

# Das Gedicht des Heureka-Erlebnisses und die Jahrhundertwende

Ein Nietzsche- und ein Komjáthy-Gedicht

Von

BÉLA G. NÉMETH

(Budapest)

## *Erlebnis der Erkenntnis und Epochenwechsel*

Bei der Beobachtung des Verlaufs von lyrikgeschichtlichen Wandlungen fällt auf, daß die künstlerischen Eigenarten der einzelnen neuen Richtungen besonders bei jenen Gedichtstypen anschaulich zu erfassen sind, die man als heuristische Gedichte bezeichnen könnte, oder bei solchen, die ein heuristisches Erlebnis, ein Erlebnis der Erkennung, der Erhellung, der Entdeckung verkünden. Der Dichter offenbart darin die Erkennung, Entdeckung und Erhellung seines *eigenen* menschlichen Wesens mit einer künstlerischen Kraft, die dann das Gefühl vom Wesen, vom Sinn des allgemeinen menschlichen Seins — beziehungsweise von Erkennung, Erhellung derselben — auf uns ausstrahlt. Es entstehen freilich auch im Rahmen von florierenden oder ihren künstlerischen Gipfel bereits überstiegenen Richtungen solche Gedichte, Ihr massenhaftes Erscheinen fällt jedoch gewöhnlich auf Perioden sich ändernder Auffassungen, in deren Wandel der Literatur eine wesentliche Rolle zukommt. Das Ende des Jahrhunderts, die Jahrhundertwende, der Beginn des neuen Jahrhunderts waren überall in Europa Epochen solcher Art. Wir wollen nun am Beispiel von zwei Gedichten dieses Typs vom Ende des vergangenen Jahrhunderts untersuchen, welche heuristischen Bedeutungsinhalte und Ausdrucksweisen in jenem Zeitabschnitt den Gedichten einen Charakterzug verliehen haben, auf Grund dessen ein psychisch, literarisch geschulter Leser unserer Tage sie als zum eigenen Zeitalter gehörende (als ‚moderne‘, als ‚heutige‘, als ‚aus dem zwanzigsten Jahrhundert stammende‘) Gedichte erachten kann. Das eine ist Friedrich Nietzsches *Ecce homo*, das andere ein Gedicht von dem Ungarn Jenő Komjáthy, mit dem Titel: *Aus dem Dunkeln*.

Gewöhnlicherweise ist für diesen Typ von Gedichten (insofern bei einem guten Gedicht eine Steigerung überhaupt möglich ist) eine das *übliche* Maß übertreffende *Textdichte* bezeichnend. Der Begriff ist hier von entscheidender Bedeutung, denn die Lyrik ist ja die konzentrierteste Gattung. Eine abstrakte Bestimmung der Kriterien der Textdichte ist nur in einem sehr allgemeinen

Sinne möglich und auch dann eher nur durch Negative. Ein Gedicht, dessen Dichter nicht imstande ist, von den möglichen Sprecharten diejenige zu finden, die dem Inhalt angemessen wäre, das Gesagte zu einer entsprechenden Struktur zu formen, oder auch diese Struktur durch richtige Proportion der treffend gewählten Mittel inhaltsreich genug zu gestalten, kann nicht als textdicht bezeichnet werden. Wir wählten gerade deshalb diese zwei Gedichte, weil das eine von ihnen tatsächliche Textdichte erreicht, während das andere sich den Kriterien derselben (innerhalb der Richtung) nur anzunähern vermag.

Die Untersuchung des ästhetischen Zusammenhangs zwischen Gedichten, Zeitaltern und Richtungen, der Art und Weise ihrer Schaffung, ihrer Wirkungskraft, des Verlaufs ihrer Rezeption usw., befinden sich häufig in nach Rangordnung kaum einzustufenden literaturhistorischen, literaturtheoretischen, literatursoziologischen Wechselbeziehungen. Die in den letzten Jahrzehnten auf der ganzen Welt überaus lebhaft gewordene Lyrikforschung wies auf jene Gefahr hin, die auch zufolge analytischer Zielsetzung von einem Gesichtspunkt aus, einsträngig, in einem einzigen Medium vorgenommene Untersuchungen (sei es betont bewußt gemacht und deklariert) in sich bergen. Dieselben Jahre haben aber auch die nicht geringere Problematik des entgegengesetzten Verfahrens bewiesen. Während sich die gesellschaftliche Wirksamkeit der erstgenannten Art von Prüfungen dem Nullpunkt näherte, gelangte der wissenschaftliche Wert der zweiten in diesen Bereich. Man kann demnach selbst die am meisten spezifizierten Ziele nur in einem mehrschichtigen (soziologischen, ideologisch-kulturgeschichtlichen) Bewegungsmedium erreichen. Die strenge Spezifizierung des Ziels ist aber auch bei den am meisten geschichteten Untersuchungen notwendig. Man kann es auch anders formulieren: man könnte jeden Aufsatz auf mehrere Arten betiteln, man darf aber jedem nur einen Titel bestimmter Art geben. So könnte man zum Beispiel über die vorliegende Arbeit den folgenden Zweit- oder Untertitel setzen: *Die Revolte der Persönlichkeit*, oder diesen: *Ein repräsentativer Typ des Gedichtes der Jahrhundertwende*, und auch diesen: *Wertstruktur des Erkenntnis-Gedichtes. Die Fesseln des Persönlichkeitsschaffens im Ablauf der Zeit*: Weder vom Gedicht Nietzsches, noch von dem Komjáthys kennt man das genaue Datum und die subjektiven Umstände der Entstehung. In beiden Fällen ist aber die denk- und kulturgeschichtliche Situation bekannt. Beide Gedichte entstanden in jener Periode spätpositivistisch bürgerlich-liberalen Denkens, in der die Idee des vom Sozialdarwinismus bekräftigten naturwissenschaftlichen Determinismus durch ihre herrschende Rolle die Möglichkeit des subjektiven intuitiven Vermögens, der selbstformenden, persönlichkeitschaffenden Freiheit, der moral- und zielgestaltenden Autonomie des Individuums sozusagen zu einer absoluten Negation degradierte. Diese geistig-seelische Situation kam bei beiden Dichtern in ähnlichen, aber nicht identischen Formationen der gesellschaftlichen Entwicklung zustande. Der erwähnte Determinismus stand in der Welt des ungarischen Dichters fast

eindeutig im Dienste des Machtvorrangs der Großgrundbesitzer, im Falle des deutschen im Dienste der vereinten Machtgruppe der Großgrundbesitzer und der Bürger, und was nicht weniger wichtig ist: an der Befreiung von diesen geistigen und seelischen Fesseln betätigten sich in der Gesellschaft des letzteren; des deutschen Dichters, bereits auch sozialistische Bewegungen und Ideen auf wirksame Weise; dagegen befanden sich in der des erstgenannten, des Ungarn, diese Ideen und Bewegungen zumeist noch im Stadium fragmentarischer Kenntnisse und strahlten auf den Großteil der bürgerlichen Intelligenz eher eine Anziehungskraft, als Zweifel, Rivalität oder Abstoß aus.

