

ISTVÁN SÓTÉR

Imre Madách*

(1823—1864)

„Die Tragödie des Menschen“, das große dramatische Gedicht von Madách vertritt in der ungarischen Literatur jene Bewegung, die in der europäischen Romantik — Goethes Faust folgend — die Frage über Sendung und Zukunft und Schicksal des ganzen Menschengeschlechtes beantworten will. Lange Zeit war man bestrebt, „Die Tragödie des Menschen“ am „Faust“ zu messen, mit diesem zu vergleichen: ich glaube aber, es wäre viel zweckmäßiger, statt ähnlicher Versuche dem Dichter Madách durch Eingliederung der „Tragödie“ in die Familie der Faustwerke gerecht zu werden, in die Reihe jener Werke, die das Schicksal einer ganzen Nation oder der ganzen Menschheit behandeln. Diese Werke gehören sehr verschiedenen literarischen Gattungen an, und es ist kein Zufall, daß dabei die dramatischen Gedichte vorherrschen, wenn auch der epische Zyklus, der Roman, das umfangreiche epische Gedicht usw. ebenfalls vertreten sind. Im „Faust“, in „Manfred“, „Kain“, bei Lamartine und bei Vigny, im „Dziady“ von Mickiewicz, sowie in den „Légendes des siècles“ von Hugo ist dasselbe Bestreben zu finden, wie im großen Drama des ungarischen Dichters.

Die Verwandtschaft der „Tragödie“ mit dem „Dämon“ von Lermontow, dem Ahasver-Drama Andersens oder mit dem „Prometheus unbound“ von Shelley ist natürlich nicht als Zusammenhang und Wirkung im philologischen Sinne gedacht. Ich denke dabei an die ungarische Ausdrucksform der von Goethes „Faust“ eingeleiteten philosophisch-dichterischen Richtung, die jener Bestrebung der Romantik näher kommt, daß alles, was der Dichter als Denker zu sagen hat, durch großartige Symbole, ideale Gestalten, mythische Handlungen ausgedrückt werden muß. Daß „Die Tragödie des

* Antrittsvortrag gehalten am 21. 11. 1955. in der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Klasse der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Menschen" zur Gattung des *poème d'humanité* gehört, zeigt sich auch — wie darauf besonders Johann Barta hingewiesen hat — in der Verwendung des mythologischen Rahmens. In dieser Gattung werden nämlich mit Vorliebe Stoffe aus der antiken, wie auch aus der christlichen Mythologie verarbeitet, da gerade sie den allgemeinen Charakter und die breit verallgemeinernde Tendenz der dichterischen Absicht prägnant zum Ausdruck bringen können. Die Neigung zu dieser symbolisch-verallgemeinernden Ausdrucksweise erscheint bei Madách bereits in seinem Herakles-Drama, einem seiner ersten Werke, und dieser Ausdrucksweise bleibt er außer der „Tragödie“ auch in seinen letzten Werken („Moses“, „Feentraum“) treu. „Die Tragödie des Menschen“ ist nicht die letzte Höhe in der Entwicklung dieser Gattung: Ibsens *Peer Gynt*, die historischen Miniaturen eines Gougenot oder Strindberg gehören ebenso zu diesen Höhen. „Die Tragödie des Menschen“ ist aber ein unumgänglicher Gipfel in der Entwicklung dieser Werke.

Was die „Tragödie“ von ihren europäischen Verwandten vor allem unterscheidet, ist ihre nationale Problematik, die sich im Hintergrund der allgemein-menschlichen Absicht des Werkes verbirgt. Darin steht die „Tragödie“ dem „*Dziady*“ am nächsten, obwohl letzteres Werk die nationale Tendenz mehr in den Mittelpunkt stellt, und das Allgemein-Menschliche durch mystische, messianistische Andeutungen zum Ausdruck bringt.

Die „Tragödie“ von Madách schließt sich jedoch den Ideen der europäischen Romantik auch durch ihre philosophische Tendenz an. Die Philosophie der deutschen und der französischen Romantik betont von neuem den Dualismus, die tragische Gegenüberstellung von Körper und Seele. Diese Auffassung, die von Chateaubriand bis Hugo, von Byron bis Quinet in vielen Varianten auftritt, drückt auch der Weltanschauung des ungarischen Dichters ihren Stempel auf. Von den Motiven der Romantik ist die Nostalgie, die mystische Sehnsucht nach dem „verlorenen Paradies“, die in der „*Queen Mab*“ gerade so zum Ausdruck kommt, wie bei Novalis, in einer eigenartigen Form in der Lyrik von Madách, bzw. in seiner „Tragödie“ zu finden.

Die „Tragödie“ eignet sich aber auch die abstrakt-spekulative Darstellungsweise der Romantik an, die in „*Jocelyn*“ weniger als in „*La chute d'un ange*“ zur Geltung kommt. Das Gegengewicht zu dieser Abstraktion ist jene Technik der historischen Miniaturen, die ihre Vorbilder ebenfalls im Theater der Romantik, vor allem bei Musset hat.

Über die Gattungsverwandtschaft hinaus erblicken wir jedoch ein wirklich wichtiges Element in der Fragestellung über das Schicksal der gan-

zen Menschheit, d. h. in dem Bestreben, das Zeitalter, das ganze Menschengeschlecht, den Fortschritt, die Revolution, die Zukunft, die führenden Ideen der neuen Zeit darzustellen. Das Wesentlichste, was das 19. Jahrhundert zu sagen hat, wird durch den Roman ausgedrückt. Doch fast gleichzeitig mit dem Durchbruch des großen realistischen Romans macht die Spätromantik noch einmal den Versuch, die großen Fragen der Zeit, der ganzen Menschheit in romantischer Form darzustellen. „Die Tragödie des Menschen“ ist ein solcher Versuch. Ihre dramatisch-dichterische Form trägt zwar in hohem Maße zur Verallgemeinerung bei, doch in der konkreten Darstellung der Zeit und der Wirklichkeit kann sie mit dem Roman nicht Schritt halten. Die „Tragödie“ nimmt also am größten Versuch, an der kühnsten Zielsetzung der Romantik teil, und wird zusammen mit der Romantik zurückgedrängt, als Zeitfragen dargestellt werden müssen, wie sie in den größten Leistungen der neuen Epoche, vom „Krieg und Frieden“ an über den „Zauberberg“ bis zu einigen großen Leistungen des 20. Jahrhunderts dargestellt wurden.

* * *

I

Die ungarische Literatur, die sich in der Zeit zwischen der Waffenstreckung bei Világos 1849 und dem Ausgleich von 1867 entfaltet, unterscheidet sich von der Literatur anderer unterdrückter Völker darin, daß sich in ihr die Stimmen des Glaubens an die Zukunft, der Zuversicht, der Lebensbejahung immer wieder mit denen der Ausweglosigkeit, der Ratlosigkeit der weltansschaulichen Verwirrung, der bitteren Enttäuschungen und schnöden Hoffnungen messen. Das Bild dieses Zeitalters weist Komponenten ganz besonderer Art auf: der Sturm der Revolution hatte sich gelegt. Die Zeit zwischen der Niederwerfung der Revolution und dem Ausgleich (1867) ist bald von Tatendrang, bald von Verzweiflung beherrscht. Die Leiden der Zeit rühren nicht von einer Desillusionierung, vielmehr von den brennenden, aufgerissenen Wunden her. Wohl nagen ihre Schmerzen nur am Herzen der Besten dieser Zeit, denn mit ungeheucheltem Zynismus bedienen sich die Unterdrücker gleicherweise des Terrors wie der Verlockung. Unter den frivolen, gleichgültigen, gierigen und habsüchtigen Menschen der Epoche der Willkürherrschaft stehen vereinsamt die großen Zwiespältigen, die Zweifler und Wegsucher, die an ihren Ideen, an ihren Prinzipien treu festhalten wollen, — treu,

trotz allem Zweifel, der an ihrem Herzen nagt. Ihre Haltung, ihre Taten und ihre Werke sind nichts weniger denn eindeutig. Der Epiker Arany neigt sowohl zum völligen Verstummen, wie zur Absicht, das Selbstbewußtsein und die Zuversicht seiner Nation wach zu halten. Selbst Jókai ist für eine Art Resignation empfänglich, besonders am Anfang, doch wird er bald zum zuversichtlichsten Kündler des nationalen Aufstiegs, obgleich seine Zuversicht auf lauter Illusionen beruht. Eötvös ist in seinem geschichtsphilosophischen Werk „Herrschende Ideen des XIX. Jahrhunderts“ (Uralkodó eszmék) von seinem Programm des Reformzeitalters gleichfalls weit abgekommen und preist in seinen Bauernnovellen bereits die Idylle des Landlebens.

Die Krise der Besten dieser Zeit besteht darin, daß in ihrer Seele Zweifel und Zuversicht miteinander ringen, daß Enttäuschung und Begeisterung ihre Herzen beherrschen, daß ihre ganze Existenz zwischen Ja und Nein hin und hergeworfen wird — obschon sie selbst Ja sagen möchten, aber es nicht immer vermögen. In welchem Maße solche Krise für die Weltanschauung des Liberalismus kennzeichnend ist, haben die Forscher dieses Zeitalters überzeugend nachgewiesen. Denn Petőfis revolutionärer Demokratismus zum Beispiel blieb von einer Krise dieser Art unberührt — und es ist gewiß, daß nur seine Weltanschauung aus dieser Krise hätte hinausführen können. Doch der Zweifel, ja selbst das Versagen der Dichter und Denker in der Zeit der Willkürherrschaft ist anders einzuschätzen, als das Vertrauen oder gar die überschäumenden Hoffnungen, denen wir gegen Ende des Jahrhunderts begegnen. Denn jene ringen mit höchst konkreten Fragen, für sie ist das Erbe der Revolution, das Erbe von 1848, der Sinn des Fortschritts, die Existenzfrage, die sie bis ins Innerste erfüllt; ihr zeitweiliger Pessimismus entspringt nicht der Aufgabe des Kampfes sondern dem Leiden an der Niederlage. Im Gegensatz zu ihnen hören wir aus der Begeisterung, aus dem Optimismus der Dichtung der achtziger Jahre zweifellos etwas Abstraktes heraus.

Die Krise der Besten dieser Zeit wird noch gesteigert durch die Ernüchterung, die in ihnen die Entfaltung des Kapitalismus nach 1849 hervorruft. Die Widersprüche, die Selbstsucht, die Rücksichtslosigkeit des Kapitalismus hatten so manchen Denker der Reformzeit bestürzt und enttäuscht. Doch diese Enttäuschung hindert sie nicht, für das neue, bürgerliche Ungarn zu kämpfen. Denn erst die Willkürherrschaft „verwirklicht“ bürgerliche Entwicklung und macht sie verhaßt. Die ungarischen Patrioten mochten sich unter den Verhältnissen der österreichischen „bürgerlichen Verfassung“, der „Zivilisation“ des Bach-Systems wie „der letzte Herr des alten Adelsitzes“¹ fühlen, dessen Tragödie es war, daß er

sich zugleich mit dem Widerstand gegen die Kolonisatoren auch gegen seine eigenen, früheren Ideale wandte. Ein ähnliches Schicksal war jedoch nur dem liberalen Adel beschieden, denn eine revolutionäre, demokratische Weltanschauung hätte sich gegen die koloniale „bürgerliche Entwicklung“, gegen diese Art der „Zivilisierung“ wenden und zugleich das Erbe von 1848—1849 bewahren können. Eine solche Haltung finden wir indessen beim mittleren Adel nicht vor, weil das Erbe von 1848—1849 die soziale Frage, die Bauernfrage miteinbegriff, und was diese Fragen anlangt, befand sich der mittlere Adel seit 1848 im Rückzug. Trotzdem darf man den Antikapitalismus der besten Vertreter dieser Zeit nicht dem romantischen Antikapitalismus gleichsetzen, wie er zum Beispiel in der deutschen Literatur in Erscheinung trat. Während der letztere sich in den Feudalismus zurücksehnt, würde man ein gleiches Zurücksehnen in der ungarischen Literatur zur Zeit der Willkürherrschaft vergeblich suchen. Forscher dieser Epoche haben schon längst auch auf eine andere Komponente dieser Krise hingewiesen, die sie gleichfalls steigern mußte: es ist dies die Erschütterung, wie sie in den ungarischen Dichtern und Denkern der fünfziger und sechziger Jahre durch die Begegnung mit den Lehren des Vulgärmaterialismus, bzw. der naturwissenschaftlichen Weltanschauung hervorgerufen wurde. Diese Lehren fanden durch die philosophischen Diskussionen der fünfziger Jahre (Vogt, Wagner), durch die weitgehende Entwicklung und Popularisierung der Naturwissenschaften in Deutschland auch bei uns Verbreitung und stellten die im Geiste des Idealismus aufgewachsenen Geister vor unlösbare oder geradezu erschreckende Probleme. Wir dürfen die philosophische Bildung und Bewußtheit selbst unserer besten Dichter nicht überschätzen, doch es kann als zweifellos gelten, daß einige Ideen des Vulgärmaterialismus und die bloße Begegnung mit den Naturwissenschaften der Dichtung dieser Zeit neue Quellen der Inspiration erschlossen. In der Dichtung Madách's haften jedoch auch diesem Ideenkreis nahezu die gleichen Merkmale der Krise an, ganz im Gegensatz zu Jókai, bei dem er das hymnische Bekenntnis zum Fortschritt, zur Zukunft der Menschheit hervorruft. So vermag die philosophische Erschütterung bei Madách keineswegs entscheidend in sein Ringen zwischen Ja und Nein einzugreifen, seine Suche eines Auswegs zu erleichtern. Im Gegenteil: sie vertieft die durch die Willkürherrschaft bedingte Krise noch mehr, obschon sie sein dichterisches Weltbild bereichert.

Befassen wir uns mit der Dichtung Madách's und mit seinem Hauptwerk der „Tragödie des Menschen“, so dürfen wir diese Umstände nicht außer Acht lassen. Wir müssen Madách's Haltung, seine

Krise und seinen Drang zur Entfaltung mit der seiner Zeitgenossen vergleichen, die ähnliche Erschütterungen wie er selbst erlebten. Im Spiegel der Verhaltensweise eines Vajda,² eines Arany,³ ja selbst eines Jókai erkennen wir klarer den Wert und den Sinn von Madách's Haltung. Wir können ihn nicht verstehen, wenn wir ihn von seinen Zeitgenossen lösen. Vor allem aber versteht man seine „Tragödie des Menschen“ nicht, wenn man sie vom Ganzen seines Lebenswerkes absondert, wie es bisher zu meist geschah. Die „Tragödie des Menschen“ ist nur eine — wenngleich künstlerisch die bedeutendste — Variante von Madách's Grundidee; sie ist nur eine Etappe auf dem Wege seines Suchens und Ringens; sie ist nur ein Abschnitt des Weges, auf dem er aus der Krise — mit staunenswerter Beharrlichkeit — ausbrechen will. Was die Anschauungsweise der „Tragödie“ anbelangt, erfährt sie weder in ihren einzelnen Szenen noch als Ganzes durch die früheren oder späteren Werke eine Korrektur, doch dürfen wir nicht vergessen, daß jedes Werk sowohl den Widerschein der früheren als auch das Versprechen der künftigen Werke in sich trägt.

Madách's Denken ist durch verwickelte Fäden mit dem seiner Zeitgenossen verbunden, obwohl er vielleicht der einsamste unter ihnen ist. Man vergegenwärtige sich nur sein Leben, das Leben eines Guts herrn, den englischen Garten des Herrnsitzes zu Stregova, die Hogarth-Stiche seines Speisezimmers, deren Figuren die Forschung mit Recht in den Handelnden der Londoner Szene der Tragödie wiedererkannt hat. Wir erinnern an die vernachlässigte Kleidung des Dichters, an seinen Dorfschneider, an seine schlechten Pferde usw. Alle diese Einzelheiten verraten den einsamen Menschen, ja den Sonderling, der jedoch als Einsamer, als Sonderling zugleich auch zu Hause ist, der in der kleinen Welt seiner Gespanschaft unter Seinesgleichen lebt. Die ungarische Literatur konnte sich in jener Zeit auch eines „literarischen Lebens“ rühmen, das jedoch schon damals keine Literatur bedeutete, doch wenn Madách irgendwo als Fremder erscheint, so vor allem im literarischen Leben seiner Zeit. In seinem Auftreten, in seinen Bewegungen ist immer etwas, das den Außenstehenden, den Amateur verrät, sodaß wir selbst die „Tragödie“ manchmal als das Werk eines genialen Amateurs empfinden. Mit welcher ängstlicher Befangenheit nähert er sich dem Dichter Arany, und diese nur allzuverständliche Befangenheit eignet ihm bis zuletzt. Zumindest fehlt in den Briefen Madách's bis zuletzt die Gelöstheit; Arany ist um vieles ungezwungener, selbst in seinen studienartigen Briefen, in denen er mit erstaunlichem Takt und mit großer Hochachtung verschiedene Korrekturen an der Sprache der Tragödie vorschlägt. Für Madách, der im literarischen Leben nur hie und da auftaucht, ist die unsichere Haltung

des außerhalb der Literatur stehenden Menschen, die Beklommenheit des Schriftstellers, der noch keinen Namen hat, auch nach dem großen Erfolg der „Tragödie“ einigermaßen kennzeichnend. Er schämt sich beinahe, wenn er Arany erinnert: „ich, mein teurer Freund, war Publizist, bevor ich noch in die Literatur eintrat“.

Als Dichter hat Madách nur sehr wenige Beziehungen zu seinen Zeitgenossen, seine Dichtung vertritt von vornherein eine Richtung, die der Vergangenheit angehört. Madách ist ein einsamer Dichter, kein Dichter „von Beruf“, einer, der zwar vor die Öffentlichkeit treten will, sein Werk jedoch für die Schreibtischlade schreibt. Diese Art von Einsamkeit, die längere Zeit dauernde Beziehungslosigkeit zur öffentlichen Meinung drückt auch der Tragödie ihren Stempel auf. Sie ist ein in der Einsamkeit geschaffenes Werk, selbst in ihrer Sprache findet man keinen lebhafteren Ton aus der Sprache des Volkes oder der Vergangenheit. Dem Scharfblick Arany's entgeht dies nicht, und er begründet diese Farblosigkeit der Sprache, ja selbst die dichterischen Fehler mit den „Verhältnissen“ Madách's („denn eben die Verstechnik erfordert eine gewisse Übung angesichts der Öffentlichkeit“).

Es ist auffallend, daß in der gesamten literarischen Tätigkeit Madách's der Themenkreis der Vaterlandsliebe überwiegt und zwar auf sehr hohem Niveau. Abgesehen von seinem Drama „Mann und Frau“, ist sozusagen nur die „Tragödie“ — wenn auch nicht gänzlich — frei von dieser Thematik; in seiner Lyrik erklingt der Patriotismus in den fünfziger Jahren mit einer Leidenschaftlichkeit, wie es uns vorher nur bei Petöfi begegnet. Man kann Madách's Dichtung erst richtig charakterisieren, wenn man seiner Inspiration durch die Vaterlandsliebe die gebührende Bedeutung beimißt. Die bisherigen Erforscher der „Tragödie“ haben hierauf wenig geachtet, ja sie behaupten, Madách habe nur wenig Gefühl für die „wirklichen ungarischen Schicksalsprobleme“ gezeigt. Madách's Liberalismus hatte tiefe Wurzeln — die Idee der Freiheit und Gleichheit bildete auch in seinen Zweifeln, die Grundlagen seiner Weltanschauung. Trotz der schweren Krisen und Prüfungen seines Gefühlslebens finden wir bei ihm nicht einmal Spuren einer Art „Fluchtlyrik“. Der Dichter richtet seinen Blick unverwandt auf das größte Problem seines Lebens, das ihm wichtiger ist, als die Liebe: auf das Schicksal des Vaterlandes und all das, was sich aus dieser Frage ergibt.

Madách vertritt in einer der wichtigsten Fragen, in der Sache der nationalen Unabhängigkeit einen ungleich radikaleren Standpunkt als die Liberalen seiner Zeit. Madách's Ideal heißt Kossuth, und es gibt nur wenige, die in der zeitgenössischen Literatur leidenschaftlicher den Ge-

danken einer Gesamtmonarchie verwerfen. Der Antifeudalismus spricht aus Madách schon vor 1848 klar und deutlich, und neben den herkömmlichen romantischen Themen seiner Lyrik finden wir bei ihm die Verwerfung der feudalen Vergangenheit, d. h. ein Thema, zu der die ungarische Romantik erst später, am Vorabend von 1848 vorstieß. Madách triumphiert schon über den Untergang „der abscheulichen Feste“, deren Mauern unter dem „welterschütternden Tritt der Volksfreiheit und Volksbildung“ einstürzten („Auf der Ruine“). In diesem Gedicht, das vermutlich aus der Zeit vor 1848 stammt, findet man nicht einmal die Spur des späteren Antikapitalismus: „Industrie und Segen leben jetzt vom Lichte / Das einst deine neidischen Türme ihnen verwehrt“. Der Korrespondent der Zeitung „Pesti Hirlap“ Madách ist empört über den Stuhlrichter, der einen Fabrikanten prügeln läßt, verlangt die Reform des Gefängniswesens, begeistert sich für den Industrieschutzverein, weil er hofft, die Fabriken würden dem Proletarierschicksal der Hirten und Kätner ein Ende bereiten. Im Jahre 1844 wirft er seinem Lande noch vor, es habe „Jahrhundertlang geschlafen“, und er möchte die „stürmisch fortschreitende Bildung“ eingeholt wissen. Madách, der später so erbittert, mit sich selbst entzweit über das Volk schreiben sollte, läßt anfangs die gleiche Stimme des Mitgefühls vernehmen, die uns aus dem bekannten Gedicht Eötvös „Das erfrorene Kind“ entgegenönt, und dessen Gutsherrn-Philantropie so rasch unzeitgemäß wurde. „Zur Weihnachtszeit“ (Karácsonykor) sieht Madách am Fuße der „ausgelassen feiernden“ Burg die frierende Bettlerfamilie, die davon träumt, daß „der Erlöser wieder ein Sohn der Katen sei“, wie er auch in dem vermutlich frühen Gedicht „Der Erlöser“ (A megváltó) vom Hungernden spricht, der „sein heiliges Recht“ fordert, den man sogleich zu seinem Erlöser schickt: „Uns blieb nur das blutige Kreuz, um den abzuschrecken, der hier sein Recht heischt“ — ein Motiv, das später in der byzantinischen Szene der Tragödie wiederkehren soll.

