgenden Satz: "Die Theorie stellt die Regeln auf, aber die zahlreichen Ausnahmen dieser Regeln werden allein vom Geschmack geformt, und dieser Geschmack ist das Genie, der nur von ähnlichen Genies verstanden werden kann."⁶² Ausgehend von der Tatsache, daß diese Gleichsetzung von Genie und Geschmack weder in der Ästhetik der ersten Phase der Aufklärung noch in der des Sturm und Drang vorzufinden ist, fügt Csetri diesem Zitat folgende Bemerkung hinzu: "Die Gleichsetzung der beiden könnte als eine Erfindung Berzsenyis erscheinen, wenn diese Stellungnahme nicht in einem grundlegenden Werk der den extremistischen Geniekult des Sturm und Drang kritisierenden Frühromantik, in August Wilhelm Schlegels 1809 erschienenen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur ihre Formulierung gefunden hätte!" Als Beleg zitiert Csetri deutsch die folgende Stelle aus Schlegels Buch: "Aber die unbedingte Trennung von Genie und Geschmack, welche sie annehmen, ist eine nichtige Ausflucht. Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewusste Wahl des Vortrefflichen, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit."⁶³ Nach dieser gedanklichen Entsprechung könnte man annehmen, daß Berzsenyi A.W. Schlegels Vorlesungen gelesen habe. Beweise haben wir aber dafür nicht. Diese Parallelstellen würden nur dann Beweiskraft besitzen, wenn man über Berzsenyi die absurde Feststellung machen wollte, daß er zu selbständigem Denken völlig un-

fähig war.

Der zweite Band der historisch-kritischen Ausgabe der Werke Berzsenyis wird sicher hunderte ähnliche Parallelstellen aufzählen und bei jedem Zitat das Original finden können, vorläufig kann aber nur Folgendes mit Sicherheit festgestellt werden:

- Berzsenyi hat in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens zahlreiche deutsche ästhetische Werke gelesen und sich eine erstaunliche Bildung gewonnen.

- Konkret identifizierbare Werke nennt er nur folgende: Jean Pauls Vorschule der Ästhetik sowie Schillers Über naive und sentimentalische Dichtung; Über Matthissons Gedichte; Über "Egmont", Trauerspiel von Goethe; An den Herausgeber der "Propyläen".

- Zitiert werden in seinen ästhetischen und kritischen Schriften folgende deutschsprachige Autoren: Lessing, Schiller, Herder, Winckelmann, Jean Paul, Friedrich Bouterweck, Heinrich Luden und [Wilhelm Gottlieb?] Becker.

Typologische Ähnlichkeiten

Nach den oft unfruchtbaren Motivforschungen des Positivismus wandte sich die geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft auch in Ungarn den größeren Zusammenhängen der dichterischen Lebenswerke und der Zeit ihrer Entstehung zu. Die erste Studie, die Dániel Berzsenyi seinen Platz in der europäischen Dichtung zuweisen wollte, ist 1929 unter dem Titel "Der inspirierte Dichter" in der Szegediner geistesgeschichtlichen Zeitschrift "Széphalom" erschienen. Der Verfasser war der damals junge Romancier und Essayist Antal Szerb, der später auch zu einem der weitsichtigsten ungarischen Literaturhistoriker wurde. In der Einleitung dieses Essays stehen die Namen von Berzsenyi und Hölderlin das erste Mal nebeneinander:

Schiller ist der zweitgrößte klassische Schriftsteller

des Deutschtums, er erweckt heute jedoch weniger Interesse bei den Forschern, während die Hölderlin-Literatur eine größere Bibliothek ausmacht, denn unter den beiden ist Hölderlin viel lebendiger, wie das die zahlreichen Bekenntnisse der deutschen Jugend bezeugen. Auch Berzsenyi ist viel lebendiger als ein großer Teil unserer besten Dichter [...].⁶⁴

Szerb befaßt sich nicht ausführlicher mit der Parallelität der beiden Dichter, im weiteren begnügt er sich mit zwei Hölderlin-Zitaten. Unter den Beispielen für Berzsenyis Bildhaftigkeit zitiert er folgende Verse aus dem wahrscheinlich 1832 entstandenen letzten Gedicht des ungarischen Dichters Die Poesie einst und jetzt:

A szent poézis néma hattyu
s hallgat örökre hideg vizekben.

[Die heilige Poesie ist ein stummer Schwan
und schweigt ewig in kalten Gewässern.]

Gleich nach diesem Zitat bemerkt noch Szerb, daß dieses dichterische Bild, "obwohl die Wirkung unmöglich ist", einem späten Hölderlin-Gedicht sehr ähnlich klänge und er führt die Verse 4 bis 7 des Gedichtes Hälfte des Lebens an:

Ihr holden Schwäne
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilig nüchterne Wasser.⁶⁵

Szerb übernimmt aus der französischen Literaturwissenschaft die Epochenbezeichnung Prärömantik und hält Berzsenyi für einen präromantischen Dichter. In der deutschen Literatur sieht er in Herder den wichtigsten Theoretiker der Prärömantik und hinsichtlich der sprachschöpferischen Kraft Berzsenyis beruft er sich auf Herders Kritik an Lessings Laokoon. Für jene Herdersche These, daß der Dichter die Welt nicht in Bildern sondern in sprachlichen Formen erlebe, zitiert er folgende Stelle aus Hölderlins Gedicht Wohl geh ich täglich...:

Und deines Lebens Wohl laut verhallt vor mir, 66
Nicht mehr belauscht...

Nach dem Erscheinen von Antal Szerbs Studie ist beinahe

ein halbes Jahrhundert vergangen, bis über die Berzsenyi-Hölderlin-Parallelität zu schreiben, Mode geworden ist. Die Impulse kamen zuerst von Dichtern, György Somlyó's⁶⁷ Verdienst war, daß er mit einem Berzsenyi und Keats vergleichenden Essay die Aufmerksamkeit im allgemeinen auf die typologischen Ähnlichkeiten richtete und zur weiteren komparatistischen Forschung anregte. Berzsenyis Landsmann, der ebenfalls im Komitat Somogy lebende Dichter Gyula Takács widmete der Berzsenyi-Hölderlin-Parallelität einen ganzen Essay.⁶⁸ Er wies in erster Linie auf biographische Ähnlichkeiten hin, wie Einsamkeit, frühes Verstummen, Flucht in eine imaginäre "glückliche und freie und schöne Welt"⁶⁹ und schrieb ausführlich über die ähnlichen Züge der Dichtungsauffassung in Hölderlins Hyperion und Berzsenyis Poetenharmonistik. Er sah in ihnen eine völlige Übereinstimmung:

Bei Hölderlin bilden Natur und Schönheit ein Ganzes und so gemeinsam sind sie unsterblich. Bei Berzsenyi ist 'jede poetische Schönheit gleichzeitig Naturschönheit'. Bei Beiden ist die Natur selbst das Wahre, das Gute und das Schöne, und da auch der Mensch ein Kind der Natur ist, birgt die Natur auch die poetische Schönheit in sich.⁷⁰

Von der Mitte der siebziger Jahre an befaßten sich auch mehrere Literaturhistoriker von verschiedenen Gesichtspunkten aus mit dem Vergleich zwischen Berzsenyi und Hölderlin.⁷¹ László Baránszky Jób, Márta Mezei und Éva Kocziszky untersuchten hauptsächlich die Beziehung beider Dichter zum Griechentum, bzw. zu ihrer eigenen Nation und sahen in erster Linie trennende Unterschiede in denen, denn für Berzsenyi war das Griechentum nur als Verkörperung einer verlorengegangenen Harmonie interessant, und die Gestalten der griechischen Mythologie hatten bei ihm die Aufgabe, wie László Baránszky Jób feststellt, "seiner ungarischen Mythologie Atmosphäre zu schaffen".⁷² Mitte der zwanziger Jahre betrachtete Berzsenyi unter Herders Einfluß auch die Dichtung in ihrer historischen Zusammenhängen. Zur Verteidigung der

vagen dichterischen Bilder seiner Gedichte schrieb er in der zweiten Fassung der Antirezension folgendes:

So müssen wir über den ganzen Stil der Romantik urteilen, denn wie sich die Ideen ändern, so sollen sich auch der dichterische Geist und die Sprache ändern, sie sollen sich sogar bei jedem originalen Dichter ändern, weil mit jeder neuen Weltbetrachtung die Harmonie neuer Ideen, neuen Geistes und neuer Sprache geboren wird, und wo diese nicht entsteht, dort gibt es auch keine Originalität.⁷³

Einige Seiten später bezog er diese Theorie sogar auf das Griechentum:

Es steht außer Frage, daß sich die Sprache einiger meiner Oden von der griechischen Einfachheit entfernte, aber auch ihre Geist entfernte sich von der griechischen Einfachheit, [...]⁷⁴

Oszkár Merényi⁷⁵ und Mária Kajtár⁷⁶ widmeten je eine längere Abhandlung der Beziehung beider Dichter und untersuchten das Problem von mehreren Seiten aus. Sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die Unterschiede, die sie aufzählen, sind in vieler Hinsicht ähnlich. Neben der bereits von Gyula Takács bemerkten Vereinsamung und der Bestrebung nach Harmonie zwischen dem Menschen und der Natur sowie der Natur und der Dichtung hatten Berzsenyi und Hölderlin mehrere dichterische Ähnlichkeiten wie die Vorliebe für die Ode, die Elegie und für die Verschmelzung der beiden Genres in der elegischen Ode, für die meisterhafte Verwendung der antiken Strophenformen, kosmische Weiten und Visionen in der Bildersprache, Mária Kajtár weist auch darauf hin, daß auch die Zeitrelationen bei beiden Dichtern ähnlich sind, Ewigkeit und Augenblick, Gegenwart und die Reflexion darauf gehen in der Dichtung beider oft ineinander über.⁷⁷ Was die Unterschiede betrifft, weisen auch Merényi und Kajtár in erster Linie auf die Abweichungen im Verhältnis beider Dichter zur eigenen Nation hin. Diese Verschiedenartigkeit hat vielleicht Márta Mezei am eindeutigsten formuliert:

Hölderlin-Hyperion ist 'Gast' in seinem eigenen Vaterland, seine Ideale und sein lyrisches Ich wurden völlig in die Welt der Griechen transponiert, er betrachtet und beurteilt von außen jenes Schicksal seiner Nation, das diese unfähig macht, Werte hervorzubringen. [...] Die lyrische Identität Berzsenyis mit dem Schicksal seiner Nation steht über allen Zweifeln [...]⁷⁸

Die Ähnlichkeiten im Leben und Werk von Berzsenyi und Hölderlin scheinen von der Forschung ziemlich umfassend beleuchtet worden zu sein, aber die komparatistische Untersuchung soll auch eine andere Frage aufwerfen: Ist diese Ähnlichkeit ein reiner Zufall, oder kann man durch sie zu allgemeingültigeren Feststellungen gelangen? Sowohl Merényi als auch Kajtár weisen darauf hin, daß diese Verwandtschaft der Dichtung Hölderlins und Berzsenyis durch ihren Übergangscharakter zwischen Klassik und Romantik⁷⁹, bzw. zwischen Aufklärung und Romantik⁸⁰ bestimmt wird, Merényi geht aber über die Feststellung der Tatsache nicht hinaus, Kajtár stellt zwar ziemlich ausführlich das Nebeneinander beider Richtungen in der Lyrik Berzsenyis dar, sie bezieht aber die theoretischen und kritischen Schriften nicht in die Untersuchung ein, obwohl diese Berzsenyis Position sowie seine inneren Kämpfe vielleicht noch eindeutiger zeigen als seine Gedichte. In den Anmerkungen zu Kölcsseys Rezension /1825/ stellt Berzsenyi zuerst fest:

Alle Gegenstände der Poesie sind nichts anderes als tote Materien, denen allein die poetische Auffassung Form und Seele gibt, und jedem eine solche, welche der Dichter will, und zwar so weitgehend, daß der Dichter die Ilias zu einer Ode komprimieren oder den kleinsten Gegenstand zur Ilias erweitern kann. ⁸¹

Die Verwandtschaft dieser Auffassung mit der Dichtungstheorie der Romantik ist eindeutig. Einige Seiten später fühlt sich aber der Dichter doch gezwungen, diese dichterische Freiheit im Sinne eines klassizistischen Geschmacks einzuengen:

Die Phantasie als Pinsel der Dichtung kann zwar ver-

schiedene Idealbilder und -wesen schaffen, aber wenn der Charakter der Natur in diesen Bildern verlorengelht, ist diese Phantasie unrein und unnatürlich, und die ganze Poesie ist nichts anderes als häßliches Hirngespinnst, denn allein deren Reinheit ist die einzige Bedingung der Kunst oder Poesie der Idealisierung.⁸²

Berzsenyis theoretische Schriften enthalten zahlreiche ähnliche Einschränkungen, die den Anschein der Widersprüchlichkeit erwecken. Dies war auch der Grund, warum die Literaturwissenschaft diese Werke lange Zeit nicht ernst nahm. Diese zeigen aber am klarsten jene Prozesse, die im Berzsenyis Denken abspielten. Nach seinem Geburtsjahr gehörte er jener Generation an, aus der die ersten großen Romantiker in Deutschland hervorgegangen sind, er war um vier Jahre jünger als Friedrich Schlegel und Novalis, sowie dergleiche Jahrgang wie E.T.A. Hoffmann. Seine Erlebnisse waren sehr ähnlich, wie die ihren. Jene globale "Krise der Gesellschaftsordnung wie der individuellen Lebenspraxis", deren Wahrnehmung Ernst Ribbat⁸³ für einen bestimmenden Faktor des Lebensgefühls der deutschen Romantiker hält, hat auch Berzsenyi miterlebt, und seine persönlichen Erfahrungen brechen sowohl in seiner Lyrik als auch in seinen theoretischen Schriften durch, und in diesen Momenten ist er Romantiker. Der Weg, den er aber zur Überwindung dieser Krise vorschlägt, ist ein ganz anderer, als der der Romantiker, er ist ständig bestrebt, sein eigenes Ich, das die Romantiker über alles stellen, einzuschränken, sich selbst zu überwinden. Er zwingt sich, an Ideale zu glauben, deren Wirken er in der Gegenwart nicht findet. Dieses Fehlen stimmt ihn traurig, führt ihn sogar manchmal zu verzweifelten Ausrufen, es beraubt ihm aber nicht den Glauben an die Möglichkeit dieser Ideale. Er braucht diese Ideale, weil er der Tradition der ungarischen Literatur entsprechend in der Dichtung eine menschliche und nationale Sendung sieht. "[...] Der Dichter soll nicht nur singen sondern auch nützen, [...] Ich wollte die Dichtung zur Arznei und zum Organ der Tugend machen, [...]"⁸⁴ schrieb er 1818

in der ersten Fassung der Antirezension. Dichterische und moralische Schönheit waren für ihn am engsten miteinander verbunden⁸⁵, und beide dienten der Nation, weil diese, wie er sich auf Schiller berufend feststellte, heiliger sei als alle anderen Wahrheiten.⁸⁶

Dieser zwiespältige Charakter rief in der Literaturwissenschaft bis auf die jüngste Zeit scharfe Diskussionen hervor. Die meisten Forscher wollten Berzsenyi entweder für die Aufklärung oder für die Romantik beanspruchen. In dieser Richtung wies zum Beispiel jener Versuch, der vor einigen Jahren Berzsenyis letztes Gedicht Die Poesie einst und jetzt gegen die Poetenharmonistik ausspielen wollte, weil die Autorin in der ästhetischen Schrift einen Rücktritt "zu den unzeitgemäßen Idealen des Winckelmannschen Klassizismus" sah⁸⁷. Hinter diesem Versuch steckt im tiefen jene dogmatische Anschauungsweise, die von der Dichtung reine Formen und geschlossene Denksysteme verlangt. Die Dichtung ist aber keine Philosophie und der Dichter kein Philosoph, selbst dann nicht, wenn er eine Ästhetik schreibt. Dichter und Dichtung können und dürfen gleichzeitig oft entgegengesetzte Meinungen und Prozesse zum Ausdruck bringen. Ein typisches Beispiel dafür stellt der von Berzsenyi viel gepriesene Jean Paul dar. Er steht ebenso wie Berzsenyi und Hölderlin zwischen Aufklärung und Romantik. Jene Worte, mit denen Dieter Borchmeyer die Dichtung Jean Pauls charakterisiert, könnten größtenteils auch für Berzsenyi gelten:

Jean Paul verfolgt mit seinen Werken die poetische Transzendierung der Wirklichkeit durch die Phantasie, ohne jedoch von der Realität völlig zu abstrahieren. Er versucht zwischen Ideal und Realität, Geist und Körper, Empfindsamkeit und Humor zu vermitteln.⁸⁸

Jean Pauls Vorschule der Ästhetik, die Berzsenyi in seinen kritischen und theoretischen Schriften so oft zitiert, ist ebenso wenig ein "streng logisch aufgebautes System"⁸⁹ wie die Schriften seines ungarischen Kollegen. Ob Berzsenyi auch andere Werke des deutschen Romanciers gekannt hat, ist zur

Anmerkungen

1. Magyarische Gedichte. Übersetzt von Johann Grafen Mailath. Stuttgart, Tübingen 1825. S.XLIII.
2. Kazinczy Ferenc levelezése Berzsenyi Dániellel 1808-1831. Kiadta Kazinczy Gábor [F. Kazinczys Briefwechsel mit D. Berzsenyi. Hrsg. v. G. Kazinczy]. - Pest 1860. S. 3. [Im weiteren: KBB]
Übersetzungen der Zitate aus dem Ungarischen, falls kein anderer Übersetzer genannt wird, sind von F.Sz.
3. Eine ungarische Übersetzung der Rezension teilt Oszkár Merényi mit. In: Berzsenyi Emlékkönyv [Berzsenyi Gedenkbuch]. - [Kaposvár, Szombathely] 1976. S. 310-312. [Im weiteren: BE]
4. Berzsenyi Dániel összes művei. Sajtó alá rendezte Merényi Oszkár [D. Berzsenyis sämtliche Werke. Hrsg. v. O. Merényi]. - Budapest 1956. S. 652. [Im weiteren: SW]
5. V: Demek Győző: Matthisson hatása irodalmunkra [Matthissons Wirkung auf unsere Literatur]. - In: Irodalomtörténeti Közlemények. 1891. S. 126.
6. Berzsenyi Dániel költői művei. Sajtó alá rendezte Merényi Oszkár [D. Berzsenyis dichterische Werke. Hrsg. v. O. Merényi] - Budapest 1979. [Im weiteren: DW]
7. A Poétai harmonistica európai háttere [Die europäischen Zusammenhänge von Berzsenyis Poetenharmonistik] - In: Irodalomtörténeti Közlemények. 1974. 582-588.
8. Császár Elemér: A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században [Die Wirkung der deutschen Dichtung auf die ungarische im 18. Jahrhundert]. - Budapest; 1913. S. 40.
9. Farkas Gyula: A magyar romantika. Budapest 1930. S. 225.
10. Sólyom Jenő: A soproni Magyar Társaság könyvtára és Berzsenyi Dániel [Die Bibliothek der Ödenburger Ungarischen Gesellschaft und D. Berzsenyi]. - In: Irodalomtörténeti Közlemények. 1962. S. 493-500.
11. Martinkó András: Berzsenyi időszerűsége egy időszerűtlen költeménye tükrében [Berzsenyis Modernität im Spiegel

- eines unzeitgemäßen Gedichtes]. - In: M.A.: Teremtő idők [Schöpferische Zeiten]. - Budapest 1977. S. 61.
12. SW 512.
 13. Kazinczy Ferenc: Levelék [Briefe. Hrsg., Anmerkungen v. Mária Szauder]. - Budapest 1979. S. 104.
 14. ebd.
 15. KBB 43-44.
 16. KBB 196.
 17. BE 279.
 18. KBB 196.
 19. KBB 215.
 20. Kanyar József: Berzsenyi és a somogy megyei olvasótársaság [Berzsenyi und der Lesezirkel im Kómitat Somogy]. - In: BE 567-573.
 21. SW 630.
 22. SW 716.
 23. SW 719.
 24. SW 668.
 25. DW 139-140.
 26. SW 628.
 27. SW 631.
 28. SW 653.
 29. SW 355-356.
 30. SW 462.
 31. Károly Erdélyi: Berzsenyi és Matthisson [Berzsenyi und Matthisson]. - In: Figyelő. 1883, 308-311.; Toncs Gusztáv: Berzsenyi költészete és Matthisson. [Berzsenyis Dichtung und Matthisson]. - In: Nemzet. 1885. Nr. 213, S. 1-2, Nr. 214. S. 1-2; Toncs Gusztáv: Berzsenyi és Matthisson [Berzsenyi und Matthisson]. - In: Szabadkai Hirlap. 1890. Nr. 25-27.; 22. Juni, S. 1-2., 29. Juni, S. 1., 6. Juli, S. 1-2.; Schuber Mátyás: Matthisson hatása Berzsenyire [Matthissons Wirkung auf Berzsenyi]. - In: A Rozsnyói ev. főgimnázium értesítője, 1885/1886. Rozsnyó 1886. S. 3-15. Demek Győző: Matthisson hatása irodalmunkra [Matthissons

