

Emerich Madách, die „Tragödie des Menschen“.

Von Elemér Császár (Budapest).

I.

Der ungarische Schriftsteller Emerich von Madách gelangte in den letzten Jahren zum Wendepunkt seines Dichterschicksals: das Deutschtum als richtunggebender Faktor des europäischen Geisteslebens wurde auf ihn aufmerksam und hat Madáchs großes Werk, die „Tragödie des Menschen“, für alle Welt entdeckt und durch deutsche Bühnen dem Weltruhm entgegengeführt.

Der „Tragödie des Menschen“ liegen, stofflich gesehen, zwei Elemente zugrunde; in kompositioneller Hinsicht besteht sie aus drei Teilen. Das biblische Element umfaßt als Beginn und Ende das zweite, das historische Element. Die Handlung nimmt ihren Anfang im Himmel, unmittelbar nach der Schöpfung. Luzifer verhöhnt das Werk des Herrn, indem er die Schöpfung als zwecklos, und ihre Krone, den Menschen, als gebrechlich hinstellt. Um seine hochmütige Behauptung rechtfertigen zu können, begehrt er Anteil an der Schöpfung. Damit beginnt der Kampf zwischen Gott und Satan. Luzifer stürzt das erste Menschenpaar durch den von Gott erhaltenen Baum der Erkenntnis in das Verderben. Adam, aus dem Eden verjagt und im Schweiß seines Angesichtes um sein tägliches Brot kämpfend, möchte das ihm versprochene Wissen erlangen, — vor allem erfahren, welches Schicksal der Menschheit in der Zukunft beschieden sei. Luzifer läßt ihn in Schlaf versinken und die Bilder der Zukunft an ihm vorüberziehen: daraus möge er ersehen, warum er kämpfe; dann möge er urteilen, ob es sich verlohne, zu leben und das der Menschheit harrende Schicksal zu durchleiden. Luzifers Kampf gegen den Herrn wird somit zum Problem der Menschheit, und der Mensch rückt in den Mittelpunkt des Interesses (I.—III. Szene).

Adam, als Verkörperung der Menschheit, wird der Held der folgenden elf historischen Szenen, in denen er in immer wieder veränderter Gestalt erscheint. In scharf beleuchteten Bildern enthüllt sich das Leben der Menschheit von der fernsten Vergangenheit bis zur Zukunft und wir sehen die Ziele, um deretwillen der Mensch im Laufe der Geschichte kämpft. Das Altertum wird uns mit je einem Bilde aus den drei großen Kulturperioden vorgeführt. In der in Aegypten spielenden Szene läßt Adam als Pharao, um seine Unsterblichkeit zu sichern, mit der Arbeit von Millionen eine Pyramide erbauen — eitler Wahn, der Staub der Jahrtausende begräbt seine Pyramide und damit seinen Namen; in Athen kämpft Adam als Miltiades für die Idee der Demokratie — die eifersüchtige Menge aber scheidt den Helden unter das Richtbeil. In Aegypten in seinem

selbstsüchtigen Ehrgeiz, in Athen in seinem selbstlosen Patriotismus enttäuscht, genießt Adam in Rom als Sergiolus des Leibes Lüste. Anstatt aber Befriedigung zu finden, ergreift ihn Ekel. Der Held kommt in allen drei Szenen zu Fall; — die Idee, für welche er kämpfte, war offensichtlich keine richtige (IV.—VI. Szene).

Das Mittelalter und die Neuzeit werden ebenfalls in drei Szenen (VII.—X.)¹⁾ vergegenwärtigt. Die erste führt uns in die Zeit der Kreuzzüge, die zweite in den Anfang des 17. Jhs und die dritte in die Stürme der französischen Revolution. Adam ist als Tancred in Byzanz der Held der drei Tugenden der Ritterwelt, aber das Zeitalter schändet alle drei.²⁾ — Als Kepler erfährt er in Wissenschaft und Familie, als Danton in der Freiheits-Idee bittere Enttäuschung. Das Schicksal des Helden ist Sturz und immer wieder Sturz.

Der dritte Abschnitt der Tragödie der Menschheit, die Gegenwart und die Zukunft behandelnd, ist noch dunkler. Adam nimmt keinen Anteil mehr an der Handlung, er ist nur noch Zuschauer der Ereignisse. Erschüttert erkennt er, daß in der Gegenwart, auf dem Londoner Markt, das Prinzip des freien Wettbewerbs alles besudelt, sogar die Liebe. In der nahen Zukunft, in der Welt der Phalanster, beraubt der Wahn des Kollektivismus die Menschheit ihrer Werte, des Vaterlandes, der Individualität, der Liebe. Und schließlich sieht Adam in der fernen Zukunft, wie sich, unter dem Elend des auskühlenden Erdballs, der Mensch, ein Eskimo in der Neqatorgegend, zum Tiere erniedrigt (XI.—XIV. Szene).³⁾

Wie das Erwachen aus einem Fiebertraum ist Adams Erwachen in der letzten Szene. Gebrochen, verzweifelt denkt er an Selbstmord, um so das Leben der Menschheit, das noch nicht seinen Anfang genommen, gar nicht erst entstehen zu lassen; — jedoch zu spät. Schon hat sich unter Evas Herzen das Kind geregt; die Zukunft der Menschheit ist gesichert und Adam neigt sein Haupt vor Gott, der ihn wieder in Gnaden aufnimmt (XV. Szene).

In dieser mächtigen dramatischen Dichtung, in diesem weltweiten ungarischen Schauspiel webt auch heute noch, achtundsiebzig Jahre nach seinem Entstehen, ein gewisses mystisches Dunkel. Und auch über seinen Verfasser besteht noch manche Unklarheit. Als Johann Arany, neben Petöfi der größte Dichter unserer Nation, im Jahre 1861 die Tragödie des

¹⁾ Die achte und zehnte Szene, welche die neunte umrahmen, sind ihrem Gehalte nach nur eine Szene.

²⁾ Zwischen der Phalanster- und der Eskimoszene finden wir noch eine Szene: Adam fliegt mit Luzifer ins Weltall hinaus, er versucht vergeblich, sich von seinem irdischen Dasein loszureißen.

³⁾ In der ausführlichen Besprechung, die der Szépirodalmi Figyelő 1867, I. Bd. veröffentlicht.