Das Schicksal der Familie Madách in den Jahren 1848—1849 kann gleichsam als der Inbegriff der Tragödie gelten, von der die am Freiheitskampf beteiligten Angehörigen des Kleinadels betroffen wurden. Madách nahm an den Kämpfen nicht teil, doch kann sein Fernbleiben nur mit seiner Krankheit erklärt werden. Seine ganze Familie hat sich an den Aufgaben dieser Jahre so tapfer und opferwillig beteiligt, daß es unmöglich ist, bei Madách eine andere Gesinnung anzunehmen. Die Auffassung und politische Stellungnahme der Familie Madách erhellen auch aus den Briefen der Mutter des Dichters. Im Brief vom 29. Dezember 1848 aus der Hauptstadt gibt sie ihren Befürchtungen die „Schwarzgelben“ in Dunaöldvár und Buda betreffend, Ausdruck, und wünscht im Hinblick

auf ihren Sohn Károly nur, daß jeder die Sache des Vaterlandes „mit so viel Feuer“ betreibe wie er. Frau Madách trägt sich mit dem Gedanken, den „alten Herrensitz“ in Stregova für die Ausbildung der „Soldaten“ zur Verfügung zu stellen. Und wie begeistert berichtet Károly über die Pester Revolution, über den Schwur der Universitätsprofessoren und ihrer Hörer, über Kossuth's Glaubensbekenntnis, über die Septemberkämpfe, über das Volksgericht, das man an Lamberg¹ vollzog und das er im Grunde für berechtigt hält; und wieviel Trauer und Trotz spricht aus dem Brief, der vom Einzug der Kaiserlichen in Buda berichtet, wie viele kleine, interessante Bemerkungen findet man in dem Brief aus den Debreczener Tagen. Das Leben des anderen Bruders, Pál, ist ein wahrer Roman: die reine, aufopferungsvolle Begeisterung dieser in der Schule Schillers großgewordenen Seele, seine Teilnahme am Winterfeldzug, sein Bericht über die Schlacht am Branyiszkó, sein Gelöbniß vom 11. Februar 1849, er werde der Sache seines Vaterlandes niemals untreu werden, sein früher Tod infolge einer Lungenentzündung, die er sich während seines Kurierdienstes zuzog, die Verzweiflung seiner heimlichen Braut, Emma Prónay, und noch vieles andere gehört mit zu dem Bilde, das die Denkart und politische Überzeugung Madách's veranschaulichen soll. In dieses Bild gehört auch ein fürchterliches Motiv: das Schicksal seiner Schwester, Frau Balogh, ihres Mannes und ihres Kindes, die in die Hände unmenschlicher Wegelagerer fielen, die die Familie mit bestialischer Grausamkeit ermordeten und die Leichname den Schweinen zum Fraß vorwarfen usw. Seine „Erinnerung an meine Schwester Maria“ zeigt uns Madách, als er den Weg des größten Zweifels, des Ringens betritt: ein Weg des über das Volk enttäuschten Madách, der mit diesem Gedicht beginnt und über die „Tragödie“ zum „Moses“ führt. Denn der Standpunkt Madách's in dieser Frage ist keineswegs eindeutig und endgültig: er wird bis an sein Lebensende zwischen Glauben und Zweifel, Beschuldigung und Vergebung, Zorn und Verstehen hin und hergeworfen. Im Gedicht verbindet er die erbitterte Anklage mit dem Motiv der Vergebung, hier finden wir die ersten Ansätze zum Gedanken „Millionen für Einen“, mit dem sich Madách niemals abzufinden vermochte und so von vorherein alle widerlegte, die in ihm den Verkünder einer aristokratischen, „übermenschlichen“ Weltanschauung sahen. Der Schlußgedanke des Gedichtes zeigt eine moralische Höhe, deren ein trauernder, seiner Ideale beraubter Mensch überhaupt fähig ist. Das Bild des in der Zukunft sich veredelnden Volkes versöhnt Madách mit dem Schicksal, mit den Opfern, denen er auch das künftige Banner des Volkes in die Hände drückt.

Die eindeutig pessimistische Einstellung gegenüber dem Volke, die bei den liberalen Volksfreunden nach der Volkserhebung in Galizien im Jahre 1846 immer mehr um sich greift, gewinnt bei Madách nicht endgültig die Oberhand.

Und noch ein letztes schmerzhaftes Kapitel seiner Erlebnisse aus den Jahren 1848—1849: Madách wird eingekerkert, weil er einen flüchtigen Patrioten bei sich aufnahm. Er verbringt seine Haftzeit im berüchtigten Pester „Neugebäude“ muß angeblich eine Prügelstrafe erleiden usw. Dazu kommen noch viele andere empörende Episoden des Haynuschen Terrors, der Bachschen Willkürherrschaft, die alle dazu beitragen mochten, daß in der patriotischen Thematik der Dichtung Madách's das Jahr 1848 den Hauptplatz beansprucht. Diese Thematik wurde bis heute nicht entsprechend beachtet und gewürdigt. Daran trägt auch die völlig unmotivierte Unterschätzung schuld, die die Forscher im allgemeinen der Lyrik Madách's zuteil werden lassen. Wir kennen auch Auffassungen, die besagen, Madách sei erst durch die Willkürherrschaft für die Sache des Freiheitskampfes gewonnen worden. Anschauungen dieser Art werden aber zum Beispiel durch den Zyklus „Bilder aus dem Lagerleben“ widerlegt, der nur während des Freiheitskrieges entstanden sein kann. Diese anekdotischen, genreartigen Gedichte sind frei von jeder Romantik und Idealisierung, was an sich schon von der Gleichzeitigkeit der Inspirationen durch die Ereignisse zeugt. Das Gedicht „Die Vorhut“ weckt die Erinnerung an Pál Madách im heroischen Rahmen des Winterfeldzuges. Der vielgeliebte Bruder ist übrigens auch in anderen Gedichten aus der Zeit des Freiheitskrieges irgendwie gegenwärtig. Die Bilder des Gedichtes „Im Tiefland“ beschwuren den „Zauberruf“ des Freiheitskrieges, die Einheit der Nation, die „Walstatt“ mit den wehenden Fahnen, den anstürmenden Husaren und dem Wald der Bajonette herauf; und der Dichter bedient sich eines Pathos der sehnsuchtsvollen Erinnerung, wie wir das so unmittelbar nur in Jókais Werken wahrnehmen. „Mir ist nicht bang um dich, mein Vaterland!“ ruft Madách in einem anderen Gedicht aus, und nennt als Zeugen dieser Heldenzeit die „aufgetürmten Felsen“ des Branyiskó und das „mit Blut genährte Korn“ des Tieflandes. In der „Volksstimme“ hofft er auf die Wiederkehr des „rächenden Kometen“, er werde „die Welt aus den Angeln heben“; im „Freiheitskrieg“ sehnt er sich nach dem „kurzen, hellen Aufleuchten des läuternden Blitzes“; „Am Grabe Petöfis“ neigt er das Haupt vor der Größe des im „Donner der Geschütze“ geschriebenen Grabgedichtes. Das Gedicht „Auf das Grab von Arad“ (Az aradi sírra) soll den fehlenden Grabstein ersetzen. Die Dichtung des Freiheitskrieges ist bei Madách kein „Nachempfinden“ der Ereignisse, keine „Pflichtauf-

gabe" sondern Ausdruck der stolzen Trauer, der Leidenschaft, die Heldenhaftes und Großes ersehnt. Wenn Madách die Bilder des Freiheitskrieges heraufbeschwört, so schwingt keineswegs Enttäuschung in seinen Worten mit. Die Erinnerung an die große Tat lebt in ihm rein und ungetrübt fort, ja — sein „Moses" bezeugt es — läutert sich immer mehr.

II

Zweifellos müßten wir die pessimistischen Elemente der „Tragödie" ganz anders beurteilen, wenn wir bei Madách auch nur die leiseste Spur des Gedankens an den Ausgleich mit Österreich sähen. Aber nicht nur, daß eine solche fehlt, im Gegenteil, sein ganzes Lebenswerk ist von 1849 bis zu seinem Tode ein einziger Protest gegen die Willkürherrschaft, gegen den Verzicht auf die Errungenschaften des Freiheitskrieges. Madách ist einer unserer sehr wenigen Dichter, die jede Erwägung, jeden Versuch des Ausgleichs leidenschaftlich verwerfen, und auch unter diesen wenigen Dichtern ist er vielleicht der konsequenteste.

Der Weg, den er zu verfolgen sucht, ist nicht der Weg der Revolution, doch verbirgt sich im Pathos seines Moses-Dramas, das er nach der „Tragödie" schrieb, auch die Erwartung eines neuen Freiheitskrieges. In der Haltung Madách's verkörpert sich am reinsten die passive Resistenz des mittleren Adels. Dieser passive Widerstand bedeutete zwar nicht nur Abwehr Österreichs, sondern auch der Volks- und Nationalitätenbewegungen. So klar und deutlich Madách's Standpunkt gegen die österreichische Willkürherrschaft ist, so kompliziert, ja kleinmütig und pessimistisch stellt sich seine Auffassung über das Volk dar. Aber er bezieht niemals den Standpunkt jener Politiker, die im Dienste der herrschenden Klassen die Ausbeutung des Volkes zynisch gutheißen. In der Auffassung Madách's über das Volk finden wir die hauptsächlichsten Merkmale der liberalen Anschauung, die sich vom Demokratismus bereits losgesagt hat. Wir fühlen Madách's Verhältnis zum Volk bis zuletzt in dem Sinne als ungeklärt, daß der Pessimismus in dieser Frage keineswegs das letzte Wort hat, und daß Madách auch in dieser Hinsicht zwischen Hoffnung und Enttäuschung hin und hergeworfen wird. Wir werden sehen, daß auch in der „Tragödie" sowohl Pessimismus wie Optimismus gegenwärtig sind, daß sich die dramatische Spannung aus dem Ringen dieser beiden Auffassungen ergibt und das Erhabene dieser Dichtung eben auf dem hartnäckigen Widerstand beruht, den Madách dem erdrückenden Pessimismus bis zuletzt entschlossen entgegensetzt. Die

Darstellung des Volkes in der „Tragödie“ ist bei weitem nicht „das letzte Wort“, sondern nach dem Zeugnis des „Moses“ bloß eine Phase des Madách'schen Gedankenganges. Die passive Resistenz Madách's bietet die ideologische, weltanschauliche Grundlage, auf der seine Dichtung nach 1849 und auch die „Tragödie“ ruhen. Die Tapferkeit, die stolze Konsequenz dieses Widerstandes wird auch durch die Unabhängigkeit ermöglicht, die sein Grundbesitz ihm vorläufig noch gewährleistet. Sein Beispiel zeigt, daß seine Klasse mit ähnlicher Reife, Kultur und Charakterfestigkeit die passive Resistenz trotz ihrer Schranken zu einer würdigeren Bewegung hätte entfalten können.

Um die politische Auffassung Madách's, die gewiß wichtiger ist als seine so oft überschätzte philosophische Anschauungsweise, richtig verstehen zu können, müssen wir seinen Standpunkt in der Frage der nationalen Unabhängigkeit und der Beurteilung der geschichtlichen Rolle des Volkes näher ins Auge fassen.

In seiner Rede nach den Wahlen vom Jahre 1861 gibt Madách der „neutralen Resistenz“ recht, die „vor der bestehenden Regierung der Willkürherrschaft niemals das Haupt neigt, mit ihr niemals verhandelt, sie niemals anerkennt.“ Unmittelbar vor der Eröffnung des Parlaments findet er für diese Art der Resistenz anfeuernde Worte und es scheint, als sollte dieser Widerstand nicht mehr so passiv bleiben: „Man wird nicht so sehr glänzender Begabungen bedürfen, als vielmehr des männlichen Ausharens, das sich weder durch das Lächeln der Machthaber betören, noch durch ihre Zornesfalten einschüchtern läßt, und in diesen beiden Dingen hatten wir in der vergangenen Zeit reichlich Gelegenheit unsere Kraft zu erproben“. Dieselbe Rede bezeichnet den geplanten Einzug in den Reichstag als den „Plan eines Mordes am Volke“, als „schändlichen Hochverrat“ und sie sagt es Wien geradewegs ins Gesicht, daß es zwar „die Gewalt hatte, die Kämpfer des Jahres 1848 in den Kerker zu werfen und auf das Blutgerüst zu stellen, nicht aber die siegreich auferstehenden Ideen zu vernichten vermag“. Wir wollen nicht vergessen, daß Madách zu dem Zeitpunkt, da er diese Worte spricht, die „Tragödie“ bereits beendet hatte und daß das Manuskript im Schreibtisch Arany's liegt. Wenn die „Tragödie“ tatsächlich das Bekenntnis der Enttäuschung, der Absage, die „Hymne“ der Hoffnungslosigkeit wäre, ihre Schlußworte nur „von außen“ aufgezwungene Losungen wären, womit ließe sich dann das Feuer des Kampfes und des Hoffens erklären, das uns aus den Reden und Schriften um 1861 entgegenlodert? Madách's „politisches Bekenntnis“ (12. März 1861) spricht nahezu ein Jahr nach der Fertigstellung der „Tragödie“ den Ideen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit das Wort. Dieselbe Erklä-

nung führt die Worte Kossuth's an und fordert die „vor jeder Einverleibung bewahrte Integrität“ des Vaterlands, das Recht, „über Blut und Gut des Volkes frei zu walten“ „die Beseitigung aller feudalen Überreste“ usw. Für Madách bilden die Gesetze von 1848 zugleich auch „den einzigen möglichen Ausgangspunkt für den Bestand jedes weiteren Status“!

Wohl stimmt es, daß er in seiner Landtagrede vom Jahre 1861 naive Feststellungen über die Adelsverfassung macht. Aber warum sollten wir ihre Bedeutung übertreiben, wenn die Rede für Grundlagen im Geiste von 1848 und gegen jedweden Ausgleich eintritt: „über den Ausgleich verhandeln heißt auch von den Forderungen abstehen, und von unseren Forderungen können wir ebensowenig lassen, wie man in der Frage von Sein oder Nichtsein, von Leben oder Tod keine Zugeständnisse machen kann“. Diese Rede, in der bereits die Motive des Moses-Dramas auftauchen und der dieses spätere Werk besonderen Nachdruck verleiht, unterscheidet den Standpunkt Madách's im gewissen Sinne auch von dem der Anhänger der passiven Resistenz. Denn im Unterschied von Madách zeigen sich bei ihnen allmählich die Keime des künftigen Ausgleichs. Die Reden Madách's aus dem Jahre 1861 sind aber auch von seiner Satire „Der Zivilisator“ aus dem Jahre 1859 überschattet, in dem er mit bitterem Hohn von dem mittleren Adel und dessen passiver Resistenz spricht. Madách hegt über den Widerstand des mittleren Adels keine Illusionen, auch wenn er es mit ihm hält. Mit seinem Standpunkt steht er demnach auch in Fragen der Politik mehr oder weniger allein. Diese Einsamkeit, diese Sonderstellung bedeutet zugleich auch eine Unabhängigkeit, die ihm seine scharfen und originellen Beobachtungen der Zustände unter der Willkürherrschaft, seine Kommentare zu denselben ermöglicht.

Wie charakteristisch für seine Geschichtsauffassung ist die Feststellung, daß unser ganzes „staatliches Leben“ ein „Jahrhunderte währender gigantischer Kampf um unser nationales Sein, gegen das Nichtsein ist“ oder die andere, daß wir „in einen Käfig mit der Bestie gesperrt sind, die uns jeden Augenblick verschlingen will“. Diese leidenschaftliche Vaterlandsliebe und Liebe zur Unabhängigkeit und dieser leidenschaftliche Haß gegen die Willkür entzweien ihn mit seiner Zeit und drängen ihn in einen vergeblichen Antikapitalismus. Er vergleicht die fünfziger und sechziger Jahre wiederholt mit der Zeit des Augustus („wie viele verfallen in der Zeit des Augustus und des Franz Joseph dem Wahnsinn, wie viele sind dabei ergraut!“) und nennt sie die Zeit der „Niedergeschlagenheit“: „nicht nur wir sind gealtert, sondern auch die heutige Jugend ist alt; kein Börne begeistert sie, bei jeder anfeuernden Ansprache gähnen sie und in den Parlamentssitzungen kann man nicht mehr Dinge hören, wie im

Jahre 1830. So mag es auch zur Zeit des Augustus gewesen sein. Was aber soll zur Wiedergeburt führen?". Aus dem Antikapitalismus der Londoner Szene der „Tragödie“ müssen wir dieses Ergebnis heraushören — und daher kann man nur schwer György Lukács beipflichten, wenn er in seiner bedeutenden Madách-Studie feststellt, daß Madách „immer von der Vergangenheit her, vom Standpunkt des mittleren Adels, der sich von der Verteidigung der feudalen Überreste nicht lossagen kann und will“, Kritik an der freien Konkurrenz des Kapitalismus übt. Die Vergangenheit, in die sich Madách zurücksehnt, ist entweder die Zeit des Freiheitskrieges oder das angehende Reformzeitalter. Der Kapitalismus, der ihn befremdet, ist der „zivilisatorische“, koloniasatorische Kapitalismus, der Kapitalismus der Willkürherrschaft, dessen Entwicklungstempo ebenso schnell und lebhaft wie sein Geist öde und habgierig ist. Madách kritisiert den Kapitalismus nicht von der Seite der „feudalen Überreste“ ausgehend, sondern von den Hoffnungen her, die seine Generation dem Kapitalismus gegenüber vor 1848 hegte.

Dieser Antikapitalismus drückt in der „Tragödie“ nicht nur der Londoner Szene, sondern auch der Phalanstère seine Note auf. Madách verhält sich dem Sozialismus gegenüber abweisend, entwickelt aber das Bild des Lebens in der Phalanstère dadurch, daß er den Kapitalismus ad absurdum führt. Was er Sozialismus nennt, das ist in Wirklichkeit eine entartete und ausweglose Entwicklungsstufe des Kapitalismus. Es dürfte kaum ein Zufall sein, daß der spröde kalte Sinn, das Verbot von Dichtung, Phantasie und Gefühl in der Phalanstère mit der Auffassung der für Malthusianismus und Utilitarismus eintretenden Manchesterdoktrin eine sehr auffallende Verwandtschaft zeigt. Die Forschung wird vielleicht noch die Quelle aufdecken, aus der Madách sein Wissen um die Manchesterdoktrin schöpfte; wir haben jedenfalls keine Anhaltspunkte darüber, daß er die rücksichtslose Kritik an dieser Schule, den Roman „Harte Zeiten“ von Dickens (1854) gekannt hätte. Doch soviel ist gewiß, daß das „Leben“ in der Phalanstère sehr an die „sachliche“ Ordnung erinnert, die der Gradgrind des Dickenschen Romans in seinem Hause und in der Erziehung seiner Kinder verfolgt. Die Erzieher der Phalanstère sprechen den Kindern nur von „höheren Gleichungen“ und von Geometrie, die Rose ist hier eine „unnütze Blume“, die Dichtung eine „Verschwendung der Kräfte“ usw. Es scheint uns, als spräche aus den Worten des Gelehrten der Manchesteraner Gradgrind, der Märchen und Dichtung fanatisch verfolgt und in der Schule ausschließlich den Unterricht von Mathematik, Statistik und ähnlichen „sachlichen“ Kenntnissen duldet. Im Bild der Phalanstère

bezeichnet Madách die Erscheinungen der kapitalistischen Manchester-schule als „Sozialismus“.