Viele haben es versucht, Nietzsches Gedicht ins Ungarische zu übertragen. Die Ergebnisse sind — selbst innerhalb der im allgemeinen mit Zweifel betrachteten Möglichkeiten der Lyrikübersetzung — als ziemlich schwach zu bezeichnen. Es soll hier dem Original die Übersetzung von Lőrinc Szabó beigelegt werden. Diese scheint vom Original das meiste *ahnen zu lassen*:

*Ecce homo*

Ja! ich weiß, woher ich stamme!  
 Ungesättigt, gleich der Flamme  
 Glühe und verzehr' ich mich.  
 Licht wird alles, was ich fasse,  
 Kohle alles, was ich lasse,  
 Flamme bin ich, sicherlich!

*Ecce homo*

Ugy van! tudom honnét jöttem.  
 Telhetetlen láng-gyönyörben  
 Égek, izzok, pusztulok.  
 Fény lesz mind, amihez érek,  
 Szén, amiből már nem kérek,  
 Ugy van, ugy van, láng vagyok!

*Gattung und Annäherung*

Man nannte dieses Gedicht innerhalb der lyrischen Gattung — und innerhalb der traditionellen Bezeichnung, — ein Epigramm, eine Gnome, einen Spruch, ein Selbstporträt, ein Emblem-, ein Parolen-, ein Mottogedicht. Das geschah jedesmal auf berechnete und auf unberechnete Weise. Es enthält sowohl in poetischer, als auch in sprachpsychologischer Hinsicht von all dem etwas, ist dennoch — in jeder Hinsicht — weitaus mehr, als alldiese Bezeichnungen beinhalten. Die psychologische Lage, der die Offenbarung, und der ästhetische Wille, dem das Werk zu verdanken ist, und welcher (instinktiv oder bewußt) die Sprechart auswählt, haben sich hier auf souveräne Weise, aber zugleich durch die natürlichste und konzentrierteste Vorherrschaft der Sprachgesetze, die Poetik, die Rhetorik und die Stilistik untergeordnet. Diese Sprache wählt sich eine uralte Art der (bereits intellektualisierten) Sprache, den verkündenden Ruf, die als unbedingt gültig empfundene, höchst emphatisch

konkludierende Verkündung des Augenblicks der Erhellung zum leitenden Prinzip, zum organisatorischen Muster. Das ist nämlich die Sprache des von zaudernder, quälender Ratlosigkeit befreienden, fröhliches Selbstgefühl verleihenden Rufes. Die Beziehung des Sprechenden zum verkündeten Erlebnis und zur Tat der Verkündung zeugt von der Freude, von dem Stolz, beinahe von der Übermut der erworbenen Sicherheit. Das Gedicht tritt aus dem Rahmen der ordnenden Sprechart genauso wenig heraus, wie aus der bereits erwähnten Beziehung zu ihr, aus der Modalität der Sprache. Der Dichter füllt diese Sprechart und diese Modalität im Laufe der kreisend ansteigenden und sich immer wiederholenden (spiralen und repetierenden) Bewegung der Sprache mehr und mehr an und hebt sie immer höher und höher. Jedes einzelne Moment der Sprache — gleich, ob es zu dieser oder jener Schicht derselben gehört — wird zu einem wechselseitig steigernden Mittel der dichterischen Textgestaltung.

Wir wollen von diesen Momenten vier hervorheben: die *Grammatik*, die Probleme der Wortstruktur, der Phonetik und auch der im engeren Sinne genommenen Rhythmik miteinbegriffen; das *assoziative Feld*, so daß wir zugleich-auch die Symbolstruktur des Gedichtes zeigen; das *szenische System*, verbunden mit der Andeutung des Situations- und Gestenschatzes und schließlich das Moment der eigenartigem (semiotischen, semantischen) *Bedeutungsebene* der Sprache des Gedichtes, die Probleme der Modalität und der Reflektiertheit in einer Weise einkalkulierend, daß sie die wichtigsten Merkmale des Richtungscharakters anzeigen. Man kann selbstverständlich die genannten Schichten (und auch jene, die ungenannt blieben) im Laufe der Rezeption, während des Lesens voneinander nicht trennen; die synthetisierende Analyse kann wiederum ohne ihre Trennung nicht vorgenommen werden.

#### *Die Wahl der Sprechart und das grammatische Netz*

Das gesamte Gedicht ist dem affektiven, zu einem unvollständigen Satz umgeformten, modifizierenden, bejahenden, bestätigenden Wort »Ja!« untergeordnet. Dieses emotionelle Satz-Wort wird mit einem erklärenden, einfachen Aussagesatz, mit grammatisiertem Inhalt gefüllt: »ich weiß.« Die übrigen Sätze stehen alle sinngemäß in einer gegenständlich subordinierten Beziehung zu jenem Doppelsatz, die Frage: »was weiß ich?« beantwortend, oder auch, noch genauer ausgedrückt, als Antwort die Frage: »was weiß ich dadurch, daß ich es erfahren habe?«. Denn das »Ja« hebt seinen grammatisierten synonymischen Satz, das »ich weiß«, aus der Gegenwart heraus, macht ihn zeitlos, deutet den endgültigen Abschluß und die immerwährende Auflösung einer schweren Meditation an. Der fast röchelnd hervorbrechende und sich hinziehende, aspitierte Gutturallaut (Chja-a-a!) macht selbst durch seinen Tonfall die extreme und endlose Gültigkeit der Erkenntnis eindeutig. Dem ersten Satz folgt — die Abhängigkeit, die gegenständliche Unterordnung nicht mehr

andeutend — eine Reihe von Aussagesätzen, eine Reihe von Selbsterkenntnis verkündenden Sätzen, die im Augenblick der Erhellung entstanden. Das sentenziöse Nacheinander der sinkenden, durchschimmernd einfach geformten Sätze mit repetierender Struktur, die finstere Klangfarbe der nahezu naiven, fallenden Paarreime, die zischend harten Aufschläge der stumpfmetrisch verschränkten Reime: all das steht im Dienste einer Verkündung der Elementarkraft der Erhellung. Der mit Spondeen reichlich erschwerten trochäischen Rhythmusstruktur des Gedichtes kommt dabei eine hervorragende Rolle zu. Im Deutschen verleiht die trochäische Struktur — mangels einer gebundenen Anfangsbetonung — jeder Zeile, jedem Akt, jedem Versfuß, dem ganzen offenbaren Charakter des Gedichtes besonderen Nachdruck.

Mit einem Wort: alle grammatisch-klanglichen Elemente des Gedichtes fügen sich in den großen Heureka-Ruf ein. Gleichzeitig treten anstelle der signifizierten Verknüpfungsart der geschriebenen Sprache die unbezeichneten, klänglichen, assoziativen Bindungen der *hier aufgenommenen Rede*. Diese frei anknüpfende, jedoch durch starke Intentionalität straff ausgerichtete Textgestaltung ist ein wichtiger Zug, ein Hauptmerkmal der »modernen« Dichtkunst.