Menschen entdeckte, ihre Großartigkeit erkannte und sie dem ungarischen Publikum vorführte, lebte Madách in der Blüte des Mannesalters; er näherte sich seinem vierzigsten Jahre. Er lebte als der Sproß einer altadeligen Familie — sein Adalsbrief datiert von 1235 — still und zurückgezogen auf dem Gute seiner Ahnen, das er bewirtschaftete. Der Ruhm der „Tragödie des Menschen“ erhob ihn mit einem Schlage in die Reihe der hervorragendsten ungarischen Dichter und stellte ihn an die Spitze unserer Literatur. Wie kam es, daß der Dichter in dem Dunkel der Unbekanntheit zu solcher Größe reifte? Daß er das großartigste, erhabenste ungarische Dichtwerk schaffen konnte? Wie ist es menschlich begreiflich, daß dieser mächtige Geist vor und nach der Tragödie des Menschen eine ganze Reihe von Dramen schrieb, unter denen einige zwar beachtenswert sind, ohne daß auch nur eines als dem großen Werke halbwegs ebenbürtig betrachtet werden könnte? Der Nichteingeweihte könnte fast von einem Wunder sprechen. In dem Aufleuchten eines Genies ist immer etwas Irrationales — etwas, was der menschliche Geist nicht zu erfassen vermag. Um wieviel mehr muß das der Fall sein bei der Tragödie des Menschen, da doch dieses außerordentliche Drama mit seiner bedeutenden Philosophie und seiner überzeugenden Poesie in einem einsamen, kleinen Dorfe unerwartet aus der Feder eines Unbekannten hervorging!

Die Tragödie des Menschen entsproß dem Zusammenspiel zweier ineinander sich verknüpfender Lebensvorgänge, einem Gefühls- und einem Verstandesvorgange. Madách, der sich aus einem verschlossenen Kind zu einem empfindsamen, von der Welt zurückgezogenen, mit Idealismus erfüllten Jüngling entwickelt hatte, las außerordentlich viel, besonders deutsche historische und philosophische Werke; er lernte auch viel, nicht hastig und oberflächlich, sondern planmäßig und gründlich. Den größten Eindruck machte Hegel auf ihn. Auf Grund von Hegels „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ vertiefte er sich in geschichtsphilosophische Betrachtungen. Schon frühzeitig befaßte er sich mit jenen Problemen, die die Menschheit seit Jahrtausenden beschäftigten: Welches ist die Bestimmung des Menschen hier auf Erden? Welchen Anteil hat die Frau am Schicksal des Mannes? Was ist der Sinn des menschlichen Lebens? Nähert sich die Menschheit im Laufe der Jahrhunderte ihrem Ziele?

Seine Jugendsdichtungen zeigen, daß der kaum Zwanzigjährige schon zu diesen Fragen Stellung nahm, und indem er mit düsteren Augen in die Vergangenheit zurückblickte, löste er diese Probleme im Sinne des Pessimismus. Er sah düster, weil er Pessimist war, und wurde Pessimist, weil er in seinen Träumen enttäuscht wurde. Wie die Idealisten im allgemeinen, so trat auch Madách mit einem vorgefaßten Weltbilde ins Leben hinaus, und als er dort die Wirklichkeit und die Menschen anders sah, als

er sie sich vorgestellt hatte, brach in seiner Seele das künstlich aufgebaute Welt-Ideal-Bild zusammen.

Offensichtlich war Madáchs Enttäuschung eine subjektive: in Wirklichkeit betrog ihn nicht das Leben, sondern er betrog sich selbst. So ist es verständlich, daß dieser jugendliche Pessimismus nach einigen Jahren, im Jahre 1845, wie ein leichter Morgennebel plötzlich zerriß: seine jäh erwachte Liebe und seine glückliche Ehe befreiten ihn davon. Dieser lichte Zustand währte nicht lange; vom Gefühlsleben her folgten neue Repräsentationen. Von 1848 an traf Madách ein Schlag nach dem andern. Der Freiheitskampf brach aus und Madách bangte nicht nur um sein Vaterland, sondern es quälte ihn auch, daß er infolge seiner Krankheit unfähig war, die Waffen zu ergreifen. Im Freiheitskampfe verlor er zuerst seine Angehörigen, dann sein Vaterland und zum Schlusse seine Frau. Diese junge Frau war leichtsinnig und schwach gewesen, der großen Liebe Madáchs unwürdig. Während er von 1852—1853 in einem Gefängnis der siegenden Oesterreicher schmachtete, brach seine Frau ihre eheliche Treue. Dieser Schlag brach den Dichter vollständig. Alles versank, was für ihn einmal Wert gehabt hatte, die Wunde, welche die Enttäuschung seinem Herzen geschlagen hatte, war um so schmerzhafter, weil sie nur nach innen blutete. Der stolze, verschlossene Mann zeigte niemandem seinen Schmerz, er grub sich immer tiefer in seine Verzweiflung ein, bis er endlich gänzlich abstumpfte. Der Pessimismus gewann von neuem Macht über ihn, aber dieser Pessimismus war nicht mehr die frühere subjektive Niedergeschlagenheit. Das war keine leicht vorübergehende Stimmung, sondern eine aus den seelischen Qualen entspringende dunkle Weltanschauung, welche jahrelang auf seiner Seele lastete und seine Gedankenwelt beeinträchtigte. Jetzt bekam er vom Leben — obwohl er sie nicht mehr suchte — die Antworten auf die großen Fragen, die ihn seit seiner Jugend beschäftigt hatten. Man kann sich vorstellen, welchen grausamen Widerhall die Schicksalsschläge in einer Seele erweckten, in der die Schmerzenstränen zu Eis erstarrt waren und das Geistesgrübeln alles mit einem finsternen Reflex umzog. Man kann sich vorstellen, was für ein ödes Bild Madách von dem Schicksal der Menschheit gewann! Im Jahre 1857, also volle vier Jahre nach dem seelischen Zusammenbruch, brachte er folgende Zeilen zu Papier: „Die menschliche Natur hat sich nie verleugnet, und Adam erscheint seit der Schöpfung stets nur in immer anderer Gestalt, im Grunde aber bleibt er derselbe schwache Wurm an der Seite der noch schwächeren Eva! Dieses Gift ist Wahrheit, wenn es auch eine Tragödie ist“. Diese knappen Sätze enthalten — im Reime, aber vollständig — das philosophische Problem der späteren mächtigen Tragödie, sowie die darauf gegebene Antwort: die Menschheit ist schwach, es gibt keinen Fortschritt im Schicksal des Men-

schen, das Leben ist wertlos. Auch die Handlung der Tragödie ist hiermit gegeben: die Geschichte der Menschheit, von der Schöpfung angefangen. Sodann erkennt man die Komposition des späteren Werkes: Adam, der immer in neuer und erneuerter Gestalt erscheint, aber im Wesen stets der gleiche bleibt, ist schon hier der Vertreter der ganzen Menschheit. Endlich erscheint in diesem Urbilde auch die symbolische Gestalt der Frau: Eva an der Seite Adams.

Dieser philosophische Gedanke mußte sich noch in eine konkrete, bildliche Form kleiden, damit sich das Drama daraus gestaltete. Vor den geistigen Augen des Dichters zogen die vielen historischen Kenntnisse vorüber, welche er im Lauf der Jahrzehnte gesammelt hatte; er wählte aus ihnen diejenigen aus, die seiner dunklen Lehre am meisten entsprachen. Dann, angespornt von Goethes Faust, schuf er den mythischen Rahmen dazu — und fast unbemerkt zeichneten sich in seiner Seele die Umrisse der Tragödie ab. Während zweier Jahre ließ er den Plan reifen und formte das Material, im dritten Jahr schrieb er die Tragödie nieder.

