

neohelicon

ACTA COMPARATIONIS
LITTERARUM
UNIVERSARUM



BALCANICA

XXXI

2

Akadémiai Kiadó
Budapest

Kluwer Academic Publishers
Dordrecht / Boston / London

GÁBOR TÜSKÉS

„AN DEN BRÜSTEN DES MYTHOS“

ZUR MYTHENREZEPTION IN DER UNGARISCHEN LITERATUR NACH 1945

Im Beitrag geht es um die Bearbeitung der antiken und biblischen Mythologie in den Gedichten von Sándor Weöres, im Romanzyklus von János Kodolányi und in den Dramen von László Németh. Vor dem Hintergrund der Mythen-theorien und der literarischen Mythenrezeption in der Zwischenkriegszeit wird aufgezeigt, daß die moderne ungarische Literatur der Nachkriegszeit entscheidend von der kritischen Auseinandersetzung und dem reflektierten Wiedergewinn mythologischer Bildvorstellungen geprägt wurde. Die drei Autoren haben mehrere, in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts beliebte mythologische Stoffe souverän bearbeitet, und ihre Beschäftigung mit dem Mythos hatte mehrmals zyklisch angelegte Werke zum Ergebnis. Das Interesse für den Mythos hängt auch in Ungarn zusammen mit der Herrschaft der unterschiedlichen Zwangsideologien; seine primäre Funktion liegt darin, das Krisenbewußtsein der Zeit auszudrücken und zu einer Überwindung der Geschichte beizutragen.

Die Rezeption des klassischen Altertums und der griechisch-römischen Mythologie kann in der ungarischen Literatur seit dem 15. Jahrhundert kontinuierlich nachgewiesen werden. Die Geschichte dieser Rezeption ist nur teilweise bekannt, ein systematisch-kritischer Überblick der Mythostheorien und der literarischen Bearbeitungen der Mythen stehen noch aus.¹ Die Ansichten Johann Gottfried Herders und Friedrich Schlegels über die Aktualität der Mythologie fanden früh Anklang; die ungarische Dichtung an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert kann im Sinne Schellings im wesentlichen als mythische Poesie bezeichnet werden.² Durch das Studium und die

¹ Vgl. Hartmut Heuermann: Probleme einer mythokritischen Literaturgeschichte. In: *Poetica* 7 (1975), S. 1–22; *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Hrsg. v. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler. Berlin, New York 2002; Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. *Tagung* 18./21. 9. 2002 im Kloster Irsee. Leitung: Dr. U. Friedrich und Dr. B. Quast, Inst. f. Deutsche Philologie, Univ. München. – Für die sprachlich-stilistische Redigierung des Textes danke ich Dr. phil. habil. Peter Heßelmann, Münster.

² Attila Debreczeni: Remény s emlékezet: egy Vörösmarty-vers motivikus és mitikus háttéréről.

Gábor Tüskés, Institute for Literary Studies, Hungarian Academy of Sciences, Ménesi út 11–13, H-1118 Budapest, Hungary

Wiederbelebung der nationalen Mythologien in den Jahrzehnten der Romantik kam eine neue Mythologie zustande, die vorwiegend im Dienste eines nationalen Identitätsbewußtseins und einer Erneuerung der Nation stand. Die darauf ausgerichteten Versuche sind auch in der dichterischen Praxis zu finden. Die Zeitgenossen haben die mythoschaffenden Bestrebungen der Dichter schnell wahrgenommen und in der Mehrheit begeistert begrüßt; die literarischen Werke selbst wurden ebenfalls schnell mythologisiert und für weitere Bearbeitungen als Quellen gebraucht.³ Nahezu zwanzig Jahre nach der Publikation der *Deutschen Mythologie* von Jacob Grimm erschien der erste wissenschaftliche Versuch zur Rekonstruktion der alten ungarischen Glaubenswelt, der jahrzehntelang die Literatur und die Öffentlichkeit beeinflusste.⁴ Im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts gab es dann die ersten modernen Versuche zur dramatischen Bearbeitung von Stoffen aus der Bibel und der klassischen Mythologie.

MYTHENTHEORIEN UND LITERARISCHE MYTHENREZEPTION IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

Die moderne ungarische Literatur fand verhältnismäßig früh, in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, durch die zweifache – eine positivistische und eine ästhetisierend-subjektivistische – Annäherung der Mythen zu einem Ausdruck der Totalität. Zur gleichen Zeit entfalteten sich die literarischen Synthesversuche einer nationalen und einer christlichen Mythologie.⁵ Infolge der durch den ersten Weltkrieg verursachten Erschütterungen und als Gegenwirkung zur subjektivistischen Modernität entstand in den zwanziger und dreißiger Jahren die Theorie des Neoklassizismus, das Programm eines neuen Humanismus, und es vollzog sich deren dichterische Realisierung. Der Kontext der Mythen bot eine gute Möglichkeit, die antisubjektivistische Ich-Auffassung literarisch auszudrücken. Diese Bestrebungen helfen uns, die früheren Mythenparaphrasen und mythologischen Versuche mittels einer Geschichtsphilosophie des Mythos zu deuten.⁶

In der Periode zwischen den beiden Weltkriegen ist eine enge Wechselwirkung zwischen den wissenschaftlichen Mytheninterpretationen und der Literatur besonders augenfällig. Ende der zwanziger Jahre kommt in der Dichtung eine Antikisierung und

In: *Álmodónk, Vörösmarty. Tanulmányok. Az 1999. december 10–11-i kolozsvári konferencia anyaga.* Hrsg. v. Emese Egyed. Kolozsvár 2001, S. 7–11; Mihály Szajbély: *Délsziget északi fényben.* Herder, az új mitológia és Vörösmarty. In: *Ebd.* S. 25–38.

³ Imre Waldapfel: *Jegyzetek a Zalán futásához.* In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 49 (1939), S. 262–276; Szajbély (wie Anm. 2), S. 32–34.

⁴ Arnold Ipolyi: *Magyar mythologia.* Pest 1854.

⁵ György Bodnár: *Mirjamok és Máriák. A mítosz és a modernség.* In: *Ders.: Jövő múlt időben. Tanulmányok, esszék, kritikák.* Budapest 1998, S. 65–72; vgl. *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas.* Hrsg. v. Eva Behring, Ludwig Richter und Wolfgang Schwarz. Stuttgart 1999.

⁶ Bodnár (wie Anm. 5), S. 67.

zur gleichen Zeit in der klassischen Philologie die Auffassung auf, nach der die Pflege der europäischen Humanitätsidee und die Förderung eines Studiums der nationalen Vergangenheit, eine Art Synthetisierung der Antike und der modernen Kultur zu den Aufgaben der Philologie gehört. Das Interesse an den Mythen in Ungarn war mit der Mode des zeitgenössischen Altertumskults und der Mythenforschung in Europa eng verbunden. Zur Pflege der Idee, die griechische Kultur kennenzulernen, zu idealisieren und zu aktualisieren, kamen seit Mitte der dreißiger Jahre verschiedene intellektuelle Netze zustande, in denen Altertumsforscher, Literaturhistoriker, Schriftsteller, Übersetzer und Philosophen zusammen arbeiteten und publizierten.

Eine weitere Besonderheit dieser Periode liegt darin, daß die Schriftsteller, die sich den bürgerlich-humanistischen Werten verbunden fühlten, und die Vertreter der sogenannten volkstümlichen Lyrik gleichermaßen am Mythos interessiert waren.⁷ Die Quellen und der Charakter des Mythologismus beider Dichtergruppen unterschieden sich aber nicht unwesentlich voneinander. Während sich die erste Gruppierung vor allem den griechisch-römischen, jüdisch-christlichen, indischen, chinesischen und vorderasiatischen Mythen sowie der Mythologie der Naturvölker zuwandte, schöpfte die zweite eher aus den archaischen Traditionen der Kultur, dem Weltbild und der Lebensform der Bauern, aus deren mythisch-magisch-religiösen Vorstellungen sowie den Elementen der christlichen Mythologie und des archaischen Naturmythos. Die Suche nach mythologischen Antworten weist bei beiden Richtungen auf ein Krisenbewußtsein, auf ungelöste soziale Probleme, auf ein historisch beklemmendes Allgemeinbefinden hin. Der Mythos war für sie – genauso wie zum Beispiel für Thomas Mann – eine Gewähr der Lebenserhaltung, ein Mittel zum Schutz der in Gefahr geratenen moralischen und kulturellen Werte, eine Gelegenheit zur philosophisch-moralischen Betrachtung. Seine Hauptaufgabe bestand darin, den Schriftstellern bei der Suche nach einer gültigen Erklärung der Welt, nach Trost und Zuflucht zu helfen, die Bewahrung einer geistig-seelischen Harmonie zu sichern.⁸

Eine der bedeutendsten Gruppen der literarischen Rezeption der klassischen Mythologie war der sich nach dem Vorbild des George-Kreises um Károly Kerényi gebildete sog. Stemma-Kreis. Hierzu kam eine Schriftstellergruppe, die in der von Kerényi 1935 gegründeten altertumswissenschaftlichen und kulturhistorischen Schriftenreihe *Sziget* (Insel) ihre Arbeiten publizierte.⁹ Der Kreis und die in der Schriftenreihe veröffentlichten Autoren stellten der traditionellen klassischen Philologie, der einseitigen historischen, geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise die Idee einer sog. „existentiellen Altertumswissenschaft“ gegenüber.¹⁰ Ihre Bestrebungen waren von einem

⁷ Béla Pomogáts: *A tárgyias költészettől a mitologizmusig. A népi líra irányzatai a két világháború között*. Budapest 1981, S. 311–320.

⁸ Béla Pomogáts: A „Hosszú vers“ és a mitologikus költői számvetés. In: Ders.: *Sorsát kereső irodalom*. Budapest 1979, S. 463–477, hier: S. 466–467.

⁹ Miklós Lackó: Sziget és külvilág. Kerényi Károly és a magyar szellemi élet. In: Ders.: *Szerep és mű. Kultúrtörténeti tanulmányok*. Budapest 1981, S. 248–297, hier: S. 250–254.

¹⁰ László Rónay: Az antikvitás újraszületése. In: Ders.: *Hűségés sáfárok*. Budapest 1975, S. 171–200.

extremen kulturellen Idealismus und philosophischen Irrationalismus gekennzeichnet; durch die Idealisierung der antiken Kulturen setzten sie dem Faschismus einen Humanismus im Sinne von Thomas Mann entgegen. Thomas Mann hat Ungarn zwischen 1913 und 1937 insgesamt sechsmal besucht. 1936 las er u.a. aus seinem *Joseph in Ägypten* öffentlich vor. Sein Einfluß auf das geistige Leben des Landes in der Zwischenkriegszeit ist kaum zu überschätzen. Kerényi stand seit 1934 in Briefkontakt mit ihm und hat ihn während seiner vierten Ungarnreise im nächsten Jahr auch persönlich kennengelernt.