- Wirkung auf unsere Literatur]. - In: Egyetemes Philologiai Közlöny. 1891. S. 225-270.; Zlinszky Aladár: Berzsenyi és Schiller viszonyához [Über Berzsenyis Beziehung zu Schiller]. - In: Egyetemes Philologiai Közlöny. 1900. S. 179-185.
32. Korstilus és minta Berzsenyi és Matthisson kapcsolataiban [Epochenstil und Muster in den Beziehungen von Berzsenyi und Matthisson]. - In: Irodalomtörténet. 1970. S. 169-179.
33. Die kritische Ausgabe enthält 139 Gedichte, von denen 26 mit 32 Gedichten Matthissons in Zusammenhang gebracht werden können.
34. Friedrich Matthisson: Gedichte. 1. Theil - Tübingen 1811. S. 29. u. 13.
35. Gyula Farkas: A magyar romantika. Budapest 1930. S. 241.
36. DW 28.
37. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Bd. 1. Gedichte. Berlin-Weimar 1980. S. 156.
38. DW 107.
39. DW 139.
40. DW 145-146.
41. Schiller. zit. Ausgabe S. 492.
42. DW 146.
43. erschienen in: Johann Heinrich Schwicker: Geschichte der Ungarischen Literatur. Leipzig 1889. S. 372 u. 373.
44. erschienen in: Anton Lábán: Ungarn in seiner Dichtung. Zürich-Leipzig-Wien 1923. S. 80.
45. DW 251-252, u. 295.
46. DW 852.
47. DW 616-620.
48. DW 103.
49. DW 48.
50. DW 132.
51. Hymnus an die Götter von Keszthely. In: [Jenő Kerpely]

- Claude d'Acy: Strahl im Sturm. Dichter ungarischer Klassik. Übertragen und betreut von --. Wien - Stuttgart 1961. 73.
52. DW 132.
53. Wie Nr. 51, S. 72.
54. DW 146.
55. DW 147.
56. Vgl. die Anmerkungen von Merényi in DW 847-849.
57. ebda 848.
58. SW 457.
59. Vgl. Anm. 7.
60. Győző Morvay: Berzsenyi és Sulzer. - In: Philológiai dolgozatok a magyar-német érintkezésekről [Philologische Arbeiten zu den deutsch-ungarischen Literaturbeziehungen. Hrsg. v. Róbert Gragger.] - Budapest 1912. S. 91.
61. Oszkár Merényi: Berzsenyi könyvtára [Berzsenyis Bibliothek]. - In: Protestáns Szemle. 1936. S. 223-224.
62. Lajos Csetri: Berzsenyi vitái Kölcsey recenziójával [Berzsenyis Auseinandersetzungen mit Kölcseys Rezension]. - In: Irodalomtörténeti Közlemények. 1983. S. 470.
63. ebda
64. zitiert nach: Antal Szerb: Gondolatok a könyvtárban [Gedanken in der Bibliothek]. - Budapest 1971. S. 260.
65. ebda S. 281.
66. ebda S. 285.
67. Berzsenyi Keats és Mallarmé között [Berzsenyi zwischen Keats und Mallarmé] - In: Uj Irás. Juni 1974, S. 91-97.
68. Harmónia és Diotima: Berzsenyi és Hölderlin-párhuzamok [Harmónia und Diotima. Parallelitäten zwischen Berzsenyi und Hölderlin]. - In: Jelenkor. 1967. S. 389-397.
69. Zitiert nach Gyula Takács: A harmónia keresése [Suche nach der Harmonie]. - Budapest 1979. S. 65.
70. ebda S. 71-72.

71. László Baránszky Jób: Berzsenyi titka [Berzsenyis Geheimnis]. - In: Uj Irás. Juni 1976, wieder abgedruckt in: B.J.L.: Élmény és gondolat [Erlebnis und Gedanke]. - Budapest 1978. S. 46-67.; Márta Mezei: Időszemlélet és nemzetszemlélet Berzsenyi ódáiban [Zeit- und Nationaufassung in Berzsenyis Oden]. - In: Irodalomtörténet. 1976. 755-776.; Oszkár Merényi: Berzsenyi és Hölderlin [Berzsenyi und Hölderlin]. - In: BE 544-550.; Éva Kocziszky: Az elhallgatás poétizálása [Die Poetisierung des Verstummens]. - In: Irodalomtörténet. 1980. S. 930-948.; Éva Kocziszky: Berzsenyi Dániel utópikus hellénizmusa [D. Berzsenyis utopischer Hellenismus]. - In: Világosság. April 1981. S. 233-241.
72. zit. Werk S. 50. László Orosz ist derselben Meinung und stellt fest: "Er versuchte in der Harmonie der griechischen Dichtung den Gegensatz zwischen Klassik und Romantik aufzulösen". - In: Handbuch der ungarischen Literatur. Hrsg. v. Tibor Klaniczay. - Budapest 1977. S. 167.
73. SW 242.
74. SW 246.
75. Berzsenyi és Hölderlin [Berzsenyi und Hölderlin]. - In: BE 544-550.
76. Berzsenyi und Hölderlin. Zwei Dichter an der Schwelle von Aufklärung und Romantik. - In: Aufklärung und Nationen im Osten Europas. Hrsg. v. László Sziklay. - Budapest 1983. S. 396-431.
77. ebenda S. 422.
78. zit. Werk (Vgl. Anm. 71.) S. 771.
79. BE 545.
80. Vgl. den Untertitel der Studie. Anm. 76.
81. SW. 253.
82. SW 274.
83. Ernst Ribbat: Wirkungen der Revolution und neue Formen literarischer Autonomie. - In: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Viktor Žmegač. Bd. 1. Teilbd. 2. - Königstein i.T. 1979.

- S. 113.
84. SW 727.
85. Vgl. Antirezension. SW 728.
86. SW 718.
87. Éva Kocziszký: Berzsenyi Dániel utópikus hellenizmusa [D. Berzsenyis utopischer Hellenismus]. - In: Világosság, 1981. 233.
88. Dieter Borchmeyer: Tradition der Empfindsamkeit und Zeitkritik: Jean Paul. - In: wie Anm. 83. S. 88.
89. Vgl. dazu das Jean Paul-Kapitel in: Zwischen Klassik und Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte im Volkseigenen Verlag Volk und Wissen. Leitung Kurt Böttcher. 9. Aufl. - Berlin 1983. S. 129.
90. Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 2. - Wiesbaden 1957. S. 94.
91. Zit. Werk. S. 78.

László T a r n ó i

Ludwig Uhland in Ungarn[✽]

Die Geschichte der Aufnahme von Ludwig Uhland in Ungarn sowie die typologischen Parallelitäten in den Uhlandwerken und den literarischen Produkten der ungarischen Romantik werfen manche recht interessante rezeptionstheoretische und entwicklungsgeschichtliche Fragen auf. Bei einer Durchsicht der zeitgenössischen ungarischen Periodica ist nämlich auffallend, was für eine wichtige Position die Werke der führenden Persönlichkeit der schwäbischen Romantik in der Entwicklung des literarischen Lebens der Ungarn etwa von 1830 bis zur Mitte der vierziger Jahre einnahmen. In den zwei Jahrzehnten vor 1850 wurden mehr Uhlandgedichte ins Ungarische übertragen als in den darauf folgenden sieben Jahrzehnten bis zum ersten Weltkrieg. Am Ende der dreißiger Jahre und am Anfang der vierziger Jahre begegnet man in den führenden literarischen Organen der Zeit, so vor allem im Athenaeum und in der Zeitschrift Regélő, immer wieder Uhlandliedern und -balladen in ungarischer Sprache.¹ Ihre Zahl und ihr Umfang übertreffen sogar hin und wieder die der Goethe- und Schillerübertragungen.

Im Gegensatz zur zweiten Jahrhunderthälfte ist es auch charakteristisch, daß sich in diesen Jahrzehnten nicht nur zweit- und drittrangige Dichter, sondern auch hervorragende Repräsentanten des zeitgenössischen literarischen Lebens an

[✽]Vortrag, gehalten an der internationalen Konferenz der Le-naugesellschaft im Jahre 1977

der Nachdichtung der Uhlandwerke beteiligten. So veröffentlichten József Bajza, János Erdélyi und Frigyes Kerényi acht ungarische Uhlandnachdichtungen.² (Letztere sogar vier Gedichte von Justinus Kerner.³) Gleichzeitig war aber auch die Breitenwirkung Uhlandscher Balladen und Romanzen äußerst groß. In der Geschichte der Uhland-Rezeption in Ungarn kann der Tatsache eine nicht geringe kulturhistorische Bedeutung beigemessen werden, daß z.B. am 25. November 1837 im Spielplan des kurz zuvor eröffneten ungarischen Nationaltheaters (damals Pester Ungarisches Theater) eine Uhlandromanze, übersetzt und gesungen von dem Siebenbürger József Szerdahelyi, Beifall erntete.⁴ Uhland gehörte dabei zu den deutschen Dichtern, die in dieser Zeit nicht nur in Pest, sondern in ganz Ungarn weit und breit bekannt waren. Das beweist u.a., daß ein Schüler des Debrecener Kollegiums, József Török, bereits 1834 das umfangreiche dramatische Uhlandgedicht, den Normännischen Brauch, mit außerordentlichem Einfühlungsvermögen ins Ungarische übertrug.⁵ Die Eigenständigkeit und das Niveau der Übersetzung von Török konnten 1887, ein halbes Jahrhundert später, von Lajos Bogdánfy nicht wieder erreicht werden. Töröks Übersetzung ist außerdem deshalb sehr bedeutend, weil, ohne davorliegende Uhlandübersetzungen belegen zu können, die Meinung vertreten werden darf, daß sie zu den ersten gehörte, daß sie vielleicht gar die allererste gewesen ist. Außer diesen Übersetzungen sind in den dreißiger Jahren immer wieder neben Goethe- und Schillerzitaten in zunehmender Zahl auch Uhlandverse und Berufungen auf Uhland in Freundesbriefen und Zeitschriftenartikeln der ungarischen Schriftsteller dieser Zeit zu lesen. Gábor Kazinczy untermauerte z.B. 1838 in einem Artikel⁶ seinen Anspruch auf eine sachliche Literaturkritik mit den Uhlandworten: "Heilig achten wir die Geister,/ Aber Namen sind uns Dunst;/ Würdig ehren wir die Meister,/ Aber frei ist uns die Kunst." Was für einen großen Eindruck diese Uhlandverse auf ihn gemacht haben dürften, beweist, daß er bereits in dem Brief vom November 1837 an János Erdélyi die gleiche Strophe der Freien Kunst als den Wahlspruch seiner

geplanten (schließlich aber doch nicht herausgegebenen) Zeitschrift zitierte.⁷ Wir wissen auch, daß er 1838 ebenfalls ein Uhlandzitat (möglicherweise sasselbe) zum Kennwort gewählt hatte, als er an dem im Jahre 1838 von der Kisfaludy-Gesellschaft ausgeschriebenen Balladenwettbewerb teilnahm und einen dritten Platz erreichte.⁸

Allein die große Zahl der Nachdichtungen und der Berufungen auf Uhland beweisen, daß der schwäbische Romantiker in diesen Jahren nach den deutschen Klassikern in Ungarn als einer der bedeutendsten deutschen Dichter galt. Einige stellten ihn sogar neben oder vor Goethe und Schiller. So schrieb Adolf Frankenburg in seiner 1836 veröffentlichten autobiographischen Novelle Der Blumenstrauß (A virágbokréta) den folgenden Satz nieder: "Ich war 18 Jahre alt ... also ein Held wie Zrínyi oder Arminius und ein Dichter wie Uhland oder Goethe ..."⁹ (Hervorgehoben L.T.) Mit Uhlands Namen wurde auch in einem Brief des Dichters Mihály Tompa der höchste Maßstab poetischer Leistungen und wahrer Begabung angelegt.¹⁰

Dabei hatte aber nicht nur der Dichter, sondern auch der Literaturwissenschaftler Ludwig Uhland im damaligen Ungarn eine nicht zu unterschätzende Wirkung. Der Schillerübersetzer und Lehrbuchautor Dániel Gondol schrieb unmittelbar nach dem Erscheinen der Alten hoch- und niederdeutschen Volkslieder an den angehenden ungarischen Volksliedersammler János Erdélyi aus Wien: "Somit würde ich meinen Brief beenden, wenn ich ... folgende Bemerkungen hätte verschweigen können: Volkslieder mit Abhandlungen und Anmerkungen von Ludwig Uhland beim Cotta. Diese Arbeit soll ... nach den gleichen Ansichten aufgefaßt und ausgearbeitet sein, von denen auch Du die Absicht hast, bei der Herausgabe unserer Volkslieder auszugehen."¹¹ Daß sich Erdélyi von manchen "Ansichten" Uhlands beeinflussen ließ beweisen neben seinen Notizen¹² auch Aufsätze aus den vierziger Jahren, so z.B. die Über Volksdichtung / Népköltészetről / und Die ungarischen Volkslieder / A magyar népdalok /¹³. In Erdélyis Aufsätzen können zwar die Ideen von Hamann, Herder, Arnim, den Gebrüdern Grimm und von Uhland nicht

leicht voneinander getrennt werden, doch sind in ihnen Uhlandsche Gedanken nicht zu verkennen. So z.B. Gedanken vom allgemeinen Charakter der Volkspoesie und von der ihrer Entwicklung entgegenwirkenden "literarischen Bildung", von der "völkerverbindenden Liedergemeinschaft", von den "gemeinsamen Bedingungen aller Volkspoesie", von den Zusammenhängen und Unterschieden zwischen dem Nationalen und dem Volkstümlichen usw., wie sie in den Abhandlungen Uhlands über die Heldensage oder in der Einleitung der Alten hoch- und niederdeutschen Volkslieder vertreten wurden.

Somit war damals Uhland eigentlich der einzige Romantiker, der von den ungarischen Schriftstellern ohne jede Kritik als ein hervorragender Repräsentant der deutschen und der Weltliteratur angesehen wurde. In diesem Zusammenhang ist geradezu charakteristisch die 1838 in der Zeitschrift Athenäum in Fortsetzungen erschienene Studie Deutsche Romantik und englischer Geschmack (Német romantika és angol ízlés)¹⁴. Der Verfasser ist mit dem Pseudonym V-a angegeben. Vermutlich handelt es sich um den früh verstorbenen Péter Vajda, einen Schriftsteller mit europäischem Gesichtskreis, und nicht um Mihály Vörösmarty, wie das die Germanistin Ilona Schmidt annahm.¹⁵ Darin setzte sich der ungarische Autor mit der voreingenommenen, ironischen Kritik an der deutschen Romantik einer englischen Studie im Foreign Quarterly Review auseinander. Bezeichnenderweise distanzierte sich der ungarische Verfasser von dem für ihn nicht annehmbaren einseitig negativen Urteil über die deutsche Romantik bloß ganz kurz und nebenbei, indem er nur wenige ganz allgemeine Einwände geltend machte. Er warf dem Engländer z.B. vor, daß er Heines Romantischer Schule ohne jede Kritik gefolgt sei. Dabei verteidigte er aber im einzelnen weder die so heftig angeprangerten romantischen Anschauungen der Gebrüder Schlegel und von Joseph Görres noch die romantische Kunst von Ludwig Tieck und Novalis. Dagegen setzte er sich auffallenderweise allein für die romantische Dichtung Uhlands mit begeisterten Worten ein, obwohl Uhland der einzige deutsche Schriftsteller

war, über dessen Balladen und Romanzen der Engländer nicht ohne jede Anerkennung schrieb. Dieses Urteil, das keine eindeutige Stellungnahme enthielt, konnte aber den ungarischen Verfasser in keiner Weise befriedigen, wenn es um Ludwig Uhland ging. So warf er dem Engländer Unverständnis für Uhlands Geist vor und behauptete, Zartheit und Empfinden mache Uhlands Genie aus. Wenn er Walter Scott gewesen wäre, so schrieb er, "hätten wir von ihm nie solche kostbare Juwelen erhalten wie Der Student, Durand ... Der Kranz, Der Sieger, Die sterbenden Helden ... Sie sind zwar ziemlich treu ins Englische übersetzt, aber nicht sonderlich flüssig, so geht in ihnen vieles von der süßen Harmonie des Originals verloren."

Man kommt einer Erklärung für diese distinktive Anerkennung der Kunst Uhlands im damaligen Ungarn näher, wenn man von den im Nachlaß herausgegebenen literarischen Porträts von József Bajza die Abhandlung über Uhland liest. Bajza war in seiner Zeit ein Literaturkritiker und Literaturtheoretiker ersten Ranges, der sich auch als romantischer Dichter einen beachtlichen Namen in der ungarischen Literaturgeschichte erwarb. Bajza schrieb über Uhland: "Er nimmt unter den lebenden deutschen Lyrikern einen der ersten Plätze ein ... Seine kraftvollen Lieder trugen viel dazu bei, daß die deutsche Muse, die in verträumter Subjektivität und Innerlichkeit zu sterben begann, zur Objektivität und zum plastischen Leben zurückgeführt wurde, ohne den späteren Übertreibungen gefolgt zu sein, in denen die Dichtung nur zu einem Gefäß der äußeren Gegenwart und des politischen Augenblicks wurde, mit ihren Ängsten, Hoffnungsschauern, Leidenschaften und Parteinahmen.¹⁶ Dieser typische Standpunkt ist für das Verständnis der Uhland-Rezeption wie auch unter dem Aspekt der Rezeption der deutschen Romantik in Ungarn, ja sogar für das Verständnis der spezifischen Eigenheiten der ungarischen Romantik, von äußerst großer Bedeutung. Bajza distanzierte sich nämlich sowohl von der subjektiv idealistischen Tendenz der deutschen Romantik, mit der die patriotisch besonders stark interessierten und

dem nationalen, kulturellen und sozialen Fortschritt des Vaterlandes verpflichteten Ungarn am Ende der dreißiger Jahre überhaupt nichts mehr anzufangen wußten, als auch von der revolutionären Tendenzdichtung des Jungen Deutschland. Uhland gehörte nach Bajza zu den wenigen deutschen Dichtern, die in der modernen Zeit in der Lage waren, die subjektive - wir würden heute sagen, die von der objektiven Wirklichkeit entfremdete - deutsche Dichtung der Jenaer Romantiker und der jüngeren Mystiker zu der Objektivität und zum plastischen Leben, d.h. zu den ästhetischen Maßstäben Goethescher Dichtung in moderner Form und mit moderner Aussage, zurückzuführen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein redaktioneller Brief in der Zeitschrift Regélő von 1833, in dem die Ablehnung des Gewesenen und die Distanzierung von dem neu Aufkommenden zur Entwicklung von neuen Normen führt, die alle Türen für die Uhlandsche Manier und für die Uhland-Rezeption in Ungarn öffnen, ohne dabei den Namen des schwäbischen Dichters zu nennen. In dem Brief steht u.a.: "Unlängst wurden wir gefragt, ob Volkslieder in die Regélő aufgenommen werden, ... wir müssen hierauf eine verneinende Antwort geben ... Gleichzeitig bedanken wir uns für die bisher uns zugesandten Gedichte; dabei können wir den Wunsch nicht verschweigen, daß unsere Dichter zum Gegenstand ihrer wertvollen Arbeiten nicht allein die bloßen Herzensergüsse, die Sehnsüchte, das Schmachten, den Schmerz, die Trauer usw. wählten, sondern Gegenstände, in die manche historischen Szenen, edle moralische Gefühle und einander abwechselnde zarte Ideen eingeflochten wären, denn nur solche Gedichte liest man ohne Langeweile. Kurze, hübsche Balladen, die nicht unbedingt tragisch auszuklingen brauchten oder andere Gedichte reizenden und feinen Inhalts, in denen echte Einfälle auffindbar sind, nehmen wir mit zweifachem Dank entgegen."¹⁷ Zwar ist die Ablehnung der Volkslieder für diese Zeit nicht mehr charakteristisch, doch hatte die Periode der volkstümlich-nationalen Dichtung 1833 in Ungarn noch nicht in aller Breite begonnen. Mit der subjektivi-

vistisch sentimental Lyrik scheint es aber in den 30-er Jahren endgültig vorbei zu sein. Die für die Zeit kennzeichnende programmatische Forderung entspricht jedoch in jeder Hinsicht Uhlandschen Normen. Historische Thematik in der Aussage mit "edlen moralischen Gefühlen" und abwechslungsreichen, dabei aber "zarten" Ideen verbunden, der Gattung nach die epische Kurzform, also Balladen, ohne jedoch in ihnen um jeden Preis einen tragischen Ausklang zu erzwingen, das sind die Normen, die nun zum Maßstab ästhetischer Schönheit werden und nach denen dem Publikum dieser Jahre Gedichte geschrieben werden sollten. Alles andere werde - wenigstens nach der Meinung der Redaktion - als langweilig empfunden. Mit anderen Worten, nur wer diesen Normen gerecht wird, kann mit einem Erfolg bei den Lesern rechnen. Es ist kein Zufall, daß diese Aufforderung zu einer Flut von Balladen in den Spalten der Zeitschrift führte, die thematisch, der Aussage und der Form nach mit der poetischen Welt Uhlands weitestgehend verbunden waren.