So kam das große Werk zustande, scheinbar in dreizehn Monaten, in Wirklichkeit in ebenso vielen Jahren. Und hier ist die Erklärung dafür zu suchen, warum Madách nur eine Tragödie des Menschen schrieb, warum er nicht noch ein zweites, dieses Meisterwerkes würdiges Drama schreiben konnte. Madách beschäftigte sich sein ganzes Leben hindurch, seitdem er zum Manne geworden war, mit einem großen Problemkomplex: was ist die Bestimmung des Menschen auf Erden, warum leben wir, hat überhaupt das Leben Wert und Sinn? Sein ganzes Leben war der Arbeit an dieser großen Frage gewidmet, die seine Seele vollständig ausfüllte; alles verband sich damit, was er je las, erfuhr und dachte. Als er damit zu Ende gekommen war, hatte er nicht nur ein Meisterwerk geschaffen, sondern das große Werk seines Lebens. Indem er auf die Frage der Fragen zu antworten versuchte, drückte er in seinem Werke all' das aus, was seine Seele bewegte.

Das ist jedoch nur die eine Hälfte der Erklärung, — die wichtigere, aber vielleicht nicht die tiefere. Aus der „Tragödie“ vernehmen wir nicht nur die Stimme des grübelnden Philosophen, die Philosophie eines Lebens, sondern auch die eines seelisch verwundeten Menschen. Und die philosophischen Ideen beeinflussen den seelisch verwundeten Menschen. Madách hat sein großes Werk mit seinem Herzblut geschrieben; er weitete darin seine eigene individuelle Tragödie zur Tragödie der Menschheit. Diese Arbeit kann nur einmal im Leben eines Menschen entstehen, denn durch sie löste der Dichter nicht nur sein philosophisches Problem, sondern heilte auch seine kranke Seele, und diese hörte auf, den Geist und die Phantasie Madáchs mit so großen Vorstellungen zu nähren.

II.

Ich habe die seelischen Beweggründe beleuchtet, denen die Tragödie ihre Entstehung verdankt. Aber außer den inneren Faktoren spielte noch ein äußerer mit, nämlich die Unterstützung, die Madách von der Weltliteratur erhielt.

Aus dieser Feststellung ergibt sich die wichtige und noch bis heute nicht gelöste Frage, ob der Dichter bei der Schaffung seiner Tragödie eine Vorlage oder Vorlagen besaß und wenn ja, inwieweit diese als Vorbilder seinen Geist befruchtet haben. Dies ist eine entscheidende Frage bei jedem dichterischen Werk und in noch höherem Ausmaß bei der „Tragödie des Menschen“, weil sie ihre Bedeutung in der Weltliteratur zum Teil eben dem Umstand verdankt, daß sie eine so eigenartige und besondere Leistung ist. Ist nun diese Eigenartigkeit ein Verdienst von Madách, hat seine Einbildungskraft das Werk so einzigartig gestaltet, oder hat er nur ein ähnliches kopiert bzw. nachgeahmt? Versuchen wir diese Frage zu lösen.

Ich beginne mit einer negativen Feststellung: Die „Tragödie des Menschen“ hat keine bestimmte Vorlage. Es gibt kein einzelnes Werk, das Madách bei der Schaffung seiner Dichtung nachgeahmt hätte. Worin besteht aber nun die bereits erwähnte Eigenart der „Tragödie des Menschen“ als dichterische Leistung? Zusammengefaßt in Folgendem:

1. Dem Mythischen: Die Handlung beginnt im Himmel und wird dort bzw. bei Beteiligung des Herrn beendet.

2. In der geistigen Bedeutung des Werkes. Das Drama besteht aus vielen kleinen, untereinander scheinbar kaum oder nur wenig zusammenhängenden, Teilen, die gerade der starke geistige Gehalt und der sich durch die ganze Handlung ziehende Leitgedanke zu einer engen Einheit zusammenschließt.

3. In den elf geschichtlichen Aufzügen sind die Helden der fortwährend wechselnden Handlung immer die gleichen Personen in anderer Gestalt, und zwar das erste Menschenpaar Adam und Eva, das in immer neuen Verwandlungen auftritt.

4. Der Gedanke, daß Adam der Vertreter der Menschheit sei. Obwohl die äußere Form seines Auftretens sich fortwährend ändert, bleibt er im Grunde genommen bis zuletzt der gleiche: der erste Mensch der Bibel.

5. Die ganze Handlung der Tragödie, die ganze Verwicklung, wird vom eigentlichen Helden geträumt. —

Es unterliegt keinem Zweifel, daß es in der Weltliteratur kein dichterisches Werk gibt, auf das diese Kennzeichnung zutreffen würde und das alle diese Charakteristiken zusammen aufweisen könnte. Die Tragödie des Menschen ist in ihrer Auffassung und Gestaltung ein durchaus selbständiges Werk. Aber sind die einzelnen charakteristischen Züge für sich nicht

etwa in der Weltliteratur vorhanden, und hat sich die Geistesarbeit von Madách nicht möglicherweise darauf beschränkt, die von verschiedenen Seiten übernommenen Motive zu einer Einheit zu gestalten?

Bemessen am Reichtum der Weltliteratur ist die Zahl der dichterischen Motive überhaupt verhältnismäßig gering. Es ist daher von vornherein wahrscheinlich, daß geradezu jede Eigenart der „Tragödie des Menschen“, sogar jede Wendung, Uebereinstimmungen und Entsprechungen mit der ausländischen Literatur aufweist. Aber wir müssen von vornherein Parallelen ausschalten, die auf Grund einwandfreien Beweises keine reale Grundlage haben, weil wir wissen, daß Madách das als Vorbild vermutete Werk nicht kennen konnte. In der Forschung sind sie jedoch zur Sprache gekommen, wir müssen daher mit ihnen abrechnen.

Es ist bekannt, daß der bekannte epische Zyklus Victor Hugos „Légendes des siècles“, ebenso wie Madách, die sich gegenseitig ablösenden Handlungsmomente innerhalb der 15 Abschnitte in 36 Bilder gliedert. Auf diese Ähnlichkeit der Gestaltung wies Karl Szász schon ein Jahr nach Erscheinen der Tragödie hin.³⁾ Weniger bekannt ist, daß das scheinbar zusammenhangslose Nacheinander der Ereignisse, wie das in der Tragödie der Fall ist, an eine eigenartige Form der mittelalterlichen Schauspiele kirchlichen Charakters, die sog. Mysterienspiele, erinnert.⁴⁾ Der geistige Gehalt, der wie ein starker Faden die Teile zusammenhält, die sonst auseinanderfallen würden, ist in den Mysterienspielen gleichfalls vorhanden. Ebenso natürlich im epischen Zyklus von Hugo. Jedoch erschien die „Légende des siècles“, als die Tragödie des Menschen nicht nur schon im Entwurf fertig stand, sondern zum großen Teil bereits niedergeschrieben war, sodaß die Verwandtschaft zweifellos ein zufälliges Zusammentreffen ist. In beiden Dichtern entstand gleichzeitig ein ähnlicher Gedanke. Die Mysterienspiele wiederum kannte Madách nicht, wahrscheinlich wußte er nicht einmal etwas von ihrer Existenz. Auch von dem umfangreichen slowakischen Gedicht dürfte er nichts gewußt haben, das ohne Grund von einem befangenen Forscher mit der Tragödie in Zusammenhang gebracht wurde.⁵⁾ Es handelt sich um ein Werk von August Dolezal aus dem Jahre 1791, das in 30 Abschnitten den Sündenfall und die Sühne des ersten Menschenpaares behandelt, und worin Adam ebenfalls als Vertreter der Menschheit erklärt wird, — aber

⁴⁾ Auf diese Verwandtschaft wies Verf. in der Vorlesung, A magyar drámá a szal ádsághare után (Das ungarische Drama nach dem Freiheitskrieg) im Jahre 1918 hin.