#### *Filterierungs- und Organisierungsfunktion des assoziativen Symbolsystems*

Raum, Charakter, Richtung der Assoziationen des Gedichtes werden bereits durch den Titel vorgezeichnet: sie bewegen sich auf der Linie der Vorstellungen vom *Gottmenschen*, vom *Menschengott* Christus-Heiliger Geist-Dionysos-Prometheus-Zoroaster, von der schmerzlichen Erkenntnis. Die eine Genese andeutende, eine Erkenntnis begriffs- und erfahrungsgemäß ausagende Sprache der ersten Zeile wird von der zweiten in die metaphorisch-symbolische Sprache von Licht-Flamme-F Feuer-Glügen-Brennen (und Verbrennen) erhoben. Diese Metaphorik ist mindestens zweistrangig, doppelsinnig. Das Licht, die Flamme, die Wärme, die die Finsternis, die Kälte, den Tod vertreiben, gehören zu einem zentralen, einem Ursymbol, einem *Wertsymbol* jeder großen Mythologie, jeder großen Religion, jeder großen Poesie. Gleichzeitig (und eben deswegen) ist die Feuer-Flamme-Licht-Metaphorik eines der wichtigsten bildhaften Ausdrucksmittel des streng konkreten Alltagslebens, der Alltagssprache das auch unabhängig von jeder Mythologie, durch Kraft und Logik des natürlichen Anblicks und der seelischen Vision eine erschütternde Wirkung auszuüben vermag. Wie sehr diese doppelte (oder vielfache) assoziative symbolische Rolle der *Flamme* im Mittelpunkt steht, beweist die mit allen möglichen Mitteln hervorgehobene letzte Zeile (»Flamme bin ich, sicherlich«), denn sie vereint in sich nicht nur das ganze Gedicht, sie gesellt sich auch substituierend dem Titel zu: Siehe da, der Mensch: siehe die Flamme!

Man begegnet somit aufs neue dem grundlegenden strukturellen Merkmal des »modernen« Gedichtes. Es laufen so mehrere sich parallel bewegende

Assoziationsreihen neben einander und greifen immer wieder vibrierend aufeinander über. Sie erklären sich gegenseitig aber nur sehr selten auf eine diskursive, literarische, entfaltende Weise und obwohl sie aufeinander übergreifen, und dadurch einander immer wieder verstärken laufen sie durchwegs mit zur Vollkommenheit zwingender assoziativen Kraft. Dadurch kommt dieser gesteigerten Kraft nicht allein eine große erweiternde, vermehrende, sondern auch eine genauso wesentliche lichtende, filtrierende Rolle zu. Diesmal zum Beispiel verhindert sie einen Austritt aus der Bildreihe des Gottmenschen, des Trägers der Erkenntnis bzw. des Feuers.

### *Zusammenhaltende Rolle der fixierenden und ausstrahlenden Szenik*

Ein weiterer wichtiger Zug eine andere Errungenschaft der modernen Dichtkunst — beziehungsweise dessen was wir als ihren Vorgänger erachten — ist die schöpferische Methode der *fixierenden und ausstrahlenden Szenik*. Obwohl diese schon immer vorhanden war, trat sie erst bei Baudelaire (oder bereits bei manchen deutschen Romantikern) um die Jahrhundertwende als allgemeines Verfahren und als Forderung, die auch vom literarisch-seelisch geschulten Publikum akzeptiert wurde, auf. Die beiden anderen Grundgattungen — Epik und Drama — verfügen über manche Mittel zur Schilderung, zum Vorzeigen der Situation der Entstehung der Werke. Auch die Lyrik borgt ihre diesbezüglichen Mittel einst von ihnen, etwa die Beschreibung, den Rahmen mit Genrebild, die Parabel, den Dialog. Auch entlehnt sie noch heute zum Teil welche, und zwar in einer Weise, die älter ist, als Baudelaire und die Romantik. Zumeist aber fixiert und zerstrahlt die Lyrik ihre Entstehungssituationen mit vollkommener Gattungsautonomie und -eigenart.

Der Dichter baut eine Sprache aus Mengen von charakteristischen Szenenfragmenten, Szenekörnern auf, die imstande sind, ganze Reihen von unbezeichneten epischen und unausgesprochenen dramatischen Situationen, inneren und äußeren Vorgängen zu veranschaulichen und weiterzugeben. Zugleich können sie aber der eisernen Forderung der (Zusammengehörigkeit) der Kohärenz der dargestellten Szenen entsprechen. Die wesentlichsten Mittel dieser fixierenden und ausstrahlenden Szenik sind diesmal die *Sprachmimesis* plötzlichen Besinnens in dem Satz und in der Zeile die den Auftakt bilden die bildhafte *Sprachvision* der Licht-Gott-Metapher-Symbolreihe und die auf sich selbst hindeutende *Sprachgeste* des Sprechenden.

### *Das Zusammenspiel der Bedeutungsebenen*

Diese fixierende und ausstrahlende Szenik macht — in Wechselwirkung mit dem grammatischen und assoziativen System — nicht allein die unmittelbar angehende Sprachsituation, sondern auch den gesamten Bedeutungsinhalt des

Textes einwandfrei erfaßbar. Der Verlauf des grammatischen Aufbaus die Bewegung der assoziativen Reihe, die Gezieltheit der szenischen Struktur gelangen nämlich in der letzten Zeile (»Flamme bin ich, sicherlich!«) als triumphierende Gewißheit zur vollen Entfaltung, und zwar auf eine Weise, daß sich diese Gewißheit auf *ich* und auf *homo* gleichermaßen bezieht, jedoch *nicht* so, daß *ich* und *Mensch* von vornherein identisch sind, sondern, daß sie durch *Identifizierung* identisch werden: ‚ich‘ der der Mensch bin, bin die Flamme‘ — ‚der Mensch, der Ich bin, ist die Flamme,‘

Man könnte also — mit heute üblichem Wortgebrauch und üblicher Unterscheidung — folgendes sagen: das Zeichensystem dieser Sprache ist zugleich ein vollwertiges semantisches System, Der vorliegende Text erklärt vollkommen den Zusammenhang des Sprechenden, der Sprache, der Bedeutung und genauso auch die Beziehung des (vom sprechenden Schöpfer freigestellten ‚entfremdeten‘ Zeichensystems zur eigenen Bedeutung. Die für diese Bedeutungsebene gültige Doppeleinheit ist wiederum ein überaus typischer verdichtender Zug der modernen Gedichtstrukturen. Genauso ist auch hier die wohl wahrnehmbare ‚Zeitlichkeit‘ des Gedichtes, d. h. seine Eigenart, daß sich das Bedeutungssystem, das Bedeutungsnetz der Sprache erst nach Verklingen des letzten Wortes in seiner Totalität, seiner Zusammengesetztheit und Konzentriertheit zu wirken beginnt.

#### *Sprechart, Sprechtopus des Komjáthy-Gedichtes*

Die bewußt gestaltete oder instinktiv gefundene Sprechart des Komjáthy-Gedichtes traf diesmal hervorragend für das Erlebnis zu. Der Dichter baute eine klare, dreiteilige Struktur auf, die durch entsprechende Varianten des Sprechverlaufs, des Meditationsprozesses, der sprachpsychologischen Logik, des Affektausgangs mit spiralartigem Anstieg den Gipfel erreicht. Dennoch verliert das Gedicht — gehört es auch zu den besten Stücken seines Dichters und auch der ungarischen Literatur — wiederholt die Dynamik des Sprechverlaufs, auch seine Textdichte läßt nach und seine Wert- und Stilstrukturen drohen zu Überschlagen.