Madách's Antikapitalismus hat jedoch auch einen anderen eigenartigen Unterton: das ist seine Volkstümlichkeit, deren Theorie er erst nach der „Tragödie“ entwickelt, deren Tendenzen jedoch schon in seiner Lyrik vorhanden sind. In seiner Antrittsrede in der Kisfaludy-Gesellschaft im Jahre 1862 legt Madách eine wohldurchdachte und originelle Konzeption dar, die Wechselbeziehungen zwischen Ästhetik und Gesellschaft. Diese Konzeption ist gänzlich durchwoben von der idealistischen Ästhetik, doch herrscht in ihr immerhin die Kritik an den literarischen Zuständen der Zeit der Willkürherrschaft sowie an der Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus vor. In den Schlußfolgerungen der Abhandlung entwickelt Madách eine eigenartige Theorie der Volkstümlichkeit, deren Wurzeln ebenfalls im Antikapitalismus liegen, zu dem ihn die Erscheinungen der Willkürherrschaft veranlassen. Die Erörterungen über die „Absolutheit des Schönen“ und Reminiszenzen der Kantschen Ästhetik wie: „das wirkliche Kunstwerk bedingt als Ausgangspunkt und Endzweck nichts als das Schöne selbst“, sowie daß das „moralisch Gute“ nur begründet sei, insofern „sein Nichtvorhandensein als Mangel empfunden wird“ usw., vertragen sich in dieser Abhandlung sehr wohl mit den Befürchtungen bezüglich der Verflachung der Literatur und mit dem Anspruch auf eine gesunde Beziehung zwischen Leben und Literatur. Madách betrachtet — und diesmal tatsächlich als Echo des Hegelschen Gedankens — die griechische Literatur als die „ästhetische Blütezeit“; zugleich sieht er aber, daß „das Zustandekommen dieser Meisterwerke vor allem durch das griechische Leben bedingt war“, und sehnt sich nach der damaligen Einheit von Literatur und öffentlichem Leben. Madách befürchtet eine handwerkliche Verflachung der zeitgenössischen Literatur: „Oh, wie viele vertauschen ihren Dichterkranz gegen ein Stück Brot. Wie viele leben ein kurzes, bequemes Dasein um den Preis des ewigen Ruhmes“ — ruft er aus. Madách fürchtet für die Literatur sowohl vor dem „überheblichen Buchhändler“ des Kapitalismus als auch vor dem unentwickelten Leserkreis; in seinen Befürchtungen spielen sowohl sein Protest gegen die Verfallserscheinungen als auch das Unverständnis, das Mißtrauen gegenüber den neuen Richtungen mit. So sieht er zum Beispiel in der modischen Romanliteratur nur ein Anzeichen für die Liederlichkeit seiner Zeit; denn der „bandreiche Umfang“ der modernen Romane raube dem Leser soviel Zeit und Energie, die „genügte, sich von einer Fachwissenschaft einen Begriff zu machen oder eine ganze Welt von Kunstwerken der Vergangenheit wieder zu erleben“. Nach Madách's Auffassung befriedige die Roman-

mode die Bedürfnisse „der blasierten Kinder unserer Zeit“, des Menschen, der „jeden Gedanken, der sein Selbstbewußtsein wecken könnte, meidet und das Gefühl der Leere mit dem Kartenspiel oder dem Romanlesen bannen will“. Es ist klar, daß Madách im Roman die Gattung der Zukunft nicht erkennt und in seiner völligen Unkenntnis der großen Beispiele der Weltliteratur bezweifelt, daß der Roman die übernommenen Aufgaben der Darstellung überhaupt lösen könne. („Wer vermöchte einem meilenlangen Bild oder einem tagelangen Musikstück Einheit und Poesie einzuhauchen?“). Als er diesen Gedanken erörtert, da hat sich das Lebenswerk eines Balzac, eines Stendhal, eines Dickens u. a. längst entfaltet, und dem Roman gegenüber erweist sich die Form der Madách'schen „Tragödie“ wie jene des Epos als unzeitgemäß. Die zeitgemäße Richtung zeigt sich in der Entwicklung Ibsens und führt vom historischen Drama, von einer Kunst des Typus zum Gesellschaftsdrama. Madách und Arany sind in ihrem Festhalten an der dramatischen Dichtung bzw. an dem Epos gleicherweise unzeitgemäß. Das Festhalten an diesen Formen will bis zu einem gewissen Maße Stellungnahme gegen die Mode, gegen das Unnationale, gegen die liederliche „Blasiertheit“ der Periode der Willkürherrschaft, bzw. im allgemeinen gegen die kapitalistischen Verhältnisse sein. Der Antikapitalismus Madách's in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts birgt auch die Ablehnung der Verhältnisse, der Atmosphäre, der „Zivilisation“ zur Zeit der Willkürherrschaft in sich. Doch führt diese Ablehnung später zu einer völligen Zurückgezogenheit und Verslossenheit, zu der verständnislosen Abwendung vom Kapitalismus. Zweifellos sehen wir in Madách's letzter Periode, in seinem Schaffen aus den Jahren nach der Vollendung der Tragödie, daß er über die Ablehnung der Verhältnisse während der Willkürherrschaft hinaus auch die Neuerungen des Kapitalismus, die Technik usw. ablehnt. Madách's Befürchtungen werden nunmehr durch die Eisenbahnen, die „Gefahr“ der Telegraphie, die „monströse Zeitschriftenliteratur“ geweckt. („Alles geht mit Volldampf, ... der Sturz ist unvermeidlich und wird grauenvoll sein“.) Den keineswegs gesunden Ausdruck dieser Befürchtungen findet man in seinen Fragmenten, die unter dem Titel „Feentraum“ nach der „Tragödie“ und dem „Moses“ entstanden, und die man bisher nicht genügend beachtet hat.

In ihrer Kompliziertheit empfinden wir auch die Art und Weise, wie Madách gegen das nunmehr schablonenhaft vergilbte romantische Verfahren, den Kult des „Interessanten und Erregenden“ auftritt. In diesem Kult sieht er mit Recht eine Verfallserscheinung der Literatur, daß sie „geschäftsmäßig“ betrieben wird, protestiert aber dagegen unter Berufung

auf die Kategorie des Schönen im Sinne der idealistischen Ästhetik. Wir können nicht umhin, zu erwähnen, daß Madách, der in seiner Dichtung so manche Themen und Methoden der Romantik verwendet, in seinen theoretischen Schriften die Romantik als Richtung von Anfang an konsequent ablehnt. Sein Fragment „Abhandlung über die Kunst“ aus dem Jahre 1842 nimmt zum Beispiel in der Frage der historischen Treue im Gegensatz zur romantischen Auffassung von vornherein einen strengen Standpunkt ein. Das dramaturgische Ideal seiner Jugend ist Sophokles, doch zeigt sich dies praktisch nur im Drama „Mann und Weib“. Die „Bühneneffekte“ der Romantik lehnt er im Jahre 1842 ebenfalls ab. In einer frühen Studie, in der er sich mit einem Roman der George Sand beschäftigt („Gedanken über Lelia“), bezeichnet er den Asketismus des Werkes ablehnend als „einen unästhetischen Auswuchs der dem Christentum entsprossenen romantischen Richtung“. In seinem Antrittsvortrag aus dem Jahre 1862 verwirft er, über den Kult des „Interessanten und Erregenden“ hinausgehend, auch die nach „edleren Prinzipien“ strebende Tendenzdichtung als ein „Idol“, das die „verschwundene Gottheit“ des Schönen nicht zu ersetzen vermag.

Trotzdem kommt im Schaffen Madách's sein Anspruch auf den ideellen Gehalt der Kunst von seiner frühen Jugend an unverändert und konsequent zur Geltung. Sein erwähntes Fragment aus dem Jahre 1842 erklärt zum Beispiel das Überwiegen der Liebesthematik mit dem Fehlen allgemeiner, „für die ganze Nation gleicherweise interessanten“ Stoffe und Ideen. Zugleich hat Madách im Zusammenhang mit der Volkstümlichkeit ein Anliegen, das nur Petöfis Dichtung verwirklichen wird: „Daß unsere lorbeerbekrönten Dichter nicht vom Volke gesungen werden, daß sie noch nicht so volkstümlich geworden, das liegt darin, daß der Großteil unseres Volkes noch nicht zur Nation geworden, daß seine Interessen noch nicht mit denen unseres Vaterlandes verschmolzen sind, daß es „als Leibeigener im eigenen Vaterland... die Interessen seiner Heimat nicht kennt“. Eine Dichtung, die zu der ganzen Nation spricht, könne nur das Werk der Volkstümlichkeit sein, meint Madách vor 1848. Und diese Auffassung, diese Konzeption des Volkstümlichen wandelt sich dann im Jahre 1862, als er in seine Theorie der Volkstümlichkeit auch den eigenartigen Begriff des Antikapitalismus miteinbezieht. In seinem Antrittsvortrag bezeichnet Madách als Ideal die Harmonie, die in der griechischen Literatur zwischen „Glauben und Dichtung“, d. h. zwischen Idee und Kunst zustande kam. Die Literatur habe diese Harmonie von jeher immer wieder zu verwirklichen versucht: entweder durch den Neoklassizismus („Diese Schule wandelte mit ihrem spröden Grabeshauch und den geraubten

Geschmeiden der Toten nahezu bis zum letzten Jahrzehnt als Gespenst unter uns"), — oder im Joch der Dogmen, der „strikten Rechtgläubigkeit". (Dante, Tasso, Milton, Klopstock), — oder in den Formen der Romantik („aber die Verehrung der zweifelhaften Rittertugend und des zum Ideal erzwungenen Idols des Weibes schuf keine Inspiration, sondern krankhafte Traumgebilde, keinen Ruhm, sondern bengalisches Feuer"), — oder nach Madách's Auffassung durch die einzig richtige Inspiration der Volkstümlichkeit, wobei die Literatur aus der „ewig jungen" Schaffenskraft des Volkes, aus dem „unversiegbaren Born" der Volksdichtung schöpft. Die Volkstümlichkeit „ist der Weg, auf dem in der Literatur die Höhe des verlorenen Olympos von Hellas wieder gewonnen wird", — meint Madách und beruft sich auf Beispiele wie „Hamlet", der „Sommernachts Traum", „Manfred", „Faust" usw. Doch verfolge diese Volkstümlichkeit ganz andere Ziele als die Petöfis: „in unseren heiligen Büchern, Legenden und Sagen liegen ungeheure, kaum geahnte Schätze verborgen, von denen unsere Besten bisher nur einzelne Kleinodien freigelegt haben und wie glänzen sie auch schon in der Meisterhand eines Tompa".⁵

Wie weitgehend diese Theorie von Anfang an antikapitalistisch bedingt ist, erhellt aus dem bereits erwähnten „Feentraum". Im Sinne der Dialoge des Fragments bedeutet die Welt der Volkssagen, der Feen und Elfen, d. h. nach Madách's Auffassung die Dichtung die ausgesprochene Verneinung des Kapitalismus. Dichtung ist Flucht aus dem Kapitalismus und diese Flucht wird nurmehr durch die Volkstümlichkeit der Feensagen ermöglicht. Wovor flüchtet Madách in der Periode, die der Schaffung der Tragödie folgt?

Nun, da die Bahnen rasen,
Telegraphen summen, Kessel pfeifen,
Und die Papierflut der Zeitungen mordet,
Zwischen Gaslampen der Mond sich legt,
Burgen und Klöster Opfer der Blitze, des Holzwurms werden,
Und nur die schmutzigen Fabriken protzig stehen:
Zieht der erstarrte Mensch sich
Schildkröten gleich in sich zurück und harret seines Alters.

Auch Amor beklagt sich über die Welt, die jeder Poesie, jeder Menschlichkeit beraubt ist:

Grundbücher und Verträge wehren
Gleich Schilden und Panzern die beste meiner Waffen ab
Und mich ersetzen die Zeitungsannoncen,
Die Tanten, Vettern, Kosmetiker und Makler...

Das ist das „Bild der Zeit" — „wie Madách sie sieht". Aber warum sieht er sie so? Madách beobachtete anfangs aus dem Blickpunkt der

Hoffnungen des Reformzeitalters den Kapitalismus der Zeit der Willkürherrschaft enttäuscht und unzufrieden. Es war der koloniale Charakter dieses Kapitalismus, der seinen Widerspruch und seinen Protest weckte. In dem Madách'schen Antikapitalismus spielte demnach vorübergehend die Idee der nationalen Unabhängigkeit ebenfalls eine gewisse Rolle. Mit der Zeit gelangt jedoch nächst der Idee immer mehr das Motiv der Zurückgezogenheit, ja die Idealisierung der Rückständigkeit zur Geltung. Die Worte Ilonas im „Feentraum“ lassen die Zwiespältigkeit, den widerspruchsvollen Charakter dieses Antikapitalismus deutlich erkennen. Die Feen finden in Ungarn ihre Heimat, weil dort „im Herzen der Patrioten die Feenträume“ noch immer leben — und weil diese „Steinkohlen-Zivilisation“ den „Blütenhauch“ der Träume noch nicht völlig verscheucht hat. Im Antikapitalismus der späteren Schaffensperioden fehlt das Moment der nationalen Unabhängigkeit schon gänzlich, bzw. kommt nur höchst entstellt zur Geltung. Doch finden wir bei Madách in der Schmerling-Periode diesen Anspruch auf Unabhängigkeit, diesen „Feentraum“ der Patriotenherzen noch verhältnismäßig rein vor, obwohl er immer mehr dadurch beeinträchtigt wird, daß sich der Dichter wegsehnt, zurückzieht und in sich verschließt, sich von den neuen und zukunftssträchtigen Perspektiven des Kapitalismus abwendet. Die Doppeldeutigkeit des Madách'schen Antikapitalismus findet ihre Erklärung im Doppelsinn der passiven Resistenz.

Die Volkstümlichkeit Madách's läßt sich somit nicht mit der Volkstümlichkeit des Reformzeitalters verknüpfen, sondern zeigt das neue, sich in den sechziger Jahren immer deutlicher abzeichnende Antlitz dieser Richtung. Madách's ästhetische Prinzipien — nicht zuletzt seine Auffassung des Begriffs des Schönen — sind mit den Prinzipien Arany's aus der Zeit um 1861 verwandt. Ebenso klingt die Madách'sche Konzeption auch darin an die Auffassung Arany's um 1861 an, daß er in der Volkstümlichkeit nicht mehr die Möglichkeit sieht, zum Volke zu sprechen, sondern vor allem die Gelegenheit, die ästhetische Wirkung zu steigern.

Die Volkstümlichkeit und der Hellas-Kult Madách's sind miteinander verwandt. Sein Hellas-Kult ist mit dem Abscheu, mit der Verachtung, die er der Willkürherrschaft gegenüber empfindet, aufs engste verknüpft. Dieser Kult unterscheidet sich zum Beispiel grundsätzlich von der schwärmerischen Begeisterung Flauberts für das Griechentum. Bei diesem sehnt sich das vom Kapitalismus angewiderte Herz nach dem Schönen, nach dem Idealen. Bei Madách ist die Sehnsucht nach griechischer Religion, Liebe und Öffentlichkeit nicht nur dem Abscheu vor dem Kapitalismus, sondern darüber hinaus auch dem Ekel und Abscheu vor der Willkürherrschaft entsprossen.

Der so oft erwähnte Aristokratismus Madách's beruht gewissermaßen gleichfalls auf der Ablehnung und dem Haß, mit dem er der Willkürherrschaft begegnet. Dieser Aristokratismus hat eben darum ein doppeltes Gesicht: er unterscheidet sich von dem Aristokratismus eines Flaubert und hat mit l'art pour l'art noch nichts gemein — ist aber zugleich eine vergebliche Art des Widerstandes. Der Ausspruch Madách's „Ich stehe zur Demokratie, bin aber in der Despotie Aristokrat“ verrät hinlänglich den Zusammenhang zwischen seinem Aristokratismus und den Verhältnissen der Willkürherrschaft. Der Aristokratismus, der die Verhältnisse des Menschen im Kapitalismus verabscheut und ablehnt, drückt sich auch in der *Ars Poetica* aus, zu der sich der Dichter des „Feentraums“ bekennt: „Was soll mir Gegenwart — hinweg mit ihr, / Ist die Zeit elender oder der Mensch in ihr?“.

Der Widerstand gegen die Willkürherrschaft bildet das Rückgrat von Madách's patriotischer Thematik. Die Bilder, die er „aus der Türkenzeit“ heraufbeschwört, „Licht und Schatten“ deuten auf die Verhältnisse zur Zeit der Willkürherrschaft hin: und zwar nicht nur mit den Gräbern der Helden, die für „Recht und Vaterland“ fielen, „mit der Rekrutenaushebung“ des Türkenheeres, sondern auch mit der sehr eindeutigen Frage:

Sag an, was ist dir lieber,
Die neue Ordnung oder die alte Wirrnis?

Das „Zechgelage“ verspricht nach dem Klagelied auch etwas anderes („Das fröhlichste kommt vielleicht noch nach“), — das Gedicht „Ich bange nicht um dich mein Vaterland“ erinnert an die Felsenhöhen des Branyizskó und schließt zugleich die Idee des letzten Aufzuges des „Moses“ in sich, („Nur heilig Blut kann Wundmale der Ketten sühnen: / Auf daß das beß're Kind siege, / Starb Moses / In der Wüste und mit ihm ein Geschlecht“); doch leidenschaftlicher als alle klingt das Gedicht „Nur Frieden, Frieden“, das wie das Moses-Drama die Ausgleichwilligen geißelt:

Neu ist das Grab, sein heil'ger Hügel ist noch kahl,
Und Blut sickert noch aus des Toten Busen,
Der im letzten, im verzweifelten
Ringen für die Freiheit fiel.

— — — — —
Und ihr verhandelt schon über den Frieden
Und werft das heil'ge Blut, die heiligen Ideen hin.

Wie fern steht Madách der Politik des Ausgleichs mit Österreich, wie fern steht er Deák, wenn er den „erbettelten Frieden“ als „Ruhe des Todes“ bezeichnet; es ist gewiß vor allem die Partei Deáks, der er im

Zorne die Worte entgegenschleudert: „Ihr werbt mit Weihrauch um den Himmel, / Den der Titan mit Schlägen sich erzwang“. Und eine der wichtigsten Ideen der „Tragödie“ („Der Kampf selbst ist des Menschen Ziel“) erhält in den Zeilen dieses Gedichtes konkreten politischen Sinn: „Kampf ist das Leben, Ruhe der Tod; / Mag auch am Sommerhimmel ein Gewitter stehen, / Was fürchtet ihr!“. Und es dünkt uns, als vernähmen wir das Selbstbekenntnis Adams, freilich des Adams der Kämpfe für die nationale Unabhängigkeit: „Ich mag im Kampfe fallen; / Doch werd' ich nie mit dem Schicksal verhandeln.“ Für Madách bedeutet der Widerstand gegen die Willkürherrschaft die direkte Fortsetzung des Freiheitskampfes, dessen letztgültige Bedeutung er im Geiste Petöfis mit seinem Gedicht „Grabeslied“, dem Requiem für sein Vaterland, ausspricht.

Madách's Hoffnung ist die Fortsetzung des niedergeschlagenen Freiheitskampfes für nationale Unabhängigkeit, der Kampf um die Weltfreiheit:

Mögen auch trauernde Mütter noch hier und dort Ungarn gebären,
Kein Vaterland wird sein, das ihre Söhne fesselt,
Dem ihre Herzen entgegenschlagen, dem sie ihr Herzblut opfern,
Sie werden zu Kämpfern der Freiheit dieser Welt.

Dieser Glaube und diese Gewißheit sind frei von den Zweifeln der „Tragödie“. Ja, in diesem Gedankengang Madách's ist auch der Anspruch auf die Tat erhoben — wie er auch „Aus der Gefangenschaft“ seine Freunde zur Tat anspornt:

Beim frohen Zechgelage mögen sie statt meiner trinken,
Und kommt die Zeit, sollen sie zu handeln wissen.

Das Drama „Csák“, das er nach der ersten Fassung aus dem Jahre 1843 fast zwanzig Jahre später, im Jahre 1861 umarbeitet, bildet die unmittelbare Fortsetzung der patriotischen Lyrik Madách's. Überblickt man die Dramen, die Madách vor der „Tragödie“ schrieb, so fällt der eigenartige lyrische Charakter dieser Stücke, das Überwiegen des lyrischen Elements gegenüber dem dramatischen auf. Madách ist kein wahrer Dramatiker, seine Dramen sind Verkettungen lyrischer Situationen, Illustrationen historisch-epischer Probleme. In der Gattung der „Tragödie“, im dramatischen Gedicht, ergänzen sich — man könnte sagen einzigartig im gesamten Lebenswerk Madách's — der niemals befriedigte Ehrgeiz des Dramatikers und die von Anfang an so reiche Begabung des Lyrikers.

Das Vorbild der Gestalt Csáks ist Brutus, zu dem sich Madách so sehr hingezogen fühlt. Als Freiheitsheld, Patriot und Revolutionär ist Csák, wie der Moses Madách's, ein Typus von 1848—1849. Und zugleich

sind sie Vertreter und Künder des Patriotismus in der Zeit der Willkürherrschaft. Brutus hat „mit seinen Fahnen auch den ewig jungen, heiligen Namen der Freiheit“ sich zum Ziele gesetzt — Brutus hat „für das Volk gekämpft, das ihn nicht verdiente noch verstand“, — das ist das Bild des Brutus, wie es uns das Csák-Drama bietet, und in diesem Bild zeichnet sich zugleich der widerspruchsvolle Charakter des Madách'schen Freiheitshelden ab. Das Volk, das Brutus nicht versteht, die Juden, die Moses verleugnen, sind Varianten ein und derselben Idee. „Csáks letzte Tage“ zeigen uns die Quelle, der Madách's Auffassung des Volkes, seine Enttäuschung über die historische Rolle des Volkes entspringt. Darüber hinaus deckt uns das Csák-Drama auch die Gründe von Madách's Zwiespältigkeit auf und ermöglicht uns in dieser Hinsicht das bessere Verständnis seiner Auffassung des Volkes, seiner Zwiespältigkeit, wie sie in der „Tragödie“ vorliegt.

Das Csák-Drama ist auch eine Klage über die nach 1859 zu Grabe getragenen Hoffnungen, über den ausgebliebenen Freiheitskampf bzw. revolutionären Aufstand. Der „Bericht zur Lage“ den Berend (einer der Haupthelden des Dramas) Csák über die „politische Stimmung“ im Tiefland erstattet, ist zugleich eine Kritik an der passiven Resistenz des Adels. Nach Solferino versprachen sich die Anhänger Kossuths, zu denen auch Madách gehörte, insbesondere vom Aufstand (des Landes jenseits der Theiß) sehr viel. Mit Csáks Worten scheint Kossuth zu fragen:

Aus dem Tiefland kann doch keine schlechte Kunde kommen,
Denn wie sollte die blaue Weite seiner Ebenen
Das Menschenherz zum knechtischen Sinne zwingen.
Schon immer war das Tiefland meine Kraft und Hoffnung,
Sag' welche Winde wehen über ihm?