⁵⁾ Slovenské Pohl'ady 1897, 533. — Angeführt im ausgezeichneten Buch von Géza Boinovich, Madách Imre és az Ember tragédiája (Emmerich M. und die Tragödie des Menschen). Budapest 1915 (unveränderter Neudruck 1922). B. behandelt (a. a. D. 480—83) das slowakische Gedicht ausführlich.

nur erklärt wird und nicht als solcher erscheint. Dieses Werk ist in seinem Stoff, seiner Einstellung, seinem Geist von dem Madáchs so weit entfernt — was schon allein der Titel zeigt „Tragödie, die die ganze Welt berührt, oder gereimte Erzählung vom Sündenfall unserer Ur-eltern“ —, daß Madách, wenn er es auch gekannt haben sollte⁶⁾ ihm nichts verdanken kann. Aber er wird, ich wiederhole es, schwerlich von diesem längst vergessenen, in Ungarn völlig unbekanntem Werk etwas gewußt haben.

Die Tragödie hat außerdem Motive, und zwar wesentliche Motive, die wir nicht nur in den europäischen Literaturen antreffen, sondern von denen wir annehmen können oder sogar wissen, daß Madách die eine oder andere Variante gekannt hat. Jedoch haben wir kein Recht, diesen Berührungspunkten eine tiefere Bedeutung zuzumessen. Ich hebe nur zwei hervor. Der eine ist die Anwendung des Traummotivs.

Das Motiv, das die zwischen dem Vor- und Nachspiel eingeschaltete Handlung als die Vision eines Handelnden darstellt, ist in der Dichtung sehr beliebt und in mannigfachen Formen entwickelt worden. In bruchstückhafter Form ist es bei Shakespeare (Der Widerspenstigen Zähmung) zu finden, tauchte in den Schuldramen auf (Rusticus imperans), wird häufig in den spanischen Dramen verwandt — bei Calderon sogar zweimal, im Drama „Das Leben ein Traum“ und, weniger ausgeprägt, in „Regen“ —, und ist auch in Lessings Faustentwurf vorhanden. Die Epik liebt gleichfalls dieses Motiv. Am nächsten kommt dem Werke Madáchs das berühmte Gedicht von Shelley „Queen Mab“, weil auch dort im Traum die Bilder der Vergangenheit und Zukunft vor dem Helden erscheinen auf Wink eines höheren Wesens, der Feenkönigin.⁷⁾ Von diesen Werken kannte aber Madách die meisten überhaupt nicht, und auch die ihm am nächsten stehende Dichtung Shelleys, die der ungarische Dichter möglicherweise gekannt hat, verwendet das gemeinsame Motiv völlig anders.

Das andere, gleichfalls mit dem englischen Schrifttum sich berührende Motiv ist, daß der Held fortwährend sich in neuen Gestalten verkörpert. Nach der Ansicht von Géza Boiovich wurde Madách durch

⁶⁾ Madách konnte slowakisch.

⁷⁾ Calderons „Regen“ setzte Isolt Beöthy (A tragikum [Das Tragische]. Budapest 1885, 453—55) mit M. in Verbindung. — Auf Lessings „Faust“ wies Julius Haraszti hin (Madách Imre. Kolozsvár 1882, 33), auf die Beziehungen zu Shelley: Gyöző Morvay in seinem großen Buch Magyarázó tanulmány Az ember tragé diájához (erklärende Studie zur Tragödie des Menschen). Nagybánya 1897, 64. Neuestens dazu auch Oskar Merényi, Shelley Queen Mabje és Az ember tragédiája (Sh.s Q. M. und die Tragödie des Menschen): Irodalomtörténeti Közlemények XLVII (1937), 70—72.

das Drama Byrons „Deformed transformed“ darauf gebracht.⁸⁾ Es ist sicher, daß Madách dieses Drama Byrons gekannt hat, und die Ähnlichkeit ist auch an sich augenfällig: Bei Byron verwandelt der Satan den bußlichen Arnold in Achilles, Satan selbst jedoch nimmt die alte Erscheinung Arnolds an und wird zu seinem Begleiter. Arnold aber vertauscht nicht nur sein Aeußeres, sondern auch seine Seele verändert sich mit jeder neuen Erscheinung; ebenso wie die Adams. Hat Madách tatsächlich von hier das eigenartige Motiv seines Dramas entlehnt? Ich glaube es nicht; — sein Vorbild war auch in diesem Punkt wahrscheinlich Goethe — aber auch wenn er das Drama gekannt haben sollte: Wie sehr haben sich bei ihm Byrons Motive verändert! Der Held Madáchs, so sehr sich auch seine seelische Haltung verändert, wird immer nur eine neue Erscheinung, aber nicht eine andere, sein Wesen bleibt immer das gleiche, was es in der biblischen Szene war: ein aufstrebender, edler Mensch.

Alle diese Beziehungen verlieren ihre Bedeutung, wenn wir sie eingehender betrachten; die erwähnten Dichtungen haben die „Tragödie des Menschen“ nicht wesentlich beeinflusst. Von bestimmendem Einfluß auf Madách waren nur drei dichterische Schöpfungen — drei Schöpfungen, die er nicht nur „kannte“, sondern sehr gut kannte, sodaß hier bereits eine unmittelbare Beeinflussung, ja sogar eine bewußte Benützung angenommen werden kann. Diese drei Werke sind Miltons „The paradise lost“, Byrons „Kain“ und Goethes „Faust“.