#### *Aus dem Dunkeln*

Ich, der ich dicht bin, lebte nur im Dunkeln,  
 In dem ich mich vor aller Welt verbarg.  
 In einer großen, unbekanntten Ferne  
 Hab ich gelodert, einsam, hell und stark.  
 Als andre Sonnen unaufhörlich glänzten,  
 Das Volk sie ehrte überall im Land,  
 Da hat nicht einer auf mein Herz gesehen,  
 Und keiner fühlte seinen reinen Brand.  
 Es hat in keinem sich mein Licht gespiegelt,  
 Ich war die Flamme in der Einsamkeit,  
 Und nur der leichte, reine, klare Äther  
 War heiter-schön für meine Welt bereit.

Nur zu den Sternen, die da oben strahlen,  
 Sah ich empor aus meiner großen Nacht.  
 Mit ihnen kreiste ich und habe lodern  
 Voll Sehnsucht an ein besseres Sein gedacht.  
 Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen.  
 Wie es sich ausgießt, Dämme niederreißt!  
 Es sucht nach himmlisch-irdischen Gefährten,  
 Auf die zu bauen heil'ge Wonne heißt.  
 Es zeigt sich Freundschaft und das Licht des Herzens,  
 Daß es das dichte Dunkel schnell vetreibt,  
 Verbreitet sich in Millionen Strahlen,  
 Die es in jede Brust hinflutend stäubt.  
 Du Seele, stürme in das Meer der Seelen,  
 Oh, stürme hin, du stolzer, großer Fluß,  
 Und stürze in das frohe Miteinander,  
 In das die ganze Welt sich stürzen muß!  
 Geh auf im großen Ozean des Lebens,  
 Und leb' in dem, was ineinanderrinnt.  
 Es wartet die Verwandtenwelt der Geister  
 Schon lange, daß dein großes Wort beginnt.  
 Ich sehne mich, die Welten zu umarmen,  
 Ich wein' mich an Millionen Herzen aus.  
 Um meine reine Flamme einzupfpen,  
 Such ich Millionen Gerzen mir zum Haus.  
 Oh, kommt und laßt uns miteinander fliegen,  
 Oh, kommt und weint und singt und tanzt mit mir.  
 In einem großen Sturmwind der Gefühle  
 Sind so gemeinsam in Erregung: Wir.  
 In meinem Herzen trage ich die Flamme,  
 Die Sonne trage ich in meinem Blut.  
 Oh, zündet Licht in euch von diesem Licht an,  
 Seht, wie ich sehe, brennt in heller Glut!

(Übertragung von Heinz Kahlau)

### *Die Schichten vom Ausdruck der Erhellung*

Es handelt sich hier um ein Heureka-Erlebnis eines Individuums, das sein freies Selbst, seine Rolle und Möglichkeit erkennt und das mit jenem von Nietzsche verwandt, aber nicht identisch ist. Gewißheit und Sicherheit des Selbsterkenntnis-Rausches und der Selbstverwirklichung sind hier kräftig durchdrungen vom gesellig-gesellschaftlichen Akzent des missionsartigen Erlöser—Momentes. Diese Tatsache modifiziert hier — im Vergleich zu der des Nietzsche—Gedichtes — die grammatische Struktur in zwei charakteristischen Elementen. Die auch hier vorherrschende Aussageform, die manifestierende Manier, der hymnische Tonfall — sie alle werden einerseits vom Vergangenheit—Gegenwart—Antagonismus durchdrungen und zwar von einem nunmehr immerwährenden, auch die Zukunft endgültig in sich aufnehmenden Antagonismus; andererseits werden sie von der Befehlsform durchkreuzt und verstärkt. Der erste Teil der dreigliedrigen Struktur (bis zur Strophe: »Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen«) ist in der Formel des Gegensatzes Vergangenheit—Gegenwart erfaßt, und die dominierende Rolle kommt darin allem Anschein nach der Vergangenheit zu:

Ich, der ich Licht bin, lebte nur im Dunkeln,  
 In dem ich mich vor aller Welt verbarg.  
 In einer großen, unbekanntten Ferne  
 Hab ich gelodert, einsam, hell und stark.

In Wirklichkeit dient alles Vergangene dazu, daß dadurch der Sprechende die gegenwärtige Erhellung, das Wertmoment der eigenen Substantialität bis zum Fortissimo steigern kann. Nicht in der Gedichtsprache, sondern diskursiv und kopulativ angedeutet, könnte diese Erhellung folgenderweise formuliert werden: »Obwohl ich Licht bin, — ich bin zwar das Licht, — bin ich auch das Licht.« Das Verfahren der reinen, betonten Aussageform verstärkt diesen Gegensatz der Zeitstruktur und dadurch wiederum auch den Wert der Erhellung. Bisher hat diese falsche Vermutung, die Doppelheit — man könnte sagen: *duplex veritas* — des erscheinenden Phänomens, des Anscheins und der unbekanntten Wirklichkeit nichts gestört.

Als andre Sonnen unaufhörlich glänzten,  
 Das Volk sie ehrte überall im Land,  
 Da hat nicht einer auf mein Herz gesehen,  
 Und keiner fühlte seinen reinen Brand.

Das herrschende Element des zweiten Teils ist die stufenweise und völlige Umkehr der reinen Aussageform in eine die Zukunft andeutende Befehlsform. Der Dichter erfaßt den Inhalt des erhellten Zustandes, dessen ethische Folge, die Prophetenrolle in einer Reihe von sich selbst vorbereitenden, sich selbst ermutigenden und suggestiven magisch-rhetorischen Selbstaufforderungen. Der dritte Teil (»Ich sehne mich, die Welten zu umarmen . . .«) unterscheidet sich vom zweiten darin, und wird dadurch zu dessen glänzend geformten, weiterbauenden Abschluß, daß in ihm keine Spur einer Kräfteanspannung der Selbstüberzeugung, des Selbstbezauberns anzufinden ist. Der meisterhafte Kunstgriff im Finale des dritten, abschließenden Teils ist, daß es die Struktur des ersten, in Aussageform abgefaßten Teils, mit seinem Vergangenheit—Gegenwart—Zeitantagonismus (»Ich, der ich Licht bin, lebte nur im Dunkeln«) variiert, und zwar auf eine Weise, daß der Vergangenheit—Gegenwart—Gegensatz zum Gegenwart—Zukunft—Gegensatz, die reine Aussageform zu einem Aussageform—Befehlsform—Paar, die reine bildhafte Metaphorik zur begrifflichen Metaphorik wird; vor allen Dingen werden aber die beiden Sätze, Glieder der ersten Zeile mit widersprüchlicher Bedeutung, hier in einen unbezeichneten Konsekutivsatz verwandelt, in einen Syllogismus, der den Erhellten und die zu Erhellenden, den Propheten und sein Volk umfaßt: »Seht, wie ich sehe . . . !«

Der Assoziativschatz, die assoziative und Symbolwelt des Gedichtes sind noch durchschimmernder. Die in den heiligen Büchern enthaltenen Geschichte der großen Glaubensstifter berichten fast ausnahmslos über die Zeit der Vorbereitung in der Einsamkeit der Wüste. Auch ist es allgemein üblich, daß die die Vorbereitung abschließende Erhellung — so berichten davon jene heiligen