In den Mittelpunkt seiner Tätigkeit rückte Kerényi – nicht zuletzt unter dem Einfluß der klassischen Philologie und der Religionsgeschichte der Frankfurter Schule – die religionsgeschichtliche Untersuchung des antiken literarischen und mythologischen Materials, die Analyse der Zusammenhänge zwischen dem Mythos und der modernen geistigen Realität sowie die Aufdeckung des Wesens und humanen Inhalts des Mythos.¹¹ Er betrachtete den Mythos als eine lebendige Kraft, als auch dem Heute Impulse verleihende Form des Denkens und des Ausdrucks, ja, sogar als eine mögliche Lebensform. Er versuchte, die Natur der Mythen durch einen Vergleich mit den Künsten zu erklären und zog zwischen der Erschließung der Mythologeme und der Deutung der dichterischen und musikalischen Schöpfungen eine Parallele. Für seine Mythenauffassung und seine damit eng verbundene Romantheorie meinte er eine Bestätigung im Werk Thomas Manns zu finden.¹² Seine Verbindung zu Thomas Mann¹³ und seine Zusammenarbeit mit Carl Gustav Jung¹⁴ sind ebenfalls auf dem Gebiet einer Philosophie des Mythos zustande gekommen.

Die Vorstellungen des Kerényi-Kreises übten auf die zeitgenössische ungarische Literatur, auf die Adaption der modernen Literatur Europas und auf die neuen Bereiche der Wissenschaften mit einem existentiellen Interesse eine bedeutende Wirkung aus. Imre Trencsényi-Waldapfel stellte zum Beispiel seine Anthologie *Horatius noster – Magyar Horatius (Ungarischer Horatius)* überwiegend aus den Übersetzungen der Mitarbeiter der Schriftenreihe *Insel*, mit einer Einleitung von Kerényi, zusammen. 1936 veröffentlichte er ein Kompendium der griechisch-römischen Mythologie, das

¹¹ János György Szilágyi: Kerényi Károly emlékezete. In: *Antik Tanulmányok* 20 (1973), S. 200–210; György Poszler: *Szerb Antal*. Budapest 1973, S. 270–271; Zoltán Kenyeres: *Gondolkodó irodalom*. Budapest 1974, S. 264–273; Lackó (wie Anm. 9), S. 263–264.

¹² Poszler (wie Anm. 11), S. 269–270.

¹³ Karl Kerényi: *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel mit Thomas Mann*. Zürich 1945; Thomas Mann: *Tagebücher. 1933–1934*. Frankfurt/M. 1977; Ders.: *Tagebücher. 1935–1936*. Frankfurt/M. 1978; *Thomas Mann und Ungarn. Essays, Dokumente, Bibliographie*. Hrsg. v. Antal Mádl und Judit Györi. Budapest 1977, S. 22–23; Lackó (wie Anm. 9), S. 254–259; vgl. Gustav Hillard: Thomas Manns Mythenspiel. Zum Josephs-Roman. In: *Merkur* 10 (1956), S. 112–123; Bernt Richter: Der Mythos-Begriff Thomas Manns und das Menschenbild der Josephsromane. In: *Euphorion* 54 (1960), S. 411–433.

¹⁴ C. G. Jung und K. Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind / Das göttliche Mädchen*. Hildesheim 1982; Magda Kerényi: *Psychologie, mythologie. Les rapports entre C. G. Jung et Karl Kerényi*. In: *L'Herne* 46 (1984), S. 218–226.

als Quelle für die literarischen Aufarbeitungen gedient haben konnte.¹⁵ Als eine Plattform zur Wiederbelebung und Aktualisierung der antiken Traditionen wurde 1937/38 die von Imre Trencsényi-Waldapfel und Anna Hajnal redigierte kulturgeschichtlich-belletristische Zeitschrift *Argonauták* (*Argonauten*) gegründet, die die Übersetzer der klassischen Literatur und die Vertreter der bukolischen, klassizisierenden Lyrik miteinander verband. Die Verwirklichung von teils ähnlichen Ideen hatte sich die literarische und wissenschaftliche Zeitschrift *Apollo* (1934–1939) zum Ziel gesetzt.

Von den Schriftstellern erachtete Antal Szerb die sich um Kerényi gebildete Gesellschaft als eine seiner bedeutenden geistigen Bezugspunkte.¹⁶ Das Mythenverständnis Kerényis und seine damit zusammenhängende Romantheorie wurde zur Quelle und Anregung für eine Monographie Antal Szerbs über die Geschichte der zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Prosa. Seinen Spuren folgt er, wenn er den Mythos für die einzig mögliche Formulierung der anders nicht ausdrückbaren psychischen Realitäten hält und wenn er die Wahl der erhabenen mythischen Ausdrucksform als die wichtigste Entwicklungslinie des europäischen Geistes wäht. Daher wird auch verständlich, daß er das Werk Thomas Manns als eine großangelegte Synthese der humanistischen Inbesitznahme des mit dem Lichte der Vernunft durchleuchteten Mythos bewertet und Mann in den Mittelpunkt eines neuen Gattungskanons des modernen Romans stellt. Das letzte Werk des 1944 im Arbeitslager von Balf gestorbenen Schriftstellers ist das Sonett *A földnek mélye* (*Die Tiefe der Erde*), in dem er sein eigenes aussichtsloses Schicksal in die mythische Geschichte der Fahrt des Orpheus in die Unterwelt projiziert.¹⁷

Vom Gesichtspunkt der literarischen Mythenrezeption nach 1945 aus dürfen Béla Hamvas und Nándor Várkonyi nicht unerwähnt bleiben. Hamvas war bereits seit den zwanziger Jahren mit Kerényi eng befreundet und spielte beim Zustandekommen des Stemma-Kreises und der inhaltlichen Gestaltung der ersten beiden Bände der Schriftenreihe *Insel* eine maßgebende Rolle.¹⁸ Von seinen kulturkritischen Untersuchungen ausgehend, gelangte er unter Verwendung verschiedener mystischer und esoterischer Traditionen von der Existentialphilosophie zu einer subjektiven Variante der lebensphilosophischen Bestrebungen und der modernen traditionalistischen Philosophie. Seine Auffassung wird grundlegend von einem metaphysischen Krisenbewußt-

¹⁵ Imre Trencsényi-Waldapfel: *Mitológia*. Budapest 1974; Ders.: *Vallástörténeti tanulmányok*. Budapest 1981.

¹⁶ Poszler (wie Anm. 11), S. 267–296; vgl. Lackó (wie Anm. 9), S. 260–264; Attila Fáj: Kerényi Károly hatása a hazai és a nyugati magyar írókra. In: *Kerényi Károly és a humanizmus*. Bern 1978, S. 38–63, hier: S. 56–58; Miklós Szentkuthy – Antal Szerb – Gábor Devceveri: A mítosz mítosza. In: *Magyar Csillag* 1 (1941), S. 86–90, 209–215.

¹⁷ Poszler (wie Anm. 11), S. 439–440.

¹⁸ Pál Darabos: Hamvas Béla irodalom- és művészetszemlélete. I. rész. 1930–1948. In: *Literatura* 2 (1975), S. 188–208; Tibor Hanák: *Az elfelejtett reneszánsz. A magyar filozófiai gondolkodás századunk első felében*. Bern 1981, S. 137–140; Katalin Kemény: Élet és életmű. In: Béla Hamvas: *Szellem és egzisztencia*. Pécs 1987, S. 145–183; Pál Darabos: *Hamvas Béla – egy életmű fjiognómiaja II. Második rész: A lényegkereső (1926–1948)*. I. O. O. 1997, S. 223–289.

sein bestimmt, sein Bestreben gilt der Wiederherstellung der verlorenen „Existenzeinheit“ des goldenen Zeitalters und der Poetisierung der philosophischen Texte. Die Mythen interessieren ihn in erster Linie als Hüter der Tradition und der Offenbarung, als Quellen des Geistes der urzeitlichen Menschheit und als seine philosophische Konzeption bestätigende Beispiele. Die wichtigsten Hüter der Überlieferung sind nach Hamvas die Dichter; der Höhepunkt der wahren Poesie ist die „orphische“ Dichtung, die die poetischen Mittel ablehnt und die Inspiration in den Vordergrund stellt.

Ähnlich wie Hamvas rückte auch Nándor Várkonyi die Rekonstruktion der geistigen Beschaffenheit, des Weltbildes und der Mythen des Menschen vor der Sintflut und damit die Wiederherstellung des inneren Gleichgewichtes des modernen Menschen ins Zentrum seiner Tätigkeit. Aber während Hamvas die Geschichtlichkeit fast vollkommen aus seinem System verbannte, war Várkonyi ein Anhänger der historischen Sichtweise und eines seiner Hauptziele lag darin, die Vorgeschichtlichkeit historisch zu ordnen.¹⁹ Gleichzeitig aber bezweifelte er jedweden Evolutionsgedanken. Seine mit analytischen Methoden kombinierte synthetisierende Absicht stimmt im wesentlichen mit der von der Geistesgeschichte inspirierten vergleichenden Mythenforschung überein. Er bezieht sowohl die Ergebnisse der Ethnologie und der Ethnoarchäologie als auch die der Astrologie, der Tiefenpsychologie und der Naturwissenschaften mit ein. In seinem 1942 erschienenen Buch *Sziriat oszlopai (Säulen Siriats)* deutet er die materiellen und geistigen Produkte des „archaischen Menschen“ und behandelt die Mythen an vorrangiger Stelle. In seinem 1946 veröffentlichten Essay *Ember és mítosz (Mensch und Mythos)* kritisiert er die ausschließliche Anwendung der philologischen Methoden in der Mythenforschung und betont den Vorrang sowie die inspirierende Rolle der Mythen den Wissenschaften gegenüber.²⁰ Der größere Teil seiner postumen Arbeit *Az elveszett paradicsom (Das verlorene Paradies)* ist ebenfalls eine Mythengeschichte und -interpretation: Er behandelt darin jene Mythen ausführlich, die von der Erschaffung der Welt, dem Urzustand des Menschen und dessen Verlust zeugen und legt die mythenschaffende Kraft der verschiedenen Völker und die Zusammenhänge unter den Mythen mit einem reichen Beispielmateriale dar.

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, daß in der ungarischen Literatur nach 1945 zahlreiche, von der Mythologie inspirierte Werke entstanden sind. Der Reichtum der mythologisch inspirierten Literatur zeigt sich darin, daß Sándor Scheiber allein aus der Periode zwischen 1945 und 1973 nahezu zweihundert Werke registrieren konnte, die den Einfluß des Alten Testaments widerspiegeln.²¹ In der Mehrheit handelt es sich um Gedichte, aber es gibt darunter auch Dramen, Erzählungen, Romane und Mysterienspiele. Im folgenden werde ich am Beispiel von drei repräsentativen

¹⁹ László Vekerdi: Utószó. In: Nándor Várkonyi: *Az elveszett paradicsom*. Pécs 1988, S. 238–253; László Rajnai: *Ember és világ a mérlegen*. In: Nándor Várkonyi: *Az elveszett paradicsom*. Budapest 1994, S. 749–757, hier: S. 752.

²⁰ Nándor Várkonyi: *Ember és mítosz* [1946]. In: *A Sorsunk. Antológia*. Hrsg. v. Tibor Tüskés. Pécs 2002, S. 244–250.

²¹ Sándor Scheiber: *A Biblia a magyar irodalomban 1945–1973. Bibliográfiai kísérlet*. In: Ders.: *Folklór és tárgytörténet. II*. Budapest 1977, S. 490–504.

Autoren aus der Zeit zwischen 1945 und 1970 die literarische Adaption der Mythologie, die Varianten ihrer Erscheinungsform sowie die Unterschiede in der Anwendung und Funktion darlegen. Die drei Autoren vertreten die Gattungen Lyrik, Epik und Drama; zwei von ihnen sind auch international anerkannt, der dritte wartet noch auf seine Entdeckung. Zwei von ihnen habe ich auch persönlich gekannt. Die Werke zeigen unterschiedliche Zugänge zum Mythos, weisen aber auch manche verwandte Züge auf.