Die Verbindung der Tragödie des Menschen mit dem „Paradise lost“ ist zweifach. Die eine tritt deutlich in Erscheinung. Die zwei im engeren Sinne des Wortes biblischen Szenen (II—III) bieten den gleichen Stoff, den auch Milton in seinem Epos verwertet hat. So sehr die Uebereinstimmung offenkundig ist, ist sie doch bedeutungslos, da es bereits seit Jahrhunderten sehr verbreitet war, das erste Menschenpaar im Paradies und außerhalb des Paradieses auftreten zu lassen und den Sündenfall sowie die Sühne zu künstlerischen Zwecken auszuwerten, wie das Masolino und Masaccio bereits auf dem Gebiete der Malerei im 15. Jh. getan hatten und dann in noch stärkerem Maße die Dichter. Das mußte Madách nicht erst von Milton lernen. Er wäre vielleicht auch ohne Kenntnis des „Paradise lost“ darauf gekommen. Der andere Zusammenhang, der auch gar nicht bestehen kann, weil M. die erste auf dieser Erde begangene Sünde, Byron die zweite verwertet hat und überdies im ungarischen Drama Adam, im englischen jedoch Kain der Held der Handlung ist. Hinsichtlich der Konstruktion der Fabel konnte sich M. also nicht auf Byron stützen. Die Uebereinstimmung zwischen

⁸⁾ A. a. D. 503—505.

den beiden Dramen tritt in der ähnlichen Formung des verschiedenartigen Stoffes zutage: einerseits in der Gesamtausführung, andererseits in der Gestaltung einzelner Wendungen der Handlung. Die an Rains Seite lebende Frau, Adah, ist in mehr als einer Hinsicht eine Parallele zu Eva, und wie diese ist auch sie ein Sinnbild der Empfindungen neben dem Willensmenschen, ihrem Manne. Daß sie hinsichtlich Treue und Hingabe übereinstimmen, ergibt sich aus ihrem fraulichen Charakter und ihrer übereinstimmenden Rolle, aber die Frau des ungarischen Dramas hat offensichtlich die andere zum Vorbild. Weniger bedeutsam ist die Übereinstimmung in der Gestalt der beiden Satane. In ihnen nahm die biblische Schlange die durch Milton geschaffene Form an. Rain selbst ist von Adam scheinbar sehr stark verschieden, er ist eine Einzelperson und als solche etwas anderes als Adam, der Vertreter der Menschheit. Aber Byron zeichnet seinen Helden so, daß sein seelisches Profil allgemeinmenschliche Züge gewinnt und dieser selbst zum Vertreter allgemeiner menschlicher Ideen wird. Ebenso wie in Adam leuchtet auch in Rain der göttliche Funke auf; auch er kämpft, durch den Satan unterstützt, gegen den Herrn, damit er die Grenzen der irdischen Daseinsspanne überwindet. Und die Empfindungen und Ideen, die in Adam vertreten sind, verdankt er mehr als einmal der Seele Rains. Diese Empfindungs- und Gedankensplitter erinnern oft schon durch ihren Klang an ihre Vorlage.

Darüber hinaus gibt es zwei übereinstimmende Wendungen in den beiden Dramen. In beiden ist eine Vision des Helden und sein Flug durch den Raum gestaltet. Es ist sicher, daß in beiden Beziehungen Byrons Drama die Einbildungskraft M.s befruchtete, aber ebenso sicher ist, daß M. diese Motive weiterentwickelt und zu einer künstlerischen Wirkung gebracht hat. Er hat ihnen eine andere künstlerische Form gegeben; bei Byron gibt es in Wirklichkeit keine Vision, der Satan läßt vor dem wachen Rain die Bilder der Zukunft erscheinen, in denen diesem keine Rolle zufällt. Luzifer dagegen bringt vor dem im Traum versunkenen Adam künftiges Leben in Erscheinung. Die andere Beziehung ist noch auffallender.⁹⁾ Im 11. Gesang des Milton'schen Epos zeigt Erzengel Michael Adam die Zukunft der Menschheit, um ihn über das Schicksal seiner Nachkommen, des Menschengeschlechtes, zu beruhigen. Wer ohne Erfahrung in der Weltliteratur diesen Teil des Epos mit der eigenartigen Komposition der Tragödie vergleicht, gerät leicht auf den Gedanken, daß Madách lediglich einen Einfall Miltons auswertete. Die Sache ver-

⁹⁾ Es ist interessant, daß auf diese zweite Verbindung im Gegensatz zur ersten, die sofort nach Erscheinen der Tragödie zur Sprache kam, erst im Jahre 189. Eduard Reményi die Aufmerksamkeit lenkte. EPhK 189, 218.

hält sich aber etwas anders. Das Hineinstellen einer Handlung in eine großangelegte Vision ist nicht eben Miltons Einfall, sondern ein altes Element epischen Gemeingutes, das von der Iliade ausgehend über die Aeneide bis zu Voltaires „La Henriade“ zu epischer Ueberlieferung wurde. — Nicht Madách ist derjenige, der kopiert, sondern schon Milton selbst ahmte nach. Der Traum in der Tragödie steht der Aeneide ebenso nahe oder ist von ihren Unterweltbildern um nicht mehr entfernt als von den Visionen des „Paradise lost“. Da aber sowohl bei Milton als bei Madách Adam derjenige ist, welcher eine Vision bezw. einen Traum hat, und da vor beiden das zukünftige Schicksal der ganzen Menschheit erscheint, müssen wir anerkennen, daß in diesem Punkt die Tragödie des Menschen unter englischem Einfluß steht — aber ich füge hinzu, daß Madách auch ohne das „Paradise lost“ auf diesen Gedanken hätte kommen können und auch gekommen wäre.

Tiefere, aber klar erkennbare Verbindungen bestehen zwischen der Tragödie des Menschen und Byrons biblischem Drama „Kain“.

Ein sachlicher Zusammenhang besteht nicht, die Berührung ist nicht zufällig, vielleicht aber unbewußt, da „Kain“ M.s Lieblingslektüre war. Das Verhältnis der beiden Dramen zueinander ist aufschlußreich.¹⁰⁾ Wir haben, wie gesagt, keinen sachlichen Zusammenhang. Byrons Einfluß zeigt sich nicht in der Nachahmung einer visionären Einstellung — diese ist, wie wir gesehen haben, epische Ueberlieferung — sondern darin, daß auch bei M. der Satan das gleiche Ziel wie beim englischen Dichter verfolgt: durch die Schreckensbilder der Zukunft (bei Byron durch den Zusammenbruch der großen irdischen Mächte¹¹⁾ den Menschen in Verzweiflung zu bringen. Noch freier hat Madách das Motiv des Fliegens ausgestaltet. Bei Byron hebt der Satan gleichfalls Kain in die Höhe und trägt ihn einer anderen Welt entgegen, — das ist, was Madách übernahm, — aber bei Byron ist es kaum mehr als ein Kunstgriff, ein reines Hilfsmittel, um die Bilder der Vergangenheit lebendig zu machen, während es bei Madách einen organischen Bestandteil im ideellen Gehalt des Dramas darstellt.

Vielleicht entging es nicht der Beachtung, daß die Tragödie Madáchs nur an zwei Stellen sich mit der Byrons berührt. Jene Uebereinstimmung, auf die ich verwies, findet sich in den 3 Szenen des ungarischen Dramas (II, III, VIII). Das bedeutet, daß in der „Tragödie des Menschen“ sich etwa

¹⁰⁾ Die Vergleichung der beiden Dramen hat Boinovich, a. a. D. 505—514, auf Grund gewisser Vorarbeiten, sehr verläßlich durchgeführt.