Texte — durch die Metaphorik von *Feuer—Flamme—Licht* zu einem wirksamen Ausdruck gelangt. Komjáthy, von dem angeblich zehn Manuskripte philosophischer Schriften verlorengegangen sind, stand teils dem Pantheismus, teils den Verkündern der Gnosis und teils (und auch infolgedessen) der romantischen (nicht-Hegelschen) Lehre von Weltseele und Weltgeist nahe. Es haben sich also die Vorstellungen des Propheten, der Erhellung in jener Metaphorik naturgemäß weiterentwickelt, welche andeutete, daß man *Gottes Ausströmen* (seine Emanation), die Offenbarung der Weltseele, in den großen Geistern zu erfassen habe, daß man die Auflösung der menschlichen Natur im Göttlichen, im universell Einem, am besten im großen geistig-seelischen Euphorien, in Ekstasen erreichen und wahrnehmen könne. Wenn auch der Leser über die diesbezügliche Bewandertheit Komjáthys nicht informiert ist, so wird er bereits aus dem assoziativen Gewebe der kosmischen Metaphorik, der prophetischen Symbolik und der drängenden Selbst- und Weltaufforderungen das uralte Erklärungsprinzip, ‚Alles ist eins‘, ‚Eins ist alles‘, sein Verlangen und seine Ekstase herausfühlen. Ohne über Komjáthys Interesse für Saint-Simon etwas gehört zu haben, wird der Leser auch die gesellschaftliche Beziehung jenes ‚Alles: eins‘ spüren. Die Schillersche, Beethovensche Assoziation und Einwirkung deuten an sich auf das große Verlangen nach Eins-werden, nach Verschmelzung, auf die uralte philosophische Beziehung hin. Wie im Falle der grammatischen Elemente, gelangt das Gedicht auch auf der Ebene der Assoziation und des Symbolschatzes, nach spiralförmig verlaufendem Anstieg, erhaben zu der Vorstellung des Menschengottes, des Gottmenschen, der Träger des Lichtes ist.

Die Szenik des Gedichtes, die bezüglich der Darstellung, der Glaubwürdigkeit eine wesentliche Rolle spielt, kann vor allen Dingen in zwei Momenten erfaßt werden. Das eine besteht aus dem Wechsel von Approximation und Abduktion; die affektive Narration bildet das andere. Das gefundene prophetische Selbst wird bald mittels Metaphorik gezeigt, bald durch Wechsel der Substanz des grammatikalischen Subjektes und der Person des Prädikats; andersmal mit Hilfe von *pars—pro—toto* Benennungen, oder sachlichem Wohlgefallen von etwas ferner und von außen, dann wiederum fröhlich ausplaudernd aus der Nähe und von innen.

Es hat in keinem sich mein Licht gespiegelt,  
 Ich war die Flamme in der Einsamkeit,  
 Und nur der leichte, reine, klare Äther  
 War heiter-schön für meine Welt bereit.

Auf diese Weise kommt eine ganze Reihe von Personifikationen zustande. Das Gedicht fällt dennoch nicht in eine Personifikationsreihe und zur allegorisierten Methode der früheren (deutschen) Romantik und dem Baudelaire vorangegangenen poetischen Verfahren zurück, was gerade der inneren, der seelischen Narration zu verdanken ist. Denn diese innere Selbsterzählung gibt

nicht allein den erwähnten Wechseln eine Daseinsberechtigung, diese werden durch ihre Vermittlung unentbehrlich. Die Euphorie, die Ekstase, das Hymnische der Erkenntnis würden in Monotonie überschlagen, wechselten Blickpunkt, Raum—Zeit—Perspektive und Subjekt—Prädikat—Relation nicht immerfort während der ganzen Selbsterzählung. Diesen Wechsel, die Überbrückungen und die plötzlichen Umschaltungen erklären und verifizieren gerade den Glauben und die Rolle des Fürsprechers vom ‚Alles ist eins‘, ‚Eins ist alles‘. Besonders anschaulich deutet die letzte Strophe auf Herkunft und Ergebnis des Verfahrens hin: Universum und inneres Ich, persönliches Verlangen und kosmischer Akt, symbolartiges Zeichen und sachliche Aufforderung, zartes Geständnis und deklamatorischer Aufruf schmelzen dadurch zu einer bestimmten Einheit zusammen.

In meinem Herzen trage ich die Flamme,  
Die Sonne trage ich in meinem Blut.  
Oh, zündet Licht in euch von diesem Licht, an,  
Seht, wie ich sehe, brennt in heller Glut!

#### *Textdichte, Gedichtssprache, Aufbau*

Komjáthy gelang es also die mit seinem Erlebnis übereinstimmende Sprechart zu finden und diese formte er mit sicherem Gefühl zu einer angemessenen Struktur. Man hat — auf den ersten Blick — zu Recht den Eindruck, sein Gedicht sei ‚ideell‘ reicher und auch wertvoller als jenes von Nietzsche. Warum steht sein Gedicht — ist es noch so großartig — als Kunstwerk dennoch dem anderen nach?

Die Erklärung dürfte sich aus dem merkwürdigen — innerhalb der Gattung und der Richtung bestehenden — Unterschied in der Textdichte ergeben. Zwecks besserer Erhellung der Dinge *ließe* sich das die sprachliche Kompetenz (Richtungskompetenz) betreffende Begriffspaar von Habermas einführen, und zwar in der von J. L. Austin korrigierten und seitens Habermas' offensichtlich angenommenen Gestalt. Dementsprechend befindet sich auf der einen Seite die Interaktionssprache, das Interaktionsartige, auf der anderen die Diskursartige Sprache. Die erstgenannte teilt vom Sprechenden als wahr empfundene, als Wahrheiten bekannte Informationen mit, die zweite ‚problematisiert‘ durch Ideenaustausch den Stoff, die Information der Sprache, und dadurch auch die Authentizität derselben. Auch diese problematisierte Sprache kann — und ‚will‘ auch in der Dichtkunst — zur Geltung, zur Authentizität naiver Natürlichkeit — »in den ‚naiven‘ Geltungsmodus«, wie Habermas es formuliert — der Interaktionssprache gelangen. Die noch, oder nicht mehr problematisierte Sprache gilt als Akt zwischen Menschen, denn durch sie — als Tat — wird etwas verrichtet, erledigt. Die Wichtigkeit dieser Sprechart, dieses Sprechmodus (und des diesen bezeichnenden modalen Elementes) in Bezug auf direkte Mitteilungsgültigkeit pflegen die meisten Sprachphilosophen

unserer Tage besonders zu unterstreichen. Carnap spricht von der Notwendigkeit der Intersubjektivität zu der Mitteilungsgeltung dieser Art, Feigl von der mentalen Sprache, Rede (d. h. von der aus persönlicher Spiritualität — Mentalität spontan entspringenden Sprache, Rede), Heidegger versteht unter ‚bodenlosem Gerede‘ die auf Offenheit beruhende Sprache, die faktisch von persönlichem Belang und Gefühl ist, gegenüber dem persönlichem Geschwätz, dem jede Grundlage inneren Interesses fehlt; Wittgenstein wiederum sagt ganz offen, daß der Grundmodus dieser Sprache beziehungsweise dieser Rede der Indikativ ist, selbst dann, wenn er in einzelnen Details oder auf den ersten Blick anders erscheint, und umgekehrt: Falls eine andere Art der Mitteilung in diesem Modus vorkommt, hat man es mit einer Verkleidung zu tun, die sich entlarvt.