MYTHOLOGISCHE GEDICHTE VON SÁNDOR WEÖRES

Die zwei Jahrzehnte umfassenden, mythologisch inspirierten Dichtungen von Sándor Weöres (1913–1989), der die moderne unpersönliche Lyrik in der ungarischen Dichtung zur vollen Entfaltung brachte und auch als Paganini der ungarischen Sprache bezeichnet wird, zeigen, daß das Jahr 1945 keine scharfe Grenze in der Geschichte der literarischen Mythenrezeption darstellt.²² Weöres stand sowohl mit der *Insel*-Bewegung als auch mit dem *Argonauten*-Kreis in Verbindung und gelangte darüber hinaus mit Nándor Várkonyi und Béla Hamvas in inspirativen Kontakt. Für sein früh aufkommendes Interesse an der Mythologie spricht, daß er schon zu Beginn der dreißiger Jahre aus Rohübersetzungen altägyptischer, hebräischer, chaldäischer und assyrischer Prosatexte künstlerische Übertragungen schuf und sich dann auch als Übersetzer in die Vorbereitungsarbeiten für Várkonyis Buch *Sziriat oszlopai* (*Säulen Siriats*) einschaltete.²³ Dieses erneuerte Interesse dokumentiert sich zum Beispiel in den freien Mythenbearbeitungen *Gilgames* (*Gilgamesch*, 1937) und *Istar pokoljárása* (*Istars Höllenfahrt*, 1939) und trug auch zur Entstehung der den Fall des Kronos aufarbeitenden dramatischen Dichtung *Theomachia* (1938) bei. Im ersten Teil seines dritten Gedichtbandes *A teremés dícsérete* (*Lob der Schöpfung*, 1938) befinden sich unter dem gemeinsamen Titel „Bilder aus der Bibel“ vier Gedichte, die die Rede des Magus Simon, die Geschichten über das Opfer Abrahams und den Tanz Davids vor der Bundeslade sowie die Klage Mariä paraphrasieren. Schon in diesen frühen Gedichten fragt er nach den Merkmalen des Kosmischen, will den Allgegenwärtigen ergreifen und sucht auf die durch die letzten Dinge des Lebens aufgeworfenen Fragen eine Antwort. 1944 schrieb Béla Hamvas eine Rezension über den Gedichtband *Medúza* (*Meduse*) von Weöres.²⁴ Im gleichen Jahr lernten sich die beiden persönlich ken-

²² Wenn nicht anders vermerkt, wurden die folgenden Werkausgaben verwendet: Sándor Weöres: *A hallgatás tornya. Harminc év verseiből*. Budapest 1956; Ders.: *Tűzkút*. Budapest 1964; Ders.: *Egybegyűjtött írások. 1–3*. Budapest 1970.

²³ Zoltán Kenyeres: *Mítosz és játék. Bevezetés Weöres Sándor költészetébe*. In: Ders.: *Gondolkodó irodalom*. Budapest 1974, S. 243–305, hier: S. 264–291. – Vgl. Sándor Weöres: *Egybegyűjtött levelek*. 2 Bde. Hrsg. v. Imre Bata und Erika Nemeskéri. Budapest 1998, hier: Bd. 1. S. 477–556.

²⁴ Sándor Weöres: *Medúza. Versek*. Budapest 1943; Béla Hamvas: A „Medúza”. In: *Diárium* 5 (1944), 2, S. 21–23. – Vgl. Weöres (wie Anm. 23), Bd. 2. S. 435–460.

nen und wurden zu Verbündeten. In seiner Rezension spornet Hamvas den Dichter zur Fortsetzung der im Mallarméschen Sinne verstandenen „orphischen“ Linie an. Diese Besprechung hat bei Weöres einen tiefen Eindruck hinterlassen, denn ihre Hauptaussage stimmte mit der Tendenz seiner damaligen poetischen Versuche überein.

In der zweiten Hälfte der vierziger und in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre wandte sich Weöres im Zeichen seiner früh verkündeten Individualismusgegnerschaft wieder den Mythen zu. In seinen zu dieser Zeit geschriebenen, mythisch inspirierten sog. Langgedichten und Sonetten entfernte er sich mehr und mehr von den ursprünglichen Mytheninhalten und paraphrasierte die innere Struktur der mythischen Denkweise. Damit setzte er nicht nur seine eigenen früheren poetischen Arbeiten fort, sondern hob sie auf ein höheres Niveau.²⁵ Er führte die Gattung des Langgedichtes in Ungarn ein und übte damit einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der ungarischen Dichtung aus.²⁶ Wesentliche thematische Merkmale der Langgedichte sind die philosophische Reflexion und die Auseinandersetzung mit den historischen Krisen zur Zeit des Sozialismus.²⁷ Diese Ausdrucksform erscheint bei Weöres etwa gleichzeitig mit der Entstehung der *Longer Poems* Wystan Hugh Audens. Ein Kennzeichen der mythologischen Langgedichte von Weöres ist die nichtreflexive, objektiv-sinnliche Unmittelbarkeit, ein anderes die Vermeidung des reflexiven Denkens durch die narrativ-dramatisch-oratorische Darstellung. Nur eine reine Erzählung findet sich darunter, und zwar *Az elveszített napernyő* (*Der verlorene Sonnenschirm*, 1953). Das Gedicht *Mária mennybemenete* (*Himmelfahrt Mariä*, 1952) folgt einer oratorischen Aufarbeitung, in den Gedichten *Medeia* (1954) und *Orpheus* (1955) löst sich die Erzählung in einer Reihe innerer Monologe auf, in *Tatavane királynő* (*Königin Tatavane*, 1956) wendet der Dichter Narrativ-Szene, Dialog und Monolog an. Auf eine ganz besondere Art und Weise gestaltet er das Gedicht *Mahruh veszése* (*Mahruhs Untergang*, 1952), in dem die Bilder von Aufzählung und Beschreibung die Atmosphäre eines apokalyptischen Mythos hervorrufen.²⁸

Mahruhs Untergang ist eine Serie von apokalyptischen Visionen düsterer Stimmung über den Niedergang des Ursterns. Die dichterische Aufarbeitung des Niedergangsmythos ist das Ergebnis einer geschichtsphilosophischen Reflexion, die sowohl mit dem Krisenbewußtsein der Zeit und dem von versunkenen Kulturen berichtenden, ebenso von Várkonyi bearbeiteten Atlantis-Gedankenkreis als auch mit der Erinnerung an den Krieg zusammenhängt sowie von der Angst vor einer möglichen Vernichtung der Menschheit zeugt. 101 vierzeilige Strophen entwerfen Bilder vom Untergang

²⁵ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Zoltán Kenyeres: *Tündérsíp. Weöres Sándorról*. Budapest 1983, S. 133–159.

²⁶ Vgl. György Bodnár: *Juhász Ferenc*. Budapest 1993, S. 160–169; Tibor Tüskés: *Nagy László*. Budapest 1983.

²⁷ Pomogáts (wie Anm. 8), S. 469.

²⁸ Zur englischen Übertragung von drei mythologischen Gedichten vgl. Sándor Weöres: *Eternal Moment. Selected Poems*. Ed. by Miklós Vajda. Budapest 1988, S. 60–78, 88–93. – *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. Hrsg. v. Mátyás Domokos. Budapest 1993, S. 35, 105, 421.

der Reiche und der Kontinente des Ursterns in Sintflut und Feuersflut, das Gedicht wird vom *Negyven király éneke (Gesang der vierzig Könige)* abgeschlossen. Jede Strophe ist reine Bewegung, gegensätzliche Eigenschaften darstellende Bilder folgen einander. Die Gegensatzpaare sind durch abwechslungsreiche Bilder verkörpert, sie kommen in einer reichen gattungsmäßigen und stilistischen Variabilität zum Ausdruck. Durch Vielfalt und Abwechslung wird der die Ereignisse dokumentierende Katalog zu einer anschaulichen Reisebeschreibung, wodurch ein anderes wichtiges Motiv der Dichtung von Weöres, die Peregrinatio, in die apokalyptische Vision gelangt.

Das Marien-Motiv nimmt in seinen Gedichten eine wichtige Rolle ein, das immer in der glaubensbekenntnisartigen Ausdrucksform der romantisch-ästhetischen Sichtweise erscheint. Eine großangelegte Aufarbeitung des Motivs stellt das zur Erinnerung an seine Mutter verfaßte Gedicht *Himmelfahrt Mariä* dar. Die mehrteilige, in einen Gesang eingefaßte Komposition ist reine Innerlichkeit und reine Abstraktion. Der erste Teil widmet sich dem Abschied von dem objektiv und unpersönlich beschriebenen, aufgebahrten Leichnam. Im zweiten Teil erhält der Text mehrfache Bedeutung: Es wird darin das Schicksal und der Tod der Mutter wiedergegeben, aber auch Ideen vom Sohn und vom Opfer blitzen auf. Die Bilder beschwören die Ankunft in der Unterwelt aus der griechischen Mythologie herauf, an die sich als neue Bedeutungsdimension die Vorstellung von der Identität Hirte und Schaf, vom Opferbringenden und Geopferten anschließt. Der dritte Teil vergegenwärtigt in einem Lied von zwei sich abwechselnden Chören die Lebensabschnitte der Frau. Es leuchtet die Mutterschaft Mariä und die Geburt Jesu auf; der glorifizierende Chor besingt den Triumph Mariä, während der Klagechor sie anfleht. Der vierte Teil evoziert im Wechselgesang zwischen Chor und Maria das Mysterium der Himmelfahrt. Die für die Himmelfahrt bereite Maria lobpreist ihren Sohn und berichtet vom Mysterium Jesu. Der emotional-gedankliche Bogen des Gedichtes kehrt von der einmaligen Persönlichkeit der auf der Bahre ruhenden Toten zum allgemeinen Symbol des schöpferischen Lebens der Frau und zur Macht der Dichtung zurück. Die Musikalität der Komposition und die emotionale Anreicherung des gesamten Gedichtes bringt den romantischen Gedanken von der Poetisierung des Lebens zum Ausdruck.

Eine andere großangelegte Aufarbeitung der Marienthematik ist das Gedicht *Salve Regina* (1964), das an die Welt der mittelalterlichen Marien-Hymnen erinnert. Im Zentrum steht die Idee der ersehnten Vollkommenheit, die sich aus den gegensätzlichen Bilderserien von der Morgendämmerung und dem vom Leben zur Vergänglichkeit führenden Weg entwickelt. Weöres huldigt hier durch die Verflechtung der Motivkreise der Naturmythen, des Alten und Neuen Testaments, des christlichen Mittelalters und des weltlichen Alltags mit einer profanen Verherrlichung des weiblichen Körpers den Ideen des weiblichen Seins und der Mutterschaft.