¹¹⁾ Dieses Motiv, das Aufzeigen der vernichtenden Kraft der Vergänglichkeit im allgemeinen, ist nicht eine persönliche Erfindung Byrons.

nur in einem Fünftel der Einfluß „Kains“ zeigt. Andererseits sind die Übereinstimmungen so zahlreich und teilweise so tiefgehend, daß wir das Werk Byrons für einen Anreger der „Tragödie“ halten müssen. Aber Boinovich hat mit der Annahme recht, daß Madách alles, was er übernahm, „in seinem Ideenkreis umschmolz und eine so starke Persönlichkeit darstellte, daß er die Unabhängigkeit seines Geistes auch gegenüber dem Einfluß Byrons bewahrte“.¹²⁾ Madách hat nur vom englischen Dichter gelernt — ihn aber nicht nachgeahmt. Unser Drama verdankt „Kain“ sehr viel, auch in seinem Stoff, aber nicht mehr als dieses wiederum seinen Vorläufern verdankt. Der wirkliche Meister M.s war aber nicht Byron, sondern Goethe. Sein Vorbild, nach dem er die „Tragödie des Menschen“ schuf, das einzige Werk, ohne das sein Drama nicht entstanden wäre, war der „Faust“.

Daß die „Tragödie“ unter dem Einfluß des deutschen Meisterwerkes entstand, daß in ihrem Stoff, auch in ihrer Diktion sehr viel von dort übernommen wurde, ist bereits in das allgemeine Bewußtsein übergegangen. Aber ich sehe den Sachverhalt so, daß die Beziehungen zwischen Madách und Goethe im allgemeinen falsch aufgefaßt wurden. Nicht nur die deutschen Forscher, unter denen viele in der „Tragödie“ des Menschen nichts anderes sehen als eine „Faust“-Nachahmung,¹³⁾ sondern auch die ungarischen Forscher schenkten einerseits neben den Übereinstimmungen den Abweichungen nicht genügend Beachtung, andererseits suchten sie die wirklichen Zusammenhänge nicht dort, wo sie in Wirklichkeit vorhanden sind.¹⁴⁾ Sie sind in den Einzelheiten befangen und stellen diese heraus — zweifellos mit Recht, weil in der „Tragödie des Menschen“ tatsächlich mehrere solcher Einzelheiten sind, die geradezu Kopien der entsprechenden Elemente „Fausts“ darstellen. So wandelt die Eröffnungsszene von

¹²⁾ Boinovich, a. a. D.

¹³⁾ Die deutsche Kritik betrachtete das ungarische Drama mit wenig Ausnahmen als einen zweiten „Faust“ von geringerem Wert. Dieser Irrtum hat aber seine Erklärung. Die deutschen Forscher kannten die Tragödie nicht im Original, sondern nur aus der Uebersetzung Ludwig Dóczy's. Dóczy jedoch, der den „Faust“ ausgezeichnet kannte (auch ins Magyarische übersetzte), lebte so sehr in dessen Ideenwelt, daß ihm während der Uebersetzung fortwährend die Zeilen „Fausts“ in den Ohren klangen, und daß er die verwandten Stellen schon unbewußt mit Goethes Worten übertrug. Die neue Uebersetzung Eugen Mohácsis läßt das ungarische Drama vor der deutschen Öffentlichkeit in einer ganz anderen Beleuchtung erscheinen.

¹⁴⁾ Die ungarische Kritik und Literaturgeschichte befaßte sich sehr viel mit den Zusammenhängen der beiden Dramen — eine der wertvollsten Arbeiten unter diesem Gesichtspunkt ist die erste eingehende Würdigung der Tragödie, die bereits erwähnte Kritik von Karl Szász aus dem Jahre 1862. — Besonders in der Person Mephistos und Luzifers spürten sie den Übereinstimmungen nach. Die eingehendste Behandlung dieser Frage findet sich bei Boinovich, a. a. D. 514—54.

Madáchs Dramas so sehr in den Spuren von „Fausts“ himmlischem Prolog, daß dies auf den ersten Blick sogar Johann Arany verdroß und ihn vom Weiterlesen des Manuskriptes abhielt. Die Beendigung der himmlischen Szene, der Wortwechsel zwischen dem Herrn und Adam erinnert gleichfalls an die abschließenden Akkorde von „Faust“, II. Teil. Gestalt und Rolle des Erdgeistes sind aus „Faust“ übernommen. Die zweite Kepler-Szene ist zur Gänze ein Wiederhall der Wagner-Szene. In der Londoner Szene trat ein Teil der am Markt wimmelnden Gestalten aus dem deutschen Drama in das ungarische, gelegentlich sogar mit ihren kennzeichnenden Gesten und Bewegungen. Auch an anderen Stellen gibt es Gedanken und Wendungen, deren Vorlage sich im ersten oder zweiten Teil des deutschen Dramas befindet.

Wir müssen bekennen, daß diese eben bezeichneten Einzelheiten die am wenigsten selbständigen Teile der „Tragödie des Menschen“ darstellen. Hier wurde die Einbildungskraft Madáchs durch den gewaltigen Geist Goethes überwältigt. Die Entlehnungen sind so zahlreich und die Uebereinstimmungen in diesen Stellen so stark, daß die Besorgnis begründet ist, ob sie nicht etwa die Originalität der „Tragödie“ gefährden. Bedenken wir jedoch, wieviel gegenüber diesen übereinstimmenden Teilen eigene, von Goethe völlig unabhängige Schöpfung ist, sogar in den verwandten Szenen, und daß in einer Reihe von Szenen¹⁵⁾ keine Wendung, keine Einzelheit vorhanden ist, die an „Faust“ erinnert! Wenn wir die zweierlei Elemente des Dramas, die von Goethe übernommenen und die ursprünglichen, auf die Wage legen, wird sich diese sogar entschieden auf die Seite der letzteren neigen.

Aber alles das ist nicht entscheidend, und die innere Verwandtschaft der beiden Werke, der wirkliche Einfluß „Fausts“, ist in anderen Zügen zu suchen. Ich sehe in drei Richtungen solche Beziehungen zwischen den beiden Dichtungen, die die „Tragödie des Menschen“ in den Bannkreis des „Faust“ ziehen. Wenn aus diesen drei Richtungen nicht Goethes Geist Madách beeinflusst hätte, wäre das ungarische Werk nicht entstanden.

Der umfassendste und vielleicht tiefste Einfluß gelangte in der Konzeption der Dichtung zur Geltung. Die Architektur von Madáchs „Tragödie“, die eine Reihe irdischer Begebenheiten in einem himmlischen Rahmen faßt und jene nichts anderes sein läßt, als die Illustration der aufgeworfenen Probleme, entstand völlig im Geiste Goethes.