Die Antwort Berends widerspiegelt Momente der Enttäuschung die wir auch in der „Tragödie“ aufdecken müssen:

Ein Wind, Csák, der nur insgeheim aufschluchzt.
Ich habe mich in allen, wohlverborgnen Höfen umgesehen,
Wo ich Flüchtige zu finden hoffte,
Oder, zurückgezogen harrend, Patrioten.
Ich fand sie auch. Doch keinen, der entschlossen stände zur Partei.
Vielen umfloreten Sorgen die Stirn,
Die tränenden Auges aufs verlassene Vaterland blicken,
Und sehnsuchtsvoll auf bessere Zeiten hoffen; doch was tut's,
Wenn keiner mit Männerarmen
Sich das Schicksal zu zügeln getraut. —
Schwere Zeiten bedrücken das Land und jedem schmerzt
Dieses oder jenes, — so daß er nicht mehr fühlt
Die ferneren Schmerzen der ganzen Nation.

Es freut ihn wenn er als geschickter Fährmann
 Aus den wild wütenden Wogen Leben und Habe zu retten vermag,
 Doch drückt ihn nicht die Sorge um die Güter aller.

Das ist eine bündige, vielsagende Charakteristik Ungarns nach Solferino, — das ist die Lage, in der die pessimistischen und zwiespältigen Motive der Tragödie wurzeln. Csák, der Freiheitsheld hinter dem keine Massen stehen, ist der nächste Verwandte Adams, der sich in den Massen bitter täuschen muß. Aber Adam und Csák leben fort in Moses, der das Verhältnis „eines Großen“ der Geschichte und des Volkes bereits in neuem Lichte zeigt. Sollte jemand aus der „Tragödie“ den enttäuschten Verzicht auf die Freiheitsidee herauslesen — den würde Csák mit seinem leidenschaftlichen Bekenntnis zur Freiheit eines Besseren belehren:

Die Hoffnung auf die Freiheit ist für mich
 Kein leerer Wahn, und wenn doch, so ist sie eines Gottes Traumgebilde,
 Das mir zugleich die Seligkeit bedeutet.

Csák wendet sich gegen die „Bedrücker“ des Volkes, gegen die „fahrenden Ritter, Herren, Knechte und den König“, und sein Beispiel bedeutet als Widerlegung des verhandlungswilligen Zách zugleich auch dieselbe Ablehnung des Ausgleichs, wie sie im Großteil der Madách'schen Lyrik ausgesprochen wird. Das Motiv der Furcht vor „Gnade und Gunst“ nicht aber vor der „Knote“ taucht auch im Drama auf. Csák wünscht unmittelbar vor seinem Tode, daß man seine Asche in alle Winde zerstreue: „Sie möge im Wellenspiel der Donau untergehen, (Mit den Fluten der Donau sich ins Meer ergießen und überall,) Wo sie hingelangt, Geschlechter der Skythen finden.“ Diese Zeilen, das Pathos der Schlußszene und die Lehre, die einer der Getreuen Csáks ausspricht („Ich werde sein Grab in Ehren halten, denn ich handle“), sind Elemente, die sinngemäß an die Schlußszene der „Tragödie“ anknüpfen, insofern sie ebenfalls zum Aushalten, zum Kämpfen und Vertrauen, zum Handeln ermutigen.

György Lukács ist der Meinung, es habe sich auch an Madách bewahrheitet: „wer nicht mit dem Volke, mit den Massen, in ihren Reihen die Befreiung sucht, den wendet die Logik der Ereignisse gegen das Volk, gegen die Massen, und es entwickelt sich in ihm — ob er nun will oder nicht — die Verachtung des Volkes, die Abscheu vor den Massen“. Aber wann und wieso kommt es zum Konflikt zwischen Madách und den Massen? Das Csák-Drama ist ein Zeugnis dafür, daß an diesem Konflikt und an der Zwiespältigkeit, die in der „Tragödie“ zum Ausdruck kommt, auch die Enttäuschung und Unzufriedenheit über die untätige Ruhe im Lande nach 1859, das Schweigen des Volkes, die versäumte Freiheits-

bewegung bzw. Revolution Anteil haben. Madách's ganze Sympathie gehört Csák und Brutus, die für das Volk kämpften, „das sie nicht verdient hat.“ Es ist offensichtlich, daß dieses Urteil Madách's über das Volk ungerrecht ist, daß Madách auf dem Holzweg ist, wenn er das Verebben der Freiheitsbewegung mit der Gleichgültigkeit des Volkes erklärt. Doch das Csák-Drama beweist auch, daß die Auffassung, die Madách vom Volk hegt, in der Enttäuschung nach 1859 ihre Erklärung findet. Sie nährte sich teils vom Herzblut des Patrioten, teils von der Kurzsichtigkeit des liberalen Denkers, der die politische Lage falsch beurteilt.

Madách „verabscheut“ nicht das Volk, die Massen, sondern stellt eine falsche, wenngleich im ganzen wohlgemeinte These auf: die Großen der Geschichte (siehe Milthiades), die Freiheitshelden (siehe Brutus, Csák usw.) kämpfen und verbluten für das Volk, das dies nicht verdient und die Größe des Opfers nicht zu erkennen vermag. Diese These finden wir sowohl in der „Tragödie“ als auch im Csák-Drama. Es fragt sich nunmehr, ob es sich hier um eine endgültige These handelt, ob Madách's Auffassung vom Volk, so wie sie in der „Tragödie“ vorliegt, unverändert bleibt?

III

Die Forschung hat den „Titanenkult“ Madách's, der innerlich mit der zeitgenössischen Romantik verwandt ist, auch bisher schon richtig erhellt. Die ins Übermenschliche gesteigerte historische Bedeutung der Persönlichkeit — und ihr gegenüber die Massen, diese „an sich bedeutungslosen Zeichen“, das sind die beiden Pole des Gegensatzes, den Madách, zwischen Resignation und bitterer Anklage hin und hergeworfen, erlebt. Die romantisch-liberale Auffassung vom einsamen Titanen, der die Geschichte formt und von der „kindischen, blinden“ Masse, und im allgemeinen vom tragischen Konflikt der „großen Männer“ der Geschichte und der „verständnislosen Zeit“, diese Auffassung hat sich Madách tiefer eingepreßt als irgendeinem seiner Zeitgenossen. Daran haben sowohl seine Einsamkeit, seine Isolierung, sowie sein ganzes Leben, die Reihe bitterer Erfahrungen und das Amateurhafte seiner literarischen Tätigkeit großen Anteil. Madách hatte bis an sein Lebensende nicht nur mit den Massen, sondern auch mit den engeren Kreisen der literarischen Öffentlichkeit keine Verbindung. Er steht nicht auf dem Standpunkt des „odi profanum vulgus“, sondern ist ein Mensch, der seiner Gemeinschaft beraubt, nur aus sich selbst schöpfen kann. Solche Menschen neigen leicht dazu, aus dem Verhältnis von Mensch und Welt, Individuum und Gemeinschaft unüberbrückbare Gegensätze zu formen. Während wir in der russischen Lite-

ratur das Wegsuchen des „vom Gewissen gepeinigten Gutsbesitzers“ sehen, sieht Madách seine Ausnahmestellung auch durch die Theorie der „großen Männer“ als gerechtfertigt. Daß diese Theorie im Denken Madách's und seiner adeligen Zeitgenossen allmählich die Oberhand gewinnen konnte, erklärt sich zum Teil auch aus dem Versiegen seiner Empfänglichkeit für die sozialen Fragen. Nach 1849 betrachtete die Besitzerklasse die soziale Frage infolge der Aufhebung der Leibeigenschaft als „unter Opfern und freiwillig“ gelöst. Daraus folgt, daß sie nicht einmal aus dem Antrieb der „Gewissensbisse“ sich dem Volke, den Massen nähert. In Ungarn wird das Problem der Leibeigenschaft, die soziale Frage halbwegs gelöst, noch bevor „die Gewissenspein des Gutsherrn“ in der Literatur eine reichere Ernte gezeitigt hätte. Ja, die Revolution, die Volksbewegungen des Freiheitskrieges, das Drängen auf eine weitergehende Lösung der sozialen Frage überzeugen die Besitzerklasse von der „Undankbarkeit“ des Volkes. Nach der Einigung der Interessen im Reformzeitalter und den „Einheitsfrontbestrebungen“ in den fünfziger Jahren entfernen sich Volk und Besitzerklasse immer weiter voneinander, und mit der letzteren geht sogar die Intelligenz.

Im Denken Madách's nimmt somit eine Fiktion — die Fiktion vom Gegensatz zwischen Individuum und Gemeinschaft, Individuum und Masse — einen wichtigen Platz ein. Diese Fiktion färbt auf Madách's Weltanschauung in ganz besonderer Art ab. Madách glaubt an die Ideen der bürgerlichen Revolution, an die Zukunft der Volksfreiheit, ist aber der Meinung, daß nur einzelne „große Männer“ diese Ideen vertreten bzw. erkämpfen und das Volk gleichsam mit ihnen beschenken. Das Volk, die Masse sieht dagegen diesem Kampfe häufig verständnislos zu, ja, wendet sich gegen jene, die für sie kämpfen und bringt sie zu Fall. Die Wege-lagerer, die die Familie seiner Schwester ausgeraubt und gemordet hatten, identifiziert Madách willkürlich mit dem Volk und wertet die Tragödie seiner Schwester als notwendiges und allgemein charakteristisches Beispiel eines historischen Gegensatzes.

Aus der Fiktion, daß die fortschrittlichen revolutionären Ideen nur durch „einsame“ Titanen vertreten bzw. erkämpft werden, zieht Madách häufig Lehren, die besagen, daß an dem Fall, an dem Scheitern dieser Ideen, an der wiederholten Unterbrechung des menschlichen Fortschritts das Volk die Hauptschuld trage. Angesichts der historischen Mißerfolge verkündet der verbitterte Madách sozusagen bis zu seinen letzten Lebensjahren den tragischen Gegensatz zwischen den „Großen der Geschichte“ und der Masse, die Vereinsamung des „Titanen“, die Verständnislosigkeit, ja Fortschrittsfeindlichkeit der Masse.

Wenn wir somit von der Treue reden, mit der Madách an den Ideen des Fortschritts festhält, so dürfen wir nicht vergessen, daß er diese Ideen als den unveräußerlichen Besitz der „großen Männer“ betrachtet, die sich „über die Masse erheben“.

Und wenn wir bei Madách leidenschaftlichen Ausbrüchen, Beschuldigungen begegnen, in denen er sich gegen die „unwürdige, undankbare“ Masse wendet, so dürfen wir nicht vergessen, daß er infolge der erwähnten Fiktion in der Masse einen Faktor sieht, der die Entwicklung, den Aufstieg der Menschheit hemmt. Diese Fiktion wirkt sich in Madách's ganzes Denken aus und macht es für ihn von vornherein unmöglich, ein ideell geklärtes und eindeutiges Werk zu schaffen. Maternus, einer der rebellischen Helden seines Jugendwerkes „Commodus“, spricht die leidenschaftliche Unzufriedenheit, Beschuldigung, ja Verachtung unverhohlen aus, mit der Madách das Volk für das Scheitern der fortschrittlichen Ideen verantwortlich macht: „Feiges Volk, ich verachte dich, sei verflucht! Es komme Schmach und Schande über dich! Du bist fürs Joch gezeugt / Und hast den Nacken schon dem Joch gebeugt, / Als du zum ersten Mal das Licht der Welt erblickt; / Nie mehr will ich mit dir gemeinsame Sache machen. / Ich steh' verlassen, keiner steht mir bei.“ Oder eine Variante zu derselben Anklage: „Ich war ein Feigling, der in seinem Busen / Vom Volke falsche Hoffnungen genährt. Ich setzte mein Vertrauen ins Volk, in seine Ehre, in seine Not, / Ich vertraute ihm alles, auch das Wohl meines Vaterlandes an. / Doch wie arg muß sich jeder täuschen, der seine Hoffnung auf das Volk gesetzt. / Denn sie wird zerstreut wie dürres Laub im Wirbelwind.“ Das ist nicht die Stimme des „odi profanum vulgus . . .“ sondern die einer falsch gedeuteten Ungeduld, die sich jedoch nach dem Fortschritt sehnt!

Madách „verachtet“ das Volk, weil er es fürs „Sklavenjoch geschaffen“ hält („Gedanken um Mitternacht“); erbittert klagt er das Volk an, weil es seine Erlöser ans Kreuz schlägt und des Tyrannen „Rute zu küssen“ bereit ist. Es ist der tragischste Irrtum Madách's, daß er — insbesondere nach 1849 — die Sachwalter der großen Ideen nur in den Einsamen erblickt und die Masse als unfähig betrachtet, sich die „heilige Sache“ zu eigen zu machen: „Siehst du das Banner der heil'gen Sache wehen . . . / So lache nur, denn jeder Einzelne fühlt / Daß dieses Banner nur ein Schnöder Trug; / Nur einigen Scholaren schlägt das Herze höher, doch ernten sie dafür nur Hohn, / Die andern haben hunderter Ziele und Prinzipien.“ — („An meinen Freund P.“) In Madách's Auffassung vom Volk finden wir selbstverständlich nicht nur Spuren dieser tragischen Fiktion: in seiner Dichtung kommt auch die idyllische Stimmung des „Familien-

kreises", die glückliche kleine Welt der „heiligen Schlichtheit" zu Wort, „in der Gott, Mensch und Tier noch beisammen leben" („Sommerabend") und er verkündet über den „schwelenden Trümmern" der niedergebrannten Burg und Hütte das Programm der „nationalen Einheit" gegen die Willkürherrschaft:

Argwohn war unser ganzes Leben,
 Und wir versuchten nicht einmal, uns einander zu nähern,
 Wir meinten, keines unserer Gefühle sei uns gemein,
 Es gäbe nicht ein Wort, das wir beide verstünden.

— — — — —
 Der Tod hat unser Haupt gestreift,
 Ein Leid hat uns getroffen, und über dem Doppelgrab
 Verstehen wir uns, geheiligt durch die Trauer;
 Und ist es auch zu spät, so reichen wir uns doch die Bruderhand.
 »Reichen wir uns die Hand!«

Die pessimistische Auffassung vom Volk, die wir in der „Tragödie" sehen, verknüpft sich mit Adams Einsamkeit und bezeugt, daß Madách's Fiktion auch in diesem Werk zur Geltung kommt. Dagegen sehen wir im Moses-Drama eine völlig andere Auffassung, denn hier entfaltet sich der Konflikt zwischen dem „großen Mann" und der Masse in einer ganz anderen Richtung. Zweifellos handelt es sich hier — wie György Lukács darauf hinweist — um den Konflikt zwischen dem „großen Mann und der elenden Masse". Doch warum ist die Masse im „Moses" „elend"? Schon Miltiades verachtete die Massen Athens, weil „das Elend sie zu Knechten gebrandmarkt" hat. Im „Moses" wird dieses Motiv noch nachdrücklicher hervorgehoben: die „Niederträchtigkeit" der Masse ist hier das Werk der Knechtschaft, und das Drama veranschaulicht eben den Kampf, in dem „Moses" das „Brandmal" der Knechtschaft vom Antlitz des Volkes wischt. Dieses Werk wurzelt keineswegs in irgendeiner „antidemokratischen" Anschauung, im Gegenteil: Moses, der „große Mann", wird eben dadurch zum wahren Helden, daß er mit dem Volk eins wird. Der erste Aufzug in dem Moses den Weg der weiteren Konflikte betritt, zeigt ihn noch als einen „antidemokratischen Großen", der sich nicht zum verachteten Sklavenvolk herablassen will: „Im bäuerlichen Tagwerk soll mein Geist zusammenbrechen, / Der berufen war, über den Massen zu strahlen." Der Herr hat ihn jedoch auserkoren, und als Auserwählter „gehört er nicht mehr sich allein / Denn nur im Herzen des Volkes pulst sein Leben", Moses gelangt so weit, daß er vor dem Herrn bekennen kann: „ich habe gelernt, in diesem Volk zu leben und zu sterben". Mit Recht wird man dem entgegenhalten, daß die Auffassung vom Volk, wie sie im Moses-Drama vorliegt, die Volksverbundenheit des Moses an der dramatischen

Handlung der „Tragödie“ nichts ändert. Doch sollte man in diesem Zusammenhang nicht vergessen, daß der „Moses“ die in der „Tragödie“ vorliegende Auffassung vom Volk im wesentlichen unverändert, doch abgeklärter zum Ausdruck bringt.

Die Niederträchtigkeit des Volkes geht in beiden Werken auf eine und dieselbe Ursache zurück. Und die einzige Abhilfe für dieses Übel, für diese „Niederträchtigkeit“ heißt Freiheit! Schon im Jahre 1845, nach seiner Reise durchs ungarische Tiefland, gießt Madách seinen Spott in einem Brief über die rückständigen Verhältnisse, über die kleinen Städte aus, die zwar Laternen aufstellen, aber für Öl nicht sorgen, — gibt aber zugleich ein verzweifelt-bitteres Bild von der Rückständigkeit des Volkes: „Man könnte nicht behaupten, daß dieses Volk bar jeder Bildung ist, denn das wäre eine falsche Mystifikation. Doch ist es ein Menschen-schlag, der jede menschliche Form abgelegt hat und bis ins Mark demoralisiert ist, wie es ihn vielleicht nicht einmal zur Zeit der Sintflut gegeben hat.“ Doch wir brauchen nur einige Zeilen weiter zu lesen, um zu sehen, wie begeistert er über entwickeltere Verhältnisse, über den Erfolg der Ideen des Fortschritts berichten kann: „In Nyiregyháza sah ich die große Bedeutung der Grundablösung bezeugt. In jeder Hinsicht ein gewaltiger Fortschritt in kurzer Zeit, Erstarkung des Ungartums usw.“

Das Moses-Drama ist ein Bekenntnis zum Glauben, daß man das Volk ins „gelobte Land“ führen kann, doch selbstverständlich nur mit dem Opferwillen, mit der Energie des „großen Mannes“ und gleichsam gegen den Willen des Volkes. Moses' Mutter, Jokhabed, vertritt im Drama gegenüber Moses, der ans Volk nicht glauben kann, auch die Meinung des Dichters:

Woher kennst du dein Volk —
Sprich, daß du anmaßend über es dein Urteil fällst?
Hast du dich im Volke umgesehen, hast du gehört
Wofür sein heilig Herz verborgen schlug

— — — — —
Geh hin und suche seine Hütten auf,
Und wenn dich dann der Geist, der über ihnen schwebt, ergreift;...

Das Moses-Drama legt Zeugnis dafür ab, daß Madách seinen Glauben an das Volk nicht endgültig verloren hat, selbst, wenn er sich ihm ungeduldig tadelnd, ja erzürnt zuwendet. Moses spricht deutlich Madách's Auffassung vom Volk aus und sagt zugleich, wieso dieser Konflikt mit dem Volke entstand und wie er ihn zu lösen wünscht:

Die lange Knechtschaft hat mein Volk verdorben,
Durch viele Leiden muß man es langsam läutern,
Daß es sich der Freiheit würdig erweist.

Das ist gewiß nicht die Auffassung Petöfis vom Volk, aber auch nicht die der Zeitgenossen, deren Anschauung vom Volke ein aristokratischer Pessimismus beherrscht. Madách sieht im Volk nicht die geschichtsbildende Kraft, sondern eine hilflose Masse, die nur schwer von der Leidenschaft und Kraft des Titanen durchdrungen wird. In der revolutionären Größe des Volkes, die er hie und da erkennt, sieht Madách nur ein flüchtiges, alsbald zerrinnendes Wunder.

Daß man das Volk nur gegen seinen Willen beglücken kann, daß man auf seine kindische Laune nicht bauen darf, bezeugt mit den Mitteln dramatischer Kunst die Episode mit dem Goldenen Kalb, aber auch die Szene in Athen. Vor der völligen Entfaltung des Dramas betrachtet Moses das Volk bloß noch als Mittel („Das Volk ist nur ein töricht Mittel“ / In der Hand einzelner Großen, die / Mit seinem Blute die Weltgeschichte schreiben. — / Das Volk ist nur ein Werkzeug, ich bin der Vollstrecker.“) Und spricht das Prinzip „Millionen für Einen“ in neuer Fassung aus. Später aber betont er, wie Großes er mit diesem „törichten, elenden“ Werkzeug, dem Volk, geschaffen hat:

Ich habe meinem Gott einen ewigen Altar errichtet,
Und wie töricht und elend war das Werkzeug:
Eine Handvoll niederträchtigen Gesindels.

An seinem Lebensende jedoch kann Moses sagen:

... Ein Sklavenvolk hat er mir anvertraut.
Ich mußte es durch hunderte Gefahren führen,
Durch die Taufe in Feuer und Blut,
Daß es vom Schandmal seiner Knechtschaft sich befreie.
Mein Lohn war nur Murren und Fluch;
Und doch danke ich meinem Gott.

— — — — —
Es drücke meine Seele keine Schuld,
Leid und Elend hab ich immer getreu
Geteilt mit meiner Nation.