Der programmatischen Forderung dieses redaktionellen Briefes entsprechend, wurde die Funktion der Poesie auch in einem Leitartikel der Zeitschrift Társalkodó aus dem Jahre 1834 u.a. im Folgenden erkannt: "Sie [die Poesie, L.T.] soll die aus der breiten Bahn der Welt geschiedenen Helden und Recken und ihre Geschichten beseelen und sie so der undankbaren Vergessenheit entreißen und verewigen."¹⁸ Auch dieser Anspruch bereitete den Boden für die begeisterte Aufnahme der Uhlandschen Balladen in Ungarn vor. So ist es auch verständlich, warum sich der Verfasser der Studie Deutsch, Romantik und englischer Geschmack 1838 im einzelnen bereits vor allem für Uhlands Kunst so entschieden eingesetzt hat.

Umland konnte also nach 1830 von den Ungarn in aller Breite rezipiert werden, weil der Rezipierende in diesen Jahren für die Rezeption reif war. In der Übergangsphase der Entwicklung der ungarischen Romantik vom Erwecken des nationalen Bewußtseins bis zu den Anfängen der nationalen volkstümlichen und politisch engagierten revolutionären Dichtung vor 1848

konnten in Ungarn die dem deutschen Vaterland und dabei auch den mäßigen, jedoch sozialen Reformen verpflichteten Uhlandlieder, -balladen und -romenzen ungehindert aufgenommen werden. Die ungarische Dichtung, die von den zwanziger Jahren an thematisch immer mehr die Heldentaten der Vorfahren im Mittelalter beschwor, um den nationalen und sozialen Fortschritt zu beschleunigen, verlor den Sinn für die früher so begeistert aufgenommenen Matthisson, Salis-Sewis und Hölty und gewann kaum Sinn für Novalis oder E.T.A. Hoffmann. Sie war aber vorläufig auch noch nicht in der Lage, einer direkten politischen Dichtung und zu einem kleineren Teil auch der bereits von manchen Dichtern, so z.B. von Kölcsey, Vörösmarty und Bajza, geförderten Volksdichtung entsprechendes Verständnis entgegenzubringen.

Das Interesse für Balladen war aber bereits in den zwanziger Jahren ziemlich allgemein. Sonst wäre die umfangreiche Studie mit dem Titel Ballade (Balláda, 1825) in der Zeitschrift Hasznos Mulatságok gar nicht erschienen. Zwar wurde darin noch innerhalb der Geschichte der deutschsprachigen Balladen Goethes Balladendichtung und vor allem sein Erlkönig als ein unübertrefflicher Höhepunkt angesehen, doch fand der unbekannte Verfasser schon für "die recht schönen Balladen" von Gustav Schwab und Ludwig Uhland anerkennende Worte, indem er in ihnen gleichzeitig Motive der kurz hochgeschätzten "skandinavischen" und "spanischen" Manier feststellte.¹⁹ So ist es kein Zufall, daß um 1830, nachdem nach den ersten Ansätzen von Károly Kisfaludy und Mihály Vörösmarty die Gattung der epischen Kurzform mit historischer Thematik die umfangreichen Epen der zwanziger Jahre aus der ungarischen Literatur verdrängt hatte, auch in der Form bereits die Grundlagen geschaffen waren, die von un an ermöglichten, daß das erhöhte Interesse für Ludwig Uhlands Werke wirksam werden konnte.

So ist es nicht gewagt zu behaupten, daß in der für die Entwicklung der ungarischen Literatur so wichtigen Übergangsphase zwischen nationaler Romantik und volkstümlich nationalem Realismus von den ausländischen Vorbildern vor allem

Ludwig Uhlands Werke als eine nicht zu unterschätzende treibende Kraft an der Entwicklung der damaligen ungarischen Literatur teil hatten.

Den Liedern, Romanzen und Balladen des schwäbischen Dichters konnte in den dreißiger und den vierziger Jahren in der ungarischen Literaturgeschichte diese eminente Bedeutung vor allem darum zukommen, weil in dieser Zeit dem Stand der Entwicklung der Literatur entsprechend sie und nicht mehr die deutschen Klassiker wie auch sie und noch nicht Heines und Lenaus Lyrik typologisch, mit den Haupttendenzen der ungarischen Literatur verbunden waren.

Die Uhland-Rezeption dieser Jahre beschränkte sich demzufolge selbstverständlich nicht bloß auf ungarische Uhlandnachdichtungen und auf anerkennende Berufungen auf sein Werk. Von einer noch größeren literaturhistorischen Bedeutung sind Adaptationen und Nachbildungen seiner poetischen Genres und Motive, seiner epischen und lyrischen Strukturen und sprachlichen Wendungen. Nicht ohne Grund schrieb Kertbeny, auf die Jahre des breit und weir wirksam gewordenen Uhlandschen Einflusses um 1840 zurückblickend, die Worte nieder: "... eine Weile hindurch wimmelte es auf dem ungarischen Parnaß von Königssöhnen, Edelfräulein und Sängerknaben ..."²⁰

Genetische und typologische Beziehungen zu den Uhlandwerken können am stärksten in der Dichtung von János Garay, einem der produktivsten und damals beliebtesten ungarischen Romantiker, nachgewiesen werden. Auf die direkten Beziehungen zwischen Garays und Uhlands Dichtung haben schon die Zeitgenossen Kertbeny²¹ und János Erdélyi²² hingewiesen. Der Literaturwissenschaftler Gyula Pornay hat bereits vor einem halben Jahrhundert Uhlandadaptationen in einer ganzen Reihe von Garaygedichten entdeckt, so z.B. das Grundmotiv aus Des Sängers Fluch in Garays Troubadour (A troubadour), das Thema und die Stimmung des Ständchens in Garays Das weiße Kleid (A fehér ruha), den antithetischen Zusammenhang zwischen Der Wirthin Töchterlein und den Drei Gesellen (Három legény) des ungarischen Romantikers usw.²³ Verschiedene Motive der

Drei Fräulein hat Pornay sogar in vier Garaygedichten nachgewiesen, so in den Drei Liedern (A három ének), in der Königstochter und Edelknabe (A királyleány és apródja), in dem Begräbnis in der Nacht (Éjjeli temetés) und in dem Marktgeschenk (Vásárfia).

In welchem hohen Maße Garays Dichtung mit der von Uhland thematisch und der Form nach verbunden war, veranschaulicht Garays Königstochter und Edelknabe vielleicht am deutlichsten, eine Ballade, die von ihrem Verfasser ohne die Kenntnis des dritten Teils von Uhlands Drei Fräulein keineswegs in dieser Form und besonders nicht mit diesem Ausklang hätte geschrieben werden können. Im Folgenden wird die Garayballade in der deutschen Übersetzung von Kertbeny²⁴ vorgelegt:

Königsmaid und Edelknabe

(1839)

Es hatte ein alter König
Ein schönes Töchterlein;
Ein Jüngling und dies Mädchen
Sie schworen sich Liebe rein.

Wohl liebte sein Kind der König.
Sie war ihm sein Stern allwärts;
Doch haßte er den Jüngling,
Und ließ ihm durchstechen das Herz.

"Wo kam denn, Vater, o Vater,
Mein Edelknabe hin?
Er dient mir nimmer; es sorget
Mein Herz sich sehr um ihn."

"Im Walde draußen wachset
Ein Rosenstrauch herfür;
Ich schickte ihn in die Waldung
Zu holen die Rosen Dir."

Zur Waldung eilte das Mädchen
Von Sehnsucht heiß durchflammt,
Dort fand sie ihren Pagen
Auf grünen Grases Sammt.

Mit lilienweißem Antlitz
Hat blaß er dorten geruht,
Auf seinem Herzen die Rose
War sein entquollenes Blut.

Ihm kniete das Mädchen zur Seite
Und wäscht ihn mit Thränennaß,
Und trocknet mit seiner Goldlocken
Ihm ab das Antlitz so blaß.

Sie riß sich entzwei am Busen
Das Linnen, so weiß wie Schnee
Verbindet dem Jüngling die Wunden
Gar sorgsam im stummen Weh.

Dann grabt sie mit scharfem Schwerte
Sein Grab ihm im dunklen Hain;
Zwei Schwäne, ihre Arme,
Sie legten den Todten hinein.

Sie pflanzt auf's Grab eine Blume,
Eine einfache Rose in Leid;
Sie selber, sie war die Rose,
Die trauernde Königsmaid.

Der Umfang der genetischen und typologischer Beziehungen in Uhlands und Garays Dichtung ist aber viel größer, als man auf Grund dieser oder ähnlicher Parallelitäten folgern könnte. Um ein anderes Beispiel zu nennen, erkennt Gyula Pornay richtig den thematischen Zusammenhang zwischen Goethes Fischer und der Romanze vom Königssohn (Románcza a királyfiról) von Garay. Dem Inhalt nach ist sie tatsächlich eine eindeutige Goetheadaptation. Form, Struktur, Satz- und Versbau, Stimmung der rhythmisch-melodisch verspielten poetischen Bilder und ganz besonders das Milieu, das schon durch die Aufführung

des edel empfindenden Königssohns ganz anders ausgeprägt wird als im Fischer, führen aber den Leser vielmehr in die poetische Welt von Uhland als von Goethe. Nur das "edle Moralische", das bei Garay schließlich in den zwei letzten Zeilen bis zu einer platten Morallehre verflacht wird, reißt den Leser aus der Atmosphäre Uhlandscher Poesie heraus. Noch weniger wird er aber dadurch in die der Goetheballade zurückgeführt.

Besonders interessant ist auch die novellistische Nacherzählung des Uhlandschen Castellan von Couci durch Garay mit dem Titel Das Herz des Troubadours (A troubadour szive). Darin wurden nicht einmal die Namen verändert. Einen noch größeren Raum als in Uhlands Ballade bekommen jedoch hier die begeisterte Schilderung der Ritterwelt und zum Nachteil der Garaynovelle der Versuch, die in der Uhlandballade verdichteten psychologischen Momente ausführlich zu motivieren.

Thematische, strukturelle und Stimmungsparallelitäten lassen sich aber auch in Bajzas Lyrik²⁵ und noch deutlicher in den Dichtungen der weniger bedeutenden Schriftsteller der Zeit nachweisen, so z.B. in denen von József Madarász, László Szelestei, László Cs. Ormos, Bertalan Kun u.a.²⁶ Oft, wie z.B. im Falle einer Ballade von Károly Sükei²⁷, die nach den Elfen gedichtet wurde, ist es besonders schwer, die Grenze zwischen Nachdichtung, Nachahmung und thematischer und formaler Adaptation zu ziehen. In anderen Fällen wiederum, wenn Gedichte wie z.B. Károly Kisfaludys Der schlaflose König (Az álmatlan király) und Uhlands Des Sängers Fluch oder die Drei Fräulein bzw. Kisfaludys Der Lohn des Recken (Bajnokdij) und Uhlands Der Wirthin Töchterlein oder Erdélyis Pilger (Zarándok) und Uhlands Waller verglichen werden, können mit Sicherheit höchstens literaturhistorisch bedingte typologische Parallelitäten nachgewiesen werden, wobei die Möglichkeit direkter Beziehungen nicht ausgeschlossen bleibt. Aber auch diese Beziehungen untermauern und beweisen die Gründe dafür, daß in der literaturhistorisch gesehen recht kurzen Zeit der anderthalb Jahrzehnte vom Ende der zwanziger Jahre

die ungarische Literatur auf dem Wege von der nationalen Romantik zur volkstümlich-nationalen und realistischen Literatur der mittvierziger Jahre für die Rezeption der Uhlandwerke in besonderem Maße offen war. Von dem Auftreten Sándor Petőfis und noch mehr nach den Anfängen der volkstümlich-nationalen Balladendichtung von János Arany flaute dann die allgemeine Begeisterung für Uhland in den führenden Kreisen der ungarischen Literatur rasch ab. Selbst der Zeitgenosse Kertbeny erkannte in seiner Studie über Garay, wie der "Einfluß der Uhlandschen Romantik, welche in Garay am deutlichsten zum Vorschein kam", um die Mitte der vierziger Jahre infolge der gesellschaftshistorisch bedingten politischen Ereignisse und noch mehr durch die starke Wirkung von Petőfi in Garays Lyrik nachließ.²⁸

Um die Mitte der vierziger Jahre lösten sich auch János Erdélyi, Frigyes Kerényi, Pál Gyulai u.a. mehr oder weniger von der Wirkung der führenden Persönlichkeit der schwäbischen Romantik, bei deren lyrischen Anfängen er doch ohne Zweifel Pate gestanden hatte.

Von den fünfziger Jahren übersetzten nur noch Dichter zweiten und dritten Ranges Uhlandballaden. In der zweiten Jahrhunderthälfte hatten weder die an Petőfi und an Arany geschulten volkstümlichen noch die ersten typischen Großstadtdichter wie János Vajda und Gyula Reviczky etwas für die Uhlandsche Romantik übrig. Und als nach dem Tode von Arany die Balladendichtung an der Peripherie der ungarischen Literatur für eine kurze Zeit wieder aufzuleben begann, verurteilte bereits Gyula Reviczky mit scharfer Kritik die, wie er schrieb, "Ausschußprodukte" der "Balladenepidemie".²⁹ Nicht mehr Uhland, sondern Lenau und Heine waren die beliebtesten deutschsprachigen Dichter der Ungarn. Der poetischen Leistung des schwäbischen Romantikers wurde im ungarischen literarischen Leben nach 1850 die hohe anerkennende Aufmerksamkeit der dreißiger und der vierziger Jahre nie wieder entgegengebracht. Einen hohen Rang bewahrte Uhlands Poesie nur noch in germanistischen Arbeiten, in Literatur-

geschichten³⁰ und in Studien³¹ und immer seltener in Aufsätzen über die moderne deutsche Lyrik³². Damit endete aber Uhlands einst so große Bedeutung für die Entwicklung der ungarischen Literatur. Die früheren Voraussetzungen für Uhlands Aufnahme durch die ungarischen Schriftsteller der Zeit wie auch für die typologischen Parallelitäten in den Werken Uhlands und in der modernen ungarischen Poesie waren nicht mehr vorhanden.

Gleichzeitig gewannen jedoch die Uhlandlieder, -balladen und -romane eine andersartige kulturhistorische Bedeutung, indem um 1850 ihr Siegeszug in den ungarischen Schulbüchern begann. Eine Besprechung der Schulbuchliteratur würde die verhältnismäßig engen Rahmen dieser Studie sprengen. In diesem Zusammenhang sei hier lediglich darauf hingewiesen, daß nach einer Durchsicht von sieben Lehrbüchern von 1850-1899 die Ansicht vertreten werden kann, daß die damaligen ungarischen Schüler ein Bild über die deutsche Literatur erhielten, wonach die drei größten deutschen Dichter Goethe, Schiller und Uhland waren. Erst um die Jahrhundertwende hat sich der Lehrplan verändert, was zu einer geringen Verschiebung der Proportionen zu Gunsten der davor vernachlässigten Werke von Heine, Lenau und Chamisso führen konnte. Doch wird in einer Studie eines Deutschlehrers noch 1910 Uhlands "phantasie-reiche", "volkstümliche", "harmonische" und "in wahrer Menschlichkeit begründete Dichtung" qualitativ noch weit über die, wie er schreibt, "in Ungarn viel zu sehr überschätzte", "disharmonische" und "jede Gestaltungskraft entbehrende Lyrik Heines" gestellt.³³ Man kann wohl annehmen, daß Uhlands vornehme Position im Unterrichtswesen bis zum Ende des ersten Weltkriegs und dadurch im Bewußtsein der Vertreter der gebildeten Schichten Ungarns sogar noch darüber hinaus unerschüttert blieb. Es ist also kein Zufall, wenn in der 1916 herausgegebenen Deutschen Anthologie (Német anthologia) von László Vajthó die schwäbischen Dichter mit fünf Uhland- und vier Justinus-Kerner-Nachdichtungen viel stärker vertreten sind als Goethe (mit drei Gedichten), Schiller (nur mit Epigrammen)

und Heine (mit einem Gedicht)³⁴ oder wenn in der zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1935 in Siebenbürgen veröffentlichten Anthologie von Károly Bakóczi nach der Zahl der ins Ungarische übersetzten Gedichte Ludwig Uhland mit 15 Titeln nach Theodor Storm (27 Titel), Wilhelm von Scholz (17 Titel) und Richard Dehmel (16 Titel) die vierte Stelle vor C.F. Meyer (13), Goethe (12), Heinrich Heine (11) und Mörike (10) einnimmt.³⁵

Damit enden aber die produktiven Jahre der Uhland-Rezeption in Ungarn, deren äußerst große literaturhistorische Bedeutung in den dreißiger Jahren und nicht zu unterschätzende kulturhistorische Bedeutung von 1850 bis etwa 1918 und sogar darüber hinaus aus der ungarischen Kulturgeschichte nicht wegzudenken sind.

Anmerkungen

1. Az apáczá (Die Nonne). Übers. v. Zsigmond Beöthy. - In: Athenäum 1838, 2. Halbjahr. S. 243; - Éjjel (Nachts). Übers. v. Zsigmond Beöthy. Ebda 1839. 1. Halbjahr. S. 185; - Zs. B. übersetzte außerdem 1840 Uhlands Lauf der Welt u.d.T. Világ folyása. - In: Zs.B. összes költeményei [Sämtliche Gedichte]. Pest 1851. S. 40 f; Az anya és gyermeke (Mutter und Kind). Übers. v. Szatócs /- Károly Kra-marcsik/. - In: Athenäum 1841. 1. Halbjahr. S. 1021; - Dalnok átvonulása (Sängers Vorüberziehen). Übers. v. HIMÉR (vermutlich Sándor Vachott). - In: Regélő 1844 1. Halbjahr. S. 230; - A dalnok átka (Des Sängers Fluch). Übers. v. Pál Matisz. Ebda. S. 583; - A kápolna (Die Kapelle). Übers. v. Károly Bérczy. Ebda. S. 633.
2. József Bajza: Hozzá (An Sie), Az éji dal (Ständchen). - In: B.J.: Összegyűjtött munkái [Gesammelte Werke]. 3. erw. Aufl. Bd. 1. Budapest. 1901. 363 S. - János Erdélyi: Barát és juhász (Mönch und Schäfer), Pórszabály (Bauernregel), A zsvivány (Der Räuber). - In: E. J. költeményei [Gedichte]. Buda 1844. 320 S. - Frigyes Kerényi: Béla és Ilka (Hans

- und Grete), Elutazás (Abreise, Wanderlieder 7.), Bokréta (Der Blumenstrauß). - In: K. F. összes költeményei [sämtliche Gedichte] 1840-1851. Budapest 1875. 232 S.
3. Legdusabb fejedelem (Der reichste Fürst), Éjféltarhang (Die Mitternachtsglocke), Bortal juniusban (Trinklied im Juni), Két koporsó (Die beiden Särge). - In: K. F. összes költeményei. Siehe Anm. Nr. 2.
4. Magyar játékszini krónika [Ungarische Bühnenchronik]. - In: Athenäum 1837. 2. Halbjahr. S. 733.
5. József Török: Normanni szokás. Uhland drámai költeményeiből. (Normännischer Brauch. Aus Uhlands dramatischen Dichtungen). - In: Lant. Debrecen 1834. 158 S.
6. Gábor Kazinczy: Literatúrai vázlatok [Literarische Entwürfe]. - In: Társalkodó 1838. Nr. 12. S. 47.
7. Erdélyi János levelezése [Briefwechsel]. Bd. I. Budapest 1960. S. 20.
8. Brief an J. Erdélyi vom Februar 1838. Ebda. S. 32; - Vgl. auch den Bericht von den Ergebnissen des Balladenwettbewerbs. - In: Társalkodó 1838. Nr. 12. S. 46 f.
9. Adolf Frankenburg: A virágbokréta [Der Blumenstrauß]. - In: Regélő 1836. S. 267.
10. Brief vom 14. 12. 1843 an Miklós Szemere. - In: Tompa Mihály levelezése [Briefwechsel]. 1839-1862. Bd. I. Budapest 1964. S. 33.
11. Brief von Dániel Gondol vom 20. 10. 1845. an J. Erdélyi. - In: Erdélyi János levelezése [Briefwechsel]. Bd. II. Budapest 1960. S. 255.
12. Ebda. S. 447.
13. János Erdélyi: Népköltészetéről [Über Volksdichtung]. - In: E. J. Kisebb prózái. Bd. 1. Sárospatak 1863. S. 1-18; - A magyar népdalok [Die ungarischen Volkslieder]. Ebda. S. 19-140.
14. V-a: Német romantica és angol izlés [Deutsche Romantik und englischer Geschmack]. - In: Athenäum 1838. 2. Halbjahr. Nr. 35. S. 553-557, und Nr. 36. S. 569-576.
15. Ilona Schmidt: A német romantika magyar kritikája.