Der „Faust“ bestimmte den ideenmäßigen Gegenstand der „Tragödie des Menschen“. Die Grundidee der beiden Dramen ist der Kampf des vom Herrn abtrünnig gewordenen Menschen und die Rolle des Satans

¹⁵⁾ Diese sind die im Paradies spielende, die athenische, ägyptische, römische, byzantinische, französische Revolutions- und Eskimo-Szene.

in diesem Kampf, — dem Kampf des besseren Teils der Menschen mit ihren sündigen Neigungen. Bei Goethe steht jedoch in dieser Auseinandersetzung der Mensch im Vordergrund, er kämpft gegen Gott, während bei Madách, obschon der Mensch auch hier im Gegensatz zum Herrn gerät, in Wirklichkeit der Kampf sich zwischen dem Herrn und dem Satan abspielt und der Mensch in der Hand des Teufels nur das Werkzeug ist, während Mephisto dem mächtigen „Faust“ teilweise nur hilft und dient. Jedenfalls ist der Zusammenhang und der Einfluß offensichtlich, nur wird ein und derselbe Gedanke in beiden Werken von zwei verschiedenen Richtungen aus gesehen: Der Kampf des guten und schlechten Prinzips im Schicksal des Menschen um dessen Seele.

Schließlich hat Madách die Gestalt Luzifers nach dem Muster Mephistos entworfen. Wir wissen, daß der sich zwischen den Herrn und den Menschen eindringende Satan nicht eine eigene Erfindung Goethes ist. Seine Spur findet sich bereits zweimal in der Bibel vor (außer der Szene im Paradies auch im Buche Hiob). Und von den älteren angefangen tritt er in einer ganzen Reihe dichterischer Werke auf. Seinem inneren satanischen Wesen nach ist Madáchs Luzifer sogar wesentlich anders als Goethes Mephisto geartet, und wie wir eben gesehen haben, ist auch seine Rolle eine andere. Andererseits hat Madách sich die Gestalt des Satanas nicht nur völlig unter dem Einfluß Goethes ausgedacht, sondern dessen Persönlichkeit, — sagen wir, seine menschliche Erscheinungsform — ganz nach dem Vorbild Goethes geformt. Luzifer ist in seinen Betrachtungen, seiner Weltanschauung, seinem Humor und Spott, seinem Geist und seiner faszinierenden Logik ein würdiger Schüler seines Meisters und hat von ihm auch dessen hervorstechendsten Zug, den Hang zur Analyse, übernommen.¹⁶⁾

Das sind die Fäden, die die „Tragödie des Menschen“ mit dem „Faust“ verbinden.¹⁷⁾ Viele, sehr viele und tiefgehende Beziehungen be-

¹⁶⁾ Mephisto gibt selbst den kennzeichnenden Zug seines Wesens an: „Ich bin der Geist, der stets verneint.“ Luzifer faßt das konkreter: „Wo sich die Negation festsetzt, wird sie deine Welt zerstören.“

¹⁷⁾ Als einen Goetheschen Zug, ohne den die Gestaltung der „Tragödie“ undenkbar wäre, pflegt man auch die ständige Umgestaltung Adams zu nennen. Ich kann mit dieser Meinung nicht übereinstimmen. Es ist wahr, daß Faust schon im ersten Teil in einer immer anders gearteten Umgebung erscheint, gelegentlich sogar in Verkleidung, im zweiten Teil außerdem auch in einer jeweils anderen Rolle. Aber einerseits ändert er nicht seine körperliche Gestalt, andererseits wird er nicht immer zu einem neuen Menschen wie Adam. Außerdem findet sich das Motiv der Umgestaltungen Adams bei M. schon als er den Plan zu seinem Werke faßte (1857); dieses leitet sich folgerichtig aus der dichterischen Idee der „Tragödie“ her. Der Dichter wäre auch ohne Byron und ohne Goethe dazu gekommen.

stehen zwischen den beiden Dichtungen. Wir müssen es aussprechen: Ohne „Faust“ wäre die „Tragödie des Menschen“ nicht denkbar. Das ungarische Drama gehört in die Reihe der dichterischen Werke, die in den Spuren von „Faust“ wandeln. Daß der ungarische Dichter auf seine eigene besondere Frage — was ist die Bestimmung des Menschen auf dieser Erde und welche Rolle kommt dabei der Frau zu? — in dieser Form und mit diesem Drama antworten konnte, das verdankt das ungarische Schrifttum Goethe.

Während wir dies aufrichtig und ehrlich anerkennen, können wir uns andererseits mit ruhigem Gewissen ebensosehr gegen die Auffassung verwahren, die in der „Tragödie des Menschen“ eine klare Nachahmung oder sogar Kopie von Goethes Meisterwerk sieht. Das ungarische Drama verdankt dem deutschen viel, aber beileibe nicht alles; ungeachtet der Uebernahmen und der von Goethe erhaltenen Anregungen ist es dennoch ein selbständiges Werk, eine kraftvolle Schöpfung eines wirklichen dichterischen Geistes, eigenständig in seinem Stoff, seinem Aufbau, seiner Problematik, Symbolik und in der dichterischen Idee und Gattung. Ich verweise nur auf die hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale:

1. Das deutsche Drama ist in einen himmlischen Rahmen gefaßt, das ungarische außerdem noch in einen anderen, der Bibel entnommenen. Es hat also einen zweifachen Rahmen. Das ist scheinbar nicht wichtig. Aber ich habe die Empfindung, daß es ein glücklicher Gedanke von Madách war, daß er zwischen seine der himmlischen Macht und der geschichtlichen Welt entlehnten Bilder ein mythisches Milieu, das des ersten Menschenpaares, einschaltete. Der Mythos ist tatsächlich eine natürliche, geradezu notwendige Brücke zwischen der Welt des Göttlichen und der der Realitäten! Außerdem dürfen wir vielleicht die Behauptung wagen, daß der himmlische Rahmen der „Tragödie des Menschen“ logischer und harmonischer als der des „Faust“ ist.

2. Die Geschichte Fausts ist poetische Wirklichkeit, die Adams besteht aus einer Reihe von Träumen. Dieser Zug ist von Goethe völlig unabhängig und läßt sich nicht einmal mit den im „Faust“ vorkommenden Visionen vergleichen. Es handelt sich nicht um einen künstlerischen Kunstgriff von ungefähr, sondern um das Wesen der „Tragödie“. Madách hat damit die künstlerisch einzig mögliche Verwirklichung seiner dichterischen Aufgabe gefunden.

3. Die Gestalt Evas berührt sich in einer Szene (am Londoner Markt) mit der Gretchens, ist aber im übrigen von ihr völlig unabhängig. Ihre Rolle ist nicht nur bedeutender — sie steht bis zuletzt neben Adam, teilt dessen Schicksal vom ersten Augenblick bis zum letzten — sondern sie hat

auch stärkste symbolische Bedeutung; sie verkörpert das von Goethe erwähnte Ewig-Weibliche.