Wir können diese Formulierungen nicht, oder nur zum Teil akzeptieren, unsere Aufmerksamkeit lenken sie jedoch auf das Problem hin. Die subjektive Wirklichkeit des Subjektes kann sich in der Sprache, in der Rede vermutlich dann als Mitteilung mit naturgemäß gegenständlicher Geltung objektivieren, wenn die subjektive Wirklichkeit — in ihrer Ganzheit, oder mindestens zum Teil — mit objektiver Wirklichkeit, mit einer wesentlichen, konkreten und allgemeinen objektiven Wirklichkeit koinzidiert. In der Lyrik wird in solchen Fällen diese Wirklichkeit — wie Attila József es formuliert hat — zu einer ‚Weltganzheit‘, sie übernimmt die Repräsentanz des Ganzen der Welt. Befinden sich in der Sprache, in der Sprache des Gedichtes Elemente, die von jener Repräsentanz nicht, oder nicht ausreichend durchdrungen sind, so kann von einer vollkommenen Textdichte offenbar keine Rede sein.

In allen Schichten, allen Momenten des *Ecce homo* ist die Sprache eine ‚Interaktionssprache‘, die Rede eine ‚Interaktionsrede‘, folglich ist das Gedicht textdicht, und zwar gemäß jener Eigenheit der Sprache, daß das lyrische Werk — sich spiralförmig erhebend und erfüllend — im letzten Moment, vom letzten Moment zurückblickend seinen vollen Sinn erhält. Auch bei Komjáthy gilt das für das äußerste Moment. Inzwischen bewegen sich aber — in der dritten und dann von der sechsten bis zur neunten Strophe — die Steigung und Füllung nicht vorwärts. Es handelt sich dabei nicht nur um einen aus der Natur der Kunst folgenden detensionsartigen, funktionalen Fall der Spannung. In der dritten Strophe verläuft die Bewegung ebenfalls in waagrechter Richtung; von der sechsten bis zur neunten Strophe hingegen beobachtet man ein Gefälle. Die Interaktionssprache nähert sich der ‚Diskussionssprache‘, erhält einen ‚problematisierenden‘ Charakter, und erfüllt in der ‚Repräsentanz der Weltganzheit‘ nicht die gleiche Funktion, wie in den vorangegangenen und in den folgenden Strophen. Die sechste Strophe bringt verglichen mit der fünften — wenn sie auch keine Wiederholung, kein — ‚Gerede‘ ist kaum ein Plus, muß also als eine Variation betrachtet werden, die kaum irgendeine Funktion, ‚Interaktion‘ erfüllt. Es stellt sich somit in der Rezeption beim Lesen eine erzwungene Situation ein, wobei man — nach den Vorangehenden, von den Folgenden

zurückblickend — nichts empfängt, nichts zum Rezipieren erhält. Betrachten wir nur die sechste Strophe mit ihren erklärenden, diskursiven Variationen:

Es zeigt sich Freundschaft und das Licht des Herzens,  
Daß es das dichte Dunkel schnell vertreibt,  
Verbreitet sich in Millionen Strahlen,  
Die es in jede Brust hinflutend stäubt.

Es gibt zu bedenken, daß unmittelbar davor eine Strophe mit mächtiger Diktion, verdichteter Grammatik, stark geläutert, mit ihrer strahlender Szenik, zusammengesetzten Assoziationen und reichem Gestenschatz steht:

Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen.  
Wie es sich ausgießt, Dämme niederreißt!  
Es sucht nach himmlisch-irdischen Gefährten,  
Auf die zu bauen heil'ge Wonne heißt.

In der darauffolgenden dritten Strophe ist folgendes zu lesen:

Ich sehne mich, die Welten zu umarmen,  
Ich wein' mich an Millionen Herzen aus.  
Um meine reine Flamme einzuimpfen,  
Such ich Millionen Herzen mir zum Haus.

Fassen wir jetzt das übliche jambische Fluten der sechsten Strophe ins Auge und vergleichen wir es mit der durch Spondeen, durch das Zusammenspiel von Klangfarbe und Tonlänge funktional beschwerten Metrik der beiden anderen:

Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen.  
- - / σ - / - - / σ - / σ - / -  
Such ich Millionen Herzen mir zum Haus  
- - / σσ - / σ - / σ - / - - /

Oder aber beachten wir die müßige, erklärende (sich rechtfertigende), einen Finalsatz enthaltende zweite Zeile der sechsten Strophe, beziehungsweise die überaus diskursive, umständliche, funktionslose vierte Zeile derselben.

Ist denn der Mangel an Textdichte, der auch in seinem goßartigen Gedicht aufscheint, Komjáthys geringerer Begabung zuzuschreiben, oder der unterschiedlichen Entwicklungsstufe der beiden Poesien, der beiden Kulturen, der beiden Gesellschaften jenes Zeitalters? Es findet sich offenbar keine Begründung, keine Antwort darauf. Die Verschiedenheit der Begabungen bietet eine naheliegende Lösung, die über den geschichtlichen Anlaß jedoch, über die Funktion dieses Werkes nur wenig verrät. Die Entwicklungsstufe dürfte etwas bezeichnender sein, man hat sie nur nuanciert genug zu behandeln.

Wir wollen es versuchen. Errare humanum est und sollte man unsere Ansicht berichtigen, so wollen wir nicht bei ihr beharren.

### Die Revolte

Dieses Gedicht galt auch für Nietzsche selbst als grundlegendes Werk, als lyrischer *chef-d'œuvre*, was auch die Tatsache beweist, daß er seinem letzten Schreiben, seiner unheimlichen und wunderbaren, skandalösen und fesselnden, dem Irrsinn verschriebenen und hellseherischen seelisch-geistigen Selbstbiographie den gleichen Titel gab: *Ecce homo*; jenem Werk, des den vielversprechenden Untertitel trägt: ‚Wie man wird, was man ist‘, dessen Kapitel — inmitten der sich schneller und schneller wiederholenden S.O.S.-Signalen und letzten Aufflammen — solche herzbeklemmend komische Untertitel erhielten: ‚Warum bin ich so weise‘, ‚Warum schreibe ich so gute Bücher‘, und der abschließende Titel heißt: ‚Warum bin ich das Schicksal‘ — (man könnte diesen Satz auch anders formulieren, etwa: ‚Warum bin ich das Verhängnis‘). Wie der Dichter selbst über das eigene Gedicht dachte — genauso denken darüber auch seine Ausleger. Zwei Beispiele dafür. In seiner (berühmt-berichtigten, aber immerhin grundlegenden) Nietzsche-Monographie stellt Ernst Bertram dieses Gedicht auf die letzte Seite als letzten Absatz hin, als brächte dessen Erhellung das Lebenswerk zur Erfüllung, als wäre es zum ‚consummatum est‘ geworden. Die Baeumler'sche Ausgabe (1954), von interpretierender (apologetischer und apotheosierender) Tendenz durchdrungen, setzt indessen an das Ende der Prosawerke (mit chronologischer Logik) die *Ecce homo* Prosaschrift, an das Ende der Gedichte wiederum (mit interpretierender Logik) das Gedicht *Ecce homo*, mitsamt einer anderen verwandten, der gleichfalls zeitlosen *Sternenmoral* (»Was geht dir, Stern, das Dunkel an.«).