[Die ungarische Kritikan der deutschen Romantik]. Budapest 1936. S. 79.

16. József Bajza: Összegyűjtött munkái [Gesammelte Werke]. 3. erw. Aufl. Bd. 3. Budapest 1899. S. 301.
17. Regélő. 1833. S. 146 f.
18. A Lant érdeme [Das Verdienst der Lyra]. - In: Társalkodó III. /1834/ Nr. 32. S. 125 f.
19. Balláda [Ballade]. - In: Hasznos Mulatságok 1825. I. Halbjahr. Nr. 6. S. 41-45., und Nr. 7. S. 50-55.
20. Dichtungen von Johann Garay. Aus dem Ungarischen übers. durch Kertbeny. [Einleitende Studie des Übersetzers] Pest 1854. S. XIII.
21. Ebda. S. XIII f.
22. János Erdélyi: Pályák és pálmák. Budapest 1886. S. 7.
23. Gyula Pornay: Garay János költészetének forrásai [Die Quellen der Dichtung v. J.G.]. Budapest 1933. 118 S.
24. Siehe Anm. Nr. 20.
25. Vgl. dazu József Szücsi: Bajza József. Budapest 1914. S. 180 f. - Siehe auch die Bajzagedichte A zarándok (Der Pilger), Lemondás (Entsagung) A dalnok (Der Sänger) usw.
26. Als typische Beispiele für die Uhlandsche Manier seien hier folgende genannt: J. Madarász: Az elszánt [Der beherzte Recken] In: Regélő 1833. S. 46; - L. Szelestei: A dalnokok [Die Sänger] In: Athenäum N.F.I. 1843. 1. Halbjahr S. 235; - L. Cs. Ormos: A Dalnok örökléte [Die Ewigkeit des Sängers]. In: Társalkodó 1835. Nr. 37. S. 144 /Vgl. damit Uhlands Des Sängers Wiederkehr!; - B. Kun: A kényur [Der Tyrann]. In: Koszoru 1839. S. 91-93. /Vgl. damit Uhlands Des Sängers Fluch!/
27. Károly Sükei: Mi vagyunk ... [Wir sind ...]. - In: S. K. Hulló csillagok [Fallende Sterne]. Pest 1851. S. 32.
28. Siehe Anm. Nr. 20. S. XIII f.
29. Reviczky Gyula művei [Werke]. Bd. 2. Budapest 1969. S. 449-53.
30. Karl Julius Schröer: Geschichte der deutschen Literatur. Pesth 1850. 314 S. [Ergänzt durch einen Anhang, 191 S.]

31. Árpád Herczeg [Hercz]: A német ballada és románcz története 1750-től Goethe haláláig [Die Geschichte der deutschen Ballade und Romanze von 1750 bis zum Tode Goethes]. Késmárk 1899. 106. S. - Darin: A sváb költők [Die schwäbischen Dichter]. S. 83-106.
32. z.: Lingg Hermann és az újabb német lyra [Hermann Lingg und die neuere deutsche Lyrik]. - In: Szépirodalmi Figyelő I /1860-61/ Nr. 9. S. 135 f.
33. Géza Wollek: Uhland a költő [Uhland, der Dichter]. - In: A Szolnoki M. Kir. Állam. Főgimn. Értesítője az 1909/10 iskolai évről. Szolnok 1910. S. 3-43.
34. László Vajthó: Német anthologia [Deutsche Anthologie]. Budapest 1916. 320 S.
35. Német költőkből. Lirai antológia. [Aus deutschen Dichtern. Eine lyrische Anthologie]. Übers. v. Károly Bakóczy. Odorhei - Székelyudvarhely 1935. 243 S.

György Mihály V a j d a:

Petöfi und Heine

Das Thema ist so alt wie die Petöfi-Kritik, aber völlig geklärt ist es bis heute noch nicht. Die Monographie, die die Beziehungsgeschichte dieser beiden bedeutendsten europäischen Lyriker der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts in ihrer ganzen Ausdehnung erschließt, wartet noch darauf, geschrieben zu werden. Umrisse zeichnen sich zwar schon ab,¹ woran es aber noch fehlt, ist sowohl eine genaue Erforschung der Zusammenhänge als auch die befriedigende Zusammenfassung. Wir wissen, daß Heines Inspiration in der Dichtung Petöfis, angefangen von den frühesten Werken bis hin zur Prosa und der politischen Lyrik der letzten Jahre, vorhanden war, und man kann vermuten, daß die Ansichten Heines bei der Herausbildung von Petöfis ideologisch-politischem Standpunkt eine größere Rolle spielten als wir ihnen bisher zugeschrieben haben. Wenn er bei der Ausgestaltung seiner eigenen Originalität Shakespeare, Victor Hugo, Béranger, Shelley, die französischen Revolutionäre, die Anhänger Saint Simons und die utopistischen Sozialisten zu Hilfe zog, schmälert das seine Verdienste in unseren Augen nicht, sondern erhöht sie eher. Bedeutet es doch, daß er im Kreislauf der europäischen Kunst und des europäischen Denkens lebte. In der oben angeführten und bei weitem nicht vollständigen Namensreihe nimmt Heine einen der ersten Plätze ein.

Aber seine Stelle in der Namensliste unterscheidet sich noch durch einen anderen Gesichtspunkt von den übrigen. Es dürfte nämlich immer wahrscheinlicher sein, daß wir es im Falle von Heine und Petöfi mit Inspiration und Inspiriertsein - wenn auch nicht in gleicher Weise und durchaus nicht von gleicher Intensität, so doch in einer gewissen Gegenseitig-

keit - zu tun haben, was in der gemeinsamen Geschichte der in "großen" und "kleinen" Sprachen geschriebenen Dichtung Europas eine Seltenheit darstellt. Es gibt einen historischen Moment, in dem Petőfi unter die Inspiratoren von Heine trat. Nur ein Augenblick war es, aber dieser Augenblick besaß große Bedeutung, weil wir die eine oder andere von Petőfis "Geisterfinger" gezogene Linie eben in solchen Dichtungen Heines zu erkennen meinen, die in der progressiven Heine-Forschung als "Schlüsselgedichte" gelten. Und wenn diese Annahme auch überraschend erscheint, und wenn wir auch von keiner völligen Gewißheit sprechen können, so ist doch nichts Unmögliches daran. Zwar führte Heine nicht Petőfis Werke mit sich, wie jener die seinen,² und er konnte nicht ungarisch, aber er dachte in ähnlichen Begriffen wie Petőfi, er erfüllte eine ähnliche - wenn auch, von der Sprache her, größere - Sendung in der europäischen Dichtung und er bekannte sich zu dem gleichen Glauben: zum Glauben der revolutionären Demokraten der vierziger Jahre, die von Rußland bis England gemeinsam den "Völkerfrühling" vorbereiteten.

Petőfi und Heine wußten voneinander, obgleich sie sich persönlich nicht kannten, zwischen ihnen vermittelte Károly Maria Kertbeny, dieser konfuse, geschwätzige und unzuverlässige "literary gentleman", der jedoch trotzdem mehr für die internationale Bekanntmachung der ersten Glanzzeit unserer Literatur getan hat als Generationen nach ihm. Im Rahmen und im Interesse der Petőfi-Forschung verdiente auch dieser frühe Vertreter der ungarischen Komparatistik - nach einer vor vierzig Jahren erschienenen rechtschaffenen Doktordissertation³ - eine neue gründliche und zuverlässige Biographie. Und er verdiente vor allem eine gesammelte Ausgabe seiner verstreuten und fast unzugänglichen Aufzeichnungen und Korrespondenzen, seiner halb wahren und halb erfundenen Erinnerungen.

Die "Beziehungsgeschichte" von Heine und Petőfi kann aufgrund des bisher Gesagten in drei Abschnitte eingeteilt werden. Der eine ist historisch und ethisch: er behandelt den Platz, den sie in der europäischen Literatur einnehmen, den Charakter

ihrer Dichtung, die Ähnlichkeiten und Unterschiede ihres Denkens und den Vergleich ihrer Persönlichkeit. Der zweite trägt "persönlichen" Charakter, wobei Károly Kertbeny eine Rolle spielt, und im dritten geht es gewissermaßen um die Geschichte der dichterischen "Berührung" von Heine und Petőfi. In den nun folgenden Abschnitten werde ich meine Ausführungen nach diesen Gesichtspunkten gruppieren.

1

Heine wurde am 13. Dezember 1797 geboren, Petőfi am 1. Januar 1823. Sándor Petőfi war also rund 25 Jahre jünger als Heinrich Heine, d.h. eine Generation trennte sie voneinander. Infolge der Logik der Geschichte aber gehörten sie trotzdem derselben Epoche an. Sie lebten an zwei solchen Polen der Welt, die sich in ihrer gesellschaftlichen Entwicklung wesentlich unterschieden. Heine wurde durch sein Glück und die Emigration nach Paris, die damals klassische Stadt des "klassischen" Kapitalismus, verschlagen, während Petőfi durch die verfallenden Städte und schmutzigen Dörfer des zurückgebliebenen ständischen Ungarns zog. Trotzdem - oder vielleicht eben deshalb - fanden beide, daß sich das damalige Ziel der französischen Revolution, die wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Demokratie, nicht verwirklicht hat. Und beide kamen zu der Erkenntnis, daß zu seiner Verwirklichung die bestehende Ordnung aufs neue erschüttert werden muß, die europäische Ordnung der Heiligen Allianz, deren "Frieden" von 1815 bis 1848 durch die Waffen Englands, Frankreichs, des österreichischen Reiches, Preußens und des zaristischen Rußlands gemeinsam gewahrt wurde. Sie betrachteten diese "Ordnung" und diesen "Frieden" als den Erzfeind ihres Lebens und blickten beide in die Zukunft. Heine skeptischer, Petőfi mit jugendlicher Begeisterung. Beide erwarteten von der Zukunft das, was ihre Zeit der Welt versagte. Sie stehen beide in den Reihen der revolutionären Demokraten des 19. Jahrhunderts, inspiriert von den utopistischen Ideen, ja Heine sogar von denen des wissen-

schaftlichen Sozialismus, und befinden sich unter den ersten dichterischen Gestaltern dieser Ideen.

Aber trotz des Altersunterschiedes, der zwischen ihnen bestand, gehörten sie auch zu demselben Abschnitt der Geschichte der europäischen Literatur. Dieser Abschnitt begann um die Jahrhundertwende mit der Herausbildung der Romantik und endete in der Mitte des Jahrhunderts mit dem Triumph des Realismus. Sein Beginn verband sich mit Novalis, und Walter Scott, Coleridge und Heinrich von Kleist, dem Auftreten der deutschen und englischen Romantiker, und an sein Ende setzte nach dem realistischen Lebenswerk von Stendhal und Balzac schon der Tod den Schlußpunkt, mit den Romanen Turgenjews und Tolstois trat der russische Realismus seine weltliterarische Laufbahn an. Mit ihrer eigenen Entwicklung begleiteten Heine und Petöfi diesen literargeschichtlichen Prozeß bis zum Ende.

Obwohl Heine schon ein namhafter Dichter war, als Petöfi geboren wurde, und sich sein Schaffen nach Petöfis Tod noch über weitere sechs Jahre erstreckte, gingen beide von der Romantik aus und schufen durch die Überwindung der Romantik ihre eigenständige realistische Dichtung. Die Zeitverschiebung zwischen der sich um die Jahrhundertwende entfaltenden deutschen und der symbolisch 1825 mit Zaláns Flucht von Mihály Vörösmarty beginnenden ungarischen Romantik entspricht genau ihrem Altersunterschied. Von der Romantik erbten sie das Prinzip der freien Entfaltung der dichterischen Persönlichkeit, den Mut, die dichterische Aussage auf neue Weise, nicht nach den geltenden Regeln zu gestalten, die Fantasie ungebunden schweifen zu lassen, die Gefühle und Leidenschaften rückhaltlos auszudrücken und als Beispiel, als jeweiliges dichterisches Modell, wählten sie die Volksdichtung. Aber sie sahen dem Volkslied nicht nur die Form, den Ton, das Unmittelbare, das Einfache und Anschauliche ab, sondern auch das inhaltliche Prinzip, daß den Gegenstand der Dichtung das wirkliche Leben bildet, d.h. es keinen noch so niedrigen Gegenstand gibt, der es nicht wert wäre, die "Laute zum Klingen zu bringen". Aus dem Alltag der in den Volksliedern ausgedrückten "Grundsituatio-

nen" dehnten sie die Wirklichkeitsbetrachtung des Volksliedes auch auf die "gesellschaftlichen", individuellen und persönlichen Alltage des Dichters aus, und so kam jener unmittelbare lyrische Realismus zustande, der in der Weltliteratur-Dichtung dieser Epoche für sie beide am charakteristischsten ist. Ihr Zeitgenosse, Nikolaus Lenau, den man mit ihnen zusammen zu erwähnen pflegt, bleibt viel mehr in der Romantik befangen, und Victor Hugo löste sich nie in diesem Maße von der klassizistischen Rhetorik wie sie. Ihren weltanschaulich-politischen Leidenschaften und ihrem der Wirklichkeit zugewandten dichterischen Ich entsprang jene außergewöhnliche politische Dichtung, deren bedeutendste Meister im 19. Jahrhundert unzweifellos sie sind.

Eine weitere Ähnlichkeit zeigt sich in der Leichtigkeit ihrer dichterischen Persönlichkeit, wenn auch Heine jederzeit mehr zur Reflexion neigt, Petöfi dagegen einfacher und direkter ist. Seine Hitzigkeit stachelt Heine zu einem bis ins Persönliche gehenden Spott an, während Petöfi auch im Zorn allgemeiner bleibt. Petöfi ist - abgesehen von einer vorübergehenden Verdüsterung, die sich in seinem Zyklus Wolken äußert, - strahlend optimistisch, während der reflexiveren Heine mit seiner labileren Gemütsverfassung häufig Zweifel quälen. Petöfi ist jugendhaft rein, beinahe keusch, bei Heine aber fehlt es nicht an Zweideutigkeit, Frivolität und Erotik. Heine ist ein "zivilisierterer", "raffinierterer" Dichter, oder wird es mindestens im Laufe seines Schaffens immer mehr, Petöfi bewahrt auch in seinem kurzen Mannesalter etwas von dem plebejischen Obermut seiner ersten Jugend. Aber sie sind eins in der Liebe zur Freiheit, sie zeigen darin Obereinstimmung, daß sie - wenngleich mit unterschiedlicher individueller und gesellschaftlicher Motivation - ihre Stimme den Unterdrückten leihen und jederzeit und ohne irgendwelche Rücksichtnahme für die Wahrheit eintreten. Dieses Nebeneinanderstellen ihrer Eigenschaften ließe sich noch weiter fortsetzen, aber auch so springt ihre Verwandtschaft ins Auge. Kein Wunder, daß sie auch von den Zeitgenossen bemerkt wurde. Der Vergleich der beiden

blickt auf eine lange Geschichte zurück, er fällt zeitlich fast mit den ersten Kritiken zusammen, die Petőfi zum Thema haben.

2

Petőfi lernte viel von Heine, der auch in Ungarn zu den populärsten Dichtern in deutscher Sprache gehörte. Die positivistische Philologie vom Ende des 19. Jahrhunderts spürte eine wahre Menge von Wirkungen und Ähnlichkeiten, von Übernahmen und zufälligen Übereinstimmungen auf, deren Niederschlag noch in dem zum Zentenarium 1923 erschienenen Petőfi-Buch von János Horváth zu finden ist. Horváth wies nach, wie sehr die "epigrammatische Struktur" der Heineschen Lieder der spielerischen Laune des Anfängers Petőfi entsprach, ebenso wie die Pointe am Gedichtende, die den emotionalen Gehalt der Strophen verspottet oder ihre gedankliche Richtung umkehrt und auch den Leser an der Nase herumführt: diesen Kunstgriff verwendete Petőfi besonders in den Jahren 1844 und 1845. Später, vor der Niederschrift des trübgestimmten Zyklus' Wolken, meint Horváth den Einfluß des Enttäuschtseins, ja sogar des "Zynismus" Heines bei Petőfi zu entdecken, was sich seiner Meinung nach auch in der "Profanisierung der ideellen Werte" zeigt. Schließlich - sagt Horváth - wird Petőfi von Heine zum Erkennen einer bedeutenden politischen Dichtung geführt.⁴ Es besteht kein Zweifel, daß unter diesen Möglichkeiten die erste die konkrete und so am leichtesten zu kontrollieren ist. Als die Gedichte des 21jährigen Petőfi in den Pest-Budaer Blättern immer häufiger zu erscheinen begannen, wurde auch die Kritik auf diese äußerliche Ähnlichkeit aufmerksam.

Die einseitige Pest-Budaer Pressekritik blieb vorerst nur eine "innere Angelegenheit" Ungarns. Zu einer internationalen Angelegenheit begann sie sich dann auszuwachsen, als die erste von Adolf Dux ins Deutsche übersetzte Auswahl von Gedichten des 23jährigen Petőfi in Wien erschien.⁵ In dem kurzen Vorwort des Bändchens ist - deutsch - zu lesen:

"Die Heine'sche liederliche Form, die man Petöfi vorwirft, thut dem innern poetischen Werth seiner Gedichte keinen bedeutenden Eintrag; übrigens verbessert er diesen Fehler in den neuesten Werken sichtlich."

Einige Gedichte der Sammlung widerspiegeln die beanstandete Heinesche Form; der Band im Ganzen war jedoch nur ein blasser Abglanz des Strahlenden bei Petöfi. Heine hat Petöfis Gedichte in gedruckter Form erstmals in der Übersetzung von Adolf Dux gelesen.

3

Die eigentliche Geschichte der "Berührung" von Petöfi und Heine beginnt also nicht zu der Zeit, da Petöfi noch als Schüler in Pépa unter seinen frühesten Jugendwerken ein kleines Lied von Heine übersetzte⁶ und danach zahlreiche an Heine erinnernde Gedichte schrieb, von denen sich mit den Worten von Pál Gyulai sagen läßt: "ein empfindsam beginnendes und scherzhaft endendes Lied."⁷ Es ist natürlich, daß Petöfi auf den weltberühmten Dichter aufmerksam wurde, dem er schon während seiner Schülerzeit in der Originalsprache näherkommen konnte, und der mit der Leichtigkeit des Volksliedes die Welt der einfachen Alltage in die Dichtung einbezog, womit er Petöfi ein solches Beispiel gab, dem dieser auch seiner eigenen dichterischen Natur nach zustrebte. Wirklich begann ihre gemeinsame Geschichte erst dann, als auch Heine den Namen Petöfi hörte und seine frühen Gedichte kennenlernte, und zwar durch den Enthusiasmus Károly Kertbenys. Dies dürfte, soweit es sich aus den einander widersprechenden Angaben entnehmen läßt, im Februar oder Anfang März 1847 geschehen sein.