Eine neue Variante der Mythenrezeption, die sog. mythische Hinzudichtung, vertritt das Langedicht *Medeia*. Im inneren Monolog des ersten Teiles werden zwar einige Hauptmomente der mythologischen Erzählung geschildert, das Gedicht selbst beginnt aber im wesentlichen dort, wo der Mythos zu Ende ist. Die Dichtung stellt eine Reihe symbolischer Traumvisionen dar, in der wunderbare Metamorphosen be-

schrieben werden. Im zweiten Teil erscheint ein beliebtes Motiv von Weöres, der Drache: Medeia geht als Drachenbursche, dann als Drachenjungfrau auf die Suche nach ihrem Liebsten. Sie wird gefangengenommen und getötet, als greiser König macht sie sich wieder auf den Weg, zieht aber vergebens umher. Im dritten Teil beginnt die Suche von neuem; als sie verfolgt wird, opfert sie sich freiwillig auf. Der Traumritus macht ihr den Platz, den sie im Universum einnimmt, und ihre Pflicht bewußt: Zwischen Himmel und Erde ist sie der Mond, ihre Pflicht wiederum ist es, „Jungfrau, Geliebte, Mutter, ewiges Opfer“ zu sein. Die drei Teile zeigen drei Handlungsebenen auf: Die erste ist der in der mythologischen Erzählung ausgedrückte Kampf, das ungezügelte, wilde Einmischen in die Ereignisse des Lebens; die zweite ist die das Prinzip der Nichteinmischung verwirklichende Peregrinatio; die dritte stellt die Selbstaufopferung als die einzige Möglichkeit der moralisch reinen Einmischung dar. Alle drei Ebenen sind charakteristische Bestandteile des dichterischen Glaubensbekenntnisses von Weöres: Die Peregrinatio deutet auf die unablässige Suche nach den Ideen hin, das Opfer als Teil der Erlösung läßt auf die geistige Handlung, auf die schöpferische Tätigkeit schließen.

Das Bekenntnis des Dichters kommt im Langgedicht *Orpheus* in reiner Form und unmittelbar zum Ausdruck. Alle vier Teile des Gedichtes haben einen eigenen Titel und sind auch in sich selbst verständlich. Der erste Teil stellt mit dem Bild der Morgendämmerung die Periode der Vorbereitung, die Zeit des Anfangs dar: Orpheus beginnt zu singen. Der zweite Teil bringt den Monolog des getöteten Orpheus, der dritte Teil berichtet über seine Höllenfahrt, der vierte Teil enthält ein dem Schicksal trotzendes Bekenntnis zur Dichtung. Der Kontext des ersten Teiles ist die Urnatur, der des zweiten die geistlose Materie, der des dritten die Unterwelt und der des vierten Teiles das Reich des Geistes. Die vertauschte Chronologie der mythischen Episoden ruft eine starke Erregung der Gefühle hervor. Genauso wie in der ethischen Wertordnung von *Himmelfahrt Mariä* und *Medeia* steht auch hier die Opferthat an erster Stelle.

Ist es möglich, die Opfer miteinander zu vergleichen und welches von ihnen ist das wertvollste? Mit diesen Fragen befaßt sich die Dichtung *Minotauros* (*Minotaurus*). Die drei Haupthelden sind Pasiphaë, die jungfräuliche Königstochter und der Stier. Beide, sowohl Pasiphaë als auch die Königstochter, werden zum Opfer des Stiers, aber während sich erstere freiwillig opfert, graust letzterer davor. Pasiphaë steht für den Unflut der materiellen Welt ein, weil sie dem Leben dienen will, die Königstochter aber sehnt sich nach Reinheit, sie vertritt die Welt der Ideen. Beide Argumente sind überzeugend: Ohne Pasiphaë stirbt das Leben aus; gibt die Königstochter ihre Prinzipien auf, verschwindet die Tugend der Unschuld. Zwischen den beiden Haltungen gibt es keinen Kompromiß. Die Königstochter weiß das und läßt sich lieber töten. Die zugespitzte, metaphysische Fragestellung des Gedichtes knüpft eng an die von der gesellschaftlichen und historischen Wirklichkeit der fünfziger Jahre aufgeworfenen ethischen Probleme an und steht mit ihrer ernsten Stimmung am Rande der Tragik. Die letzte Botschaft ist aber doch der hartnäckige Glaube an die Überbrückbarkeit der Gegensätze, an das Vertrauen im seelischen, geistigen und gefühlsmäßigen Leben des Menschen.

Nicht nur die erwähnten Langgedichte, sondern auch einige Sonette von Weöres sind mythologisch bestimmt.²⁹ Das Sonett kommt erstmals 1936 bei ihm als Gattung vor, seine mythologisch inspirierten Sonette führen die besten Traditionen der ungarischen Sonettliteratur weiter. Die drei ausgewählten Sonette erschienen 1947, 1948 und 1957 und wurden später in den Zyklus *Átváltozások (Metamorphosen)* eingefügt. Als Grundlage für *Marsyas és Apollón (Marsyas und Apollon)* dient eine der grausamsten Geschichten der griechischen Mythologie. Der erste Vierzeiler der Oktave schildert den blutigen Leichnam des getöteten Silen, der zweite Vierzeiler spitzt die Vision des Grauens weiter zu. Im ersten Dreizeiler des Sextetts reinigt der Mörder Apollon sein Messer an den Schamhaaren des Opfers, im zweiten Dreizeiler ist die jubelnde Menge dargestellt. Die Geschichte verweist auf die Kehrseite der in der Dichtung von Weöres konsequent verteidigten ethischen Werte, und es kommt die Warnung vor dem geistig-moralischen Verfall zum Ausdruck. Die Wertestruktur zeigt sich an den Protagonisten: Der Pöbel vertritt die Welt ohne Geist, Apollon die willkürliche Gewalt, Marsyas den Geist des sich frei entfaltenden Handwerks und der Kunst. Das Gedicht ist keine gesellschaftliche Allegorie, sondern es verkündet die Überlegenheit der schöpferischen Kraft und der Kunst gegenüber der materiellen Welt.

In der Auffassung Weöres' bewahrt und überliefert der Dichter als Homo faber die Errungenschaften der menschlichen Kultur und des Geistes. Er idealisiert die Macht der Dichtung dadurch, daß er auch die Handwerker der Poesie achtet und in den Strom der Tradition mit einschließt. In dieser Perspektive bildet das vorher erwähnte Sonett zusammen mit dem Sonett *Hephaistos* ein Paar, in dem er über die drei Hammerschläge des Gottes der Schmiede berichtet. Der erste Schlag ist die die Unendlichkeit bestürmende frische Kraft, dem der auf die Erde gerichtete schwere und wuchtige zweite Schlag folgt. Den Gegensatz zwischen „oben“ und „unten“ löst eine Regung „wie Finkenschnabelschlag“, das „Innere“, auf. Nur ein einziges Wort bezieht sich im Gedicht auf die mythologische Gestalt: der „Hinkende“. Weöres läßt den Faden der Mythologie los, und im Gegensatz zu Mihály Babits, der das Thema schon früher ebenfalls in einem Sonett bearbeitet hat, subjektiviert er nicht, sondern verallgemeinert und abstrahiert. Während er von den empfindsamen Bildern nicht losläßt, zieht er den Kreis der Abstraktion so, daß sowohl der Dichter als auch der Leser nach innen gelangen: Die Vortragsform in der dritten Person Singular geht im zweiten Dreizeiler in die erste Person Plural über:

Groß war des Hinkenden erste Bewegung,
Er spürte seiner Arme Muskeln schon,
Bis ins Unendliche floß die Erregung,
Zog in der schnellen Sterne Raum davon.

Krampf war die zweite mühsame Gebärde
Durch Emotion, auf einen Punkt gezielt,

²⁹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Kenyeres (wie Anm. 25), 231–265; Imre Bata: *Weöres Sándor közelében*. Budapest 1979, S. 190–191.

Die oft im Traum mit goldenem Schild gespielt
Und mit verborgnen Schätzen in der Erde.

Wie Finkenschnabelschlag die dritte dann,
zu Füßen der zwei größeren erschläfft,
die sich gesont im Überfluß an Kraft.

Sie fing bei unsres Friedens Ursprung an,
wo brunntief das Herz der Dinge klafft,
selig die Tat, die darin ruhen kann.
(Übertragen von Annemarie Bostroem)³⁰

In dem Sonett *Proteus* verdichtet sich das Wesentliche aus dem dichterischen Bekenntnis Weöres'. Der Held erscheint so wie aus dem vierten Gesang der Odyssee bekannt, als er sich am Meeresufer niederlegt und Menelaos ihn mit seinen Mannen gefangennehmen will. Der Proteus von Weöres ist mehr und auch weniger als die bei Homer vorkommende Meeresgottheit: Er vergegenwärtigt nicht nur das dichterische Rollenspiel und den Gestaltenwechsel, sondern vertritt das Meer, die Freiheit. Der Wortgebrauch bringt ein mehrschichtiges Assoziationsfeld zustande, in dem die historischen und mythologischen Ideenverknüpfungen mit dem eigenen Bild- und Begriffssystem des Dichters verschmelzen. Die auf Gegensätze ruhende Tiefenstruktur des Sonetts ergibt sich aus einer Rollensituation, die an einen dramatischen Zusammenstoß erinnert, die Auflösung ist in den letzten beiden Zeilen konzentriert. Dies ist ein Schlüsselgedicht des Humanismus und der romantisch-ästhetischen Grundanschauung von Weöres: Der Dichter vertritt mit seinem ganzen Wesen das Meer, den höheren Geist, die Freiheit, selbst dann, wenn ihm Fesseln angelegt werden.

DER MYTHOLOGISCHE ROMANZYKLUS VON JÁNOS KODOLÁNYI

Das Jahr 1945 kann in der Laufbahn János Kodolányis (1899–1969) als Erzähler nur bedingt als Grenze bezeichnet werden. Nach einer romanhaften Aufarbeitung der Ereignisse der ungarischen Frühgeschichte und der Geschichte des Mittelalters – zu der er Elemente der nationalen Mythologie heranzog – wandte sich sein Interesse allmählich den prähistorischen Zeiten, der Urreligion der Menschheit und den archaischen Mythen zu. Noch während er an seinem letzten Roman über die Geschichte Ungarns arbeitete, las er Nándor Várkonyis Buch *Säulen Siriats*, das mit seiner der Entwicklung gegenüber skeptischen, mystisch-transzendentalen Geschichtsphilosophie einen tiefen Eindruck auf ihn ausübte und mit dessen Autor er durch eine enge

³⁰ Sándor Weöres: [*Gedichte*]. Auswahl von Paul Kárpáti. Berlin/DDR 1978, S. 27; der folgende deutschsprachige Band enthält kein einziges mythologisches Gedicht: Sándor Weöres: *Der von Ungern. Gedichte und acht Zeichnungen*. Auswahl u. Übersetzung v. Barbara Frischmuth u. Robert Stauffer. Nachw. v. Robert Stauffer. Frankfurt/M. 1991. – *Egyedül mindenkivel*, (wie Anm. 28), S. 417.