Die Knechtschaft als Schandmal, die „Niederträchtigkeit“ des Volkes als Folge seiner Knechtschaft, seiner Unterdrückung: das ist die immer wiederkehrende zentrale Idee des „Moses“, die auch die Erklärung für die Auffassung Madách's vom Volke in sich birgt. Diese Auffassung ergibt sich aus den Verhältnissen der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, aus der bitteren Enttäuschung, die Madách angesichts der Hilflosigkeit gegenüber der Willkürherrschaft ergreift: „Der Sklave bleibt Sklave, der Freiheit ist nur ein besseres Geschlecht würdig“, heißt es in einer seiner Aufzeichnungen. Seine Hoffnung sind einzig und allein „die

Großen", und er erwartet das Erscheinen eines großen Führers wie Moses. Doch seine Hoffnung nimmt diese Richtung, weil er das Volk an sich als jeder Tat unfähig betrachtet: „Im feigen Volke spinnen nur einzelne Große das Garn der Geschichte." Am Anfang der sechziger Jahre meint Madách, das Volk sei „feige", doch hofft er, daß es durch die „Taufe in Feuer und Blut" seine Freiheit erlangen werde. Sollte jemand daran zweifeln, daß Madách's Auffassung vom Volke durch die Verhältnisse der fünfziger und sechziger Jahre bedingt ist, der kann sich davon auch durch die Übereinstimmung zwischen einzelnen, höchst wesentlichen Stellen des Moses-Dramas und den Aufzeichnungen Madách's überzeugen. So lesen wir zum Beispiel in seinen Notizen: „Wir sind demoralisiert. Wovor es uns 1850 geschauert hätte, das finden wir heute selbstverständlich." Derselbe Gedanke kehrt im Hinblick auf das Volk im „Moses" wieder:

Wie sollte auch frei sein
 Ein Volk, auf dessen Rücken noch
 Das blaue Brandmal, die blutigen Striemen prangen, und das
 Die Knute, die Tritte und Schläge bereits vergessen hat.
 Warum sollte ein Volk frei sein,
 Das Tag für Tag in seiner Schande tiefer sinkt;
 Das wie die Buhle, heute für natürlich betrachtet
 Und mit Freude küßt, was sie gestern noch erröten ließ,
 Wovor sie gestern noch zitterte und sich ekelte; —
 Dem vielleicht heute noch der Büttel fehlt,
 Der gestern hinter seinem Rücken stand,
 Als es noch Ziegel strich...

Diese Zeilen erhellen am besten den Ursprung der Verachtung des Volkes, die man Madách oft vorwirft, diese und ähnliche Zeilen bezeugen, daß er das Volk wegen der „Knechtschaft und Scheinbildung" verachtet, und sie verraten auch, daß Madách mit der Darstellung der Massen im „Moses" und in der „Tragödie" die „Demoralisation" seiner Zeit veranschaulicht. Die Forschung hat die konkreten politischen Beziehungen des Moses-Dramas zu den Ereignissen seiner Entstehungszeit längst nachgewiesen, ua. Anspielungen auf Garibaldi („... und insgeheim sucht er Gelegenheit, / wünscht inbrünstig eine Gefahr von außen, / daß er dann unter die Fahnen des Feindes eilt"), die Hinweise auf verschiedene Verschwörungen („doch unser Geheimnis ist schon allen kund") usw., und wir könnten eine solche Aufzählung mit der leidenschaftlichen Ablehnung des Ausgleichs ergänzen. All dies spricht dafür, daß die Thesen und dramatischen Motive des „Moses" Ausdruck der zeitgenössischen Wirklichkeit sind, und daß

sich demnach in der Darstellung des Volkes Madách's Auffassung von seiner Zeit widerspiegelt.

Das Thema der „Tragödie“ ermöglichte es Madách nicht, den Konflikt zwischen dem „großen Mann“ der Geschichte und der Masse weitgehend zu entwickeln, und er mußte sich mit einigen knappen und bündigen Hinweisen begnügen. Im „Moses“ dagegen wird dieser Konflikt seiner Lösung zugeführt, der „große Mann“ und die „elende Masse“ finden zueinander und dieser erhebende Ausklang wird dichterisch durch Moses' Tod und die Wiedergeburt des Volkes dargestellt. Diese Entfaltung geht im Zeichen der Ideen des Patriotismus von 1848 vor sich. Als Moses Abschied nimmt von dieser Welt, betrachtet er als wahren Sohn des Vaterlandes den, der „im Herzen das Gesetz — (d. h.: 1848) — treu bewahrt“. Solche Männer werden sich über „Tausende erheben, die in reichem Erbe leben“, obwohl sie selbst „keinen Fußbreit Landes besitzen“. Die Besitzlosen bewahren somit die Ideen von 1848, den Patriotismus treuer, als die führenden Klassen mit „reichem Erbe“. Nach langem Ringen, nach der leidenschaftlichen Steigerung des Gegensatzes von Ja und Nein söhnt sich Madách schließlich mit dem Volke aus, das die Knechtschaft abgeschüttelt, sein Ehrgefühl zurückgewonnen hat und treu zu 1848 steht. Wie die Zweifel der „Tragödie“ durch die Idee des Kämpfens und Vertrauens gemildert werden, finden sich im „Moses“ Gegenmittel gegen das Gift der „Knechtschaft und Scheinbildung“. Selbstverständlich ist das „geläuterte“ Volk des „Moses“ ebenso eine Ausgeburt der liberalen Volkskonzeption, wie die ideale Masse im Schlußkapitel des Romans von Eötvös: „Ungarn 1514“. Doch zeigt das Moses-Drama immerhin daß Madách's Aristokratismus nicht auf dem „odi profanum vulgus“ beruht, sondern daß er sein Urteil über die „elenden“ Massen im Hinblick auf das Volk fällt, das sich in die Knechtschaft fügt, daß die erbitterten und ungerechten Momente in Madách's Auffassung vom Volk hauptsächlich mit seiner Enttäuschung nach Solferino zu erklären sind, die zugleich auch die Herkunft der Theorie erklären, wonach das Volk fast gegen seinen Willen, ausschließlich durch den Opfermut und das Heldentum der „großen Männer“ seine Freiheit erlange. Das Moses-Drama bezeugt zugleich, daß diese Auffassungen in Madách's Denken nicht endgültig erstarrt sind, sondern im Gegenteil, daß sie als Ertrag langen Ringens, versöhnlichen und zuversichtlicheren Anschauungen weichen.

IV

Die Literaturwissenschaft hat sich allzuhäufig der Formel des „über die Massen enttäuschten Madách“ bedient, ohne daß sie der Kompliziertheit dieses Problems Rechnung getragen hätte. Eine ähnliche Formel der bisherigen Forschung war — insbesondere vor der Befreiung (1945) — die Überschätzung von Madách's philosophischer Bedeutung. Solche allzu starre Formeln hinderten die Forschung bis heute daran, ein richtigeres Madách-Portrait zu entwerfen. Mit diesen Mängeln paarten sich auch gewisse oberflächliche Feststellungen, die den Großteil der Forscher bewogen, die „Tragödie“ vom Gesamtwerk Madách's abzusondern, weil — wie sie behaupteten — die früheren oder späteren fortschrittlichen Werke und Äußerungen Madách's nichts an der Problematik der „Tragödie“ zu ändern vermöchten. Mit diesem Verfahren war es jedoch unmöglich, das Woher und Wohin der Madách'schen Probleme zu verstehen und die Lehren aus dem ganzen Lebenswerk und aus den aufschlußreichen Beziehungen der Werke zueinander zu ziehen. So können wir zum Beispiel Madách's Auffassung vom Volk nicht verstehen, wenn wir die Aufschlüsse, die uns das gesamte Lebenswerk bietet, außer Acht lassen.

Wir haben darauf verwiesen, daß die Gattung der „Tragödie“ einer glücklichen Begegnung der dramatischen Ambitionen mit den reichhaltigen lyrischen Neigungen Madách's ihr Dasein verdankt. Wir haben auch den lyrischen Charakter der Madách'schen Dramen hervorgehoben, und wollen nun bei dieser Frage, bei der Wertung der Madách'schen Lyrik kurz verweilen, um durch die nähere Erhellung der lyrischen Elemente der „Tragödie“ ihren Ideengehalt in neues Licht zu setzen.

Die literaturgeschichtliche Forschung hat schon mehrfach auf die Verwandtschaft der „Tragödie“ mit dem sogenannten „Poème d'humanité“ verwiesen, das sich in der romantischen Dichtung der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts entwickelt, und dessen ausgeprägteste Formen nach Byron und Shelley — („Kain“ und „Queen Mab“) — bei Vigny („Poèmes antiques et modernes“), bei Lamartine („Jocelyn“, „La chute d'un ange“), bei Quinet und Hugo sowie bei anderen vorliegen. Die Ideen des „Poème d'humanité“ kleiden sich bei den französischen Romantikern in lyrisch-epische Formen, bei Madách dagegen in lyrisch-dramatische. Somit ergibt sich das Lyrische der „Tragödie“ notwendigerweise schon aus ihrer Gattung.

György Lukács hat den illustrativen Charakter der einzelnen Bilder der „Tragödie“ hervorgehoben, doch ist diese Eigenschaft des Werkes ebenfalls durch die lyrisch-dramatische Prägung der Gattung bestimmt,

wie wir sie auch an den lyrischen Dramen der Romantik, u. a. bei Musset (vgl. „Lorenzaccio“ usw.) beobachten können. Dieser lyrisch-dramatische Aufbau führt dann zur Gattung der „Historischen Miniaturen“, die Gobi-neau als später Jünger der Romantik ebenfalls bevorzugt. Bei Madách kann man die Elemente dieses Aufbaus schon in den Dramen seiner frühen Schaffensperiode beobachten, und die „Tragödie“ erscheint geradezu als eine Reihe solcher „Miniaturen“. Doch ein ähnlicher Aufbau ist auch für Madách's Dramen „Csák“ und „Königin Maria“ bezeichnend. Das letztere Werk zeigt im Vergleich mit den früheren Versuchen in seiner dramatischen Gestaltung eine beachtliche Entwicklung, doch fehlen ihm, gleich den übrigen Dramen Madách's das einheitliche dramatische Rückgrat, Dauer und Steigerung der dramatischen Prozesse. Augenscheinlich vermag Madách keinen dramatischen Helden auf die Bühne zu stellen, dessen Taten und Konflikte sich um ein und denselben Kern verdichten und eine einheitliche Handlung ergeben könnten. Nichts steht ihm ferner, als das klassische Prinzip der drei Einheiten. Zugleich aber ist es ihm gegeben, die einzelnen Szenen in ihrer Charakterzeichnung, Zeitschilderung und dramatischen Spannung sehr eindrucksvoll zu gestalten. Jedoch bleiben die Szenen voneinander isoliert, und obwohl die dramatische Findigkeit des Dichters in ihnen immer wieder zur Geltung kommt, sind sie miteinander keineswegs eng verknüpft. Isolierte, dramatisch immer wieder stark durchpulste Szenen sehen wir auch in der „Tragödie“, mit dem Unterschied, daß diese „Miniaturen“ durch den Ideengehalt der Rahmen-szenen wenn auch nicht dramatisch, so doch gedanklich verbunden werden. Ansätze eines verdichteten, prägnanten, die evokative Kraft der Symbole geschickt benützensden Szenenbaus der „Tragödie“ findet man auch im Drama der Königin Maria. Ebenso knapp sind auch die einzelnen Szenen der „Tragödie“ in der Darstellung der Charaktere, im Aufbau der Handlung und in der Zeitschilderung. Wir erinnern an die Liebesszene in Byzanz, in der auf dem Leid der unerfüllten Liebe der Abglanz des paradiesischen Glückes liegt und in der das Wesen der Epoche durch das flackernde Feuer des Scheiterhaufens veranschaulicht wird, das den Abschied des Ritters und der Nonne schicksalhaft drohend erhellt. Diese Kunst, die Charaktere, die Handlung und das Symbolische prägnant zu verbinden, verleiht den einzelnen isolierten Szenen der „Tragödie“ eine ganz besondere Schönheit und dichterische Kraft.

Die wahre Lyrik kommt bei Madách nicht in seinen Liedern, die häufig an Petőfi anklingen, nicht in seinen Romanzen, Balladen, Legenden und erzählenden Gedichten mit ihren sagenhaften Themen zur Geltung, sondern in gewissen „Miniaturen“, deren Geschlossenheit,

Frische und anschauliche Darstellungskraft im gewissen Sinne der Kunst verwandt ist, die wir auch im Aufbau der einzelnen Szenen in der „Tragödie“ gewahren. Denken wir nur an die feinen, novellistischen Einzelheiten des Gedichts „Ein Besuch“, an diese Oneginsche Situation, die sich durch den Besuch des Dichters bei seiner früheren Geliebten, die ein neues Glück gefunden, ergibt, an die kleinen Züge der Dorfidylle, die die Innerlichkeit des Lebens so frisch ausatmen, an die sorgfältige Psychologie, die den traurigen Schlußakkord fast unauffällig vorbereitet („Ich schlich von dannen, ein verlassener Fremder“). Mitunter zeigt sich die dichterische Kraft in der landschaftlichen Miniatur. „Ein Friedhof im Nyirség“ bietet eine Poesie der Öde, wie wir sie weder bei Petöfi, noch bei Arany finden und die Stimmung des übrigens anspruchslosen Gedichtes hat etwas Modernes, das merkwürdig mit der Altertümlichkeit, Herkömmlichkeit des Ausdrucks verquickt ist. Die Stimmung der ersten Strophe erinnert an die andersgeartete, aber ähnlich knappe Veranschaulichungskraft der Tragödie:

Öden Sand erblicken nur die Augen,
Hügel an Hügel, gleich einem Gräberfeld,
Unten ein stinkender Pfuhl, oben in weißer Hülle,
Wie umherirrende Seelen, ragen vereinzelt Birken in die Höhe.

Es folgen noch einige Züge der Landschaft, das Kreischen der Kiebitze, das Stöhnen der Rohrdommel, das wehende Marzengras um den Friedhof, und dann bricht die Kraft des Bildes und geht zu steifen Allgemeinheiten der Reflexion über, in denen Madách's Poesie so oft erstickt. Doch schaffen Zeilen der „Tragödie“, wie jene, in denen die Nacht von Byzanz heraufbeschworen wird („Die wie ein großes Herz von Liebe pocht“) — unerwartet einen wunderbaren dichterischen Zauber, der uns mehr sagt als jede Ortsbeschreibung und den „Denker“ Madách neben dem wirklichkeitsnahen Lyriker verblassen läßt.

In der Reihe der überraschenden Madách-Gedichte sei auch die „Reise im Tiefland“ erwähnt, wo die ungeschickte Weitläufigkeit die Wirkung einiger treffenden Einzelheiten, die Veranschaulichungskraft einiger konkret-einfachen Bilder nicht zu schwächen vermag:

Ein langer Rohrzaun zieht sich am Wege hin,
Den die welken Ranken der Kürbisse durchweben,
Am Dorfende blickt vom Blechdach
Des Turmes ein Hahn hinaus auf die Pušta.

Dieselbe dichterische Beobachtungsgabe blitzt gleichsam ungewollt in den späteren blassen Strophen auf und beleuchtet treffend die „im

gleißenden Licht" schwitzenden Rosse, die „Sand mahlenden" Wagenräder, die staubige Königskerze, die blaue Distel usw. Doch besitzt Madách's Dichtung auch eine andere Seite, die näher an die Tragödie heranhöhrt. Diese Dichtung erhebt sich aus den ermattenden Plattheiten der Grübeleien zum hinreißenden Taumel des Gedankens. Das ist keine „Gedankenlyrik" mehr, sondern das Lied einer sehr klaren und sinnvollen Entzückung, wie sie sich zum Beispiel in den schönsten Strophen des Gedichtes „Wahnsinn, komm über mich" ausspricht:

Wenn sein schrankenloser Geist emporfliegt
 Und ins Unendliche rast, wo er
 Mit dem wüsten Kometen sich ruhig unterhält,
 Und alsbald in noch höhere Sphären sich verirrt,
 Gefährte noch gewaltigerer Geister wird,
 Wo unsere beiden Welten sich berühren,
 Dort zieht er stauend an den Grenzen hin.

Doch kehrt Madách's Ekstase später aus der gefährlichen Abstraktion zurück zu einem lyrischen Lebensgefühl und läßt den Aufschrei einer Zweispältigkeit, Erinnerung und Nostalgie erklingen, dessen Widerhall man in der ganzen „Tragödie" vernimmt:

Doch wollte der Mensch schaffen,
 Entriß die Welt der Harmonie und verdarb das Lied.
 Seither klingt unser Leben wie ein wüster Sang,
 Alles ist Dissonanz, zieht fürchterliche Kreise,
 Und wem es im Rausche der heiligen Entzückung
 An einer Ahnung der Harmonie nicht gebricht,
 Dem schmerzen im Busen die Geisterworte und es schluchzt aus ihm,
 Daß er sich nicht an unsere linkische Erde gewöhnen kann.

Das Gegenstück zum Rausch der lyrischen Ekstase bildet die abgeschlossene Gestaltwerdung des lyrischen Realismus, z. B. das Gedicht „Im Herbst". Eine anschauliche Miniatur, die den Alltag eines gutsherrschaftlichen Landsitzes veranschaulicht, naß und gelb ist das schütterte Laub der Bäume, das Weibervolk läuft „in Linnen gehüllt" über den „dünnen Dreck", am Herdfeuer versammelt sich das Gesinde, im Torbogen fährt eine Kalesche ein, und den Abend verbringt man am Kamin, die Pfeife rauchend, in freundschaftlicher Unterhaltung, die nur vom Knistern des Feuers und vom Lied des Heimchens unterbrochen wird. Diese beiden Arten des Lyrischen vereinigen sich glücklich an den besten Stellen der „Tragödie".

Die oft und mit Recht erwähnten Vorläufer der „Tragödie" im lyrischen Schaffen Madách's (die Gedichte „Zufriedenheit"; „Glauben und

Wissen"; „Altertum und Neuzeit"; „Gedanken um Mitternacht"; „Rückblick"; „An meine Kinder"; „Der erste Tote"; „Der Weg des Engels"; „Die Erschaffung des Weibes"; „Die Poesie des Todes" usw.) deuten darauf hin, daß in dem großen Werk gewissen lyrischen Themen, die den Dichter schon früher beschäftigt haben, eine besondere Bedeutung zukommt. Die „Tragödie" ist in einem gewissen Sinne die Fortsetzung, der vollkommeneren Ausdruck dessen, was den Lyriker Madách beschäftigt. Ja, wir werden sehen, daß sich die Lösung der Konflikte der „Tragödie" aus einem Motiv ergibt, das in der Madách'schen Lyrik einen wichtigen Themenkreis darstellt. Wir können daher die Auflösung der Konflikte der „Tragödie" vor allem auf Grund der Madách'schen Lyrik verstehen. Ein immer wiederkehrendes Thema der Gedichte Madách's ist die Sehnsucht nach dem „Verlorenen Garten Eden", bzw. das Lüften der Schleier des grauen und freudlosen Daseins, hinter denen der Mensch die Erinnerung, die Gewißheit eines fernen, doch in seiner Unerreichbarkeit läuternden Glückes ahnt. Der Garten Eden spricht zu uns — als hörten wir eine halbvergessene Melodie — mit den Worten der Liebe und Dichtung, und der Ruf weckt in uns das schönere, bessere Ich. Liebe und Dichtung sind uralte, in den Tiefen des Lebens wirkende Kräfte, deren Erklingen dem Menschen inmitten seiner Zweifel, seiner Zagheit und Zerrissenheit Erlösung bringt.

Die unbewußten Anspielungen auf die paradiesische Vergangenheit eröffnen auch an einzelnen Stellen der „Tragödie" unerwartet weite dichterische Perspektiven. In Ägypten ist es „das nie gekannte Gefühl", dessen sich Adam bewußt wird, in Rom Evas Erinnerung an die sonnigen Palmen, unter denen sie als unschuldiges Kind spielte, in Byzanz das flüchtige Traumbild vom Elfenkuß, deren sich Madách als dichterischer Parallelen bedient, um mit ihnen das ferne Eden als den ahnungsvollen Hintergrund der jeweiligen Handlung zu vergegenwärtigen. Das Glück der verblassenden Vergangenheit unterstreicht nicht nur die öde Gegenwart, denn diese „Ausblicke" steigern zugleich die Realität der historischen Szenen.

Dasselbe Thema finden wir auch in einzelnen Gedichten Madách's: „Glaube und Wissen" beklagt eben den Verlust der paradiesischen Harmonie, den die „Tragödie" dramatisch darstellt:

Wie beim Erwachen die Erinnerung eines schönen Traumbilds
 Deine Gedanken lieblich-zart durchzittert,
 So bringt auch die Seele ihren Traum von Eden
 Mit sich auf diese Erdenwelt herab.

Dieser Traum wird zur Qual, denn: „Der Ring des Alls ist durchbrochen, / In dem Gott, Mensch gemeinsam lebten / Und weder Gottes Sorge noch der Menschen Hoffen / Kann die große Leere überfliegen.“ Das lyrische Gefühl, das sich im „Glauben und Wissen“ ausspricht, ist auch das Grundgefühl der „Tragödie“. Und dasselbe Motiv kehrt — noch mehr sagend und mit der „Tragödie“ noch enger verknüpft — in dem Gedicht „An meine Kinder“ wieder. Diese Verse lesen die Botschaft des Paradieses aus der Seele des Kindes, und diese Botschaft ist zugleich auch der Ruf der Natur: er wird vom „Stern und Grashalm, Tier und Kinderherz“ verstanden, doch möchte seinen Sinn auch der erwachsene Mann verstehen, denn

Nur der stolze Mensch, der sich von uns
 Losgesagt hat und töricht nur auf sich vertraut,
 Versteht ihn nicht, ihm wird die weite Welt
 So traurig und so schweigsam...

Das verlorene Paradies, die Natur, die in der Kinderseele und im Volkslied erklingt, die „vergessene Melodie“ die wir plötzlich hören, das sind in den Gedichten die lyrischen Themen, die ein wichtiges Motiv der „Tragödie“ vorwegnehmen und vorbereiten. Die „Tragödie“ ist das Spiegelbild eines großen weltanschaulichen Ringens, das sich jedoch in den Gedichten immer lyrisch gefühlsmäßig auflöst. Das Gedicht „Der erste Tote“ wird mit Recht zu den Vorläufern der „Tragödie“ gezählt, denn es veranschaulicht einen Gegensatz, der in Adams Drama das Wesentliche ist:

Der eisig kalte Verstand und forschende Busen des Mannes
 Trugen den Menschen zu Grabe,
 Das gefühlvolle Herz und des Weibes Ruf
 Führten unsere Seele in ihre ewige Heimat.