Kertbeny verließ Ungarn Mitte 1846 und kehrte bis Anfang 1853 nicht wieder dahin zurück. Es scheint aber sicher zu sein, daß er, als es ihm gelang, Heine zu sehen, die bis 1846 erschienenen Bände Petöfis bei sich hatte, also Der Hammer des Dorfes und Gedichte, Held János sowie möglicherweise noch Zypressenzweige und Perlen der Liebe - die Wolken dagegen

wahrscheinlich noch nicht. Er selbst spricht davon, daß er mit einer ganzen kleinen Bibliothek reiste. Auf jeden Fall führte er auch einige andere frühere ungarische Gedichtbände oder -sammlungen mit sich, außerdem die Ausgabe der ins Deutsche übersetzten Gedichte von Mihály Vörösmarty, den Band ungarischer Volkslied-Übertragungen von Ágost Greguss und den Petöfi von Adolf Dux, den Kertbeny sich unterwegs in Mailand zulegte. Seine gedruckte Petöfi-Sammlung ergänzte er noch durch Handschriften. In Triest verschaffte er sich von Gustav Steinacker einige Petöfi-Übertragungen, ja irgendwo an der italienischen Grenze brachte er einen dänischen Reisegefährten (mit dem Namen Tempest oder Templst) dazu, einige Petöfi-Lieder in improvisierte Reime zu fassen. In Paris angelangt, ergoß sich sein ganzer Dilettanten-Eifer über Heine. "Und dann wurde" - schreibt er in seinem in den Szépirodalmi Lapok (Belletristische Blätter) von Albert Pákh veröffentlichten Bericht - "bei Heine gelesen, geplaudert und erzählt. Mit gespannter Aufmerksamkeit wartete ich auf seine Urteile".⁸

Die ihm eigene Geschicklichkeit und Findigkeit öffnete dem am Anfang der Reise 23jährigen Kertbeny alle Türen. Es gibt kaum eine englische, französische, deutsche und schweizerische, in der Heimat oder in der Emigration lebende Geistesgröße der Epoche, die er nicht persönlich kennengelernt hätte. Angeblich überraschte er Heine, als er bei ihm eindrang, im bloßen Hemd in der Mitte des Zimmers. Aber ohne der Beschimpfungen zu achten, fand er sich sofort zurecht und war dem schwerkranken Dichter beim Ankleiden behilflich, worauf er sich vorstellen durfte und die Erlaubnis erhielt, das Haus auch bei anderen Gelegenheiten zu betreten. Nach seinem eigenen Geständnis besuchte er den Dichter vier Monate lang beinahe jeden Tag und las ihm vor, weil Heine das Lesen schon sehr schwerfiel. Er las ihm auch die Petöfi-Übersetzungen von Dux vor und übersetzte anschließend mündlich noch andere Gedichte Petöfis. Angeblich hat ihn Heine ermutigt, es mit dem Übersetzen von literarischen Werken zu versuchen.

Im Spätfrühling 1847 reiste Kertbeny weiter nach London

und wie er behauptet, verabschiedete ihn Heine mit den Worten: "Seien Sie nicht traurig; können Sie nicht sobald wieder nach Paris kommen, so sei es nach Jahren, und dann sehen wir uns doch wieder; denn ich werde lange leben, länger als mir und meinen Krankenpflegern vielleicht lieb ist, aber solche Übel tödten nur allmählig, und zudem muß ich ja Buße thun. Adieu! Grüßen Sie mir Petöfi."⁹

Wie dem auch gewesen sein mag, eins ist sicher: Kertbeny machte sich daran, Petöfis Gedichte zu übersetzen, und als Ergebnis seiner Arbeit erschien 1849 in Frankfurt die zweite Ausgabe von Petöfis Gedichten in deutscher Sprache.¹⁰ Unter den zwei Widmungen des Bandes galt die eine, deutsch, Heine, die andere, ungarisch, Petöfi. "Heinrich Heine, der große, ewig junge Dichter Deutschlands empfangt diese Übertragung eines fremden Genius als tiefe und warme Huldigung im Namen der ungarischen Nation." In der den Band einleitenden deutschen Studie nimmt Kertbeny einen Vergleich zwischen Heine und Petöfi vor, er stellt fest, daß beider Dichtung auf dem Volkslied beruht, daß in ihrer wechselnden Stimmung Tränen und Lächeln in gleicher Weise nahe beieinander liegen, daß Petöfis Erlebnisbereich vielleicht nicht so ausgedehnt ist wie der Heines, aber "er ist Ungar durch und durch und zieht uns mit sich in die kräftige, wohltuende Atmosphäre eines kerngesunden, urpoetischen, rassenhaften Volkes, das offenbar von der Vorhersehung zu einer weltgeschichtlichen Stellung berufen ist...". Das Pathos dieses Satzes scheint nach den ruhmvollen Monaten des Freiheitskampfes nicht übertrieben, und Kertbeny - obwohl er seit 1846 nicht in Ungarn war - kannte Petöfis Rolle bei der Erfüllung dieser weltgeschichtlichen Sendung. Umso überraschender ist, worin er, über die Ähnlichkeiten hinausgehend, die Unterschiede zwischen den zwei Dichtern sah: ... während Heine aus seinem erhöhten Standpunkt, schrieb er, "als Glied eines kosmopolitischen Volkes, die Schmerzen und Wehen der ganzen Welt fühlt, und so ist Heine europäisch und Petöfy nur ungarisch; darum ist auch Heine einer der größten Weltdichter geworden, Petöfy aber bloß -

Petőfy! Der Ungar singt nur von den Leiden des Bauers, von den Konflikten im Leben des Räubers, des Juhaß, Gondaß und Csikos, er höhnt nur den verknöcherten Theil des heimischen Adels, er bleibt überall auf nationeller Anschauung und Vergleichung, er kennt und singt nicht, wie Heine, Weltschmerzen." Kertbeny schrieb so, als habe er seinen eigenen Übersetzungsband nicht gekannt, der Petőfis Weg bis 1846 verfolgte und als letztes Stück Petőfis großes Gedicht von der unter roten Fahnen in die Schlacht ziehenden Weltfreiheit veröffentlichte.

Heine dürfte sich über den Band gefreut haben, weil er sich in einem eigenhändig geschriebenen Brief dafür bedankte, der nur so zustandekommen konnte - wie er schrieb - daß er die Nase auf den Tischrand stützte und mit der linken Hand das Lid seines noch einigermaßen brauchbaren Auges hielt. In diesem Brief lobte Heine die gesunde Einfachheit Petőfis und schrieb: "ich selbst habe nur einige solcher Naturlaute." Das ist in den 1861 datierten Erinnerungen Kertbenys zu lesen.¹¹ Kertbeny veröffentlichte auch einen anderen an ihn gerichteten Brief Heines, ebenfalls von 1849, der also entstand, nachdem Heine Kertbenys in Frankfurt erschienene Petőfi-Übersetzungen schon kennengelernt hatte. Diese zwei Briefe hält man für maßgebend in Hinsicht auf die Meinung Heines über Petőfi, die Heine-Forschung registrierte nur diese auf Petőfi bezüglichen Äußerungen von Heine. Dabei scheint es gewiß zu sein, daß auch noch frühere existieren mindestens eine, die Kertbeny in den bereits erwähnten Szépírodalmi Lapok veröffentlichte, und zwar ungarisch: die deutsche Fassung dieses ebenfalls briefartigen Heine-Textes ist nicht bekannt. Und es läßt sich als sicher annehmen, daß Heine, wenn und als der im folgenden angegebene Text von ihm geschrieben oder gesprochen wurde, die Frankfurter Petőfi-Übersetzungen Kertbenys noch nicht kannte, sondern nur den Eindruck von dem gerade kennengelernten Petőfi zusammenfaßte, den er durch den Besuch Kertbenys gewonnen hatte.

Es ist erstaunlich, wie wenig die zehn in der kurzlebigen Zeitschrift veröffentlichten Berichte Kertbenys, in denen es

vorwiegend um die Aufnahme Petőfis im Ausland geht, die Aufmerksamkeit der Forscher erregte, obwohl die interessantesten Teile später von Zoltán Ferenczi in seinem Petőfi-Museum publiziert wurden.¹² Trotzdem hat sie z.B. Lajos Hatvany nicht verwendet.¹³ Turóczy-Trostler waren sie bekannt, er zitierte auch aus ihnen, gab aber den Fundort nicht an, so daß sich diese Zitate mit der ungarischen Übersetzung der von Kertbeny übernommenen deutschen Texte vermischten.¹⁴ Dabei hat Kertbeny das, was er in den Szépirodalmi Lapok über Heine und Petőfi schrieb, meines Wissens an keiner anderen Stelle in ähnlicher Ausführlichkeit wiederholt. In den Spalten der Szépirodalmi Lapok wurde Petőfi bei der Heine in den Mund gelegten Charakteristik in seine heimische Umgebung gestellt, und die Charakteristik betraf nicht nur ihn selbst, sondern auch diese Umgebung, als deren Produkt ihn Heine zuerst kennenlernte:

"Sie eröffnen mir eine gänzlich neue, ungeahnte Welt, in der sich so viel Kraft und Jugendlichkeit, so viel Frühlingsfarben und Licht verbreiten. Und all das stand uns so nahe, daß wir fast darüberstolpterten und haben es doch nicht wahrgenommen. Ich zähle zwar schon mehrere Ihrer Landsleute zu meinen Bekannten und stehe in einem besonders nahen Verhältnis zu Graf Aurel Desseffy, doch all diese kamen nur, um mich zu hören, anstatt mir Hörenswertes zu geben; von mir erwarten sie ihre Zivilisierung, anstatt meine Seele zu erkennen, die - von der Zivilisation übersättigt - sich nach jener natürlichen, unverhüllten und kraftvollen Nahrung sehnt, die einige unserer Menschen recht gern als Barbarentum bez. ichnen möchten. Ein solcher Barbar jedoch, wie Ihr Petőfi, ist mir tausendmal lieber als alle Anstandspagoden¹⁵ ihres überströmenden Gebildetseins. Allerdings sind Ihre Erklärungen, lieber Freund, lückenhaft, und außer der guten Absicht haben Sie kaum etwas anderes, wodurch Sie Ihre Landsleute vertreten können; ich vermag die Schönheiten nur zu ahnen, und nur mein geistiges Ohr kann das Rieseln der Quelle hören - aber es ist ja gerade das Kennzeichen des Genies, daß sich sein Blitzen und Glänzen selbst im Kot nicht verliert und sich immer gerade dadurch

verrät. Dieser Petófi und mehrere unter Ihren Dichtern verdienten es wahrlich, daß Sie sich ihnen uneingeschränkt widmen..."

Soweit Heines Worte, unter denen, wie aus dem Kontext, den Bildern und den Gedankenverbindungen hervorgeht, viele authentisch sein mögen. Gleichzeitig werden sie auch dadurch glaubhaft, daß Heine im Frühling 1847, als er Kertbeny verabschiedete, Petófi grüßen ließ.

Zweifellos hat Petófi die Grüße erhalten und freute sich darüber. Am 4. Juli 1847 befand er sich mit Mihály Tompa, auf dem Weg zur Burg Murány, in Beje, und auf die heftigen kritischen Bemerkungen des Dichtergefährten antwortete er mit der Replik: "Man hat Heine aus meinen Dichtungen vorgelesen, worauf dieser ausrief: »ah, das ist ein großer Dichter, wie Burns oder Béranger.«" In dieser Form wurden Petófis Worte in Tompas Brief überliefert, den er am 25. Oktober 1858 an János Arany schrieb.¹⁶ Sein Lieblingsbuch, das Buch der Lieder, befand sich anscheinend auch bei dieser Gelegenheit in Petófis Reisegepäck, weil er seine einzige reife Heine-Übersetzung nicht lange danach in Szatmár anfertigte, wo er zehn Tage später eintraf und auf die Verlobung mit Julia wartete. Wie immer, wenn er übersetzte, wählte er ein solches Stück, in dem er - um mit Zoltán Ferenczi zu sprechen - den Ausdruck seines "augenblicklichen Gemütszustandes fand".¹⁷ Und wie sehr harmonisierte das ausgewählte Gedicht Heines mit seiner Stimmung! mindestens der Anfang:

Ihr Lieder! Ihr meine guten Lieder!
Auf, auf! und wappnet euch!
Laßt die Trompeten klingen,
Und hebt mir auf den Schild
Dies junge Mädchen,
Das jetzt mein ganzes Herz
Beherrschen soll, als Königin...

Ein wenig half er auch nach, um Heines Gedicht seinen Gefühlen anzupassen. Sein Ton klang um einen Grad heftiger, seine Aussage wurde eindeutiger: seine Königin soll "als Braut" sein

ganzes Herz beherrschen, während Heine eher durchblicken läßt, daß das durch die Lieder auf den Schild gehobene junge Mädchen "jetzt" die Königin wird, daß sie jetzt an der Reihe ist. Petöfi bleibt auch volksverbundener. Er flicht dem Mädchen einen Kranz ins Haar, wo Heine vom Diadem der Königin spricht. Wie László Gáldi seine Literaturübersetzungen im allgemeinen kennzeichnete,¹⁸ brachte er auch hier eine großartige Einheit von Stiltreue und Streben nach dem Wesentlichen zustande, obwohl er seine eigenen Sehnsüchte, seine Persönlichkeit und Auffassung in das Gedicht hineinschmuggelte, den Heine-Text manchmal vereinfachte, manchmal anreicherte und in der letzten Zeile eine solche Stimmung, aus der man auf das Provisorische der Herrschaft seiner Königin hätte schließen können, ausließ. Aber auch so mag er Heines Gedicht im Vergleich zu seinen eigenen Gefühlen frivol gefunden haben, weshalb er den Text der Übersetzung in der Handschrift durchstrich.¹⁹ Tatsächlich beweist auch diese Übersetzung, daß Petöfi, wenn auch nicht seinem dichterischen Rang nach, so doch hinsichtlich der Aufrichtigkeit seiner Gefühle Burns und Béranger näherstand als Heine, von dem er mit ihnen verglichen wurde.²⁰

Doch kommen wir noch einmal auf diesen Vergleich zurück! Wo und wann eigentlich vergl. ch Heine Petöfi mit Burns und Béranger? Waren diese zwei Namen auch in der zitierten Äußerung Heines, die Kertbeny in den Spalten der Szépirodalmi Lapok veröffentlichte, aufgetaucht? Nein. Erst in einem späteren, schon nach Petöfis Tod geschriebenen Brief erwähnte Heine - so Kertbeny - diese zwei Namen. Wie konnte dann Petöfi 1847 davon wissen? Hatvany nimmt an, daß es ihm Kertbeny in einem verlorengegangenen Brief schrieb, in dem er auch Heines Gruß ausrichtete.²¹ Warum aber hat dann Kertbeny in seiner Erinnerung, die Heines erste Eindrücke beschreibt, die Namen Burns und Béranger nicht erwähnt? Wahrscheinlicher ist es deshalb, daß die zwei Namen Petöfi von Mihály Tompa in den Mund gelegt wurden, während dieser 1847 vielleicht nur gesagt hatte, Heine halte ihn für einen großen Dichter.

So wiederum ergibt sich die Frage, wie Mihály Tompa auf die zwei Namen kam, woher er von dem 1849 geschriebenen Brief Heines wissen konnte. Nur so, daß Kertbeny den angeblichen Text von Heines Brief zwei Jahre vor dem Datum des Tompa-Briefes veröffentlichte, und zwar in der Wiener Zeitung Ostdeutsche Post (1856, Nr. 43). Wenn Tompa diese Publikation eventuell nicht selbst gelesen haben sollte, so dürfte er doch von dem Artikel gehört haben, den Kertbeny anlässlich Heines Tod schrieb, worin er sich auch mit Petöfi beschäftigt und in dem die Namen Burns, Béranger und Petöfi zueinander in Beziehung gesetzt werden, was 1858 in Ungarn keineswegs überraschend, ja sogar selbstverständlich erschien. Petöfi dagegen konnte eine solche Äußerung 1847 kaum gekannt haben.

Den Text von Heines Brief mußte ich als "angeblich" bezeichnen, da sein Original nicht erhalten ist, Kertbeny ihn aber an verschiedenen Stellen in jeweils anderen Versionen publizierte bzw. immer nur Teile oder Auszüge davon erschienen ließ. In seinen für die Ostdeutsche Post geschriebenen Erinnerungen bemerkte er dazu, Heine habe ihm in dem Brief, der in der Zeit der Niederschlagung des Freiheitskrieges entstand, solche Dinge geschrieben, die er vorläufig nicht veröffentlichen könne, die "vielleicht später einmal veröffentlicht werden können".²² Aber ganz allgemein gewinnt man den Eindruck, als habe Kertbeny seine Freude daran gehabt, die Fäden zu verwirren. Aufgrund der Schriften Kertbenys wurden von der Kritik schließlich zwei von Heine an ihn gerichtete Briefe als authentisch angenommen, und beide stehen mit dem 1849 erschienenen Petöfi-Übersetzungsband Kertbenys in Verbindung.

Zusammen mit dem Band schickte nämlich Kertbeny auch einen Brief - datiert Bad Homburg, 30. Juli 1849 - an Heine, worin er ihn an seinen Besuch von vor zwei Jahren erinnerte, als dessen Ergebnis der Übersetzungsband entstand. Vermutlich schrieb Kertbeny in diesem Brief auch über Petöfi selbst, vielleicht gedachte er der Rolle, die dieser in der Revolution und im Freiheitskrieg gespielt hatte.

Heines Antwort trägt das Datum vom 15. August 1849. Die wesentlichen Sätze lauten:

"Mein trauriger Gesundheitszustand ist schuld daran, dass ich Ihnen erst heute und nur wenige Zeilen schreiben kann. Vor einigen Tagen habe ich Ihre Übersetzung der ungarischen Gedichte nebst Ihrer freundlichen Zuschrift erhalten; ich danke Ihnen vorläufig für die darin ausgesprochenen freundschaftlichen Gesinnungen, und ich hoffe Ihnen später in einem erweiterten Schreiben alles das sagen zu können, was ich heute, wie gesagt, nur in einem flüchtigen Dankworte zusammenfassen kann ..."²³ - und dann bittet er Kertbeny noch, ihm seine ständige Adresse zu geben, wenn er Bad Homburg verläßt.

Kertbeny antwortete schon am 18. August auf diesen Brief und berichtet von seinem Plan: er will versuchen, über Konstantinopel nach Hause zu gelangen, um auf den Kriegsschauplatz zu eilen.²⁴

Es waren die letzten Wochen des Freiheitskrieges, Petöfi war schon 18 Tage tot. Wußte wohl Kertbeny von seinem Tod, und wußte es Heine? In dieser Hinsicht verfügen wir vorläufig über keine Angaben. Auch aus dem bruchstückhaften Text des zweiten als authentisch akzeptierten Heine-Briefes, dessen Varianten wir weiter unten angeben, geht dies nicht hervor. Das könnte jener Brief sein, den Heine in den Zeilen vom 15. August 1849 bereits ankündigte, der Zeitpunkt seines Entstehens ist uns aber nicht bekannt. Er würdigt darin den Frankfurter Petöfi-Band und schreibt die Namen Burns und Béranger nieder.²⁵

Und nun zu den Textvarianten:

In der 1856 und 1861 publizierten Variante findet sich folgender auf Petöfi bezügliche Abschnitt:

"Sie haben mir viel Freude durch Ihr Buch gemacht... Petöfi ist ein Dichter, dem nur Burns und Béranger zu vergleichen - ..., so überraschend gesund und primitiv inmitten einer Gesellschaft voll krankhafter Reflexionsallüren, dass ich ihm in Deutschland nichts an die Seite zu setzen wüsste; ich selbst habe nur einige solche Naturlaute; dagegen scheint mir sein

Geist nicht eben sehr tief und ihm jener Hamletzug ganz zu fehlen, zu seinem und seiner Nation Glück."²⁶

In der deutschen Petöfi-Ausgabe von 1866 stoßen wir auf folgende Heine-"Äußerung": Ich selbst fand nur wenige solcher Naturlaute, an welchen dieser Bauernjunge so reich ist wie eine Nachtigall. Wir Reflexionsmenschen erscheinen neben solcher Ursprünglichkeit wahrhaft bemitleidenswert."²⁷ Wenn wir diesen Brieftext genau betrachten, zeigt sich, daß er dem ersten nur inhaltlich identisch ist und beinahe kein einziges gleiches Wort enthält.