Freundschaft verbunden war.³¹ Nachweislich wirkte auf Kodolányi eine religiös-existentialistisch gefärbte Studie László Vatais mit dem Titel *A szubjektív életerzés filozófiája* (*Die Philosophie des subjektiven Lebensgefühls*), die am Beispiel des Werkes Dostojewskis die Varianten des gegen die metaphysischen Schranken rebellierenden autonomen und die Schranken bewußt akzeptierenden „gläubigen“ Verhaltens darlegt.³² Während des Krieges gelangte er zu der Überzeugung, daß die den Turm der Zivilisation von Babel errichtende Menschheit ihr eigenes Verderben vorbereite und daß es zur Aufgabe der Literatur gehöre, die geistigen, moralischen und spirituellen Vorstellungen des Menschen zu erforschen und zu propagieren. Sein Interesse richtete sich nach und nach vom Geheimnis des „ewigen Ungarn“ hin zu dem des „ewigen Menschen“, und er suchte mehr und mehr in den babylonischen Mythen und in der Bibel eine Antwort auf seine philosophisch-religionsphilosophischen Fragen.³³ In diesem Themenkreis schrieb er in verhältnismäßig kurzer Zeit nacheinander vier Romane, deren Zusammengehörigkeit er sukzessiv wahrnahm. Obwohl es bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Versuche in der modernen ungarischen Literatur zur epischen Aufarbeitung von biblischen Stoffen gab,³⁴ wurden durch diese Werke, die eine Synthese von Epik und Mythos verwirklichen, nicht nur die schriftstellerische Tätigkeit Kodolányis vervollkommenet, sondern er schuf auch ein neues Modell, dehnte die Gattungsgrenzen aus und bereitete weitere epische Aufarbeitungen der biblischen und antiken Mythologie vor.³⁵

Ähnlich seinen Geschichtsromanen sind auch die mythologischen Romane Kodolányis von Symbolen, subjektiven und allegorischen Bezügen durchwoben; zwischen Vergangenheit und Gegenwart kommt eine ständige Verbindung zustande. Im *Vízöntő* (*Wassermann*, 1946) gestaltet er den Mythos über die Zeit der Sintflut neu und stellt den Zerfall einer vergessenen Zivilisation in den Vordergrund.³⁶ Eine Anregung von Várkonyi bei der Themenwahl ist offensichtlich. Die Darstellung von Aufrüstungen, Kriegen, gesellschaftlichen, politischen und Machtkämpfen in archaischen Zeiten rundet sich zu einem riesigen Fresko über das 20. Jahrhundert ab, angefüllt mit spöttischen, satirischen Hinweisen, Andeutungen auf die jüngste Geschichte und die die Ereignisse häufig verfälschende Geschichtsschreibung. Ebenfalls mit Hu-

³¹ Kodolányi János és Várkonyi Nándor levelezése. Hrsg. v. János Kodolányi jun. Budapest 2000.

³² Zu den folgenden Ausführungen vgl. Tibor Tüskés: *Kodolányi János*. Budapest 1974, S. 182–225; Miklós Csűrös: Kodolányi János (1899–1969). In: *A magyar irodalom története 1945–1975. III/1. A próza*. Hrsg. v. Miklós Béládi u. László Rónay. Budapest 1990, S. 410–429; Anna Jókai: A mítosz, mint realitás (Kodolányi világképe). In: *A mítosz, mint realitás (Tanulmányok Kodolányi Jánosról)*. Hrsg. v. István Bakonyi. Székesfehérvár 1999, S. 43–48.

³³ György Bodnár: Nép, mítosz, valóság. Kodolányi problémák. In: Ders.: *Törvénykeresők*. Budapest 1976, S. 124–157; István Jelenits: Mítosz és valóság. Kodolányi János, a regényíró. In: Ders.: *Az ének varázsa*. Budapest 2000, S. 166–184.

³⁴ Bodnár (wie Anm. 5); Ders.: *Kafka Margit*. Budapest 2001.

³⁵ Vgl. z.B. Miklós Mészöly: *Saulus*. Budapest 1968; Gábor Devecseri: *A meztelen istennő és a vak jövőmondó*. Budapest 1972; Lajos Mesterházy: *A Prometheusz-rejtély*. Budapest 1973.

³⁶ János Kodolányi: *Vízöntő*. Budapest 1948.

mor, aber auch mit Anteilnahme stellt Kodolányi die Irrungen der Intelligenz in den Wirren der Welt vor der Sintflut dar; es ist nicht schwer, in den Porträts die als Modell dienenden Zeitgenossen zu erkennen. Die Beschreibung der Sintflut läßt die Belagerungsatmosphäre des Zweiten Weltkrieges nachvollziehen, die zwischen Verzweiflung und Hoffnung hin und her schwankte, sowie die Erfahrung über die Spannungen erahnen, die zwischen den in den Kellern eingeschlossenen Menschengruppen entstanden sind. Mit der Anführung des apokalyptischen Moments vom „neuen Himmel und neuer Erde“ weckt auch der Schluß des Romans zeitgemäße Assoziationen und suggeriert die Bezugnahme der Urgeschichte auf die Gegenwart, die Idee einer mythischen Wiederholung.

Als Hauptquelle benutzte er die Sintflutmythen und die von der Sintflut berichtende Einlage der Gilgamesch-Epen. Ausgiebig schöpfte er aus der sich mit dem antiken Osten befassenden wissenschaftlichen Literatur sowie aus psychologischen und astronomischen Werken. Von seiner Souveränität den Quellen gegenüber zeugen unter anderem die Werkstruktur und zahlreiche Details, die aus eigener Invention entstanden sind. Die Kindheit und Jugend des Gilgamesch verlegt er in die Zeiten vor der Sintflut, wodurch Gilgamesch als Eingeweihter der versinkenden Kulturen in die neue Welt eintritt und die Qual des Überganges zum Schlüssel seines Charakters und seines Schicksals wird. Kodolányi psychologisiert den Mythos durch und durch, ihn interessieren nicht die Tatsachen, sondern die von den Menschen darauf gegebenen Antworten und die seelischen Reaktionen. Der Gilgamesch des Mythos ist zu zwei Drittel Gott, zu einem Drittel Mensch; Kodolányi dreht das Verhältnis um, und ab der Exposition des zweiten Romans *Új ég, új föld* (*Neuer Himmel, neue Erde*, 1949) ist die Motivation seiner Taten und die Skizzierung der seelischen Prozesse in allen wesentlichen Bezügen mit der menschlichen Sphäre verbunden.

Während im *Wassermann* die Geschichte des Menschen im Kosmos im Mittelpunkt steht, ist es im *Neuen Himmel, neue Erde* der Mensch selbst.³⁷ In seinem zweiten Roman behandelt Kodolányi die Lebensabschnitte des Gilgamesch nach der Sintflut, die die Entfaltung der Seele symbolisieren. Den ersten Abschnitt bestimmen der Existenzkampf, die einsamen Meditationen, der zweite Abschnitt stellt die Berufung des Gilgamesch zum Herrschen, zum Führen von Uruk, die Religionsreform und das Beseitigen der zivilisatorischen Rückständigkeit dar. Die mit dem Erscheinen Enkidus beginnenden Ereignisse symbolisieren die Freundschaft, die schönere Seite der Beziehungen im Diesseits bzw. das Verzicht des autonomen Menschen auf die Selbsttäuschung. Die erotische Episode mit Istar, dann der Tod des Enkidu führen zum letzten metaphysischen Stadium, zur Suche nach der Unsterblichkeit, nach der Möglichkeit des ewigen Lebens.

Ein wichtiges Element des Romans ist die Gesellschaftsschilderung. Die breite Masse stellt Kodolányi in beiden Romanen als ein von seinen Instinkten geleitetes, unbeständiges und nach Rache dürstendes Gebilde dar. In der Bilanz der Herrschaft von Gilgamesch betont er die von diesem unternommenen Anstrengungen zur Ver-

³⁷ János Kodolányi: *Új ég, új föld*. Budapest 1958.

minderung der Rückständigkeit, zur Hebung der seelischen Kultur. Er legt großes Gewicht auf die Darstellung der Umwelt, der Gebäude, der Bekleidung und der Gewohnheiten; häufig versucht er, den Kern der Mythen in religionsphilosophischen, natur- und geschichtswissenschaftlichen Erläuterungen darzulegen. Der parodistische, stellenweise Persiflagecharakter bewahrt ihn vor einer überklugen Vortragsweise: Er nähert sich den vorgeschichtlichen Zeiten durch strukturelle Klischees und stereotype Formeln der Historiographie und überschreitet mit bewußten Anachronismen die die Ereignisse voneinander trennenden Epochen. Absichtlich vermengt er religiöse und profane, heilige und erotische, mythische und alltägliche, erhabene und vulgäre, symbolische und naturalistische Elemente. Durch diese groteske, humorvolle und ironische Auffassung der mythischen Geschichtserzählung schließt er eng an die durch Thomas Mann auf höchstem Niveau verwirklichte Richtung der modernen Weltliteratur an. Seine Methode im Aufbau des Romans ist gewagt, er lockert die Form auf, gleichzeitig hält er aber an der traditionellen, fallweise weitschweifigen Beschreibungstechnik fest. Diese versteckte, „schleichende Modernität“ nimmt die formauflösenden und neue Formen schaffenden Versuche der ungarischen Prosa in vielerlei Hinsicht vorweg.

In der Auffassung Kodolányis steht die Gestalt Jesu den babylonischen Mythen nicht fern. In seinen Essays stellt er ihn als Vertreter eines radikalen Konservatismus bzw. einer den materiellen Bedürfnissen gegenüberstehenden Gleichgültigkeit dar. Er sieht in Jesus den Messias der Epoche der Fische, den neuen Gilgamesch, eine Verkörperung des im Leben des ewigen Menschen aufkommenden neuen Mythos bzw. das ideale Modell des die Schwelle des dritten Jahrtausends betretenden Menschen. In seinem Roman *Én vagyok (Ich bin's, 1949–1951)* übernimmt er die Angaben des Lebens Jesu und die Ereignisse der Apostelverfolgung größtenteils aus der Bibel, aus zeitgenössischen Geschichtsquellen und der exegetischen Literatur.³⁸ Er baut auch die sich auf Jung und Kerényi stützende Interpretation des Mythos, den Gedanken der mythischen Wiederholung ein. Das Ziel seiner religionsphilosophischen Erläuterungen liegt in der Enthüllung des Kerns der Lehre Jesu und deren Reinigung von den sich darauf abgelagerten Schichten. Die Charakterisierung Jesu weicht in einigen Punkten vom Traditionellen ab, wenn er ihn zum Beispiel als einen Weiterentwickler der magischen Wissenschaft des antiken Ostens darstellt und wenn er das Mysterium seiner Geburt rationalisiert.