Anfangs wurde bereits darauf hingewiesen, wie sehr Nietzsche der deterministische Positivismus verhaßt war. Aber das andere Beruhigungsmittel des Bürgers, das zur *Staatsreligion*, zur *nationalistischen Stütze* avancierte (oder degradierte) Luthertum, hat er — wenn möglich — noch glühender verachtet. Er scheute sich nicht, den ersten gegen das andere nonchalant auszuspielen. Warum ihm diese beiden Ideen so sehr verhaßt waren? Er sah in ihnen den schmähhlichen, den ‚infamen‘ Anstifter der Erlahmung, die Haupthindernisse des individuellen Willens, des dezidierten Aktes, der entwickelten Persönlichkeit. Wir wissen, daß in nahezu alle Literaturen, insbesondere in diese von Mittel und Osteuropa Nietzsches Lebenswerk sozusagen ‚von zwei Seiten her‘ eindrang. Gewöhnlich zuerst in der Rolle des Zerstörers vom Bestehenden: als Zerstörer der scheinheiligen Betrachtung, der verlogenen Wertordnung, der verkümmerten Moral. Wir wollen als Beispiel nicht die frühe dänische und skandinavische Aufnahme durch den kampflustigen, radikalliberalen Brandes anführen, sondern eine frühere, wenn auch quasi unbekanntere Rezeption. Ein Jahr nach ihrem Erscheinen (1873) wurde *Die Geburt der Tragödie* von dem namhaften ungarischen Musikkritiker József Harrach in der Zeitschrift ‚Figyelő‘ eingehend und mit begeisterter Sachkenntnis auch als gesellschaftskritische

Werk aufgefaßt, gewürdigt. Dies geschah in jener Zeitschrift, die gegen die Macht der Hierarchie der herrschenden Klasse, der patriarchalisch-nationalen Ideologie und des in ihrem Sinne organisierten Staates, beziehungsweise auch gegen jeglichen Zwang an der Gemeinschaftsmoral kämpfte und nach besten Kräften die Bedingungen der freien (liberal-bürgerlichen) Entwicklung des Individuums zu sichern und zu bewahren trachtete. Diese Zielsetzung trat noch klarer hervor, als die Zeitschrift ein Jahr darauf, die antibismarckianisch-antietatistische Linie der *Unzeitmäßigen Betrachtungen* in den Vordergrund stellte und diesem Werk das Anrecht auf eigene Existenz und auf eigenes Denken gegen aggressive imperialistisch-nationalistische Ziel und Wertforderungen verteidigt sah. Später wird es gerade Komjáthy sein, durch dessen Vermittlung — nach fast anderthalb Jahrzehnten der Vergessenheit — der zweite Abschnitt des Zustroms beginnt. Seine Gattin, die auch im geistigen Angelegenheiten treue Gefährtin, hat — wie es die Nachfahren der Familie bezeugen — in seinem einzigen erschienenen Band (*«A homályból»* — *«Aus dem Dunkeln»*) die Verwandten Nietzsche—Zitate neben die einzelnen Gedichte notiert. Man könnte die Reihe noch lange fortsetzen, beim jungen Antiviktorianer G. B. Shaw beginnend, bis zum suchenden, revoltierenden jungen Gorkij.

Aber weder Komjáthy, noch die anderen waren Nietzsches Schüler. Komjáthy — ist in der Lyrik das ungarische Kettenglied jener Richtungsbeziehung, welche die grammatischen Gebundenheiten der Sprache schwächte, weil dadurch die Rhetorik umso mehr verstärkt werden könnte; welche den formallogischen Gang des Vortrags anscheinend durcheinanderbrachte, weil dadurch das assoziativ-psychologische und kulturhistorische Netz umso enger geflochten werden kann; welche die episierende-dramatisierende Fassung mehr und mehr abbaute, um die Ordnung des szenischen Aufbaus umso intensiver und reichhaltiger zu gestalten; welche sich von der verallgemeinernden Ebene der konkreten Bedeutung immer weiter entfernte, um den individuellen und allgemeinen Sinn des Werkes für sie zugänglicher zu machen, um aus den schwer zu erforschenden und zu beschreibenden, sich unausgesetzt verändernden und niemals abkömmlichen, bei der Leserezeption naturgemäß nicht wahrgenommenen, in Wirklichkeit dennoch mit der Geltung einer Gesetzmäßigkeit jederzeit gegenwärtigen poetischen Faktoren, zum Schutz der bis dahin niemals dermaßen gefährdeten Persönlichkeit möglichst große innere Kräfte anzuhäufen, deren Schutz in der bürgerlichen Literatur jener Epoche eindeutig die Lyrik als erste auf sich nahm.

Im Zeichen dieses Schutzes sträubte sich der Dichter des *Ecce homo* vor dem sich dem Naturgesetz ausgeliefert unterwerfenden *homo-animal* nicht anders, als vor der sich der Gnade Gottes unterwerfenden *homo-creatura resignata*. In diesem Sinne gibt er auf die Frage ‚Was ist der Mensch?‘ die Antwort: »was überwunden werden soll« Das Erschaffen einer dem Leben dienlichen wertvollen Welt ohne die schöpferische Absicht, aus allen Menschen Persön-

lichkeiten zu machen, ist offenbar nichts als reine Illusion, als reines Gezücht, und ähnlich ist es offenbar auch ohne Persönlichkeits-Anwesenheit der Schöpfer Nietzsches ekstatischer Persönlichkeitswille fiel somit in einer Epoche, in der gesellschaftliche Kräfte und Ideologien den Wert der Persönlichkeit sozusagen zum Gefrierpunkt herabsenkten, mit einer allgemein-objektiven Notwendigkeit zusammen. In der geschichtlichen Diagnose und Therapie von Marx konnte und gewann auch die Persönlichkeit den ihr gebührenden Platz in ihrer Totalität. Nietzsche jedoch besaß (ähnlich der Mehrzahl der zeitgenössischen Schriftsteller — wir berufen uns dabei auf Lukács — ganz blasse, prekäre, fragmentarische und zur Feindseligkeit stimmende Kenntnisse der sozialistischen, marxistischen Ideen. Er strebte danach, das erkannte Fehlen einer Möglichkeit zum Persönlichkeitsschaffen innerhalb seiner eigenen Gedanken- und Ideenwelt mit Hilfe des ‚übermenschlich‘ gesteigerten Willens abzuschaffen.