Die Textvariante vom Jahre 1873 schließlich lautet folgendermaßen: "Sie haben mir viel Freude durch das mir gewidmete Buch gemacht. - Petöfi ist ein Dichter, dem nur Burns und Béranger vergleichbar sind, eine Natur, so überraschend, so gesund und primitiv, dass ich ihm in Deutschland nichts an die Seite zu setzen wüßte. Ich selbst fand nur wenige solche Naturlaute, an welchen dieser Bauernjunge so reich ist wie eine Nachtigall. Wir Reflexionsmenschen erscheinen neben solcher Ursprünglichkeit wahrhaft bemitleidenswert... Sein Geist scheint mir eben nicht sehr tief, und ihm fehlt völlig jener Hamletzug - zu seinem und seiner Nation Glück..."²⁸

Jetzt jedoch wenden wir uns einem dritten Brief zu, von dem kein deutscher Text existiert, nur ein ungarischer, und den deshalb die deutsche Heine-Philologie nicht kennt oder nicht anerkennt. Diesen Brief publizierte Kertbeny ebenfalls in den Szépírodalmi Lapok in seiner Artikelreihe des Jahres 1853, auf die wir uns schon mehrmals berufen haben. Sein Datum ist überraschend unwahrscheinlich "Paris, 4. Jul. 1849", und sein Text enthält zwar gemeinsame Elemente mit dem oben angeführten Brief vom 15. August (hauptsächlich am Schluß), er erweist sich aber im übrigen als vielsagender und viel interessanter als dieser. Ich kann die Frage nicht entscheiden, ob er einen selbständigen Brief darstellt oder eine irrtümlich datierte und mehr Einzelheiten enthaltende Variante des obigen. Lieber würde ich ihn als selbständigen Brief betrachten, der zeitlich zwischen dem Brief vom 15. August und dem in "mehre-

ren Varianten" ohne Datum entstand. Jedenfalls läßt er vermuten, daß Heine sich in mehreren Briefen an Kertbeny über Petöfi geäußert hat. Der Text dieses nur in ungarischer Sprache erhaltenen Heine-Briefes ist folgender:

"Welche Freude bereiteten Sie mir damit, daß Sie meinem Rat gefolgt sind und uns Ihren zum Lied geborenen Landsmann nun in größerer Auswahl vorstellen! Und womit kann ich es Ihnen danken, daß Sie dieses schöne Buch mir, dem armen kranken und vergessenen Deutschen, widmeten? Sicherlich am würdigsten so, daß ich mich ganz aufrichtig äußere. Daher muß ich Ihnen einerseits gestehen, daß ich die ganze Tragkraft dieses außergewöhnlichen, wahrhaft göttlichen Talents erst jetzt zu begreifen vermag, nachdem ich den umfangreichen Gehalt Ihres Buches von allen Seiten, auch in seinen Fehlern noch überprüft habe; andererseits jedoch bin ich - um meine Aufrichtigkeit zu beweisen - gezwungen zu gestehen, daß Ihre Übersetzung viel zu wünschen übrig läßt... Sehr gern würde ich auf die Einzelheiten der Dichtungen und Gedanken eingehen, befürchte aber, daß meine Zeilen Sie an Ihrem Ausgangspunkt in Bad Homburg nicht erreichen - solange ich also keine Sicherheit und Ihre ständige Adresse habe, kann ich nicht schreiben..." Kertbeny fügt dem noch hinzu, daß infolge der Ereignisse des nächsten Monats die Korrespondenz abbrach.²⁹

Aus Heines Äußerungen, wie sie uns in Kertbenys Textvarianten vorliegen, lassen sich folgende Schlußfolgerungen ziehen:

Heine, so krank er 1849 auch schon war, studierte doch den Petöfi-Band unzweifelhaft mit großem Interesse und recht gründlich und bildete sich dabei eine festumrissene Meinung von Petöfi. In dem von Kertbeny 1853 veröffentlichten ungarischen Text sind nur Worte der uneingeschränkten Anerkennung zu lesen: (die ganze Tragkraft dieses) "...außergewöhnlichen, wahrhaft göttlichen Talents ...würde ich auf die Einzelheiten der Dichtungen und Gedanken eingehen..." Hier will ich nur anmerken, daß diese ungarisch und in Ungarn veröffentlichten Worte eine Erklärung dafür geben, warum sich die Auffassung verbreitete, Heine habe die Größe Petöfis vorbehaltlos anerkannt: eine Auf-

fassung,

die von Sándor Fekete widerlegt wurde.³⁰ In den überlieferten Texten sprach Heine, wenn auch nicht mit uneingeschränkter Anerkennung, so doch mit unzweifelhafter und unverhohlener Bewunderung von Petőfi. In erster Linie aber wies er der Dichtung Petőfis im Vergleich zu seiner eigenen einen bestimmten Platz zu und äußerte seine Meinung deren Charakter oder "Typ", und diese Tatsache ist sehr interessant. Man braucht nur darüber nachzudenken: Die Erwähnung der Namen Burns und Béranger, das Gesunde, Originelle und "Primitive" der Dichtung Petőfis und der ihr nach Heines Ansicht fehlende Hamletzug, all das kennzeichnet den naiven Dichter, das naive Genie, das als Künstlertyp dem "Denker", d.h. auch ihm, Heine selbst, gegenübersteht. Wir sind Denker "inmitten einer Gesellschaft voll krankhafter und Reflexionsallüren", nicht-natürliche Hamlet-Menschen voll Reflexionen - und im Gegensatz zu uns steht der "barbarische", der "primitive", der "gesunde" Petőfi, der mit so natürlicher Naivität und Selbstverständlichkeit singen kann wie die Nachtigall. Leicht ist in diesem Urteil die Nostalgie, die Sehnsucht nach der "Natur" zu erkennen, welche die Romantik von Rousseau geerbt hat; und schwerlich läßt sich das dichterische Streben, die natürliche Vollkommenheit des Volksliedes zu erreichen, übersehen. Tatsächlich realisierte sich dies in der jugendlichen und männlichen Einfachheit Petőfis auf einer höheren Stufe als in Heines Dichtungen voll Nebengedanken, frivolen Anspielungen, raffinierter Ironie und mit Spott verquickter Empfindsamkeit. Die Heinesche Charakterisierung enthält auch etwas von der Atmosphäre der décadence, von der Pose des überfeinerten, überzivilisierten, überreifen Dichters. Die Gegenüberstellung von Petőfi und Heine entspricht, so, wie es jener formulierte, letztlich der Kategorisierung Schillers vom naiven und sentimentalischen Dichter.

Diese Entsprechung ist plastisch und erklärt vieles. Sie erklärt das Interesse, man könnte sagen, die Neugier, die Petőfi bei Heine erregte. Sie erklärt auch die leichte oder eifersüchtige Geringschätzung, die man in den Wörtern "barbarisch" und "primitiv" verspürt, und sie erklärt die Suche

nach dem Hamletzug, der dem Menschen der überfeinerten, mit krankhaften Reflexionsallüren und Unentschlossenheit geschlagenen zivilisierten Gesellschaft zu eigen ist, was aber - als etwas selbstbetrügerischer Trost - gleichzeitig die "Tiefe" für ihn bedeutet. Wenn es ihm schon an der ersehnten und nur selten zu erreichenden "Natur" fehlt, so ist in ihm doch wenigstens die Tiefe der Reflexion, des Grübelns: die Reflexion von Schillers sentimentalischem Dichtertyp. In Schillers ästhetischer Welt ist der naive Goethe das "Modell", aber seine berühmte Schrift verfolgt ja gerade das unausgesprochene Ziel, das "Sentimentalische" zu rechtfertigen, d.h. die Berechtigung des modernen Dichters, ja die Notwendigkeit seines Erscheinens, in der modernen Industriegesellschaft zu zeigen. Der Typologie Schillers entspricht das Klassische und das Romantische: und wenn wir dieses Typenpaar auf Petöfi und Heine anwenden, dann hat Petöfi wirklich mehr von der Klassizität und Heine von der Romantik, obgleich sie ihrer historischen Rolle nach beide von der Romantik herkommen und zur Vorhut des Lyrischen Realismus in der europäischen Dichtung werden.

Diese Motivierungen machen, glaube ich, Heines Standpunkt hinreichend verständlich, der, wenn er auch nicht uneingeschränkt lobend war, so doch ein solches Gefühlsmoment enthielt, wie es sich in höherem Grade und mit viel tieferer Bindung auch in der Beziehung Schillers und Goethes erkennen läßt.

So gewinnt auch die schon von József Turóczi-Troetler recht vorsichtig geäußerte Annahme, daß in einer Richtung Heines die Spur der stimmungsgemäßen Inpiration durch Petöfi auftaucht, an innerer Glaubwürdigkeit.³¹ Selbstverständlich dachte er dabei an die sich vor allem anbietende Möglichkeit, Heines Gedicht Im Oktober 1849. Unser erster solcher Eindruck entstand - noch unabhängig von seiner Vermutung, vielleicht unter dem Einfluß von András Dienes' plastischer Schilderung des Todes Petöfis³² - ebenfalls in Zusammenhang mit diesem Gedicht, als wir lasen:

Auch Liszt taucht wieder auf, der Franz,
Er lebt, er liegt nicht blutgerötet
Auf einem Schlachtfeld Ungarlands;
Kein Russe, noch Kroat hat ihn getötet.

Den in Frankfurt erschienenen deutschen Petöfi-Band bekam Heine im Sommer 1849 in die Hand. Zu dieser Sammlung wählte Kertbeny auch schon aus den Gesamten Dichtungen, weil ebenso wir dort Egy gondolat bánt engemet (Ein Angstgedanke macht mich leiden) als letztes Stück enthalten ist. Und wengleich die Übersetzungen höchst dürftig sind, läßt sich selbst in der primitiven Übertragung noch das Genie erkennen. Heine verfolgte aufmerksam jedes Moment des ungarischen Freiheitskampfes, er erfuhr außerdem von den Bewegungen in Süddeutschland und den darauffolgenden Vergeltungsmaßnahmen und faßte die Niederlage des Freiheitskampfes in Ungarn als den Fall der "letzten Schanze" auf: "Es fiel der Freizeit letzte Schanz, und Ungarn blutet sich zu Tode -" schreibt er in dem oben zitierten Gedicht. Heines neuester marxistischer Monograph und Herausgeber seiner Werke, Hans Kaufmann, nimmt sogar an, daß ihm Petöfis Tod bekannt war,³³ was in Hinsicht auf die Zeit der Entstehung des Gedichtes - Oktober 1849 - tatsächlich glaubhaft und wahrscheinlich ist. Durch diesen wahrscheinlichen Fakt wird es dann wieder wahrscheinlich, daß er beim Schreiben des Gedichtes an Petöfi gedacht hat. Deshalb verspottet er darin auch das andere ungarische Genie, Franz Liszt den er persönlich kannte und übrigens als Pianist und Komponist in gleicher Weise hochschätzte: in seinen Kritiken aus den 30er Jahren hielt er nur den damals ebenfalls in Paris lebenden Chopin für mit ihm vergleichbar. Das anfangs gute Verhältnis zwischen Heine und Liszt hatte sich aber längst abgekühlt, weil Heine selbst den hochgeschätzten Künstler wegen seiner ideologisch-politischen Wandlung, oder was er dafür hielt, nicht verschonte. Liszt aber reagierte sehr empfindlich auf diesen Spott.³⁴ Daher rührt diese für Heine typische ironische Abschweifung in dem tiefemsten und bitteren Gedicht:

"Er lebt, der Franz, und wird als Greis vom Ungarkriege Wunderdinge erzählen in der Enkel Kreis -> So lag ich und so führt ich meine Klinge!" Und danach folgen die berühmten Zeilen: "Wenn ich den Namen Ungarn hör, wird mir das deutsche Wams zu enge, es braust darunter wie ein Meer, mir ist als grüßten mich Trompetenklänge." Und die folgende Strophe lautet: "Es klirrt mir wieder im Gemüt die Heldensage, längst verklungen, das eisern wilde Kämpfenlied - das Lied vom Untergang der Nibelungen." Als Parallele dazu zitiert Turóczi-Trostler in der Übersetzung von Kertbeny Petöfi's Véres napokról álmodom:
[Träum' von blutigrothen Tagen]

Schalle bald nur, schalle bald nur
Mit der Kriegstrompete Tönen,
Denn des Schlachtrufs, ja des Schlachtrufs
Harret meine Seel' mit Sehnen!...

Ich glaube jedoch, daß die inspirierende Rolle von "Ein Angstgedanke macht mich leiden" noch überzeugender ist, da ja die Prophezeiung des auf dem Schlachtfeld ersehnten Todes als persönliches Motiv und der Kampf der unter roten Fahnen marschierenden Helden für die Weltfreiheit als zu einer historischen Tatsache gewordenen objektiven Wahrheit in Heine intensiver als jede stimmungsgemäße Ähnlichkeit jene bereits erwähnte Nostalgie nach der Natürlichkeit, der Vollkommenheit des Lebens zu wecken vermochte. Dieser ironische Bewunderer der Schönheit, des Heldentums und der menschlichen Größe, der Die Grenadiere geschrieben hatte, und den es auch halbtot noch jeden Tag zur Andacht vor die Venus von Milo zog, mußte in Petöfi die Einheit von Dichtung und humanistischem Ästhetikum spüren, die natürliche Verwirklichung seiner eigenen menschlichen und politischen Wünsche: "Da will ich als Held / Im blutigen Feld hinsinken, verlieren / Mein jugendlich Leben."

Bei vier Wörtern zeigt sich Obereinstimmung in der primitiven Übersetzung Kertbenys und den schon zitierten Zeilen von Heines Gedicht Im Oktober 1849: bei Kertbeny heißt es, sprachlich schwach, der Kriegstrompete Töne, bei Heine Trompeten-

klänge, was sich natürlich aus den durch die Wörter geschil-
derten Situationen ergeben kann, aber andererseits auch eine
philologische Entsprechung ist. Und noch eine zweite, viel-
leicht noch wichtigere Obereinstimmung zeigt sich in dem Wort
Schwertgeklirr bei Kertbeny und der im Wortgebrauch ungewöhn-
lichen Wendung bei Heine Es klirrt mir wieder im Gemüt die
Heldensage... Das sind nur Kleinigkeiten, wenn wir aber mit
ihnen zusammen auch alle vorher angeführten Umstände berück-
sichtigen, dann scheint es nicht unmöglich zu sein, daß Petőfi
das Gedicht in der Übersetzung von Kertbeny einen Einfluß auf
die Entstehung des Gedichtes von Heine gehabt hat.

Im Oktober 1849 erschien erstmals im darauffolgenden Jahr,
1850, in der Stuttgarter Zeitschrift Deutsche Monatschrift,
Heine drang auf die rasche Veröffentlichung. Danach wurde das
Gedicht in den 1851 herausgegebenen Band Heines mit dem Titel
Romanzero als 16. Stück seines Lazarus-Zyklus aufgenommen. Das
20. und abschließende Gedicht des Zyklus, Enfant perdu, ist
wieder voller Nostalgie, beruft sich wieder auf den Freiheits-
krieg. Der ans Bett gefesselte Schwerkranke träumt sich unter
die Freiheitskämpfer oder besser: nimmt seinen Platz unter
ihnen ein, denn er gehörte ja zu ihnen.

Verlorener Posten in dem Freiheitskriege
Hielt ich seit dreißig Jahren treulich aus
Ich kämpfe ohne Hoffnung, daß ich siege
Ich wußte, nie komm ich gesund nach Haus.

Ein Posten ist vakant! - Die Wunden klaffen -
Der eine fällt, die andern rücken nach -
Doch fall ich unbesiegt, und meine Waffen
Sind nicht gebrochen - Nur mein Herze brach.

Und Petőfi:

Wo feierlich mit Trauermelodien
Und schwarzen Fahnen man zur Grube trägt
Und allen Helden ein gemeinsam Grab gibt, die
Für dich gestorben, heil'ge Weltfreiheit!

Man kann sich schwer des Gefühls und des Gedankens erwehren, daß ein Zusammenhang besteht, zwischen der Vision Heines und Petőfis Vision, die er kurz zuvor kennengelernt hatte, sowie der Erfüllung dieser Vision, von der er aller Wahrscheinlichkeiten nach wußte. Und wenn dem so ist, dann begegnen wir in der Beziehung zwischen Petőfi und Heine einem eigentümlichen, ergreifenden, man kann wohl sagen: einmaligen Moment der europäischen Literaturgeschichte, das in eindrucksvoller Weise die Gemeinsamkeit von Freiheitskämpfern des Geistes und der Waffen dokumentiert.

Anmerkungen

- 1 Die wichtigste Literatur zu diesem Thema: Imre, Sándor: Petőfi és némely külföldi költők /Petőfi und einige ausländische Dichter/ In: Irodalmi tanulmányok, II., Budapest, 1897. - Meltzl, Hugo: Petőfi-tanulmányok /Petőfi-Studien/ (Petőfi Könyvtár 10.), Budapest, 1909. - Riedl, Frigyes Korhatások Petőfi költészetében /Zeiteinflüsse in Petőfis Dichtung/ Budapesti Szemle, Bd. 146, 1911. - Horvát, János: Petőfi Sándor, Budapest, 1923. - Turóczi-Trostler, József: Magyar irodalom - világirodalom /Ungarische Literatur - Weltliteratur/, I-II. Budapest, 1961, sowie in den Bänden der Acta Litteraria erschienenen Studien bis 1961. (Die ungarische Ausgabe der Gesammelten Studien: Petőfi belép a világirodalomba /Petőfi geht in die Weltliteratur ein/ ist erst nachdem dieser Artikel geschrieben wurde, 1974, erschienen.) - Pándi, Pál: Petőfi, Budapest 1961. - Martinkó, András: A prózairó Petőfi és a magyar prózastilus fejlődése /Der Prosaschriftsteller Petőfi und die Entwicklung des ungarischen Proasstile/, Budapest, 1965. - Kiss, József: A Nemzeti dal német fordításai /Die deutschen Übersetzungen des Nationalliedes/ In: Petőfi és kora, Budapest, 1970. - Unter den neuesten Essays von István Sótör: Petőfi és a világlíra /Petőfi und die Weltlyrik/ In: Petőfi tüze, Budapest, 1972. - Fekete, Sándor: Heine Petőfiről /Heine über Petőfi/ ItK. 1973.

- 2 Hatvany, Lajos: Igy élt Petőfi /So lebte Petőfi/, Zweite Ausgabe I-II., Budapest, 1967., I. 726., II. 206.
- 3 Detrich, Márta: Kertbeny Károly élete és műfordítói munkássága /Das Leben und das Übersetzungswerk von Károly Kertbeny/, Szeged, 1936.
- 4 Horváth, János, a.W. 50-52., 155-156., 330.
- 5 Ausgewählte Gedichte von Petőfi. Aus dem Ungarischen übersetzt von Adolf Dux, Wien, 1846.
- 6 Hazatérés /Heimkehr/, 1842
- 7 Zitiert bei Bán, Margit: Heine hatása a magyar költészetre /Heines Wirkung auf die ungarische Dichtung/, Diss. Budapest, 1918., II.
- 8 Zu den erwähnten Angaben s. Kertbeny, Károly: Irodalmunk túl a határon. Nyílt levelek e lapok szerkeztőjéhez /Unsere Literatur jenseits der Grenzen. Offene Briefe an den Redakteur dieser Blätter/ Szépirodalmi Lapok, 1853., I. Halbjahr, 275-276., 291-295., 307-310., 387-393., 403-408., 579-584., 595-599., 611-615., 627-632., 643-645. Hauptsächlich 390 ff., Zitat ebd.
- 9 Silhouetten und Reliquien, I., Wien und Prag, 1861., 242.
- 10 Gedichte von Alexander Petőfy. Nebst einem Anhang Lieder anderer ungarischer Dichter. Aus dem Ungarischen übertragen durch Kertbeny, Frankfurt am Main, 1849.
- 11 Silhouetten und Reliquien, I. 240.
- 12 Petőfi-Múzeum, Kolozsvár, 1890, III. Bd., 22-25.
- 13 In "So lebte Petőfi"
- 14 Turóczi-Trostler, József: Petőfi világirodalmi jelentőségéhez /Zur weltliterarischen Bedeutung Petőfis/ In: Magyar irodalom - világirodalom, II., 479-579.
- 15 Worterklärung: kleine ostasiatische Götterstatue, eine sitzende Porzellanfigur, deren beweglicher Kopf gleichsam "zum Anstand ermahnt".
- 16 Hatvany, a.W. II., 130. Vgl. Imre, Lajos: Petőfi második felső-magyarországi útja /Petőfis zweite Reise nach Oberungarn/. In: Petőfi és kora, Budapest, 1970., 145.
- 17 Ferenczi, Zoltán: Petőfi fordításai /Petőfis Übersetzungen/

Petőfi-Múzeum, Kolozsvár, 1893., VI. Bd. 36.