Der Gegensatz ist hier vielleicht allzu vereinfacht, die „Tragödie“ wird ihn komplexer und tiefsinniger darstellen. Doch müssen wir schon hier auf die Unzulänglichkeit des „eisig kalten Verstandes“ aufmerksam und auf den Ruf der „ewigen Heimat“, deren Melodie anderenorts im Blick der spielenden Kinder, in der Poesie des Traumes vom Garten Eden, im Sinnen des Pharaos, in der Erinnerung Julias oder im Verzicht Isauras erklingt. Die wunderbare Strophe Evas drückt im Totentanz der Londoner Szene dasselbe lyrische Geständnis aus, wie die Zeilen des Gedichtes „Der Gefangene an seine Blumen“ über die Sonne und die Natur:

Von Dir kommt alles Gute, alles Schöne her,
 Vor Dir flüchtet Sünde, Blindheit und Verfall,
 Erschrocken in das Nichts der Nacht.

Worauf verweisen diese Parallelen? Ihr Sinn erschließt sich uns nur, wenn wir sie im Zusammenhang mit den Konflikten der „Tragödie“ und ihrer Auflösung untersuchen.

Wir haben gesehen, daß es zu den wiederkehrenden lyrischen Themen Madách's gehört, die innigen und versöhnenden, uralten und sanften Kräfte anzurufen, die den verzweifelten und verstörten Menschen erlösen und in seltenen, außerordentlichen Augenblicken bald als Mahnung des „verlorenen Edens“, bald als Ruf der „liebvollen, mütterlichen Natur“ als ihre „vergessene Melodie“ ertönen. Dieses Thema ist sowohl für das Denken als auch für die Lyrik Madách's kennzeichnend.

Dieses lyrische Thema wird im Ausklang des Dramas zu einem entscheidend wichtigen Motiv der „Tragödie“.

V

Adams Drama findet darin seinen Abschluß, daß sich Eva Mutter fühlt, denn nicht die Worte des Herrn sind es, die ihn vom Abgrund der endgültigen Verzweiflung zurückrufen, sondern das Geständnis Evas. Der Herr kommentiert bloß die Ereignisse und spricht die Moral des Werkes aus, die einzelne Forscher überraschenderweise als dem Werk „von außen aufgezwungen“ bezeichnen, wo sich doch das „kämpfe stets vertrauend“ als notwendige Folge der ganzen Handlung ergibt. Schon früher steht Adam unmittelbar vor der völligen Vernichtung, obwohl er bei dieser Gelegenheit noch nicht den Sturz, sondern den endlosen Aufstieg ersehnt: nämlich in der 13. Szene, als er im Weltenraum dahinfliegt. Hier ruft ihn die Stimme des Erdgeistes auf die Erde, ins Leben zurück, und diese Stimme hat hier sowohl ideell, als auch dramatisch dieselbe Funktion, die die Worte Evas in der Schlußszene. Im übrigen sind die Rollen Evas und des Erdgeistes in ideell-dramatischer Hinsicht verwandt bzw. sie laufen parallel. Beide sind Verkörperungen derselben versöhnenden, verborgenen und unaustilgbaren Urkräfte der Natur, die Madách in seinen Gedichten mit so großer lyrischer Innigkeit apostrophiert. Eva als Mutter bzw. die „herabziehende“ Kraft des Erdgeistes sind Motive, die eine Krise, ein zwiespältiges Ringen, eine Katastrophe auslösen und als solche den Ausklang der „Tragödie“ bestimmen. Adams Aussöhnung mit sich und der Welt wird durch die mächtigen Gewalten der Natur, der Materie bewirkt. Dieses Motiv ist in einen fideistischen Rahmen eingebettet, doch werden wir sehen, daß es in seinen Ursprüngen auf das große weltanschauliche Ringen Madách's zurückgeht. Die letzten bedeutenden Worte des Herrn, mit denen er gleichsam die dra-

matisch zustande gekommene Weltharmonie registriert und die Funktionen der Handelnden der „Tragödie“ bestimmt, nennt Eva Vermittlerin des „Rufes“, der in den Gedichten und in den historischen Szenen als „vergessene Melodie“ oder als „der Abglanz des Gartens Eden“ ertönt:

Gib acht: dann rauscht dir warnend
 Und erhebend eine Stimme zu.
 Der folge nur. Und wenn des Himmels Stimme
 Im Lärm des werkereichen Lebens schweigt:
 Des schwachen Weibes reine Seele,
 Entrückt dem Erdenschmutz, wird sie vernehmen
 Und wird durch ihre Herzensader
 Zur Dichtung und zum Lied sie läutern.

Die Worte des Herrn geben eine neue Fassung der bereits erwähnten wichtigen Thematik der Lyrik Madách's. In das dramatische Ringen Adams und Luzifers spielt somit ein dramatisch nur schwer greifbares, eher lyrisches Motiv hinein, das jedoch ein unveräußerlicher Bestandteil der Ideen der „Tragödie“ ist. Dieses Motiv erhält durch die Gestalt des Erdgeistes seine dramatische Rolle, die jedoch nicht allzu glücklich oder intensiv gestaltet wird. Es läßt sich vielleicht mit der höchst symbolischen und nur wenig dramatischen Gestalt des Erdgeistes erklären, daß ihn der Großteil der Interpretatoren und Spielleiter vernachlässigt und dadurch das Verstehen der „Tragödie“ von vornherein unmöglich gemacht hat. Die im Erdgeist symbolisierten Kräfte kommen selbstverständlich auch an anderen Stellen des Dramas zur Geltung, doch fast immer lyrisch, bzw. nicht so sehr durch die Handlung, als vielmehr durch die Worte, die Aussage des Dichters. (Denken wir an die bereits erwähnten „Ausblicke“ usw.). Trotzdem macht sich in der Entwicklung der Handlung, im Zustandekommen des letztgültigen Ausklangs der Erdgeist und dann Evas Mutterschaft dramatisch geltend. An diesem Punkt müssen wir die Funktion des Erdgeistes, bzw. der Kräfte, die er verkörpert, in Bezug auf die Ideen und die Dramatik der „Tragödie“ untersuchen, und feststellen, in welcher Beziehung Eva und Luzifer zu diesen erlösenden Kräften, zu den die Handlung entwickelnden Motiven stehen. Ohne die Klärung dieser Fragen ist eine richtige Deutung der „Tragödie“ unmöglich.

Die Wendepunkte der 13. und 15. Szene werden in der 3. Szene, in einem der wichtigsten Teile der „Tragödie“ ideell-dramatisch vorbereitet. Diese Szene wurde ebenso wie die Rolle des Erdgeistes bisher ziemlich vernachlässigt, wodurch sich die Mißverständnisse um die „Tragödie“ in wesentlichem Maße mehrten.

In der 3. Szene der „Tragödie“ bietet der Dialog Adams und Luzifers eine dichterische Darlegung der Gedanken des mechanischen Materialismus, und wir können diese Szene nicht nur in ihrer Thematik, sondern auch in ihren Ausdrucksmitteln als die Ouvertüre der ungarischen philosophischen Dichtung betrachten. Zweifellos nimmt in dieser Szene die Diskussion zwischen Adam und Luzifer keinen allzu dramatischen Verlauf, woraus sich auch ihre Vernachlässigung auf der Bühne erklärt, doch ist es ebensowenig zu bezweifeln, daß dieses Zwiegespräch ein philosophisches Gedicht darstellt. Selbstverständlich ist es nicht die Tiefe oder die Originalität der Gedanken, sondern die Poesie des Dialogs, die den Hörer beeindruckt. Die ungarische philosophische Dichtung nach Madách, die sowohl in ihrer Thematik als auch in der Kunst des Ausdrucks von der philosophischen Dichtung des Reformzeitalters absticht, geht auf die bahnbrechende Initiative Madách's zurück.

Um die Probleme der 3. Szene entsprechend zu beleuchten, müssen wir auf die weltanschauliche Entwicklung Madách's Bezug nehmen. János Barta bietet in seiner Madách-Monographie eine Analyse des Werdeganges von Madách's Weltanschauung, und Bartas Erkenntnisse haben ihre Gültigkeit bis heute behalten. Besonders zutreffend sind die Feststellungen Bartas, mit denen er die Begegnung Madách's mit dem Vulgärmaterialismus beleuchtet. Diese Begegnung rief bei Madách zweifellos eine weltanschauliche Krise hervor. Die 3. Szene bezeugt ebenfalls, daß Madách die Ideen des Vulgärmaterialismus weder gänzlich zu verwerfen noch anzunehmen vermag.

Der philosophische Inhalt der 3. Szene beruht auf der großen Diskussion, die sich im Jahre 1854, nach dem Göttinger Kongreß der Naturwissenschaftler, zwischen dem Idealisten Rudolf Wagner und dem Vulgärmaterialisten Karl Vogt entfaltete. Diese Diskussion endete mit dem Sieg des Materialismus und im allgemeinen mit dem der naturwissenschaftlichen Auffassung. Diese wurde von Ludwig Büchner in seinem 1855 erschienenen Werke „Kraft und Stoff“ in breiten Kreisen popularisiert. Die Philologie hat die Spuren der Büchnerschen Gedanken im Werke Madách's weitgehend aufgedeckt (vgl. das Problem des Bienenstaates, der Eskimos, der Eingeweidewürmer, der Anzahl der Wahnsinnsfälle und Selbstmorde, die Worte des Erdgeistes im Weltall usw.); sie hat auch darauf hingewiesen, daß sich Madách mit den Gedanken Moleschotts, der sich an der Diskussion zwischen Wagner und Vogt beteiligte, ebenfalls beschäftigte, daß Feuerbachs „Wesen des Christentums“ in Madách's Bibliothek vorhanden war, und Humboldts „Cosmos“ Madách stark beeindruckte, was auch daraus zu ersehen ist, daß er auf dieses Werk in seiner Antrittsrede

in der Kisfaludy Gesellschaft verweist usw. Die früheren Forscher haben den Einfluß Hegels maßlos übertrieben; Madách erwähnt im „Zivilisator“ Hegel so ironisch, daß es unmöglich ist, ein tieferes Interesse Madáchs für Hegel anzunehmen; die neuere Forschung hat die Unhaltbarkeit der übertriebenen Auffassung von dem Einfluß der Hegelschen Geschichtsphilosophie auf Madách nachgewiesen. Im allgemeinen können wir hier feststellen, daß Madách's Bedeutung als „Philosoph“ eine Zeit lang völlig unbegründet übertrieben wurde. Madáchs Notizen beweisen, daß sein Interesse für die Philosophie bzw. für die Naturwissenschaften eher dem für Kuriositäten ähnelte und in vielem an das ähnliche Interesse Jókais erinnert. Madách bleibt auf dem Gebiet der Rechts- und Staatswissenschaften bzw. der Philosophie bis zu einem gewissen Grade immer ein Amateur. Wir werden noch sehen, daß einzelne schwerverständliche Stellen der „Tragödie“ darauf zurückzuführen sind, daß er die philosophischen Fragen nicht konsequent zu Ende denkt. Das Interesse für Kuriositäten in der naturwissenschaftlichen Bildung Madách's zeigt sich auch darin, daß ihn Mode-Themen wie z. B. die Fragen der Phrenologie oder des Spiritismus anziehen, worin er sich übrigens mit so großen Schriftstellern, wie Balzac trifft. Wir können jedenfalls feststellen, daß der Dichter Madách ungleich höher als der Philosoph Madách steht.

Auch die Bedeutung der 3. Szene beruht in der dichterischen Formgebung, mit der Madách die Ideen des Materialismus, der naturwissenschaftlichen Weltanschauung, die er weder eindeutig ablehnen, noch annehmen kann, als Ausdrucksmittel, gleichsam als Vorwand seiner lyrisch-dramatischen Gedanken verwendet. Der Streit Adams und Luzifers über die Materie beweist, wie tief und nachhaltig die neuen Anschauungen über Materie und Natur Madách interessierten. Luzifers Standpunkt ist, wie auch der gegensätzliche Adams, häufig mit der Auffassung Madách's identisch. Letzten Endes lehnt Madách den materialistischen Standpunkt ab, doch bezeugen die vorübergehenden Übereinstimmungen zwischen der Auffassung des Dichters und jener Luzifers, daß er erst nach einer intensiven inneren Diskussion zu dieser Ablehnung gelangte.

Luzifer vertritt in der 3. Szene einen naiven Vulgärmaterialismus, und einige seiner Gedanken (z. B. „Dein Leib wird auch in Staub zerfallen, / Doch du erstehst in hundert Formen“; „Jedwedes lebt die gleiche Zeit“; „Leben ist: Werden und Vergehen“, usw.) kehren in der ungarischen philosophischen Dichtung der späteren Jahrzehnte dieser Epoche wieder, was die Identität der Quellen beweist. Um Madách's Stellung-

nahme zu verstehen, bedarf es vorerst der Klarstellung von Luzifers dramatischer Rolle.

Ein Teil der Forscher und Interpreten sieht in Luzifer in gewissem Sinne den Vertreter der Ideen, zu denen sich auch Madách bekennt, andere wieder betrachten ihn eindeutig als den Geist der Zerstörung, als den Hauptfeind der Menschheit. Es mag überraschend klingen, doch die Rolle Luzifers begründet zweifellos beide Auffassungen. Dies ist darauf zurückzuführen, daß Madách an seiner ursprünglichen Luzifer-Konzeption nicht unverändert festhält, sondern im Laufe der Handlung von ihr wesentlich abweicht. Es scheint, als träte in den historischen Szenen nicht derselbe Luzifer vor uns wie in den ersten drei. Diesem eignet eine gewisse düstere Erhabenheit, jener ist dagegen ein verschlagener Ränkeschmied, der einen unersprießlichen Zynismus predigt. Wir begegnen in der „Tragödie“ mehrfachen Änderungen des Gedankenganges, der Auffassungen Madách's, doch besteht die Größe und der überwältigende Eindruck dieses Werkes nicht in seiner gedanklich-ideellen Einheit, sondern in der lyrisch-dramatischen Spannung seines Inhalts.

Als Vorläufer zur der Gestalt Luzifers wird das Gedicht „Die Erschaffung des Weibes“ betrachtet. Luzifer erscheint hier edler und sympathischer als Jehova selbst, der nur aus „mutwilligem Einfall“ Erde und Menschen sich zum Spielzeug schafft. Luzifer wendet sich hier mit Recht als Rebell gegen Jehova, doch „Wie immer, wurde auch diesmal schuldig der verlor / Und den Sieger krönt der Lorbeer des Verdienstes.“ Dabei sei noch erwähnt, daß Eva hier als Luzifers Tochter Adam beigezelt wird. In der „Tragödie“ fördert Eva in der ersten Szene, im Paradies vorerst noch das Werk Luzifers. Doch später, vor allem als sie Mutter wird, scheitert Luzifers Plan gerade an ihr. In den ersten Szenen der „Tragödie“ tritt Luzifer noch als Nachfolger der Satansgestalt im Gedicht „Erschaffung des Weibes“ auf, es umgibt ihn der Nimbus des Rebellen, und in seinen Argumenten pulst die Leidenschaft des schöpferischen Gedankens. Der Luzifer, der im Werk des Herrn „Vernunft und Harmonie“ vermißt, der dem Herrn vorwirft, daß er „knausert“, der die Welt des Herrn stürzen will, der angesichts der paradiesischen Idylle von Adam und Eva zögert, sein Werk zu beginnen, dessen „kalte Vernunft das kindliche Gemüt beneidet“, der Luzifer, der das heroische Prinzip des Wissens verkündet: „Bequem ist es deinem Glauben dich zu fügen / Du selbst zu sein ist hehr, doch hart“, der Luzifer, der „Kampf, Mißklang“ verlangt, „Was neue Kraft gebärt, neu jene Welt erschafft“, — um wie vieles heroischer ist dieser Luzifer als der andere, dem wir in den historischen Szenen begegnen. Luzifers Wandlung setzt schon mit der ägyptischen Szene

ein. Seine Gedanken wandeln sich immer mehr zu Widersprüchen, die Madách bewußt der Auffassung Adams entgegensetzt. (Worauf diese Absicht des Dichters zurückgeht, zeigt sich erst später.) Luzifer verneint die Ideen der Freiheit, der Gleichheit usw., die Adams Handeln bestimmen. Luzifer zweifelt am Volk, denn er ist der Meinung, es sei „vom Schicksal verdammt“, „ein Tier zu sein, das in der Mühle jeder Ordnung das Rad tritt“, das nur „vom Durst, zu herrschen . . . zum Freiheitsbanner“ getrieben wird, denn nach Luzifers Meinung ist „das Volk ein tiefes Meer: kein Strahl durchdringt die finstere Masse“ usw. Diese Zweifel Luzifers steigern nur die Heftigkeit des Ringens zwischen Ja und Nein, in dessen Zeichen auch die „Tragödie“ entsteht. In den späteren Szenen verliert jedoch Luzifers Gestalt die Tiefe seiner Widersprüche, seiner konsequenten und leidenschaftlichen Zweifel: er wird zum unbedeutenden Ränkeschmied, zu einem schalen und beschränkten Geist, dessen banaler Zynismus mit den heroischen Zügen des Luzifers der ersten Szenen nichts mehr gemein hat. Die ins Kleinlich-Flache absinkende Rolle Luzifers läßt die sachlichen „rehabilitierenden“ Worte des Herrn, mit denen er die Bedeutung des „kalten Wissens“ im Leben des Menschen, der Menschheit als die der „Hefe . . ., die Gärung bringt“ bestimmt, beinahe als unbegründet erscheinen.

Wir müssen später noch eingehender die Konzeption der Harmonie untersuchen, in der die Schlußszene der „Tragödie“ ausklingt. Doch machen uns die allmähliche Zurückdrängung der dramatischen Funktion Luzifers und sein einigermaßen veränderter Charakter darauf aufmerksam, daß der ursprüngliche, grundlegende Konflikt der Tragödie, der Konflikt zwischen dem Herrn und Luzifer im Laufe der Handlung zu Gunsten anderer Konflikte in den Hintergrund rückt bzw. fallen gelassen wird, und erst in der Schlußszene wieder auftaucht. In einigen historischen Szenen, so vor allem in der ägyptischen, zeichnen sich die Umriss eines Konflikts zwischen Adam und Luzifer ab, die jedoch später wieder verblassen. All dies beweist, daß Madách die „Tragödie“ nicht nach einer einheitlichen Konzeption aufgebaut, bzw. daß er seine Konzeption während der Arbeit am Werk mehrfach abgeändert hat. Auf diesen Umstand hat die Madách-Forschung auch bisher schon ihre Aufmerksamkeit gerichtet.

Dagegen kommt ein Motiv, das bisher ungenügend beachtet wurde, in der ganzen „Tragödie“ konsequent zur Geltung, und zwar das Motiv, das die bereits erwähnten heimlichen Kräfte der „Natur“, die Liebe, die Dichtung usw. als Widersacher Luzifers auftreten läßt. Diese Kräfte finden ihre Verkörperung in der Gestalt des Erdgeistes, und wir müssen, um sie zu verstehen, wieder auf die 3. Szene zurückkommen.

Auch in dieser Szene finden wir keine eindeutige Klarstellung der Konzeption, auch hier zeigen sich gewisse Inkonsistenzen des Gedankenganges, die in ihren späteren Beziehungen sich störend auswirken. So erklärt z. B. Luzifer, als Adam über „die Kette“ spricht, die ihn hinabzwingt „zu dem getretenen Stoff“: „Dies Band ist stärker noch als ich“. Diese Erklärung stört in uns das Bild, das die berühmten Worte Luzifers im Paradiese hervorrufen: „Helfet mir, / Elemente, / Ich gebe euch / Den Menschen dafür“. Außerdem widerspricht die Erklärung Luzifers in der dritten Szene seinen Worten in Ägypten, als er Adams Stoffgebundenheit mit dem höhnischen Spott über „Kraft und Stoff“ widerlegen will. Noch größer wird die Verwirrung, als Adam in der 10. Szene zwischen Idee und Stoff einen Gegensatz erblickt („Ideen sind stärker / Als schlechter Stoff. Den kann Gewalt / Zertreten, jene werden ewig leben“. Und Luzifer erklärt in der 11. Szene, daß seine Macht auf dem Stoff beruhe: „Solang der Stoff besteht, / Lebt meine Macht.“ Noch deutlicher wird der Gegensatz von Idee und Stoff in der 14. Szene von Adam ausgesprochen:

»So ist denn alles
Große Sinnen, edle Tun nur Dampf
Aus unsrer Küche, oder Frucht von dem,
Was irgend ein Gesetz des schnöden Stoffes
Bewegt, und auch gebunden hält?«

Der Ausklang der „Tragödie“ bezeugt, daß Madách die einseitige Begeisterung Adams für die Ideen ebensowenig wie den einseitigen „Materialismus“ Luzifers teilt.