Die mythische Welt wird im Roman in eine aktuelle Realität verwandelt. Kodolányi folgt weder der skeptisch-positivistischen Arbeit Renans noch den apologetischen Betrachtungen Papinis, und dennoch wird Jesus nicht zu einem Romanhelden aus Fleisch und Blut. Jesus verkörpert die geistige, Judas die irdische Welt. Kodolányis bedeutendste Erfindung ist, daß er das sich in der Seele des fehlbaren Menschen, des verräterischen Judas, widerspiegelnde Christusbild in den Mittelpunkt

³⁸ János Kodolányi: *Én vagyok*. Budapest 1972; vgl. Ders.: Az *Én vagyok*ról. Az író levele Rajnai Lászlóhoz. In: *Somogy* 27 (1999), S. 229–232; Tibor Tüskés: Az árulás regénye. Kodolányi János: *Én vagyok*. In: *A mítosz, mint realitás* (wie Anm. 32), S. 57–64.

stellt. Das theologische, religionsgeschichtliche und -kritische Ziel wird mehr und mehr durch den auf das existentielle und psychologische Rätsel des Judasproblems ausgerichteten Lösungsversuch in den Hintergrund gedrängt. In der Deutung des Verrats führt er das Vergehen des Judas auf die Struktur der Seele, auf die Qualität des Schicksals sowie auf seinen Irrglauben zurück und greift nicht zu den üblichen Erklärungen, isolierten Fakten und Hypothesen. Die gefühlvolle Darstellung des Alltags und der menschlichen Beziehungen sowie die mit Absicht statisch aufgefaßte Figur Jesu verblaßt mehr und mehr hinter einer mit tiefer Menschenkenntnis und leidenschaftlicher Kraft gestalteten, differenzierten Charakterzeichnung des Judas, die mehrere Elemente der Komposition aufsaugt. Im Roman wird der seelische Prozeß des Verrats im historischen Kontext detailliert analysiert, gleichzeitig aber auch als eine Einheit angesehen, der über die Entfremdung des Judas, der sich Jesus ursprünglich mit guten Absichten genähert hatte, seinen Argwohn, seiner allmählichen Konfrontation und seiner Entrüstung hin zum Aufkommen des Gedankens diesen anzuzeigen, zur Ausführung desselben und dann bis zur Reue führt, die den Verräter schließlich zum Selbstmord treibt. Der Roman, der mehrere Züge des modernen psychologischen Romans aufweist, ist auch ein gutes Beispiel dafür, daß die gleichen Bilder des Judas-Mythos zu Trägern von unterschiedlichsten Verhaltensnormen werden können und daß die Unkontrollierbarkeit des mythischen Ideenapparates ihre beliebige Anwendung fördern kann.³⁹

In den 1957 auch selbständig herausgegebenen fiktiven Judas-Memoiren verfolgt Kodolányi die früheren Abschnitte in der Entfaltung seiner Persönlichkeit, um zu zeigen, daß die Möglichkeit des Leidens und der Sünde schon dann den Menschen begleitet, wenn er noch keine persönliche Verantwortung übernehmen kann. In seiner Auffassung trägt die Schuld die Bestrafung bereits in sich; nicht die gesellschaftliche Vergeltung, sondern die Gewissensbisse, das Schuldbewußtsein führen zum Bereuen und Vergeben. Er kann Mitleid für Judas erwecken, ohne dessen Vergehen zu entschuldigen oder seinen Charakter zu veredeln. Das Gleichgewicht zwischen Verständnis und Verurteilen, die feine Unterscheidung zwischen persönlicher Verantwortung und einer Folge des Verhängnisses zeugen für Kodolányis tiefe Seelenkenntnis, seine ethische Sensibilität und seine hohe Ausdruckskraft. Er benutzt das biblische Thema zur Darlegung zeitgemäßer Probleme: Die Psychologie des Judas steht der des dekadenten Menschen der modernen Zeit, seiner zerfallenden Persönlichkeitsstruktur nahe; seine gesellschaftliche Bestimmung ist in vielem der Situation der im 20. Jahrhundert ihren Platz suchenden Kleinbürger-Intelligenz ähnlich. Dadurch, daß der Autor persönliche Momente in die Geschichte einbaute und auch die Ambivalenz des modernen Menschen auf den Konflikt zwischen Jesus und Judas übertrug, steigert er die Komplexität im Bedeutungsgehalt des Werkes weiter. Der wohl überlegte Aufbau der Erzählung, die maßvolle Verwendung der Mittel, um die Spannung

³⁹ Béla Oltyán: Történelem, mítosz, parabola évtizedünk magyar epikájában. In: *Tiszatáj* 32 (1978), 3, S. 49–55, hier: S. 53; vgl. z. B. Szilveszter Ördögh: *Koponyák hegye*. Budapest 1976; Sándor Márai: *Harminc ezüstpénz*. Regény. München 1983.

zu steigern, die visionäre Kraft und der magisch-mythische Realismus des Prosastils tragen alle dazu bei, daß Kodolányi in diesem Roman der Möglichkeit eines Meisterwerkes am nächsten gekommen ist. Jenem Romantyp, in dem seine Leidenschaft, die psychologische Wahrheit zu erforschen, auf die mythische Verallgemeinerung einer der Zeit entsprechenden Problematik stößt und beide sich gegenseitig in einem Paradoxon der zeitlosen Aktualität bestärken.

Noch beim Schreiben des Romans kam in ihm der Gedanke auf, daß Jesus die „Fortsetzung“ des Moses sei, der das meiste für die Reinigung der religiösen Vorstellungen der Juden unternommen hat, denn Moses hat mit der Abschaffung des alten Gesetzes genau das getan, was auch Gilgamesch unternommen hatte. Mit dem Roman *Az égő csipkebokor* (*Der brennende Dornbusch*, 1953) schuf Kodolányi das Verbindungsglied zwischen dem Gilgamesch- und dem Jesusroman und machte damit den Zyklus zu einer Tetralogie.⁴⁰ *Der brennende Dornbusch* hat die Geschichte des Auszugs der Juden aus Ägypten und ihrer Entwicklung zu einer Nation zum Thema. In der Bearbeitung des Moses-Stoffes waren für Kodolányi zum Teil Fragen wichtig, die auch im 1860 geschriebenen Moses-Drama von Imre Madách im Vordergrund standen. Moses stellte er als eine übermenschliche Gestalt dar, die das atlantis-ägyptische Wissen mit dem chaldäischen Wissen verschmolz und damit ein Volk, eine Nation und eine Kultur schuf. Ton und Technik der Erzählung bringen wieder etwas Neues: Die Geschichte wird von einem Narrator vorgetragen, der als Rabbi zu seinem Schüler spricht. Ziel dieses Vorganges ist es, eine stilisierte Umgebung zu schaffen, in der man die Außenwelt vergessen kann. Die Fiktion Meister – Schüler bietet dem Erzähler die Möglichkeit, polemische Einlagen, Erklärungen und persönliche Annahmen in die Handlung einzufügen.

Der Roman besteht aus drei Büchern und gliedert sich in 101 Kapitel. Der klassische Aufbau weist auf das Bestreben nach Synthetisierung hin. Im ersten Buch werden durch die parallele Darstellung des Lebenslaufs von Moses und Echnaton die historischen Vorgänge zusammengefaßt. Im zweiten Buch fügt sich die realistische Darstellung des Mannesalters von Moses in ein kritisch dargelegtes Gesellschaftstableau ein. Das dritte Buch ist eine großangelegte Vision über die Bewegung der Volksmassen und über das Aufsteigen des Moses zu einer weltgeschichtlichen Gestalt, die die Konzeption des Mosesschen Gotteserlebnisses und die gesamte Problematik der Verbindung des Menschen zu Gott komprimiert aufzeigt. Eine Grundidee des Romans liegt darin, daß alle neuen, auf einer höheren Stufe stehenden Lebensformen nur zum Preis der Leiden und der Konflikte zwischen dem Volk und seinen Führern entstehen können. Kodolányi verhält sich mit einer ihm eigenen Ambivalenz der Figur des Moses gegenüber: Er bewundert seinen Genius, läßt aber auch durch die Darstellung des Zerreißen seiner menschlichen Beziehungen und seiner Vereinsamung seine Schuld spüren. Der Hauptschuld von Moses war das Zweifel an seinem Volk. Im *Abschiedswort* am Ende des Romans betont Kodolányi einerseits die Wichtigkeit der

⁴⁰ János Kodolányi: *Az égő csipkebokor. I–II*. Budapest 1957; vgl. Ders.: *Und er führte sie aus Ägypten – Ein Moses-Roman*. Übers. v. Charlotte Ujlaky. Stuttgart 1965.

subjektiven Entscheidung des Individuums, die schicksalsgestaltende Rolle der inneren Stärke, andererseits ergreift er Partei für die Kontinuität im Charakter, in der Geschichte und im Wissensbestand des Menschen.

DIE BIBLISCHEN DRAMEN VON LÁSZLÓ NÉMETH

Die Beschäftigung mit dem Mythos begleitet das Werk von László Németh (1901–1975) ebenfalls vom Anfang bis zum Schluß. Noch Ende der zwanziger Jahre entdeckte er die biblischen Erzählungen von Károly Pap für die Literaturgeschichte.⁴¹ Seit 1934 verband ihn eine enge Freundschaft mit Károly Kerényi, mit dem er eine Zeitlang in mehreren Fragen der gleichen Auffassung war. 1935 führte er mit Kerényi einen offenen Briefwechsel über die Verwirklichung des „ungarischen Hellenismus“, über die Verbreitung der klassischen Ideale.⁴² Etwas später erschien im dritten Band der Schriftenreihe *Insel* seine Studie *A mítosz emlőin (An den Brüsten des Mythos)* mit dem Untertitel *Ars poetica helyett (Anstelle einer Ars poetica)*, in der er dafür plädiert, daß die Mythologie fähig sei, eine die künstlerischen Schöpfungen anregende, die Prosa und Dichtung gleichermaßen erneuernde Rolle zu übernehmen.⁴³ Diese Studie nimmt sozusagen die mythologische Linie der schriftstellerischen Tätigkeit Némeths in der Zeit nach 1945 vorweg. Seit Beginn der vierziger Jahre stand er in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Nándor Várkonyi, dessen Interesse für die Mythen er gut kannte.⁴⁴ In seinen beiden monumentalen Frauenromanen *Iszony (Abscheu)* und *Égető Eszter (Esther Égető)*, die den Gipfel seines Romanwerkes darstellen, dienen ihm mythologische Archetypen als Grundlage: Im ersteren – wohl der international bekannteste Roman in der ungarischen Literatur nach 1945 – versetzt er die Gestalt der Artemis, im zweiten die der Demeter mittels verschiedener Umwandlungen in eine ungarische Umgebung.⁴⁵ Mythologische Vorstellungen tauchen auch in anderen Werken von ihm auf.

Der Mythos erscheint in der Laufbahn des Dramatikers Németh unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und nach einer Reihe von unwürdigen Angriffen, die er im literarischen Leben erfahren mußte. In der Zeit zwischen 1945 und 1970 hat er insgesamt drei Dramen in Versform geschrieben, die ein biblisches Thema bearbeiten. Die dramaturgische, poetische Funktion der Versform ergibt sich daraus, daß der biblisch-mythologische Stoff auf dem Niveau der sprachlichen Formgebung aus der

⁴¹ László Németh: Pap Károly. In: *Nyugat* 22 (1929), S. 488–491; 24 (1931), S. 104–109; vgl. Imre Bori: A mítosz vonzásában (Pap Károlyról). In: *Híd* 30 (1966), S. 163–198; Tamás Lichtmann: *Az igazságkereső Pap Károly*. Budapest 2001, S. 399–404.

⁴² László Németh u. Károly Kerényi: Levélváltás. In: *Válasz* 2 (1935), S. 12–20.

⁴³ László Németh: A mítosz emlőin. *Ars poetica helyett*. In: *Sziget* 3 (1939), S. 28–34.

⁴⁴ Tibor Tüskés: Egy barátság „természetrájza”. Németh László és Várkonyi Nándor. In: Ders.: *Az édenalapító. Írások Németh Lászlóról*. Pécs 2001, S. 185–197.

⁴⁵ Magda Kerényi: Belátás és örültség. Németh László *Égető Eszter* című regényéről. In: *Új Látóhatár* 5 (1962), 1, S. 1–24, hier: S. 9–15.