8 Gáldi, László: Petőfi kisebb műfordításai /Die kleineren literarischen Übersetzungen Petőfis/, ItK, 1969., 407-421.

9 Ferenczi a.W. ebd.

10 Dieser Meinung war schon 1857 Friedrich Bodenstedt; Dichtungen von Alexander Petőfi. Aus dem Ungarischen, in eigenen und fremden Übersetzungen herausgegeben von Karl Maria Kertbeny. Mit einem Vorwort von Friedrich Bodenstedt. Leipzig 1858. "Seine Landsleute haben ihn, seines sprudelnden Witzes wegen, oft mit Heine verglichen; aber er hat Heine's Witz und Anmut ohne seine Bosheit, und durch sein Leben und Dichten geht ein Zug von Wahrhaftigkeit, den wir leider oft bei Heine vermissen." IX.

11 A.W. II. 130.

12 Vgl. Heinrich Heine; Briefe, Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften, Bd. VI., Mainz 1951., 89. Herausgegeben von Friedrich Hirsh.

13 Ebd., III., 85-186.

14 Ebd., VI., 89.

15 Die Teile dieses Briefes wurden von Kertbeny in verschiedenen Varianten publiziert, und wir wissen darüber nur soviel, wie er selbst mitteilte. Erstmalig veröffentlichte er den Text in der Nr. 43 der Ostdeutschen Post vom Jahre 1856, darauf 1861 einen neuen, im Text etwas abweichenden Teil in dem Band Silhouetten und Reliquien und schließlich noch einmal, zusammen mit der Bibliographie seiner eigenen Werke, die das Datum vom 1. Oktober 1873 trägt. /Vgl. Anm. 28/. Drei von den hier angeführten vier Brieffragment-Varianten enthalten kein Datum, und unter die vierte, die Variante des Jahres 1873, schrieb Kertbeny ein völlig unmögliches Datum: "Paris, Februar 1849". Zu dieser Zeit war der Frankfurter Petőfi-Band, auf den Heine reagierte, noch gar nicht erschienen. Die "Großzügigkeit" Kertbenye führte auch hier zu Unklarheiten. Die Namen Burns und Branger kommen in einer Variante vor. Es erscheint jedoch gewiß, daß dieser "Brief in vielen Varianten" später als am 15.

August 1849 anzusetzen ist. So verzeichnet ihn sowohl die Hirth-Ausgabe der Heine-Briefe /VI., 89., vgl. Anm. 21/ als auch die Heine-Säkularausgabe, in der übrigens der Text des aus den Varianten konstruierten Briefes vom Text der Hirth-Ausgabe abweicht und eine Kontamination der verschiedenen Varianten ist.

- 26 Vgl. Anm. 10
- 27 Hundertsechzig lyrische Gedichte von Alexander Petófi. Aus dem Ungarischen im Versmasse der Originale übersetzt von K. M. Kertbeny. Elberfeld und Leipzig 1866, 28.
- 28 Bibliographie der Werke, publiziert von K.M. Kertbeny, 1874. 14.
- 29 Vgl. Anm. 389-391.
- 30 Vgl. Anm. 1.
- 31 Vgl. Anm., 14, 574-575.
32. Dienes, András: A Petófi-titok /Das Petófi-Geheimnis/, Budapest, 1949.- und: Petófi a szabadságharcban /Petófi im Freiheitskrieg/, Budapest 1958.
- 33 Hans Kaufmann: Heinrich Heine - Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk, Berlin und Weimar, 1970., 202. Sowie: Heinrich Heine. Werke und Briefe in zehn Bänden. Herausgegeben von Hans Kaufmann. II. Bd., Berlin und Weimar, 1972, 616.
- 34 Vgl. Heine: Lutetia, I. Teil, Kap. XXXIII. Zu Heines Meinung über Liszt vgl. H. Houben: Gespräche mit Heine. Frankfurt, 1926, 573.

Károly V a r g a :

Deutsche Vorbilder bei József Bajza und ihre Wirkung auf die Entwicklung seiner Anschauungen über Kunst und Literatur

Die politischen Bestrebungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ungarn sind vom Kampf für die nationale Unabhängigkeit und gleichzeitig für die bürgerliche Entwicklung gekennzeichnet.

In dieser Zeit kämpft die Literatur mit ihren spezifischen Mitteln für die Unabhängigkeit, was sich im Kampf für die Schaffung einer nationalen Sprache und Kultur verkörpert. Ihre bedeutendste Aufgabe ist, das nationale Selbstbewußtsein hervorzurufen. Welche Rolle fällt unter diesen Umständen der deutschen Sprache zu?

Antal Szerb schreibt dazu in seiner "Geschichte der ungarischen Literatur", daß sich die deutschsprachige Kultur in Ungarn im allgemeinen als nützlich erwies: sie vermittelte die abendländische Kultur, ihre Zeitschriften und ihr Theater dienten als Beispiel ..., sie war aber auch gefährlich, indem ihre schöpferische Kraft auf die sich formierende ungarische Literatur ablenkend wirkte, denn das Nationalbewußtsein der Träger dieser deutschen Kultur war auf die Gesamtheit des Habsburgerreiches gerichtet und stand im Gegensatz zu den Unabhängigkeitsbestrebungen der Ungarn.

Es wurde immer deutlicher erkannt, daß einer, der in deutscher Sprache schreibt, kein guter Ungar sein kann.¹ Dieser Dualismus war für József Bajza /1804-1858/ charakteristisch, der vor allem als Kritiker tätig war, auch als Lyriker schuf er manches. Er ist aber vor allem als Schöpfer der regelmäßigen ungarischen Literaturkritik bekanntgeworden.

Sein Freund Ferenc Toldy schreibt an ihn in einem seiner Briefe folgendes: "Lerne die deutsche Sprache mit Fleiß, mein Freund, es ist schwierig, ohne diese Sprache ein Wissenschaftler

zu sein."² Unter dem Einfluß seines Freundes, - dessen Muttersprache deutsch war - wurde Bajza dazu angespornt, sich in Preßburg (Bratislava) neben seinen juristischen Studien mit der deutschen Sprache und Literatur zu befassen und auch im weiteren Leben die Werke der bedeutenden deutschen Dichter und Theoretiker zu lesen, was eine nicht unbeachtliche Wirkung auf ihn ausübte. Wie Bajzas Biograph József Szücsi schreibt, waren es folgende Werke: von den deutschen Ästhetikern und Dichtern Sulzer, Mendelsohn, Eberhard, Eschenburg, Engel, Bouterwerk, Kant, Jenisch, Herder, Schiller, Goethe. Die drei letzteren hatten einen entscheidenden Einfluß auf ihn sowie in der Kritik und Dramaturgie Lessing, Tieck, A. W. Schlegel.³

Die Aufgabe dieser Arbeit besteht darin, diese Werke und ihren Einfluß auf Bajza vorzuzeigen. Wir beschränken uns dabei auf die im Briefwechsel zwischen Bajza und Toldy erwähnten Werke, auf diejenigen, die nach Meinung der zwei Freunde in dieser oder jener Hinsicht am bedeutendsten waren.

Anziehung und Abstoßung: auf der einen Seite sah József Bajza die Notwendigkeit von Kenntnissen der deutschen Sprache und Kultur ein, auf der anderen Seite kämpfte er gegen sie - im Interesse der Schaffung einer Nationalsprache. Er wandte sich in einer späteren und reiferen Periode seiner Anschauungen und seiner Kunst, in den Jahren 1846-47 in einer Vorlesung an der Akademie, gegen die Anwendung der deutschen Sprache im öffentlichen Leben. Das aber könnte schon als Zeichen der immer stärker werdenden Freiheitsbewegung aufgefaßt werden. Ungarisch wurde zur Amtssprache, was ihm aber noch nicht genügte: "... die deutsche Sprache soll aus unserer Konversation verbannt werden, die Kinder soll man ausschließlich in der ungarischen Sprache erziehen, die Muttersprache soll man heiß lieben."⁴ Und an einer anderen Stelle: "Ich befürchte nicht die Wirkung der sich ebenfalls verbreitenden, aber aus fernen Ländern kommenden französischen oder englischen Sprache ... ich bin aber besorgt wegen des Einflusses der deutschen Sprache, da doch diese Nation unser unmittelbarer Nachbar ist und besonders, weil ihre hohe Kultur sehr anziehend wirkt. Verstehen Sie mich

aber nicht falsch, bitte! Nichts steht mir ferner als gegen die Deutschen bei meinen Landsleuten Haß zu erregen. Als Volk gebührt den Deutschen Ehre und noch mehr wegen ihrer Kultur! Man soll ihnen Achtung entgegenbringen, von ihnen lernen und die Schätze ihrer Wissenschaft kennenlernen, jedoch nicht so, daß wir dabei unsere Nationalität vernachlässigen. Ich bin doch kein Barbar, der die Kultur mißachtet, betrachte es jedoch als Sünde, wenn ein Volk bei der Schaffung seiner Kultur seinen Nationalcharakter einbüßt ..."⁵

Bereits zur Zeit seines Aufenthaltes in Preßburg /1823-1824/ besucht er die Vorstellungen des deutschen Theaters. Inzwischen erhält er von Ferenc Toldy die "Hamburgische Dramaturgie" von Lessing. Dieses Werk bot viel theoretisch Wissenswertes für Bajza und Toldy. Beides, Theorie und Praxis, hatte großen Einfluß auf Bajza und zeitigt gute Ergebnisse, als er später /1837-38/ als Theaterdirektor tätig ist.

Ferenc Toldy, der die deutsche Muttersprache bereits vom Elternhaus mitbekommen hatte, studierte zwar Medizin, aber seine persönliche Veranlagung und die Kenntnis der deutschen Sprache verbinden ihn mit der Literatur, und schon als Student erstreckt sich seine Tätigkeit - wie auch seine Pläne - auf Übersetzungen aus dem Deutschen, darunter "Emilia Galotti" von Lessing, "Tasso" von Goethe, "Die Räuber" von Schiller. Letztere hat er 1824 auch tatsächlich übersetzt. Bajza liest die Übersetzung, fügt einige kritische Bemerkungen hinzu und äußert sich auch über Schillers nicht alltäglichen Geist. Er schreibt in einem Brief an seinen Freund: "Deine Räuber-Übersetzung habe ich gelesen. Mir gefällt sie äußerst gut, trotz allem, was ich darin nicht gern habe. Schiller kenne ich nicht, denn ich habe seine Werke nicht gelesen, aber ich sehe, die Räuber sind von einem nicht alltäglichen Geist durchdrungen, und ich vermute, das sei Schillers Geist."⁶ Oder an einer anderen Stelle: "Wir sind nicht fähig, unsere Gefühle vollständig auszudrücken. Es gab noch keinen Dichter, der seinem Werk alle seine Gefühle hätte einflößen können. Unter diesem Gesichtspunkt ist Schiller bewundernswert. Welch' große Phantasien und erhebende Gefühle

mögen in seiner Seele sprudeln!"⁷ Auch für Toldy ist Schiller ein Dichtergenie, und er hält ihn als Historiker ebenfalls für bewundernswert.⁸ Als er die "Hamburgische Dramaturgie" an Bajza sendet, legt er auch "Nathan der Weise" und "Philotas" bei, letzteres Werk soll Bajza übersetzen. Auf diese Weise erweckte Toldy noch in der Jugendzeit als Mentor in seinem Freund die Neigung zur deutschen Literatur. Vorläufig richteten sie ihre Aufmerksamkeit eher auf Dichter. "Kazinczys Übersetzungen machen sie mit Geßner bekannt, aus den kritischen Werken von Kölcsey lernen sie Matthisson kennen. Bajzas Laufbahn als Schriftsteller beginnt unter der Wirkung von Geßner."⁹

Bajza war in vielen literarischen Gattungen tätig, Dramen schrieb er nicht daher wollte er wenigstens mit Dramenübersetzungen das Repertoire des ungarischen Theaters erweitern. 1827 übersetzte er Kotzebues Einakter "Der todtte Neffe". Im Jahre 1829 hat er beschlossen, eine Serie ausländischer Theaterstücke (unter dem Titel "Külföldi Játékszín") in guter Übersetzung herauszugeben. Nach seinen Plänen sollten folgende Werke der deutschen Literatur übersetzt werden: Lessings Dramen "Emilia Galotti", "Miss Sarah Sampson" und "Minna von Barnhelm" später "Maria Stuart" von Schiller. "Das Epigramm" von Kotzebue.¹⁰ Es kam aber nur zu einem einzigen Band: Lessings "Emilia Galotti" /Übersetzung von Kazinczy/ und Schröders "Ring" /Übersetzung von Bajza/.

In seiner Zeitschrift Athenaeum erschienen etwa 200 romantische Novellen in Übersetzung. Das ergab ein verwirrendes Kaleidoskop des Geistes der Romantik. Laut den Biographen hat Bajza davon zehn selbst übersetzt /4 englische, 4 französische, eine polnische und eine deutsche/. Es ist anzunehmen, daß er die neun nichtdeutschen Werke aus deutscher Übersetzung ins Ungarische übertrug.¹¹

Toldy, der auch als Schriftsteller arbeitete, wurde bald einer der bedeutendsten Literaturtheoretiker seiner Zeit und vertiefte seine literarische Schaffensweise durch intensive theoretische Studien. Er empfahl diese Methode in einem Brief von 1823 auch Bajza.¹² Dieser kämpfte ebenfalls eine Zeitlang

gegen die Theorielosigkeit der ungarischen Literatur. Er warf zum Beispiel die Frage auf, wie man eine Oper schaffen könne, wenn es noch keine Theorie der Oper gibt. Später aber gelangte er zur Erkenntnis, daß auch die Theorie dem Autor zu einem Mittelmaß verhelfen kann, wenn der Autor nicht von Natur aus begabt ist. Er erwähnte hier Berzsenyi /1776-1836/, der hervorragend schrieb, ohne - wie Toldy meint - die Theorien überhaupt studiert zu haben.¹³

Man kann sich aber nicht nur auf ungarische Dichter, sondern auch auf deutsche berufen, wenn es sich um die Theorien handelt. Bajza berief sich auf Schiller im Vorwort seiner "Theorie des Epigramms" /erschienen 1828/ und verglich Schillers jugendliche Werke mit den späteren und wies darauf hin, daß das Studium theoretischer Werke eine positive Wirkung auf den Künstler ausübte.¹⁴ Als er die Geschichte der Entstehung des Epigramms als Gattung untersucht, bringt er Beispiele aus Herders "Zerstreuten Blättern" /erschienen in Gotha, 1786/ und vergleicht die drei deutschen Übersetzungen des bekannten Epigramms von Simonides, nämlich diejenigen von Stolberg, Herder und Schiller. Wenn sich jemand mit diesem Thema eingehender zu befassen wünscht, empfiehlt er ihm Herders und Mendelssohns Werke. Später, die Epigramme klassifizierend, beruft er sich auf Herders Sämtliche Werke, darin auf die Abhandlung: "Zur schönen Literatur und Kunst" /ersch, in Wien, 1813/. Um ein Werk Epigramm nennen zu können, muß es verschiedenen Kriterien entsprechen. Eines dieser Kriterien ist das Vorhandensein des epigrammatischen Themas in Form von poetischen Bildern, Reflexionen. Das wurde aber von Lessing als nebensächlich betrachtet bei ihm tritt der Esprit in den Vordergrund, denn er ist ein geistvoller Mensch. "Er wurde vom Subjektivismus geleitet, als er sein Urteil über die Kriterien des Epigramms fällte", sagt Bajza sehr kritisch und fügt hinzu: "Es ist nicht nach meinem Belieben so etwas über Lessing zu sagen, aber in erster Linie ist die Wahrheit wichtig."¹⁵ Diejenigen, die über das Geistreiche in den Epigrammen nähere Informationen einholen wollen, sollen sich an Jean Pauls ästhetische Werke wenden. Um über Lessing nicht

nur Kritisches zu sagen, präsentiert er eines von dessen Epigrammen unter dem Titel: "Der schwörende Liebhaber" in deutscher Sprache und stellt fest, daß es eines der besten des Dichters ist. Bajza analysierte die Wirkungen auf die Epigrammdichter der verschiedenen Nationen und stellte dabei fest, daß auf die deutschen /Opitz, Logau, Wernicke, Kaestner, Göcking, Kretschmann und Lessing/ Martial am häufigsten wirkte, während Schiller und Herder unter griechischem Einfluß standen. "Den schönsten Kranz bekam aber Goethe von der Muse der Epigrammdichter", sagt Bajza.¹⁵ Er stellt Goethe mit Kazinczy in eine Reihe, deren Kunst nur an derjenigen der Griechen gemessen werden kann.

Eine andere Abhandlung /unter dem Titel: "Über die Roman-dichtung"/ erschien aus seiner Feder um das Jahr 1833 in den Kritischen Blättern /Kritikai Lapok/; im Vorwort äußert er sich folgendermaßen: "Über den Gegenstand meiner Arbeit haben bisher, - soviel ich weiß -, nur Eberhard, Herder, Jean Paul und Meisner etwas Bemerkenswertes geschrieben und auch das nur so nebenbei, das Thema harret noch einer gründlicheren Untersuchung."¹⁷ Auf den Seiten dieser Arbeit bringt er sowohl positive als auch negative Beispiele aus der deutschen und aus der Weltliteratur. Die am meisten erwähnten Autoren sind: Goethe, Lessing, Jean Paul, Tieck, Schiller, Walter Scott, Washington Irving, Homer.

Am Anfang wurde von ihm die Struktur der Erzählung untersucht; an der ersten Stelle steht die Einführung ins Thema, dann kommt der Knoten und am Ende die Lösung des Knotens. Es gibt Schriftsteller, die die Aufmerksamkeit ihrer Leser gleich auf das Thema ihrer Werke - ohne Einführung - lenken möchten. Sie sollen dem Beispiel von Walter Scott und J. W. Goethe folgen. /Übrigens gibt er hier den Roman "Wilhelm Meister" an./Wenn der Künstler über historische Ereignisse schreibt, dann tut er es, ohne die Wahrheit mit Urkunden zu beweisen. "Das ist neben-sächlich, so lehrt es uns die Hamburgische Dramaturgie."¹⁸ Genauso verhält es sich mit den historischen Gestalten: "Schil-ler, der Geschichtsschreiber stellt uns die Figuren von

Oranien, Egmont und Alba dar, aber Goethe, der Dichter formte sie nach seinen poetischen Absichten um. Der Dichter soll uns im Einzelnen das Allgemeine darstellen, er hat ein philosophisches Ziel vor sich, er soll die Wirklichkeit nicht kopieren."¹⁹ Danach werden die verschiedenen Gattungen der Erzählungen untersucht, Bajza versucht den Roman von den anderen Erzählformen auf Grund verschiedener Kriterien zu unterscheiden. Das Typische im Roman sei die Charakterschilderung, schreibt er. "Der Roman ist eine poetische Geschichte der Menschheit selbst. Er duldet keine wunderhaften Elemente, sie müssen aus ihm verbannt werden wie bei Goethe. Goethe ist der Schöpfer des wirklichen Romans."²⁰ Bajza meint hier den Autor des *Wilhelm Meister*. Nicht ganz ohne Kritik schreibt er aber über den "Dichturfürsten". Als er den Ausgang des Romans im allgemeinen unter die Lupe nimmt, formuliert er die folgende These: "Der Ausgang soll nicht gegen moralisches oder natürliches Gesetz oder aber gegen die auf ihnen beruhenden Gewohnheiten verstoßen. In Goethes *Stella* verstoßen die zwei Frauen, die den gleichen Mann haben, nicht nur gegen die auf Gesetzen beruhenden Gewohnheiten, sondern auch gegen die Psychologie."²¹ Unter anderem richtet sich Bajza in dieser ästhetisch-kritischen Arbeit gegen den deutschen sentimentalischen Roman. "Schon bisher haben wir sehr viel von unseren deutschen Nachbarn übernommen, was unserem Nationalcharakter schadet, und es ist zu befürchten, daß auch diese unglücklichste Krankheit der Seele, die Sentimentalität, hineingeschmuggelt wird..."²² Das ist die Stimme der Sorge, des Behütenwollens, indem Bajza den sentimentalischen Roman, das sentimentale Drama entschieden zurückweist; das beweist seinen Scharfblick und daß er auch diesmal den richtigen Weg wählte. "Gelobt seien aber solche wie Goethe, W. Scott, Cooper und Irving, die uns mit ihren Werken von dauerndem Wert beigebracht haben, nach welchen Zielen die Romanverfasser streben sollen."²³

Bajza verriet uns die Quellen seiner Theorie in Fußnoten und stellte fest, daß Blankenburgs Werk über den Roman nicht bemerkenswert sei.²⁴ An einer anderen Stelle schreibt er, daß

"Eberhard, J. A. /1739-1809/ der erstewar, der das Wesen des Romans und des Heldengedichtes anhand der verschiedenen Zeitabschnitte der Menschheitsgeschichte zu erläutern begann, nach seiner Theorie entwickelte später A. G. Meisner /1753-1807/ die seine über die epische Dichtung."²⁵ Laut József Szűcsi hat diese Romantheorie den Fehler, daß sie die Theorie von Herder und Eberhard übernimmt und in diesen Rahmen seine eigenen romantheoretischen Grundsätze hineinzwingt.²⁶

Bajza und Toldy polemisieren in mehreren Briefen von 1826 über die Rolle der Theorien in der literarischen und kritischen Praxis. Es ist bemerkenswert, daß sie sich zum Beweis ihrer Thesen vor allem auf das Beispiel deutschsprachiger Literatur berufen. Bajza behauptet, daß "... die Fundamente der Theorien von den Genies geschaffen werden und die dramatische Poesie nichts anderes ist als die nach den Werken von Shakespeare, Schiller, Goethe, Calderon angewandten Gesetze."²⁷ Das Genie paßt sich nicht den Vertretern der trockenen Theorien, den Kritikern an; es muß umgekehrt sein. Als er von der Beziehung zwischen Kunst und Natur spricht, verweist Toldy Bajza auf Lessing: "Da doch, mein Freund, die Natur das eine ist und eine andere Sache die Kunst, wer beides als ein und dasselbe betrachtet, ist Opfer eines Mißverständnisses. Mit der Zeit wirst du all dies von Lessing lernen. Die Kunst soll die Natur mildern und verschönern ..." "Dem Genie verzeihen wir nur jene Regellosigkeiten, welche nur Regellosigkeiten der Schule, nicht aber jene der Natur sind."²⁸

Bajza antwortet Toldy und widerspricht seiner Auffassung. Er beruft sich auf Schiller und behauptet, es sei zwar wahr, daß Lessings Dramaturgie von großem Nutzen bei der Entfaltung von Schillers dichterischem Talent war. "... daraus aber, was Schiller über sich selbst sagte, als er Shakespeare kennenlernte, schließe ich, daß ein einmaliges Lesen Shakespeares Schiller für seine Kenntnis der Dramatik mehr bot als das auswendige Aufsagen von Lessing."²⁹

Toldy kommt in einem weiteren Brief auf dieses Problem zurück und erklärt seinen Standpunkt folgendermaßen "Schiller

hätte von Shakespeare nicht so viel lernen können, hätte er die Dramaturgie nicht gelesen. Hier steht eine schöne Statue. Du bist aber leider blind. Es kommt der Arzt, öffnet deine Augen, dann kannst du mit der Sehkraft an der Statue manches erlernen."³⁰ Dieser Arzt soll also Lessing sein, dessen ästhetische, dramaturgische Theorie die die Augen öffnende Medizin ist.