Es liegt somit im Text der „Tragödie“ zweifellos eine Inkonsistenz vor, wenn Luzifer in der 3. Szene über Adams Stoffgebundenheit erklärt: „Dies Band ist stärker noch als ich“, später aber sagt, daß seine Macht auf dem Stoff beruhe, und Luzifer Adam gegenüber das Prinzip des Stoffes, den „Materialismus“ vertritt. Diese Inkonsistenz wirkt zwar störend, kann jedoch die Konzeption nicht verwischen, die in der Rolle des Erdgeistes durchgehends zum Ausdruck kommt. Kehren wir nun zurück zu der Stelle der 3. Szene, wo Adam von den Ketten spricht, die ihn zum „getretenen Stoff“ hinabziehen, und Luzifer die erwähnte Erklärung ausspricht. Im weiteren Verlauf der Szene werden des Stoffes Kraft und Macht veranschaulicht: „Nur dieses eine kann mir trotzen, / Weil Geist es ist wie ich“ — spricht Luzifer einigermaßen inkonsequent, und er möchte den sich verlassen und ausgeliefert fühlenden Adam mit der Beschwörung eines „milderen, bescheideneren Geistes“, eben des Erdgeistes trösten. Doch vor der Erscheinung weicht auch er zurück:

»Wer bist du Schreck? Den ich gerufen,
Der Erde Geist ist schwach und sanft.«

Schon diese Szene zeigt klar den Grundgedanken Madách's, der trotz der obigen Inkonsequenz im Text die ganze „Tragödie“ durchzieht. Madách versucht das Weltbild, das sich auf Grund seines Wissens um den Vulgärmaterialismus und im allgemeinen um die naturwissenschaftlichen Auffassungen vor ihm abzeichnet, auf seine Art so „einzurichten“, daß er die materielle Wirklichkeit in zwei Teile teilt: auf den einen gründet Luzifer seine Macht, der andere, den der Erdgeist symbolisiert, steht dem Menschen zur Seite und zieht Adam aus dem Weltall oder vom Abgrund des Selbstmordes zurück auf die Erde, d. h. ins Leben. Auch diese Formel ist willkürlich und eigenartig, wie die Auffassung des Dichters vom Volk, doch ist sie zugleich in ihrer Naivität für die Denkweise Madách's charakteristisch. Es erübrigt sich hier über den gedanklichen Wert dieser „Lösung“ zu diskutieren, denn die „Tragödie“ ist ja trotz solcher Formeln ein bedeutendes Werk. Madách's Konzeption vom Materialismus, das Erdgeist-Motiv, die Fiktion von einer zweiteiligen, menschenfeindlichen bzw. menschenfreundlichen materiellen Welt führen nämlich zu dem Ausweg der Hoffnung, des Optimismus. Die Zweiteilung der materiellen Welt mag naiv, willkürlich und gedanklich nur allzu labil sein, doch die Tendenz, die sich im Erdgeist-Motiv ausdrückt, die Idee, die in den Worten der dem Menschen behilflichen Mutter Natur, in Evas Mutterschaft, in der erlösenden Macht der Liebe und der Dichtung zur Geltung kommt, legt den Weg für eine Lyrik frei, die schon in der Thematik der Gedichte eine bedeutende Rolle spielt und die „Tragödie“ einem optimistischen, hoffnungsvollen Ausklang zuführen will. Darüber hinaus versucht auch Madách, seine weltanschaulichen Krisen in dieser lyrisch-optimistischen Konzeption aufzulösen.

Je verneinender, „negativer“, zerstörender Luzifers Rolle ist, desto mehr gerät er zu den Kräften, die der Erdgeist symbolisiert, also zu der „menschenfreundlichen“ Stoffwelt, zu den Kräften der Natur, der Liebe, der Dichtung usw. in Gegensatz. Der „Materialismus“ Luzifers wird im Laufe der Handlung immer mehr mit dem Standpunkt des „kalten Verstandes“, des unerspießlichen Zweifels, der Ungläubigkeit und des Zynismus identisch. Dieses Zweifeln, dieser Zynismus, der sich der Begeisterung Adams für die großen Ideen, die erhabenen Ziele und für den Glauben entgegenstellt, ist bis zu einem gewissen Grade ebenfalls eine Frucht der Zeit der Willkürherrschaft. Madách verallgemeinert in Luzifers Gestalt die Zweifel, die Ungläubigkeit, die nach der Niederwerfung der Revolution einen Teil seiner Zeitgenossen in ihrem Bann hielten und die auch

in seinem Herzen mit dem Glauben und der Hoffnung rangen. Die Lage Ungarns nach 1849 erinnert vielfach an die Enttäuschung, an die Desillusionierung, an die Zweifelsucht der Seelen, die sich nach den Napoleonischen Kriegen der Generationen des Westens bemächtigte. Doch ist die Idee der nationalen Unabhängigkeit, der leidenschaftliche Widerstand gegen die Willkürherrschaft in den besten Söhnen Ungarns dieser Zeit viel zu lebendig, als daß sie sich von der Enttäuschung bezwingen ließen. Der „teuflischen Komödie“ der Ungläubigkeit, des Zweifelns, des Zynismus steht die „Tragödie“ des Glaubens, der Begeisterung Adams gegenüber, doch der Ausklang der „Tragödie“ bringt den Sturz der „teuflischen Komödie“ und die Erhebung Adams aus seinem tragischen Fall. Auf die weltanschaulichen Beziehungen dieses Sturzes und dieser Erhebung kommen wir später noch zurück; doch müssen wir hervorheben, wie wichtig es ist, daß diese Erhebung, dieser Aufstieg nicht dem Eingreifen des Herrn, sondern der Einwirkung der im Erdgeist verkörperten Kräfte (Evas Mutterschaft) zu verdanken ist.

Verfolgen wir nun den Einfluß dieser Kräfte auf die Handlung des dramatischen Gedichts. Einerseits ist es für sie charakteristisch, daß ihre Funktion nicht ausgeprägt dramatisch, vielmehr lyrisch ist, und daß sie daher auf den dichterischen Höhepunkten der Dialoge und nicht in den dramatischen Handlungen zur Geltung kommen. So kann die Regie bei der Darstellung der „Tragödie“ auf der Bühne diese Kräfte nicht ins rechte Licht rücken, was andererseits bedeutet, daß eines der wichtigsten Elemente der dramatischen Dichtung auf der Bühne verlorengeht.

In der ägyptischen Szene nennt Luzifer die Kraft beim Namen, die in der 3. Szene durch die Erscheinung des doppelgesichtigen Erdgeistes ziemlich naiv dramatisiert werden soll: es ist die Kraft, die sich in der Liebe äußert und Adams Herz mit unerwartetem Zauber befällt. Luzifer räumt ihr spöttisch-machtlos das Feld:

»Dies ist aufs neu der Fäden einer,
In die der Herr dich höhnisch spinnt,
Daß du, als stolzer Falter flatternd,
Dich deines Raupenseins erinnerst.
Stark ist der dünne Faden, unsern Fingern
Entgleitet er, und so vermag ich nicht
Ihn zu zerreißen.«

Dieses Motiv kommt im weiteren Verlauf der Handlung wenn auch nicht dramatisch, so doch auffallend konsequent zur Geltung. Auch in Athen öffnen Evas Liebe, ihre Reinheit und die Poesie der mythologischen Gestalten an ihrer Seite den „menschenfreundlichen“ Kräften den Weg.

Zweifellos verkörpert Eva auch vor der Episode, in der sie ihre Mutterschaft bekennt, immer diese Kräfte — ihre Rolle entfaltet sich durchgehend im Zeichen des Erdgeist-Motivs, selbst wenn sie zeitweilig als ein leichtfertiges Weib erscheint. Auch in Athen verrät Luzifers Zurückweichen das Meiste über diese Kräfte:

»Nur schade, daß mich immer wieder
Die ewig junge Schönheit stört.
Mich friert in ihren fremden Kreis,
Die selbst das Nackte züchtig macht,
Die Sünde edel, das Verhängnis
Mit ihren Rosen und der Schlichtheit Kuß
Verwandelt in Erhabenheit.«

Dieser Gedanke, der im Gedicht „An meine Kinder“ zum erstenmal ausgesprochen wird, taucht in der „Tragödie“ immer wieder auf, doch dürfen wir nicht vergessen, daß er auch in den Fragmenten des „Feentraums“ weiterentwickelt wird, insofern die einfache Poesie der Volkslieder, der Ruf der Natur und der Menschlichkeit bereits dem Kapitalismus gegenübergestellt werden. Auch in der Londoner Szene siegen „Liebe, Dichtung, Tugend“ über das Chaos des Todes und des Kapitalismus. Im „Feentraum“ decken diese Kräfte bereits die Flucht vor dem Kapitalismus, die Abkehr von der kapitalistischen Wirklichkeit.

Die Reminiszenz der Erdgeist-Episode erklingt symbolisch in Byzanz in Evas Worten, mit denen sie „Tausende der lächelnden Genien“ beschwört, doch das Dramatischste, das Meiste sagt der Erdgeist wohl in der 13. Szene über sich aus, als er an die letzten „unzerreißbaren Bande“ erinnert („Ich bin's allein, was in dir atmet“) und diese Bande sind eben die Bande des Stoffes, der Natur:

»Alles, was in dir
Sich spannt, Erfassen und Gefühl,
Sie strahlen von dem Stoff nur aus,
Den du die Erde nennst; und wär sie anders,
Müßt ich vergehn und du mit mir.«

Die 13. Szene zeigt somit, wie Madách die Prinzipien des Materialismus seiner Auffassung gemäß umgestaltet und inwiefern er sie anzunehmen vermag. Wir haben bereits erwähnt, daß der Ruf des Stoffes, der Natur noch einmal entscheidend, das ganze Drama abschließend erklingt in der Episode, da Eva Adam mitteilt, daß sie sich Mutter fühle. Dieses Motiv, das sowohl in den Rahmenszenen als auch in den historischen Szenen abgewandelt wird, bezeugt, daß Madách im materiellen Sein des Menschen, in seiner Umwelt, in der stofflichen Welt nicht nur Schranken,

sondern zugleich auch Stützen und Erlösung sieht. Der Ruf der Materie, der Natur bewahrt Adam vor dem Untergang, der Ruf des Lebens, der in Liebe und Dichtung erklingt, das Glück und die Unschuld des Paradieses, die im Spiel der Kinder durchscheint, das fühlende Herz, das gegenüber der kalten Vernunft sein Recht geltend macht, — all das führt den Menschen aus der Hölle seiner Zweifel, seines inneren Ringens heraus. Diese versöhnende, Harmonie bewirkende Rolle der Materie, der Natur ist nicht gerade als Irrationalismus anzusprechen: denn was wäre das für ein Irrationalismus, daß Liebe, Schönheit und Dichtung über den Trubel des Londoner Jahrmarktes, über das Gesetz des Todes siegen? Was für ein Irrationalismus wäre das, daß Evas Mutterschaft Adam ins Leben zurückruft?

Die „Tragödie“ schließt mit den Akkorden der Harmonie, und in diesen Akkorden klingen zweifellos auch die Töne des Fideismus mit. Denn diese Harmonie stellt Madách als das Werk des Herrn dar, und selbst der Materialismus stellt sich nach den Absichten des Herrn in der Person Evas und des Erdgeistes dem Materialismus Luzifers entgegen. Als *poème d'humanité* schließt die „Tragödie“ mit der Lehre, daß die einander entgegengesetzten Kräfte im Leben der Menschheit und des einzelnen Menschen letzten Endes zusammenklingen und den Aufstieg des Menschen fördern. In dieser Harmonie haben sowohl Adams Begeisterung für die großen Ideen, als auch das Prinzip der Materie ihren Platz:

»wenn dich gebeugt
Die Last des viel zu kurzen Seins:
Erhebt dich das Unendlichkeitgefühl,
Und wenn darob der Stolz dich packte,
Wird engen dich das kurz bemessne Sein,
Und Größe, Tugend sind gesichert.«

Und selbst Luzifers „kaltes Wissen, töricht Leugnen“ wirken belebend auf die Harmonie. Doch diese Harmonie ist Schöpfung des Herrn, das Werk der „Vorsehung“ und insofern klingt in den Schlußakkorden der „Tragödie“ auch der Fideismus mit.

Die Rahmenszenen der „Tragödie“ bilden eine besondere dramatische Einheit. Sehen wir von den historischen Szenen und den Szenen nach dem Londoner Jahrmarkt ab, so können wir die Handlung der Rahmenszenen im folgenden zusammenfassen: zwischen dem Herrn und Luzifer entsteht ein Konflikt, Luzifer begehrt gegen die „Harmonie“ der Schöpfung auf und will dem Herrn in der Krone seiner Schöpfung, im Menschen eine Niederlage zufügen, erreicht durch den Traum, den er über das Menschenpaar bringt, beinahe sein Ziel, doch vereitelt Evas Mutterschaft mit einem

Schlage seine Pläne. Der Konflikt, mit dem die „Tragödie des Menschen“ einsetzt, findet somit seine Lösung durch die oben erwähnten Kräfte, durch das Motiv Evas und des Erdgeistes. Dieses Motiv ist zweifellos geeignet, den Grundkonflikt zu lösen und ist in dieser dramatischen Einheit auch am Platze. Eine andere Frage ist es jedoch, ob dieses Motiv auch die Konflikte der historischen Szenen und der Zukunftsszenen lösen soll? Bevor wir zur Analyse dieser Konflikte übergehen, ist schon jetzt zu sagen, daß das Eva-Erdgeist-Motiv die Probleme der historischen Szenen nicht zu lösen vermag, und daß Madách mit dieser Einstellung der Konflikte einzelne weltanschauliche Fragen der „Tragödie“ offenläßt. Denn in den historischen Szenen werden die Probleme der Freiheit, der Gleichheit, der Revolution, des Fortschritts und der Zukunft der Menschheit als Konflikte gezeigt. Ein Teil dieser Probleme wird in der zweiten Prager Szene eindeutig beantwortet, auf andere Probleme antworten jedoch die Szenen, die auf den Londoner Jahrmarkt folgen mit Pessimismus und dem Zweifel am menschlichen Fortschritt. Die Mutterschafts-Episode soll auf diesen Pessimismus, auf diesen Zweifel Antwort geben, doch können wir diese Antwort nicht als adäquat, als zufriedenstellend gelten lassen.

Wenn auch die Mutterschafts-Episode die Probleme der Szenen nach dem Londoner Jahrmarkt, die Fragen der Zukunft offenläßt, so ist es doch wichtig, daß Madách die Lösung auf diese Weise sucht, weil sich in ihr sein Drang nach Optimismus, Glauben und Hoffnung kundtut. Madách's Krise, die vor allem in den Szenen nach der Londoner Szene so düster zum Ausdruck kommt, findet somit nur außerhalb der Geschichte ihre Lösung. Die Unzulänglichkeit dieser Lösung kann jedoch die lyrisch tief empfundene Sehnsucht nicht verdecken, mit der Madách einen Ausweg sucht und gegen die erdrückende Last des Pessimismus ankämpft.

Seine Zweifel, seine düsteren Visionen hat er der Geschichte abgelesen und wenn er sie auch nicht im Rahmen der Geschichte widerlegen kann, wenn er auch in der Geschichte selbst die letzte Hoffnung nicht findet, so versucht er doch, sie aus den Kräften des engeren, privateren, inneren Kreises des Menschendaseins zu schöpfen.

Dieses Bestreben verbindet durch seine persönliche, subjektiv-lyrische Note die „Tragödie“ mit den bedeutendsten Gedichten Madách's und ergänzt als wirkliche Zugabe die ganze Handlung der „Tragödie“, doch ergreift uns darin nur der Widerstand, den Madách den pessimistischen Lehren seines eigenen Werkes entgegensetzt, — eben weil er diese pessimistischen Lehren letzten Endes doch nicht anzunehmen vermag. Und darin, daß der Ausklang des Werkes zu einer eigenartig „privaten“ Lösung führt, sollte man keine Flucht vor dem Gemeinwesen, vor der Geschichte,

sondern das verzweifelte Suchen nach den Kräften sehen, die den Menschen in seinem Ringen noch erheben können. Madách's Lösung unterscheidet sich auch in ihrer Unzulänglichkeit, in ihrer unangemessenen Form wesentlich von jener der späteren, verzagteren und hoffnungsloseren Generationen, die dem Gemeinwesen, der Geschichte bereits mit letzter Entschlossenheit, unheilbarer Verbitterung und selbstmörderischer Verneinung den Rücken kehren.

VI

Die weltanschaulichen Hauptfragen der „Tragödie“ vermögen wir nur unter Beachtung der Verhältnisse der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, bzw. durch die Analyse der Tendenz, mit der das Werk sich an seine Zeit wendet, zu verstehen.

Diese Tendenz gelangt in der „Tragödie“ auf die Weise zum Ausdruck, daß Madách um die Gestalt Adams die Ideen gruppiert, in deren Zeichen sich auch seine Weltanschauung entfaltete. Es handelt sich um Ideen, zu denen sich die Generation des mittleren Adels von 1848 bekannte, und in denen sie während der Willkürherrschaft einen Halt suchte. Das Wesen der „Tragödie“ spricht sich in den dichterisch-dramatischen Prozessen aus, in denen Madách die Ideen der Freiheit, Gleichheit, Revolution und des Fortschrittes zu Worte kommen läßt, sie in Konflikte, in Handlung umsetzt.

Bevor wir die eigenartige ideell-dramatische Prägung dieser Konflikte überblicken, müssen wir noch die Beziehung der Rahmenszenen zu den historischen untersuchen. Diese Beziehung ist sowohl im Hinblick auf den Ideengehalt als auch dramatisch nur locker. Die Rahmenszenen exponieren, schließen den Konflikt zwischen dem Herrn und Luzifer ab. Von der 4. bis zur 14. Szene spielt dagegen dieser Konflikt kaum eine Rolle. In den historischen Szenen und Zukunftsszenen kommt der Herr dramatisch nicht zu Wort, und noch weniger ideell, denn man kann weder Adam noch Eva als die Vertreter des Herrn ansehen, insofern sie beide bzw. gemeinsam mit Luzifer die „Absichten des Herrn“ verwirklichen. Die bereits erwähnte Zurückdrängung von Luzifers Rolle, die Verkleinerung seiner Gestalt ist somit eine notwendige Folge dessen, daß der Konflikt zwischen dem Herrn und Luzifer in der „Tragödie“ dramatisch nicht Raum zu gewinnen vermag.

Kann man jedoch in den historischen und Zukunftsszenen von einem Konflikt zwischen Adam und Luzifer sprechen? Ebensowenig wie zwischen dem Herrn und Luzifer, denn Adam gerät in den historischen Sze-

nen nicht unmittelbar zu Luzifer in Gegensatz. Luzifer kommentiert mehr nur wirkliche Konflikte Adams und ist an ihnen kaum aktiv beteiligt.

Worin besteht demnach Adams Hauptkonflikt, welche Kräfte stoßen in der „Tragödie“ dramatisch aufeinander?

Wir haben bereits erwähnt, daß Madách das Prinzip der Materie zweigeteilt, als eine verneinende (Luzifer) und eine bejahend-hilfreiche Macht (Erdegeist-Eva) dramatisch sich auswirken läßt. Jene wird scheinbar durch Luzifer vertreten, der öfters erklärt, seine Macht beruhe auf der Materie. In Wirklichkeit, in der Wirklichkeit des Dramas kommt diese „verneinende“ Rolle der Materie immer gegen Adam, gegen die Ideen Adams zur Geltung, und zwar nicht durch Luzifer, sondern durch das Unverständnis, durch den blinden und ohnmächtigen Widerstand der Epoche, der Masse usw. Der Hauptkonflikt der „Tragödie“ besteht im Aufeinanderprallen der Ideen Adams und ihrer Verneinung, Ablehnung bzw. Verzerrung durch die Epoche, die Massen usw.

Diese Konflikte Adams entsprechen der Formel, die für Madách's Auffassung vom Volk maßgebend war und die wir bereits analysiert haben. Im Sinne dieser Formel werden nach Madách's Auffassung die großen fortschrittlichen Ideen immer durch einzelne, hervorragende, einsame Helden vertreten, die von den „Massen“, von ihrer Zeit als Messiasse nicht verstanden, abgelehnt und gekreuzigt werden, bzw. deren Ideen verzerrt ihre Verwirklichung finden. Einen Schritt über diese Auffassung hinaus bedeutet das Moses-Drama, in dem der Held mit „Feuer und Eisen“ der widerstrebenden, kleinmütigen Masse seine Ideen einbrennt und so von ihr das „Brandmal der Knechtschaft“ tilgt. Denn es gehört zu Madách's Auffassung, das Volk sei durch die Knechtschaft verlottert, und er glaubt bis zuletzt fest daran, daß man das Volk aus dieser Lage emporzuheben vermag.

Es liegt auf der Hand, daß die Konflikte zwischen Adam und der Epoche, der Masse nur ganz locker in den Konflikt der Rahmenszenen eingefügt sind. Darum mag auch Madách's Verfahren sowohl ideell als auch im Hinblick auf die Konzeption als unzulänglich, als inadäquat erscheinen, wenn er die Lösung der Konflikte der Rahmenszenen zugleich auch als Lösung der Konflikte der historischen hinstellt.

Es wäre jedoch übereilt, aus dem Aspekt des wesentlichen Konflikts der „Tragödie“ auf den „Antidemokratismus“ Madách's zu schließen. Adam und die Masse, die Epoche prallen am schärfsten in Athen und Byzanz gegeneinander, und doch sind es diese Szenen, die bezeugen, daß Madách unter „Masse“ sowohl den Athener Demagogen, die byzantini-

schen Mönche als auch die Ketzer, die Bürger, ja selbst den Patriarchen versteht.

Die dramatische Auseinandersetzung zwischen Ja und Nein ist besonders in den Konflikten der historischen Szenen zugespitzt, denn in diesen Szenen geraten die Argumente von Glaube und Zweifel am härtesten aneinander. Aus dem Widerstreit dieser Argumente entwickelt sich das Dramatische der „Tragödie“; Adams immer neu auflodernde Begeisterung und die ihr folgende Enttäuschung sind die Waagschalen von Ja und Nein, wobei Madách schließlich doch dem Ja das Übergewicht zugesteht.