Alltäglichkeit herausgehoben und erhöht wird.⁴⁶ Im Mittelpunkt der Handlung des *Sámson* (*Simson*, 1945) steht der symbolische Ideenkampf des gefangengenommenen Simson und Jeftes.⁴⁷ Hier ist der seelische Prozeß dargestellt, wie Simson wiedergeboren wird und wie er seiner gedemütigten Menschlichkeit Genugtuung verschafft. Im Stück dominieren die Emotionen, die Bitterkeit und der Stolz der Abrechnung, die sogar vor der Selbsterstörung der verletzten Größe nicht zurückschreckende Rache.⁴⁸ Neben der Bibel wurde Németh vermutlich auch durch Miltons dramatische Dichtung gleichen Themas inspiriert. Vergleicht man die Quellen, fällt auf, daß in diesem Stück der Kampf gegen die Philister eher als Erinnerung und Spuk erscheint; den Gedanken zur Flucht forciert Jefte, während Simson die Vergeltung seiner persönlichen Kränkung vorzieht. Simson hat nicht das Wissen um das Auserwähltsein des biblischen Helden geerbt, er weicht auch in anderer Beziehung vom biblischen Modell ab. Im Vordergrund stehen seine Sensibilität, seine Einsamkeit, seine tragische Hilflosigkeit und sein zum Abwägen unfähiges Selbstgefühl; in ihm vermischen sich die Züge eines Helden, eines Heiligen und eines Ungeheuers. Das Stück läßt das Rebellionen des Schriftstellers einer langen literarischen und historischen Überlieferung gegenüber ahnen: Im Gegensatz zur Übernahme von Aufgaben im öffentlichen Leben, zum Denken im Sinne von Volk und Nation steht er hier auf der Seite des verletzten Individuums. Weitere wichtige Motive sind der Gedanke der wiederkehrenden Kraft und die Einsamkeit des großen Menschen gerade wegen seiner eigenen Größe.

Das Stück ist eine Selbstprüfung und gleichzeitig ein Inbegriff des Dilemmas der Intelligenz gegenüber einer neuen Welt. Németh wendet sich in einer Zeit des Zurückziehens und des Fastverstummens dem Mythos zu, den er zwischen sich und seinen Stoff stellt und der ihm behilflich ist, der Idee eine Form zu verleihen. Der Mythos ebnet auch ihm den Weg zur ersehnten Vollkommenheit, gleichzeitig objektiviert er und ist außerordentlich geeignet, die Einheit von Persönlichkeit und Dramatik zu verwirklichen. Der Held befindet sich in einer philosophischen Verbindung mit seiner Umgebung: Auf der einen Seite steht der unterworfenen, beschämte Ideenmensch, auf der anderen die der Größe unwürdige Welt. Simson ist eine gesplattene Seele: das eine Bestreben ist das Verstecken, das für die Freiheit der Seinen übernommene Dulden, sein anderes Ich ist die den Emotionen freien Lauf lassende und Genugtuung fordernde

⁴⁶ Vgl. Gábor Devecseri: *Odüsszeusz szerelemi. Verses drámák és operaszövegek*. Budapest 1964.

⁴⁷ László Németh: *Sámson*. In: Ders.: *Társadalmi drámák. II*. Budapest 1964, S. 617–701; vgl. András Lukácsy: Németh László: *Sámson*. In: *Élet és Irodalom* 7 (1963), 15, S. 10; Imre Bata: *A Sámson*. Németh László fölszabaddulása. In: *Új Aurora* 3 (1974), 2, S. 51–61; Imre Monostori: Hit nélkül nem lehet élni. Németh László: *Sámson* drámájának értelmezéséhez. In: *Új Írás* 17 (1977), 5, S. 99–104; Iván Sándor: *Németh László üdvtana. Tanulmányainak, drámáinak, önvallomásainak tükrében*. Budapest 1981, S. 148–154. – Zu den folgenden Ausführungen vgl. Miklós Csűrös: Németh László (1901–1975). In: *A magyar irodalom története 1945–1975. III/2. A próza és a dráma*. Hrsg. v. Miklós Béládi u. László Rónay. Budapest 1990, S. 1378–1393, hier: S. 1384–1390.

⁴⁸ Rózsa Kocsis: Németh László drámaszemlélete. (Társadalmi drámáinak tükrében.) In: *Kortárs* 15 (1971), S. 592–599.

Kraft. Die zwei Seelen sind in zwei Dramenfiguren verkörpert: Der befreiende Jefte ist die eine, der sich unter der Last krümmende Simson die andere. Der Kampf findet zwischen der Idee der Befreiung und der nach Rache dürstenden fixen Idee, zwischen Glaube und Unglaube statt.

Der Mythos bietet einen dramatischen Schauplatz zu einem in den Mittelpunkt der Parabel gestellten Disput, den die gespaltene Seele mit sich selbst austrägt. Jefte ist die Spiegelfigur Simsons. Beide werden von inneren Stimmen gelenkt, während sie durch den Schein der Worte ihre wahren Gedanken verdecken. Der eine verhüllt im Mythos vom erneut gesprossenen Haar die wiedergewonnene Kraft, der andere verbirgt in der Uniform des Tyrannen den die Befreiung Vorbereitenden. In dieser zweifachen Parabel setzt sich – abweichend von anderen ähnlich konstruierten Stücken Némeths – nicht der Hauptheld, sondern Jefte das höhere Ziel, und Simson wählt statt des Freiheitsideals die ihm von seinen Emotionen diktierte praktische Lösung. Während Jefte vom Ruf einer realen historischen Idee geleitet wird, zeigt sich bei Simson nur die von einer fixen Idee besessene Gefühlsregung einer in ihrem Selbstgefühl verletzten Seele. Der Schluß des Dramas ist – im Gegensatz zur biblischen Erzählung – nicht kathartisch, sondern schmerzhaft traurig.

Die Parabelhaftigkeit des *Simson* setzte Németh in seiner letzten Periode als Dramatiker im Stück *Négy próféta (Vier Propheten, 1964)* fort.⁴⁹ Dieses Stück entstand aufgrund einer erneuten Lektüre des Alten Testaments, die durch das Studium deutscher theologischer Fachbücher ergänzt wurde.⁵⁰ Das Stück ist ein aufregender Versuch zur Schaffung eines Dramenzyklus, der die Zusammengehörigkeit der auch selbstständig bestehenden Teile betont. Im Zentrum des Werkes stehen zwei Gedanken. Der erste ist die Dialektik „ein kleines Volk, eine große Seele“, der auch eine an die Nation gerichtete Ermutigung Némeths und seinen Glauben an eine Lösung der Schicksalsfragen in sich birgt. Andererseits sind die Propheten nicht nur Symbole für den Aufstieg eines Volkes, einer Nation, sondern auch Vorbereiter des aufkommenden Christentums. Seiner Auffassung nach bricht in einer Zeit der historischen, gesellschaftlichen Umwälzungen notwendigerweise die Moral des Alten Testaments an die Oberfläche, und im 20. Jahrhundert begleitet die Brutalität des Alten Testaments in Form der modernen Zivilisation das Leben auf der ganzen Welt.⁵¹

Im Verhältnis zum *Simson* verringern sich in diesem Zyklus die autobiographischen Bezüge, die Bedeutung der die universellen Probleme untersuchenden theoretischen Reflexion nimmt zu. Die vier Einakter verknüpfen drei geschichtliche Prozesse miteinander: 1. die allmähliche Vernichtung Israels und des jüdischen Volkes; 2. das Abhandenkommen des an die Gnade Gottes gehegten Glaubens, dann die Zurückerlangung desselben; 3. die Umwandlung Gottes von einer lokalen Gottheit zum Herrn aller Völker und die Umwandlung des Judentums von einem sündigen Volk zu einem unter den Nationen zerstreuten Volk. Alle vier Propheten – Hosea, Jesaja, Jeremias

⁴⁹ László Németh: *Négy próféta*. In: Ders.: *Újabb drámák*. Budapest 1966, S. 335–422.

⁵⁰ Bernhard Duhm: *Israels Propheten*. Tübingen 1916; Otto Procksch: *Theologie des Alten Testaments*. Gütersloh 1950.

⁵¹ Vgl. Németh (wie Anm. 49), S. 317–334.

und Hesekiel – wurden zusammen mit ihren persönlichen Schicksalsprüfungen zum Zeichen für Israel und für das Christentum. Sie vollbrachten bzw. verkündeten eine Reihe von symbolischen Taten und Wahrsagungen, sie prophezeiten die Ankunft des Messias und betonten die Notwendigkeit einer inneren Erneuerung. Die vier Gestalten vertreten vier verschiedene Typen des Propheten: Hosea glaubt noch an die Gnade Gottes, Jesaja ist Realpolitiker, Jeremias verkündet Unterwerfung, Hesekiel spendet Trost.

Németh stellte der historischen Zeitabfolge entsprechend jeweils einen Propheten in den Mittelpunkt seiner vier Einakter. Die einzelnen Stücke basieren auf ausgewählten Kapiteln des Buches des jeweiligen Propheten, deren Reihenfolge er aus dramaturgischen Gründen im Vergleich zur Ordnung der Bibelkapitel mehrmals änderte. Die Zahl der Personen erhöhte er nur ganz minimal und lediglich dann, wenn dies dramaturgisch unumgänglich war. Im ersten Stück ist die symbolische Geschichte der Ehe Hoseas dramatisiert, in die auch die Hauptelemente der die Sünden Israels geißelnden Abschnitte aus dem Buch dieses Propheten eingearbeitet sind. Im Mittelpunkt des zweiten Stückes steht die Belagerung Jerusalems durch die Assyrer und die wunderbare Befreiung der Stadt. Das dritte Stück arbeitet die auch an sich dramatischen symbolischen Handlungen und Prophezeiungen des Jeremias auf. Im vierten Stück prophezeit Hesekiel mit seinem Schweigen den Untergang Jerusalems und tröstet auf die Nachricht des eingetretenen Ereignisses hin mit seinen apokalyptischen Visionen das verbannte Volk.

Das von allen vier Propheten für das Verhältnis zwischen Gott und seinem Volk angewandte symbolische Bild der Ehe gibt der Komposition einen Rahmen, während im Hintergrund der Gedanke vom jüdisch-ungarischen Schicksalsvergleich aufscheint. Die Prüfung des jüdischen Volkes bezieht Németh unausgesprochen auch auf das Schicksal des ungarischen Volkes in der nahen Vergangenheit und die Rolle der Propheten auf die geistigen Führer des Ungarntums. Die unmittelbare literarische Vorlage letzteren Gedankens ist die Verserzählung *Jónás könyve* (*Das Buch Jona*, 1936–1939) von Mihály Babits, in der die Aufgabe des Dichters mit der Berufung des Propheten gleichgesetzt wird. Das andere Hauptziel des Zyklus liegt in der Darstellung der Tugenden von Sanftmut, Barmherzigkeit und Einsicht bzw. der sich formenden Idee des Christentums. Beide Bestrebungen werden dadurch wirkungsvoll unterstützt, daß der Schriftsteller die wunderbaren, symbolischen und mythologischen Elemente der Prophetenbücher in großer Zahl in die Handlung eingebaut hat. Die alternden Verse und die kunstvolle Neugestaltung der biblischen Sprache geben der visionären, apokalyptischen Anschauungsweise einen würdigen Rahmen. Dieses und das folgende Stück stehen den ritualen Schauspielen der Urkulturen und ebenso der Form des modernen Oratoriums nahe.

Ebenfalls an einen mildereren, im Sinne Némeths das Neue Testament vorwegnehmenden Zug des Alten Testaments knüpft das Kammerspiel *József és testvérei* (*Joseph und seine Brüder*, 1968) an.⁵² Und doch wird in diesem Stück nicht das Motiv

⁵² László Németh: *József és testvérei*. In: *Tiszatáj* 28 (1974), 11, S. 3–24.

des Vaters und seines Lieblingssohnes hervorgehoben, sondern die erzwungene Demütigung der neidischen Brüder, ihre sich in die Anerkennung des Verdienstes mischende Gehässigkeit. Németh hat dieses Thema nach der Romantetralogie Thomas Manns – deren Bände kurz nach ihrem Erscheinen ins Ungarische übersetzt und mit Anerkennung aufgenommen worden waren⁵³ – aufgegriffen, doch hatte er darüber Neues zu sagen.