Diese Auseinandersetzung zeigt die voneinander abweichenden Auffassungen der beiden Freunde. Von Anfang an war Toldy davon überzeugt, daß ein richtiger Künstler nur durch das Studium der Theorien, sich auf diese Weise verfeinernd, Dauerhaftes schaffen kann. Bajza betont dagegen, daß das Genie, das angeborene Talent seinen eigenen Gesetzen folgen muß, und dies sei von primärer Wichtigkeit - im Vergleich mit den später aus den Werken des Genies abgeleiteten theoretischen Folgerungen. In einem früheren Brief, in welchem er einiges über die Schauspielerkunst äußert, erklärt Bajza ganz entschieden, daß Fleiß und Lernen keinen Geschmacksinn verleihen, lediglich zu dessen Kultivierung und Verfeinerung beitragen können. Die bloße Untersuchung der Gesetze wird niemandem zum Künstlertum verhelfen.³¹ Natürlich leugnete er nicht die Notwendigkeit einer Untersuchung der Theorien. Es ist die Pflicht eines Kritikers, sich theoretische Kenntnisse anzueignen und diese dann ehrenhaft und gerecht, ohne jedwede Begünstigung und Schmeichelei anzuwenden. Er selbst bleibt diesem Prinzip ein Leben lang treu.

Toldy gibt Anregungen zu Bajzas Tätigkeit als Kritiker. In einem Brief von 1826 schlägt er vor, daß man - in Zusammenarbeit mit 3-4 Kollegen - eine Publikation mit dem Titel: "Kritische Briefe" /Kritikai Levelek/ herausgeben solle, in welcher Kritiken aller Kunstgattungen Platz fänden, Kritiken der Art, wie sie unter den Deutschen Lessing geschrieben habe.³² Mit scharfem Blick erkennt er in Bajza den prinzipienfesten strengen Kritiker, dessen Beurteilungen zu Debatten führen und dadurch das literarische Leben vorwärtsbringen würden.

Seit ihrer frühesten Jugendzeit spiegelt sich in der Korrespondenz zwischen Bajza und Toldy die gegenseitige Ermunte-

nung zur literarischen Tätigkeit. In einem seiner Briefe nimmt Bajza, als Kritiker selbstsicher und von festem Charakter, ein Beispiel von Goethe und regt Toldy zu einem Verhalten gegenüber den Kritikern an: "Lieber Freund! Am besten solltest du deiner Seele das Phlegma beibringen, das dir erlaubt, sie kaltblütig zu betrachten, und am besten sollst du handeln, wie es Goethe mit seinen Kritikern tat, nämlich: laß sie ohne Antwort! Sie sollen nur zanken ... über deine Arbeit - du sollst kein Wort sagen. Du weißt ja, daß der Wert deiner Arbeit vor dem Kenner für immer Bestand hat, wie sie /die Kritiker/ auch immer aus vollem Halse schreien mögen."³³

Obwohl die Literaturgeschichte mit Recht Bajzas kritischer und literaturtheoretischer Tätigkeit eine größere Bedeutung beimißt, werden auch seine Verdienste als Dichter anerkannt. Toldy liest die Gedichte seines Freundes immer gern und versteht sie mit kritischen Bemerkungen. In einem seiner Briefe empfiehlt er ihm auch Vorbilder/darunter Kőlcsey/, Bajza erklärt jedoch selbstbewußt, er gehe seine eigenen Wege und es sei nicht nützlich, anderen nachzufolgen. Sollte er sich einmal nicht selbstsicher fühlen, so würde er sich Vorbilder wählen und das würden J. W. von Goethe und L. Tieck sein.³⁴ Namen und Können von Tieck wurden Bajza bereits im Jahre 1823 bekannt: er hat wahrscheinlich Tiecks Novellen und Shakespeare-Übersetzungen gelesen, er würde nun gern auch seine "Dramaturgische Blätter" kennenlernen. Der Freund ist ihm dabei behilflich, indem er die Werke für ihn vorbestellt.

Die sentimental-melancholische Dichtung von Friedrich Matthisson übte außer auf andere Lyriker der ungarischen Literatur auch auf Bajza eine große Wirkung aus. Matthisson ist in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein beliebter Dichter, sein Einfluß ist riesengroß, besonders auf Berzsenyi und Kőlcsey. Auch der in den zwanzig Jahren seine Laufbahn beginnende József Bajza ist nicht frei von diesen Einflüssen. In seinem 1823 aus Preßburg datierten Brief bittet er Toldy "Matthissons Briefe oder Werke" /den Titel kannte er nicht genau/ zu beschaffen. Toldy antwortet aber: "Nimm Matthisson nicht, jetzt würde er noch keine Unterhaltung und auch keinen Nutzen

bieten.³⁵ Später findet Bajza doch Gelegenheit, die Gedichte zu lesen, und Toldy hat dann Anlaß, als er das Gedicht "Emlé-kezések" /Erinnerungen/ seines Freundes liest, einige Ausdrücke hervorzuheben und den starken Einfluß von Matthisson zu mißbilligen. Der Text der Kritik, die Toldy geübt hat, ist leider nicht erhaltengeblieben. Bajza weist in seiner Antwort zurück, daß er nur ein Nachahmer von Matthisson sei, aber gleichzeitig nimmt er die Tatsache des Einflusses von Matthisson auf sich. "An Matthisson dürfte eher die Form des Liedes erinnern als eben das eine /von Toldy mißbilligte K. V./ Wort ... Daß - ohne Matthisson gelesen zu haben - die Form und meine Expressionen anders gewesen wären, kann ich zugestehen. Ich habe alles von ihm gelesen ... obwohl ich nicht alles verstand, habe ich doch viel daraus gelernt, was die poetische Sprache, die Form und Wendungen anbelangt; dafür braucht man sich ja nicht zu schämen. Unter allen Gedichten Matthissons ist Erinnerungen das einzige, welches mit meinem verglichen werden kann: die Form ist dieselbe, aber die Gedanken anders."³⁶ Im Jahre 1827 wird die Debatte in mehreren Briefen geführt, und zwar über Form und Gattung von Bajzas Gedicht "Az eltűnt ifjuság" /Die verklugene Jugendzeit/. Das Gedicht erinnert Toldy an Schiller, in seinen Bemerkungen wird dies betont. Bajza gibt - wie auch im vorherigen Fall - die Ähnlichkeit der Form zu, er hatte auch die Absicht und den Wunsch, Schiller in der Form nachzuahmen - er macht aber dazu noch die Bemerkung: wenn man ein Künstler ist, muß man die Originalität bewahren und darf die Gedanken anderer nicht mißbrauchen³⁷. Der Lyriker Bajza braucht nicht nur klare Gedanken, sondern auch Inspiration - er fühlt sich daher nicht immer zum Schreiben fähig. Wenn Toldy ihn zum Dichten von Liedern anregt, zählt Bajza auf, was alles dazu erforderlich ist und was er davon, wie er fühlt, nicht besitzt. Schiller findet er bewundernswert, da es ihm gelungen ist, den größten Teil der stürmischen Gefühle seiner Seele in Poesie zum Ausdruck zu bringen. Aus dieser Bewertung Schillers folgt sein Zweifel am eigenen künstlerischen Talent. "Sag nur doch bitte, wie könnte ich ein Lied schreiben ... ohne Wärme ums Herz? Mir

fehlt es nicht an Gedanken, zur Arbeit ist aber auch Enthusiasmus notwendig, sonst entstehen trockene, alltägliche Nachtigalltöne und ich will mich nicht schämen für die Arbeit, welche ich mit meinem Namen bezeichne!"³⁹ Toldy hat Verständnis für diese Zeilen und beginnt eine lange, ziemlich komplizierte Erörterung darüber, wer ein wirklich großer Dichter ist und ordnet, obgleich aufgrund verschiedener Gesichtspunkte, in diese Klasse Goethe, Schiller, Károly Kisfaludy und Shakespeare ein³⁹. Unter den zeitgenössischen deutschen Dichtern hält er Jean Paul für den Geist mit der größten Wirkung⁴⁰.

1827 verstummt Bajza. Toldy will ihn aus seiner Apathie herausreißen, spornt ihn zum Dichten an. Man darf sich nicht erschlafen lassen, ein junger Mann soll nach Ruhm streben. "Du sollst schreiben wollen. Wenn du die heiligen Stunden tatenlos verstreichen, alle schöne Themen, Gedanken verlorengehen läßt, wann kannst du dann das und soviel schreiben, wie es deine Freunde und dein Vaterland von dir erwarten? Es ist Schwäche, eine große Schwäche, mein Lieber, dich der Erschlaffung zu überlassen. Daß sich Ruhmgier nicht anspornt? Mein Freund, diese Begierde zielt doch den Menschen, besonders den jungen Menschen und zwar dann, wenn er die Kraft hat, sich diesen Wunsch zu erfüllen. Wird einer davon nicht angeregt, dann dürfte er nicht die Kraft dazu haben. Goethe sagt: »Dichter lieben nicht zu schweigen, Wollen sich der Menge zeigen: Lob und Tadel muß ja seyn«⁴¹. Auf diese Weise lenkt Toldy die Aufmerksamkeit Bajzas auf den großen deutschen Dichter, schickt ihm "Werther" und "Wilhelm Meister" zum lesen. Nachdem er diese Werke gelesen hat, erkennt Bajza, daß "Goethe der Natur nahesteht seine /Bajzas K. V./ Zeitgenossen aber so fern von der Natur leben - wenn sie diese nicht aus speziellen Gründen studiert haben -, daß sie überhaupt nicht wissen, nicht verstehen können, was sie in Goethes Werken suchen sollen. Deshalb hat er, gemessen an seinem Genius, nur so wenig Publikum"⁴². Toldy ist von Bajzas meinung über Goethe überrascht, zugleich auch ein wenig besorgt, daß vielleicht sein Freund von nun an die subjektive Poesie nicht schätzen würde obwohl Bajza Toldys Meinungs nach bei der Lyrik bleiben sollte.

Er stellt Schiller Goethe gegenüber als klassischen Dichter und behauptet: "im Menschenherz wird die allumfassende Subjektivität Schillers, die lebendigste und wärmste Empfänglichkeit niemals aussterben, und ich wage zu erklären: Schillers Subjektivität ist klassisch wie die Natur selbst"⁴³.

Gegen Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts erwacht in der gesamten ungarischen literarischen Sphäre das Interesse für die Volksdichtung - nicht ganz ohne den Einfluß Herders, der diese befruchtende Wirkung bereits fünfzig Jahre früher auf die deutsche literarische Welt ausübte. Der Beweis dafür ist das Lebenswerk von Kölcsey. Bajza ist keine Ausnahme. Den Anlaß zur Entfaltung seiner Theorie gab das Erscheinen der 24 Volkslieder von Kisfaludy in der Zeitschrift Aurora. Er erklärt: "Der Dichter der Volkslieder soll sich nicht zum Volke herablassen, sondern die Lieder des Volkes auf einem höheren künstlerischen Niveau zu sich erheben ... er /der Dichter, K. V./ soll dem im Volksmund entstandenen Lied eine kunstvolle Form geben, es mit der Sorgfalt des Künstlers veredeln. Das wird dann das künstlerische Volkslied werden. Auf diese Weise wurden viele Lieder Goethes geschaffen, die für ewig ihren Wert behalten"⁴⁴. Er beurteilt die Tatsache als äußerst günstig, daß die größten Dichter ihre Aufmerksamkeit dem Volkslied widmen, und beruft sich auf Goethe, der in seinen "Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans" behauptet: "Naive Dichtkunst ist bei jeder Nation die erste, sie liegt allen folgenden zu Grunde; je frischer, je naturgemäßer sie hervortritt, desto glücklicher entwickel sich die nachherigen Epochen"⁴⁴. Daß Bajza für Goethe so viel übrig hatte, kann verschiedenartige Ursachen haben. Er hat Goethes Lieder wegen ihrer einfachen und doch exakten Ausdrucksweise und der Lebendigkeit der Gefühle so liebgewonnen. Auch die ästhetischen Grundbegriffe der beiden Dichter standen einander nahe, behauptet J. Szücsi, Verfasser der Bajza-Biographie. Als sich seine juristischen Abschlußprüfungen näherten, erwog Bajza seine weitere Lebensbahn und erkannte realistisch, daß er sich nur von der juristischen Tätigkeit seinen Unterhalt er-

hoffen konnte. Seine Liebe zur Literatur, seine innere Verbundenheit mit ihr sind aber sehr stark und erschweren den Bruch. 1828 ist Bajza krank und benützt diese Zeit, um Goethe, Schiller und einige Theoretiker zu lesen. Davon wird seine Leidenschaft für die Literatur noch stärker, aber - wie er Toldy schreibt - diese Leidenschaft muß bekämpft werden⁴⁵. Sein Lebenslauf hat sich aber anders gestaltet. Am 2. April 1829 bestand er seine Advokatenprüfung und siedelte nach Pest um; er praktizierte aber niemals als Jurist und lebte nur für die Literatur. Er versuchte sich an der Übersetzung der Werke von Goethe und Schiller und erwähnte in einem Brief, daß er "Herzog von Alba", "Über Völkerwanderungen, Kreuzzüge und Mittelalter" tatsächlich übersetzt habe⁴⁶.

Wir wollen nun die Quellen von Bajzas ästhetischen Anschauungen und seine dramaturgische Tätigkeit untersuchen. J. Szücsi behauptet, daß Bajza Werke von Sulzer, Mendelssohn, Eberhard, Engel und Bouterwek las - diese Verfasser ließen aber keine Spuren in seinen Arbeiten zurück:

Das Wenige an Ästhetik, über das er verfügt, stammt nicht von ihnen, auch nicht von den ebenfalls gelesenen Kant und Jenisch, sondern gewissermaßen von Herder und Schiller, hauptsächlich aber von Goethe⁴⁷. Szücsi behauptet ferner, daß die beiden /Goethe und Bajza/ dieselbe Ansicht bezüglich der Schönheit in der in der Kunst und in der Natur hatten: daß nämlich beides voneinander zu unterscheiden sei. Bajza hat auch das Werk /"Vorlesungen über den Stil" - Berlin 1794/ von Daniel Jenisch gelesen. Darin fand er einen Hinweis auf Schillers Abhandlung "Über naive und sentimentale Dichtung". Er behauptet auch Schillers Abhandlung "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" gelesen zu haben, ohne sich jedoch darin vertiefen zu können. Dies wäre der Mühe wert gewesen, da doch die ästhetischen, politischen und lebensphilosophischen Grundsätze des Dichters darin enthalten sind. Während er Schiller liest, tut es ihm leid, daß er Kants "Kritik der Urteilskraft" nicht besitzt. "Dann mußt du wissen, daß der Ästhetiker Jenisch ein Schüler Schillers ist, Schiller aber einer des Weisen von Königsberg; wessen Schüler

dann dieser selbst ist?

Nun wessen, wenn nicht der großen Natur, die Kant in ihrer Arbeit belauschte. Ich möchte gern wissen, wie ich ein Schüler Kants werden könnte - dazu gehört nämlich Kraft und sogar keine bloß mittelmäßige⁴⁸. In seinen in der Zeitschrift Athäneum erschienenen Artikeln analysiert Bajza den Unterschied zwischen dem deutschen und dem französischen Drama. Dem sentimental deutschen Drama /Kotzebue, Gutzkow, Halm, Raupach, Birchpfeiffer, Weißenthurm/ gegenüber fordert er Anerkennung für Shakespeare und für das romantische französische Drama. Es kann ruhig festgestellt werden, daß sein Meister in Kritik und Dramaturgie Lessing war; Tieck und A. W. Schlegel veranlaßten ihn aber, Anhänger des französischen romantischen Dramas zu werden. Letztere spielten auch eine große Rolle bei Bajzas Shakespeare-Rezeption. Wenn er englische und französische Dramen in den damaligen Theatervorstellungen bevorzugt, stellt er sie nicht den Dramen von Schiller, Goethe und Lessing gegenüber, sondern den deutschsprachigen Dramen, die zu jener Zeit einen großen Erfolg beim Publikum hatten. "Die Franzosen können nicht nur wissenschaftliche Vorträge halten darüber, was dramatisch ist /wie die deutschen/, sondern können es auch auf die Bühne bringen. Sie stellen Menschen und nicht Ideen auf die Bühne, und an Stelle von lyrischen Ergüssen lassen sie mit der Sprache wirkliche Gefühle ausdrücken ... In den Theaterstücken der Franzosen gibt es mehr moralische Direktive und poetische Justiz als in jenen der deutschen ... Der Franzose stellt zwar die Sünde in ihrer vollständigen Blöße vor unsere Augen, erreicht aber auch, daß die Zuschauer davon angeekelt werden, was dann eine große moralische Lehre ergibt". Bajza hoffte mit Hilfe der Schulung an dieser Dramatik den Aufschwung des ungarischen Nationaldramas zu erreichen⁴⁹.

Zusammenfassend soll hervorgehoben werden: Ziel der vorliegenden Arbeit war auf Grund des Briefwechsels zwischen József Bajza und Ferenc Toldy zu ermitteln, welche Persönlichkeiten der zeitgenössischen bzw. der vorhergegangenen deutschen Literatur irgendeine Wirkung auf sie, vor allem aber auf József

- 38 Ebda. S. 131.
39 Ebda. S. 136.
40 Ebda. S. 171.
41 Ebda. S. 379.
42 Ebda. S. 387.
43 Ebda. S. 389.
44 Ebda. S. 440.
45 Ebda. S. 444.
46 Ebda. S. 461.
47 Szücsi J.: Bajza József S. 70.
48 Bajza J. és Toldy F. levelezése S. 463.
49 Szücsi J.: Bajza József S. 280-281.