Verfolgen wir nun die dramatische Handlung im Hinblick auf die Rolle Adams in den einzelnen historischen Szenen, so bemerken wir — und dies wurde bereits von vielen Forschern bei der Analyse der „Tragödie“ festgestellt —, daß der dramatische Charakter mit der Londoner Szene einsetzt und von da an zusehends abfällt, daß Adam, der in den historischen Szenen sich aktiv, ja kämpfend an den dargestellten Epochen beteiligt, mitunter sogar ihre zentrale Gestalt ist, nach der Londoner Szene sich immer mehr auf den Standpunkt des Betrachters, des Augenzeugen zurückzieht. Diese Wandlung der Rolle Adams ist — wie wir später noch sehen werden — eine notwendige Folge der Ideologie, die sich in der „Tragödie“ ausspricht. Eine besondere Bedeutung kommt in der „Tragödie“ den Prager Szenen, insbesondere der zweiten zu, deren Vereinigung mit der ersten in den meisten früheren Bühnendarstellungen eine völlige Verzerrung der „Tragödie“ bewirkt hat.

In den ägyptischen Szenen bis zur zweiten Prager Szene erscheint Adam als aktiver dramatischer Held. In diesen Szenen spricht Madách seine Gedanken auch am deutlichsten aus. Es sind vielleicht die dramatischsten Szenen der „Tragödie“ und sie werden auf der Bühne auch am erfolgreichsten bewältigt. Zweifellos sind die Konflikte in diesen Szenen am meisten zugespitzt. Von Ägypten (4. Szene) bis zur zweiten Prager Szene (10. Szene) wiederholen sich die dramatischen Prozesse regelmäßig einmal. Adam ist zweimal von Begeisterung erfüllt (Ägypten, Schluß der römischen Szene), zweimal erleidet er aus seinen Träumen geweckt eine Niederlage (Athen, Byzanz) und zweimal sind wir Zeugen seiner Flucht (in Rom: in den Hedonismus, in Prag: in die Askese der Wissenschaft). Im Adam der historischen Szenen keimt zuerst eine große Idee, von deren Verwirklichung er sich später enttäuscht abwendet, und schließlich, vor seiner Enttäuschung flüchtend, in der Lust, bzw. in der Wissenschaft Vergessen sucht. In der Reihe der Szenen Ägypten—Prag I. beginnt die Handlung abwechselnd im Zeichen der Begeisterung und schließt mit Enttäu-

schung oder umgekehrt. In jeder Szene schlägt die Enttäuschung in Hoffnung oder die Hoffnung in Enttäuschung um.

Was für Ideen sind es, für die sich Adam begeistert, in die er sein Vertrauen setzt und in denen er sich täuscht?

Ein Teil der Kritiker vermißte in der „Tragödie“ pedantischer Weise die Gesamtdarstellung der Weltgeschichte. Doch Madách beabsichtigt in der „Tragödie“ nicht die Geschichte darzustellen, sondern das Schicksal, die Bilanz der „herrschenden Ideen“, auf denen auch seine Weltanschauung beruhte, und die an der Wende der fünfziger und sechziger Jahre für den liberalen mittleren Adel besonders problematisch wurden. In Ägypten begeistert sich Adam für die Idee der Freiheit, in Rom für die Brüderlichkeit. Diese Gruppierung entspricht der Auffassung liberarer Ideologen, die die Freiheitsideen aus dem Altertum, die Brüderlichkeit (Gleichheit) aus den Anfängen des Christentums ableiteten. Athen und Byzanz stürzen den begeisterten Adam mit der verzerrten, ernüchternden Verwirklichung der Freiheit bzw. der Brüderlichkeit in Enttäuschung und Zweifel. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nocheinmal, gemeinsam in Paris verkörpert und die neuere Madách-Forschung hat mit Recht auf den entscheidenden Umstand hingewiesen, daß dies die einzige Szene der „Tragödie“ ist, die nicht in Enttäuschung und Verbitterung, sondern in Begeisterung und Vertrauen ausklingt. Sie siegen über den Zweifel.

»O was ich sah, wie wars erhaben!
 Wer Gottes Funken, auch mit Blut
 Und Dreck verschmiert, mißkennt: ist blind.
 Wie groß war seine Schuld und Tugend,
 Und beides so bewundernswert,
 Weil Kraft ihr Mal ihm aufgedrückt.«

Und später:

»Ich sehe meine heiligen
 Ideen blühen, geklärt, erhaben,
 Bis, langsam zwar, sie die Welt erfüllen.«

Madách, der die „herrschenden Ideen“ seiner Zeit in die Waagschale wirft und in Adams Ringen, Begeisterung und Zweifel gleichsam sein eigenes Ringen darstellt, schließt diesen Abschnitt seines Werkes, der bis zur Französischen Revolution reicht, eindeutig ab. Madách bejaht die Ideen der Revolution und anerkennt nach einem Rückblick in die Geschichte ihre Geltung und Berechtigung, ja, bekennt sich zu ihnen. Madách steht nicht in einer Reihe mit jenen, die das fortschrittliche Erbe

der Vergangenheit verleugnen, und in der Londoner Szene wie in den folgenden vermißt er gerade diese Vergangenheit und die mit ihr verknüpften fortschrittlichen Ideen. Der Londoner Jahrmarkt stellt zugleich seine eigene Gegenwart dar, an der er „blut- und dreckverschmierte“ Größe vermißt, die Gegenwart, in der er nur den Verrat an den Ideen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, ihre Verspottung sieht. Dieses Bekenntnis der „Tragödie“ wird auch durch die Gedichte und Studien Madách's erhärtet. Doch kommt Madách's Auffassung auch darin zur Geltung, daß er Adam nur bis zum Abschluß der zweiten Prager Szene als aktiven, zentralen Helden darzustellen vermag. Denn bis zu dieser Szene wahren die Ideen, an die Madách in der Art der Vertreter des liberalen mittleren Adels zur Zeit der Niederschrift der „Tragödie“ glaubt, unverändert ihre Gültigkeit.

Seine Weltanschauung ermöglicht es ihm, die große und heroische Vergangenheit, die seiner Meinung nach im Zeichen der Kämpfe um die Verwirklichung der Ideen der Französischen Revolution stand, zu bejahen, doch dieselbe Weltanschauung macht es ihm nicht möglich, sich mit ihrer Hilfe in der Gegenwart oder in der Zukunft zu orientieren. Ratlos steht Madách inmitten des Trubels des Londoner Jahrmarkts und blickt voll Mißtrauen und Argwohn in die Zukunft. Adam wird zum Betrachter, zum Augenzeugen, — in London gibt es keinen Miltiades, keinen Tankred. Der Konflikt, der die dramatische Handlung bis zur zweiten Prager Szene spannt, fällt nach der Londoner Szene ab und verliert an Spannkraft. London und die Phalanstère sind Rundgemälde, deren Bewegtheit nicht die des Dramas ist. London und die Phalanstère kennen keine tragisch untergehenden Helden. Nach London sieht Madách keine „herrschenden Ideen“ mehr — und der ideelle Raum dieser Szene wird sich zum Weltenraum erweitern.

Madách bringt in der zweiten Prager Szene die adäquate Lösung der Kämpfe der Vergangenheit, der Konflikte ihrer „herrschenden Ideen“. Die Problematik von Gegenwart und Zukunft vermag er dagegen nur durch die Lösung der Rahmenszenen zu „ordnen“. Doch müssen wir hier wiederholt betonen, daß der endgültige Ausklang der „Tragödie“ trotz seiner Unzulänglichkeit einen beharrlichen, nahezu verzweifelten Anspruch auf Optimismus ausdrückt. Dieser Anspruch ergibt sich nicht aus der Gewißheit der Weltanschauung, aus den tatsächlich herrschenden Ideen der Zeit, sondern entspringt der lyrischen Sehnsucht, die die besten Stücke der Madách'schen Dichtung beherrscht.

Die „Tragödie“ ist als Ganzes beherrscht vom Ringen der Argumente der Hoffnung, der Begeisterung für die großen Ideen und des Zweifels,

des Pessimismus. Doch immer wieder erhebt sich die Hoffnung gegen den erdrückenden Zweifel, und der immer wieder auflodernde Wille zum Glauben läßt die Enttäuschung nicht endgültig siegen. In der „Tragödie“ spricht uns dieser Anspruch auf Optimismus, wenngleich nicht seine Gewißheit, so doch der beharrliche Wille zu ihm besonders erhebend an. Das Erhabene an der „Tragödie“ besteht darin, daß Madách trotz allem entwaffnenden Argumenten des Zweifels den Sinn des Ringens, des Kämpfens verkündet, obgleich die Beweisführung mitunter erdrückend und der Widerstand gegen die Wucht des Pessimismus fast unmöglich erscheint. Und Madách versucht trotzdem den Widerstand, gibt den Kampf trotz alledem nicht auf. Als Adam am Schluß der Szene in eisiger Gegend die Waffen streckt, („Ich will mein düstres Los nicht sehen, / Den eitlen Kampf“), da versucht er, das letzte Argument Luzifers, den Anblick des sterbenden Lebens mit dem Versprechen des werdenden in der Schlußszene zu widerlegen. Die „Tragödie“ kommt in der Schlußszene zu keinem wirklichen Ruhepunkt und vermag es infolge des Charakters dieser Szene auch nicht. Doch es ist zweifellos, daß sich Madách mit seinem eigenen Pessimismus nicht zufriedengeben kann. In Madách's Weltanschauung stehen Ja und Nein, Hoffnung und Pessimismus unerbittlich einander gegenüber. Doch als die Logik des Pessimismus der Szenen beinahe triumphiert, da flüchtet Madách, nahezu aller Waffen des Optimismus beraubt, in seiner Verzweiflung zu dem lyrischen Motiv, das über allen Zweifel erhaben blieb, weil es in das Ringen von Ja und Nein im Drama nicht einbezogen wurde.

Schon die frühere Forschung hat darauf hingewiesen, daß die Zeitgenossen in den Schlußworten der „Tragödie“ eine Anspielung auf die konkreten politischen Verhältnisse ihrer Zeit sahen. Und Madách's Prinzip — „Das Ziel — der Tod, das Leben — Kampf, / Und Ziel des Menschen ist das Kämpfen selbst“ — erhält ebenfalls durch die Verhältnisse der Willkürherrschaft seinen Sinn, durch die Zeit, die den Glauben an die Ideen aufs härteste auf die Probe stellte und in Legionen den Zweifel wachrief, zugleich aber die Besten dieser Zeit mit leidenschaftlichem Protest gegen die Kapitulation aufbegehren ließ. Madách will vor den Argumenten des Zweifelns und der Enttäuschung nicht die Waffen strecken.

Was für ein Ziel erblickt Madách vor sich? Die großen Schicksalsfragen der Menschheit erscheinen ihm, was Gegenwart und Zukunft anbelangt, als ungewiß und rätselhaft. Die Vergangenheit ist noch von den Ideen durchdrungen, die in der Französischen Revolution ihren Höhepunkt erreichten, die Vergangenheit ist noch ein Weg zum Gipfel, — doch

in der Gegenwart und in der Zukunft sieht Madách an Stelle der Ideen nur gähnende Leere. Doch eines hat Madách bis zuletzt klar und eindeutig vor Augen: die Bejahung der nationalen Unabhängigkeit. Auf einige offene Fragen der „Tragödie“ gibt das Moses-Drama hoffnungsvolle, kampfbereite Antwort. Diese Art der Beantwortung der Zweifel findet sich nicht allein bei Madách, denn schon das Reformzeitalter bot Beispiele dafür. Auch die Generation des Reformzeitalters hegte Zweifel über den Fortschritt der Menschheit, über die neue Welt des Kapitalismus, über die Verwirklichung der Ideen der Französischen Revolution — besonders als sie die ernüchternden Verhältnisse der kapitalistischen Länder des Westens sah. Und ihre Antwort auf dieses Grübeln, auf diese Zweifel lautet nahezu so, wie in der „Tragödie“: „Was ist uns zugedacht auf dieser Welt? Nach besten Kräften / fürs Edelste zu kämpfen“. D. h. noch deutlicher gesprochen: die nationale Sache weist den Dichtern in ihren Zweifeln den wahren Weg, und sie finden den Ausweg im Aufstieg der Nation: „Vor uns steht das Schicksal einer Nation / Haben wir sie erst aus ihrem tiefen Fall erhoben...“ (Vörösmarty.) Die Zweifel über den Fortschritt, über das Schicksal der Menschheit werden durch die Erkenntnis verdrängt, daß Sein und Aufstieg der Nation über jeden Zweifel erhaben sind. Die Krise Madách's in der Zeit der Willkürherrschaft ist tiefer, schmerzvoller, als die der Dichter des Reformzeitalters vor 1848. In dem er aber über die Zweifel an dem allgemeinen Geschick der Menschheit, des Fortschritts usw., hinausgeht, findet auch er in der Sache der nationalen Unabhängigkeit den einzig sicheren Halt. Und in diesem Sinne wird die „Tragödie“ ideell durch das Moses-Drama ergänzt.

In der letzten Szene der „Tragödie“ fügen sich die Lösung und auch das Motiv des Erdgeistes und Evas in einen fideistischen Rahmen. Auch dieser Fideismus bezeugt es, wie unsicher Madách im Suchen des Auswegs ist, wie wenig Anhaltspunkte er hierzu in der Geschichte zu finden vermag. Davon ausgehend versuchten viele, die „Tragödie“ in reaktionärem Sinne zu deuten und dem mythischen Rahmen eine größere Bedeutung beizumessen, als ihm tatsächlich zukommt. Solche Versuche werden jedoch von den unmißverständlichen Zeugnissen des Deismus Madách's widerlegt, denen man sozusagen in seinem ganzen Lebenswerk, in dessen verschiedensten Phasen und auf den verschiedensten Gebieten begegnet.

Wir müssen schließlich noch über das künstlerische Verfahren, über Lösungen und Mittel sprechen, die Madách in den einzelnen Szenen der „Tragödie“ anwendet. Im Vergleich zu den früheren dramatischen Werken Madách's zeigt die „Tragödie“ eine abwechslungsreichere Anwendung dieser Mittel. Die zaghafteren und blässeren dramatischen Lösungen der

ersten Szenen weichen besonders von der Athener Szene an einem originelleren Aufbau der dramatischen Handlung. In dieser Szene kommt bereits die prägnante Verdichtung zur Geltung, mit der Madách die Gesellschaft und die Parteien Athens, den historischen Augenblick durch einzelne, markante Portraite und Typen veranschaulicht. Eva steht als wahrhaft tragische Heldin vor uns, die, an Racine's Heldinnen erinnernd, mit vielsagender dramatischer Inkonsequenz zuerst Miltiades desselben Vergehens beschuldigt, wie die athener Bürger, und ihm dann vorwirft, dass er sein Heer entlassen habe. Eva bestreitet in der ganzen „Tragödie“ eine besondere dramatische Aufgabe. Infolge der abstrakten Gestalt Adams verlief die dramatische Handlung nur allzu dürftig, hätte Madách im Charakter und in der Persönlichkeit Evas mitunter nicht den entsprechenden Kontrapunkt geschaffen. Bei Adam gewahrt man die Stetigkeit des Charakters, indessen Evas ununterbrochene Metamorphose dramatische Wendepunkte schafft. Eva steht Adam bald näher, bald ferner, sie ist bald seine Gefährtin, bald seine Widersacherin und ihr Verhältnis zeigt bis zuletzt einen ständigen Wandel.

Dieser Wandel von Evas Charakter und Persönlichkeit bewirkt teilweise auch die Mannigfaltigkeit der dramatischen Handlung der „Tragödie“. Diese Mannigfaltigkeit steht auch im Zusammenhang mit der Atmosphäre und dem dramatischen Farbenton der einzelnen Szenen. Die Athener Szene bedient sich des Verfahrens der klassischen Tragödien, die römische Orgie erinnert dagegen an den Lebensüberdruß und das mal du siècle romantischer Dramen und Romane. Sie gemahnt uns an die Szenen der Romane von Sand, Musset und Saint-Beuve, in deren Helden wir trotz der Togen und Tuniken die Dandys und Demimondaines der Romantik erkennen. Der gewollte Kontrast des romantischen Dramas ermöglicht die wirkungsvollen Gegensätze dieser Szene: Orgie und Pest, zynische Wüstlinge und der Apostel Petrus, Hedonismus und religiöse Schwärmerei. Ein ganz anderes Verfahren wird angewendet, um Byzanz zu verlebendigen. Außer den künstlerisch knappen und bündigen Zwiegesprächen des Patriarchen, der Mönche und der Ketzler wird die Wirklichkeit dieser Epoche vor allem durch die Unmöglichkeit der Liebe von Eva und Tankred heraufbeschworen. Die bereits besprochene Szene ihrer Begegnung wird dramatisch durch den spöttischen Hinweis Luzifers auf den Zeitgeist abgerundet, der im Widerschein der auflodernden Scheiterhaufen symbolisch auf die Bühne tritt. Der gleiche Widerschein schafft zugleich einen geistvollen Übergang zur ersten Prager Szene, wo er gleichfalls dramatisch-symbolisch an die unveränderte Gegenwart des Feudalismus erinnert. Aber auch in den Worten des Kaisers Rudolf wird der Geist

von Byzanz wieder wach. Das Verhältnis zwischen Adam und Eva reift in dieser Szene zu einem wahren Konflikt und wird hier am dramatischsten gestaltet. Auch Evas Persönlichkeit erscheint in dieser Szene in ihrer ganzen Vielfalt, sie vereinigt Zärtlichkeit und Gefallsucht mit Gewissenspein. Die Londoner Szene ist im Vergleich mit den vorhergehenden weniger dramatisch, der Dichter bemüht sich weniger um eine einheitliche dramatische Handlung, er sucht vielmehr Illustrationen zu seinen Gedanken und will das Jahrmarkstreiben durch die locker verbundenen Szenen veranschaulichen. Das Heroisch-Tragische der früheren Bilder weicht hier dem Grotesken, dem Trivialen, so z. B. in den Worten des Scharlatans, der hier ein Zerrbild von Adams Traum bietet. Dieser „Ausblick“ ist ein gewolltes Gegenstück zu den lyrischen Reminiszenzen, die in den Szenen Evas und Adams an die paradiesische Vergangenheit erinnern. Die Totentanz-Szene der Londoner Szene charakterisiert mit epigrammatischer Knappheit Menschen und Schicksale und dient als stufenweiser Übergang zu dem lyrischen Höhepunkt, in dem mit den Worten Evas das Erdgeist-Motiv eine ideell so bedeutende Rolle erhält. In der Bewegtheit des Londoner Jahrmarkts setzt sich immer stärker eine gewisse traurige, müde Atmosphäre durch, die einem Schleier gleich die bunte Bewegtheit des Bildes verblässen läßt und die entmutigende Stimmung des kapitalistischen Alltags vermittelt. In dieser Stimmung ist bereits die Wirklichkeit der Phalanstère und der Eiszeit enthalten, und diese beiden letzten Stufen der Handlung stellen je eine Variante zur Wirklichkeitsstimmung der Londoner Szene dar.

Die „Tragödie“ bedient sich der Möglichkeiten, die ihr die dramatische Dichtung bietet und verwendet nicht zuletzt auch lyrische Mittel. Dies besagt, daß wir die Aussage der „Tragödie“ nicht ausschließlich an der dramatischen Handlung ablesen können.

Die „Tragödie“ birgt Momente, deren wahrer Sinn nur auf Grund des gesamten Lebenswerkes von Madách erschlossen werden kann. Dieses Lebenswerk beweist jedoch, daß sein Schöpfer treu zum Freiheitskrieg, als dem einzigen Weg zur nationalen Unabhängigkeit stand, jedwede Art des Ausgleichs und der Unterwerfung verwarf, die Erscheinungen der kapitalistischen Entwicklung unter der Willkürherrschaft, aus dem Blickpunkt der Hoffnungen des Reformzeitalters enttäuscht maß, an den tragischen Gegensatz von Individuum und Masse glaubte, und vermeinte, daß gegenüber der Masse vorläufig nur die einsamen „Großen“ die Ideen des Fortschritts vertreten können. In der Tragödie bekannte er sich eindeutig zu den Ideen der Französischen Revolution, doch erkannte er den Weg und im allgemeinen die Entfaltung dieser Ideen in der Gegenwart

und in der Zukunft nicht. Eben darum zog er aus der Geschichte eine tragische Lehre, setzte jedoch dieser Tragik, mangels anderer, außerhistorische Argumente entgegen. Hin und hergeworfen zwischen Ja und Nein, Optimismus und Pessimismus, zurückschreckend vor den Mißerfolgen der Gegenwart und der vermeintlichen Zukunft, versuchte er als Widerlegung seiner eigenen Zweifel und Enttäuschungen aus der Wirklichkeit der menschenfreundlichen Kräfte, der Natur und Materie Hoffnung und Ermutigung zu schöpfen. Wir dürfen daher in der Tragödie nicht nur ein Werk des Pessimismus, der Enttäuschung und der Verzweiflung sehen, sondern müssen aus ihr auch das Pathos des beharrlichen Widerstandes gegen Pessimismus, Enttäuschung und Verzweiflung heraushören, — ein Pathos, das auch dann erhebend ist, wenn die Argumente dieses Widerstandes schwächer als der Wille dazu sind. Die „Tragödie“ weist nicht den Weg ins gelobte Land, sie fordert nur ihren Helden vom Abgrund des Untergangs zurück. Daß Madách den Glauben an dieses gelobte Land auch im Hinblick auf seine Nation nicht verlor, bezeugt sein „Moses“. Und wie Evas Mutterschaft Adams Rettung bedeutet, so rief die Sache der nationalen Unabhängigkeit Madách aus dem Pessimismus zum Kampf und Vertrauen zurück.

ANMERKUNGEN

¹ Erzählung von Pál Gyulai

² János Vajda, ungarischer Lyriker (1827—1897)

³ János Arany, bedeutender Epiker (1817—1882)

⁴ Fr. Ph. Graf von Lamberg, Generalkommandant der kaiserlichen Truppen; fiel 1848 in Pest der Empörung des Volkes zum Opfer.

⁵ Mihály Tompa (1817—1868) volkstümlicher ungarischer Dichter.