Auch in diesem Stück stehen der im Mythos repräsentierte persönliche Seelenzustand des Autors, seine innere Spannung und sein Schmerz im Vordergrund. Im ersten Akt unterhält sich Joseph mit den Wächtern des Kornhauses über die mögliche Rückkehr seiner Brüder, die dann auch unerwartet eintreffen, ihren verkauften Bruder aber nicht erkennen. Joseph befragt seine argwöhnischen Brüder ausführlich und lädt sie zu einem Mahl ein. Im zweiten Akt steigert sich während des Mahls der Argwohn der Brüder, als Joseph und die Ägypter sie weiter über ihren Vater, ihre Verwandtschaft und sie selbst ausfragen. Die Brüder bringen ihre Geschichte von dem durch ein böses Tier zerrissenen Joseph vor, um dann, nachdem sie reichlich getrunken hatten, ihrem gegen den Bruder gehegten Haß freien Lauf zu geben. Im dritten Akt gibt sich Joseph seinen Brüdern zu erkennen, nachdem er diese, da sie bereits unterwegs waren, des verschwundenen silbernen Bechers wegen wieder hatte zurückbringen lassen. Er verzeiht ihnen und bittet sie, mit ihrem Vater zu ihm nach Ägypten zu ziehen. Die Brüder erschrecken jedoch sehr vor dieser erneuten Demütigung. Nach ihren verzweifelten Überlegungen endet das Stück damit, daß auf Judas Frage: „Na, Ruben, war es gut so, daß das Kind verschont blieb“, Ruben folgendes antwortet: „Ich weiß nicht, was ich darauf sagen soll?! ...“

Dem Joseph Némeths schmerzt es, daß ihn seine Brüder, die Mitglieder seiner Generation nicht lieben und ihn nicht akzeptieren. In der Auffassung des Autors ist Joseph ein polarisierter Mensch; eine Art Brücke zwischen dem Alten und dem Neuen Testament.⁵⁴ Seine Brüder bewahren ihre Unbill und hassen ihn selbst dann noch, als Joseph ihnen bereits verziehen hat. Den Kern dieses Stückes bildet der Zusammenprall dieser beiden Gefühlsregungen. Die Unerbittlichkeit des Hasses und die Machtlosigkeit der Tugend dem Haß gegenüber – das ist die bedeutendste Hinzufügung der ungarischen Literatur nach 1945 zum Thema Joseph und seine Brüder.

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser kurze Überblick zeigt, daß die moderne ungarische Literatur entscheidend von der kritischen Auseinandersetzung und dem reflektierten Wiedergewinn mythologischer Bildvorstellungen geprägt wurde. Die literarische Mythenrezeption in der

⁵³ Vgl. *Thomas Mann und Ungarn* (wie Anm. 13), S. 111–123, 526–527, 570–573; Käte Hamburger: *Thomas Manns biblisches Werk. Der Joseph-Roman. Die Moses-Erzählung „Das Gesetz“*. München 1981.

⁵⁴ László Németh: József és testvérei. (Napló.) In: *Tiszatáj* 28 (1974), 11, S. 24–29.

Zeit zwischen den beiden Weltkriegen war mit den Mythentheorien dieser Periode eng verbunden, und die Bearbeitung der Mythen in der Literatur nach 1945 ist tief im Mythologismus der vorhergehenden Epoche verwurzelt. Das Interesse für den Mythos nahm auch in Ungarn dann zu, als die Herrschaft der unterschiedlichen Zwangs-ideologien immer unerträglicher wurde. Die Mythen fanden gleicherweise Zugang zu den Geisteswissenschaften, den verschiedenen literarischen Strömungen bzw. den an der Grenze der Literatur, der Philosophie und der Wissenschaft stehenden Werken; auch eine existentielle Deutung der Mythologie war wichtig. Die für die Literaturwissenschaft belangvollen zeitgenössischen Mytheninterpretationen kamen in Ungarn ohne Ausnahme vor, manche sogar in mehreren Varianten. Die Mythen beeinflussten fruchtbringend die verschiedenen literarischen Gattungen und wurden in den Dienst der unterschiedlichsten dichterischen Absichten gestellt. Die ungarischen Schriftsteller haben mehrere, in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts beliebte mythologische Stoffe bearbeitet, und ihre Beschäftigung mit dem Mythos hatte mehrmals zyklisch angelegte Werke zum Ergebnis. Wie in der modernen Dichtung allgemein bestand die Hauptaufgabe des Mythos darin, das Krisenbewußtsein der Zeit auszudrücken und zu einer Überwindung der Geschichte beizutragen. Man darf auch nicht vergessen, daß die Mehrheit der vorgestellten Werke in der zweiten Hälfte der vierziger und in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstand, die für die „bessere“ Hälfte der ungarischen Literatur eine Periode des erzwungenen Schweigens war. Diese Autoren haben der Einschränkung des Bewußtseins in einem wesentlich engeren Freiraum Widerstand geleistet als ihre Kollegen im westlichen Teil Europas.

Wie in zahlreichen anderen Werken der Weltliteratur sind die Mythen auch bei Sándor Weöres eine reiche Quelle für die dem Individualismus entgegengestellten dichterischen Bestrebungen. Dem Zeugnis seiner mythologischen Gedichte nach scheint es, als wollte er in seinem Werk all das versammeln, was sich die Menschheit im Laufe der Geschichte über die Schöpfung, die Geburt des Menschen, die individuellen und kollektiven Katastrophen, die Erlösung, die Wiederherstellung der Ureinheit der Welt, das Verhältnis zwischen Mann und Weib, den Gegensatz von Geist und Materie vorgestellt und geäußert hat – und all dem seine eigene Deutung hinzufügen. Es kommen darin die beiden großen Motivkreise seiner Dichtung, die Problematik der Mutter – Frau und die der Poesie, des Künstlerseins, vor. Die Gedichte zeigen, daß der Mythos für Weöres gleichzeitig thematische Struktur, Anschauungsform und Ausdrucksweise, Weltannäherungsmodell und Konstruktionsprinzip war; neben der analytisch-rationalen Logik kommt in ihnen als gleichrangiges Formprinzip das Spiel und die magisch-mythische Logik zur Geltung.⁵⁵ Er hebt nicht nur den Gedanken von Vollkommenheit und Einheit aus dem mythischen Denken hervor, sondern auch die

⁵⁵ Zoltán Simon: Két mítosz. (Gondolatok Weöres Sándor költészetéről a Tűzkút ürügyén.) In: *Alföld* 15 (1964), S. 734–738; Imre Bata: Egy versmodell természetrajza. Weöres Merülő Saturnusának néhány formai vonása. In: *Valóság* 11 (1968), 8, S. 41–48. Pál Wiener: Weöres és a gyerekek. In: *Magyar Orpheus*. Hrsg. v. Mátyás Domokos. Budapest 1990, 241–249; Kenyeres (wie Anm. 23), S. 291–292; Pomogáts (wie Anm. 8), S. 469.

Auffassung von der Einheit, die er als Voraussetzung für das Vorhandensein von Gegensätzen betrachtet. Aber nicht nur die einzelnen Gedichte, sondern auch die Struktur des Gesamtwerkes bringen die Verbindung seines Œuvres zur Struktur des Kosmos zum Ausdruck, und zwar so, wie sie sich in der Hermeneutik der Urmythen, im Gesetz der ewigen Gleichzeitigkeit, der Zeitlosigkeit, der Synchronizität widerspiegelt.⁵⁶

Der mythologische Romanzyklus János Kodolányis gehört aufgrund seiner künstlerischen Konzeption zu jener Strömung der modernen europäischen Literatur, die durch die Mythologie, die Ethnologie, die Urgeschichte, die Psychologie und die Religionsgeschichte gleichermaßen beeinflusst wurde. Kodolányi identifiziert sich zum Teil mit dem mythologischen Weltbild und benutzt den Mythos als ein Mittel zum Modellieren der menschlichen und gesellschaftlichen Verhaltensformen. Ihn interessieren vor allem die aktuelle geistige Botschaft der Mythen, der Sinn und das Ziel des Seins sowie die Gründe des menschlichen Verderbens. Auch er ist bemüht, die Grenzen der Persönlichkeit – im Gegensatz zu der modernen individualistischen Konzeption und ähnlich wie Weöres – auszudehnen und denkt in Persönlichkeitsequenzen, die sich an bestimmte Rollen knüpfen. Als Epiker folgt er in der Annahme geheimnisvoller Beziehungen zwischen den kosmischen Erscheinungen und der Menschenseele der mythischen Denkweise. Er paßt seine Ausdrucksweise und Sprache der Urdichtung, der Symbolik von Sagen und Mythen, ihrer Metaphorik an. Er gestaltet das mythische Weltbild von innen neu und archaisiert die Erzählung vor allem mit der Betrachtungsweise seiner Romane. Genauso wie Weöres und Németh wendet er sich wegen der für die eigene Zeit gültigen Lehren den Mythen zu, während er seine Ängste im Zusammenhang mit der konkreten Gegenwart und Zukunft in einer Fiktion der ewigen Gegenwart verbirgt.

Für László Németh bietet der Mythos vor allem die Möglichkeit, seine eigenen Lebensprobleme aufzuarbeiten, Schicksalsfragen aufzuwerfen, seine sozialpädagogische Intention und seine versdramatische Konzeption zu verwirklichen. Die drei Stücke weisen auch darauf hin, daß die den Mythen zugewandten Schriftsteller häufig in einem gesellschaftlichen, existentiellen Vakuum leben und nur in ihren Werken und in sich selbst einen Halt finden können. Die biblischen Dramen zeigen sozusagen im Kleinen die Hauptmerkmale der Dramaturgie Némeths: seinen Intellektualismus, seine sprachliche Erhabenheit, seine Parabelhaftigkeit und die Vielfalt seiner Formen. Sie kennzeichnen sein Bestreben, die biblische Überlieferung mit dem Erbe des antiken, des Renaissancedramas und des modernen Dramas, mit der universellen Perspektive der „Menschheitsdichtungen“ zu verbinden. Ähnlich wie Weöres und Kodolányi wandte sich auch Németh ganz bewußt den Mythen zu, in die er dann mehrere wichtige Themen seines Gesamtwerkes hineinprojiziert. Aus den beiden letztgenannten Werken ist auch seine Absicht, einen Überblick, eine Zusammenfassung zu geben, ersichtlich. Die drei Stücke zeigen, daß er bemüht war, seine Helden objektiv darzu-

⁵⁶ Mátyás Domokos: *A porlepte énekes. Weöres Sándorról*. Budapest 2002, S. 160.

stellen, er bevorzugte die symbolische Deutung des Ehemotivs und den Typ des sog. gesellschaftlichen „Fallstrickdramas“. Auch auf seine Laufbahn trifft eine Variante des von Thomas Mann gezeichneten Entwicklungsbildes des modernen Künstlers zu, nach dem dieser von den familiären und gesellschaftlichen Problemen über die historische Inspiration hinaus zum Aufwerfen allgemeiner Menschheitsfragen und häufig zu einer mythologischen Antwort gelangt.