Es ergab sich daraus ein überaus verwickeltes Gemenge von subjektiven und objektiven Fakten and Faktoren, und man muß mit großer Vorsorge versuchen zu zeigen, wann und was wirksam wird, was sich in dem Werke zur ästhetischen Objektivität, zur ausstrahlenden ästhetischen Tatsache vergegenständlicht. Jaspers und Lukács beweisen — allerdings mit unterschiedlichen Vorzeichen —, daß Nietzsche auch für die Religiosität und sogar für das Christentum ebensoviel übrig hatte, wie gegen sie, und beide behalten auch Recht. Aber Jaspers unterbringt ihn in der Nähe des sentimental-moralischen Christentums des Zeitalters — in Anbetracht seiner *den Menschen* betreffenden Gefühle, subjektiven Absichten; Lukács hingegen placiert ihn nahe dem die gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit gutheißenen Ideologie—Christentum — in Anbetracht seiner objektiven Ergebnisse, die auch dazu geeignet waren, aus ihnen soziale Lehren zu formen. Beide Philosophen führen auch ihre Gründe an. Man darf jedoch selbst in diesem Fall nicht außer Acht lassen, daß man es mit jenem Rebellen zu tun hat, der sein Verlangen nach Persönlichkeit in sein extremes, abnormes Verlangen nach dem Gottmenschen, nach dem Menschen-gott emporschraubt, wenn es sich um seine meist gegensätzlichen, einwandfrei widersprüchlichen Offenbarungen handelt. Die Wahrheit der Lyrik ist auf eine andere Weise wahr, als die der Philosophie, die der direkten Ideologie, die des Didaktischen; anderswie, und das schlägt sich auch in anderen Schichten der Seele nieder. Lukács, der große Kenner und Verehrer der literarisch-menschlichen Werte, weist auf den Wert, auf die Bedeutung Nietzsches, und zwar nicht des lyrisierenden Philosophen, sondern des rebellierenden lyrischen Dichters wiederholt hin. Es ist allerdings bekannt, daß die Rebellion — gewöhnlich — in einer ungewissen Ideologie wurzelt; sie kann meistens auch nach mehreren Richtungen führen. Die Rebellion des um die Persönlichkeit (die ‚immerhin größter Schatz des Menschen ist‘) auf unsicherer ideologischer Basis revoltierenden Nietzsches verwandelte sich zur Attitüde; die Attitüde wurde zum subjektiven Gehalt der Persönlichkeit, und dieser subjektive Gehalt objektivisierte

sich in seinen besten Gedichten. Sie richtet sich gegen die Anstifter einer der gegenwärtigen — und in so vielen anderen Epochen auf eine andere Weise erscheinenden — objektiven Grundgefahren, gegen die Gefahr des Verlustes, des Unmöglichwerdens der Persönlichkeit.

Die ideologische Basis der Rebellion Komjáthys — das kann zumindest der Anschein sein — war klarer und breiter, was den Schiller'schen, Beethoven'schen, Saint-Simon'schen Aufklärelementen zu verdanken ist. Sein Zeitalter jedoch brachte den ersten gewaltigen Sturmangriff des Imperialismus unter anderen (oder auch insbesondere) gegen die Persönlichkeit. Man mußte einen Durchbruch mit anderen Ideen, mit anderen Mitteln erreichen. Was aber noch wichtiger ist: bei Komjáthy verwandelte sich jene Ideologie nicht in solchem Maße zur Attitüde und sie wurde nicht in solchem Ausmaß zum Gehalt der Persönlichkeit, zur Persönlichkeit selbst. Infolgedessen erscheint sie im Gedicht nicht nur als interaktive Manifestation der Persönlichkeit, sondern auch als mitgeteilte, vorgetragene (didaktische) Ideologie. Vielleicht ist die Textdichte deshalb nicht so hochgradig und zeitgemäß; vielleicht kommt es in dem Gedicht — ist es ansonsten noch so großartig — deshalb sogar wiederholt zu einem Gefälle.

Das ist die Ouvertüre der Epoche der gewaltigen Umwertungen, vielleicht einer der schwersten in der Geschichte der Menschheit. Es ist eine überaus komplizierte geistige Welt. Nietzsche wollte darin die Erkenntnis und die Verwirklichung der Selbstsubstanz, des Ziels der Persönlichkeit des Menschen, von keinerlei Revolte zurückschreckend, um jeden Preis erzwingen. Er verirrte sich, oft verirrte er sich verhängnisvoll; er beendete seine seelische Selbstbiographie mit einer ungeheuren Kraftanspannung des Willens zur Erkenntnis, zur Verwirklichung. Sein letzter Satz lautet: »Hat man mich verstanden?« »*Dionysos gegen den Gekreuzigten.*« Aber kurz darauf, als das ewige Dunkel ihn überfiel, und die auf sich genommenen immensen Sperrn als Folge der Zerklüftung der Seele etwas nachließen, und zur Zeit einzelner Aufflammen, die ihn befähigten, zur Feder zu greifen, nannte er sich auf herumliegenden Papierfetzen — welches Elend! — mit Mühe und Not geschrieben bald Dionysos, bald den Gekreuzigten. Eine Entscheidung wollte er um jeden Preis; er gelangte jedoch allem Anschein nach in der verborgensten Tief seiner Seele bloß bis zur Revolte. Vielleicht läßt sich damit am einfachsten begründen, warum er — wie auch so viele seiner Gefährten — in jenem Gedicht der Feuer—Flamme—Licht—Symbolik, des Heureka-Typs die eigene *Selbsterkenntnis* zu offenbaren vermochte. Er sprach:

Ja! ich weiß, woher ich stamme!  
 Ungesättigt, gleich der Flamme  
 Glühe und verzehr' ich mich.  
 Licht wird alles, was ich fasse,  
 Kohle alles, was ich lasse,  
 Flamme bin ich, sicherlich!

## Komjáthy sagte:

Ich, der ich Licht bin, lebte nur im Dunkeln,  
 Indem ich mich vor aller Welt verbarg.  
 In einer großen, unbekanntten Ferne  
 Hab ich gelodert, einsam, hell und stark.

In meinem Herzen trage ich die Flamme,  
 Die Sonne trage ich in meinem Blut.  
 Oh, zündet Licht in euch von diesem Licht an,  
 Seht, wie ich sehe, brennt in heller Glut!

## Baudelaires Worte:

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille  
 Entre en société l'Idéal rongeur,  
 Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,

Le soleil a noirci la flamme des bougies;  
 Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil,  
 Âme resplendissante, a l'immortel soleil!

(*L'aube spirituel* — Geistiger Tagesanbruch)

\*

Es gibt geschichtliche Situationen, in denen die künstlerische Revolte ausschlaggebender sein kann, als selbst die bis zum kleinsten Detail durchgedachten, komfortablen Utopien. Das Ende des XIX. Jahrhunderts und die Jahrhundertwende dürften solche Zeiten gewesen sein. Es wäre freilich unhistorisch und ein Unsinn, wollte man diese Rolle der Revolte verallgemeinern. Am Ende des vorigen Jahrhunderts ging jedoch die Revolte innerhalb der bürgerlichen Kultur zweifellos im Zeichen der neuen Selbsterkenntnis des Menschen, des Neuerschaffens seiner Würde vorstatten. Wenn aber ihr Pendel in Folge der eigenartigen Natur ihrer Psychologie, ihrer Selbstüberlassenheit und ihres kompaßlosen Zustandes auch diesmal — wie schon so oft — auch dem anderen Extrem ausschlug, und in jenem Extrem das Idol ohne Realität, den Gottmenschen, den Menschengott verkündete, so hat sie aber auch — zumindest zum Teil — dem Mensch — Menschen, dem Individuum, sein Recht zurückerobert, um — nach Spencer, der das Individuum, den Menschen innerhalb der ‚diversen Teile der Anhäufung‘, ‚der sich differenzierenden Kräfte‘ als ‚Entwicklung des Mechanismus und Entwicklung der Betätigung desselben‘ definiert hat — im eigenen Bewußtsein aufs neue Träger des Lichtes, der Flamme, der Sonne zu werden, und um von sich selbst sagen zu können: ‚In meinem Herzen trage ich die Sonne!‘, oder: ‚Flamme bin ich, sicherlich!‘ beziehungsweise: ‚Meines Lichtes Seele, ewige Sonne, Du.‘