4. Goethes Tragödie ist ein Seelendrama, die Madáchs ein geschichtliches, dort sehen wir das Ringen um die seelischen Kämpfe eines Menschen, hier die Geschichte der Menschheit. Dementsprechend gibt

5. Goethe die Gestaltung eines Menschen, Madách die des Menschen. Faust ist ein individueller Charakter, in allen Wendungen seines Lebens zeichnet sich das geistige Gesicht eines immer gleichbleibenden, von der Masse abstechenden, außergewöhnlichen und einzigartigen Menschen ab. Im Gegensatz zu dieser Realität stellt Adam eine Abstraktion dar: Er ist der Vertreter der Menschheit. Seine Gestalt ist verschwommener als die Fausts, aber gewissermaßen universaler; in seinem Schicksal sind die Jahrtausende alten Geschehnisse, Ideen, Bestrebungen, Wünsche und Enttäuschungen des menschlichen Geschlechtes zusammengefaßt. Auch die sittlichen Gehalte ihres Seins sind verschieden: Obschon beide den nach dem Unbeschränkten strebenden Willen verkörpern, ist Faust ein Vertreter des selbstsüchtigen, Adam dagegen des selblosen Willens. Und schließlich gewinnt

6. der Held im „Faust“ in seinem individuellen Sein eine bestimmte symbolische Bedeutung; in seinem Schicksal spiegeln sich die Begrenztheit des Wissens, die Grenzen des menschlichen Willens und die Macht der göttlichen Gnade. Die Symbolik Madáchs und gleichsam die „Lehre“ des Dramas nähert sich zwar der Goethes, ist aber dennoch eine andere; die Frage ist anders gestellt und auch die Antwort lautet anders.

Wir haben die beiden Dramen gegenübergestellt und hoffen auf Grund dieses Vergleichs, daß es uns gelang, die Ursprünglichkeit des ungarischen Werkes auch gegenüber dem deutschen Drama nachgewiesen zu haben, obgleich jenes sich an diesem inspirierte. Dürfen wir noch einen Schritt weitergehen? Können wir die kühne Behauptung wagen, daß, von einem bestimmten Gesichtspunkt aus gesehen, die „Tragödie“ sogar verglichen mit dem „Faust“ gewisse Verdienste hat? Eine vergleichende Wertung dichterischer Werke ist oft ein vergebliches Bemühen; die „Tragödie des Menschen“ mit dem „Faust“ vergleichen zu wollen, wäre eine Ueberehrtheit, stellt doch das Meisterwerk Goethes nicht nur den Höhepunkt der deutschen Dichtung dar, sondern seit Shakespeare die großartigste Schöpfung des menschlichen Geistes überhaupt, neben der nicht nur die ungarischen, sondern auch die Dramen der anderen Literaturen im Hintergrund bleiben. Und Madáchs Drama kann gerade in dem wesentlichsten nicht mit dem „Faust“ verglichen werden: in der dichterischen Form, in der Kunst der Darstellung und der Diktion. Dagegen dürfen wir vielleicht sagen,

daß die „Tragödie des Menschen“ von universalem Charakter ist, in einem gewissen Sinne auch allgemeiner gültig und vom philosophischen Gesichtspunkt aus — aber nur von diesem aus gesehen — konsequenter.

Wie stehen wir schließlich zu der Frage, von der wir ausgegangen sind: Wenn wir das Werk Madáchs nicht mit einzelnen Schöpfungen der Weltliteratur vergleichen, sondern gleichzeitig mit allen, zu denen es in eine Beziehung gebracht werden kann, kann auch dann noch die „Tragödie des Menschen“ als ein selbständiges Werk bestehen? Erinnern wir uns an die fünf Momente, in denen ich die eigenartigen, kennzeichnenden Züge von Madáchs Werk zusammenfaßte. Von diesen fünf Momenten konnte ich in der Weltliteratur für drei keine Beispiele anführen. Es gibt kein anderes dichterisches Werk, das uns die Ereignisse der Weltgeschichte so vor Augen stellt, daß in den sich ablösenden Erscheinungen der Jahrtausende immer das gleiche Menschenpaar, das erste Menschenpaar, der Held des Ganzen ist; es gibt kein anderes Drama, das dieses Menschenpaar zum Vertreter des Menschengeschlechtes gemacht hat und Adam und Eva als Verkörperung des ewig Menschlichen durch die ganze Weltgeschichte wandern läßt; es gibt kein anderes Werk, das in allen seinen Teilen so sehr von einer philosophischen Idee durchdrungen ist, die in dichterischer Form auf die schwerwiegendsten Fragen der Menschheit Antwort zu geben versucht. Von diesen drei Gesichtspunkten aus gesehen — dabei bestimmen diese den Gehalt der „Tragödie“ — steht sie ohne Beispiel in der Weltliteratur da. Was die beiden anderen Momente betrifft, so fanden wir zwar Werke, mit denen das ungarische Drama zufällig oder genetisch zusammenhängt, aber diese ganzen Beziehungen sind, wenn wir vom Einfluß des „Faust“ absehen, bedeutungslos und mehr oberflächlich. Madách bildete die übereinstimmenden Züge entweder in einem stärkeren Ausmaß weiter, oder seine Ergebnisse sind nachgewiesenermaßen keine Entlehnungen. An der Entstehung der „Tragödie“ hatte „Kain“ und noch in weitaus größerem Maße „Faust“ einen Anteil, sodaß sie in gewisser Hinsicht der Ursprünglichkeit des Madáchschen Werkes Abbruch tun, ohne freilich seine Selbständigkeit zu gefährden. Die „Tragödie des Menschen“ dürfen wir sonach als eine Schöpfung des ungarischen Geistes und eine seiner größten Leistungen betrachten, was ich im Nachstehenden zu beweisen versuche.

III.

Was ist der Sinn und der Wert in der „Tragödie des Menschen“? Die wichtigsten Punkte dieser Frage sind folgende:

Erstens: welches ist die dichterische Idee dieses Werkes? Dann: welche Stimmung durchzieht es, welcher Weltanschauung huldigt es, welche Lehre schimmert aus den Kämpfen Adams hervor? Ob die Bilder, welche Luzifer

auf die Leinwand wirft, um dem ersten Menschenpaar das Leben der Menschheit zu zeigen, die Wirklichkeit getreu widerspiegeln, oder ob sie Zerrbilder sind, die Lügen des Satans zum Verderben der Menschheit? Und schließlich und endlich, was ist die Dichtung selbst: die himmlische Stimme der Offenbarung, ein ermunternder Mahnruf, der uns Kraft gibt, die Lasten des Lebens zu ertragen, oder aber die Glut der Verzweiflung, die in unseren Herzen jede Hoffnung verbrennt? Ist, was Madách uns zuruft, Lebensbejahung oder Lebensverneinung?

Bevor ich auf die jetzt aufgeworfenen Fragen zu antworten versuche, möchte ich die Kunst betrachten, mit der Madách sein Werk geschaffen hat. Das Drama ist, seinem Titel nach, die Tragödie des Menschen. Der Kampf nimmt zwar in der ersten Szene zwischen dem Herrn und dem Satan seinen Anfang, aber schon in der zweiten Szene, als Adam auftritt, wird der Kampf Luzifers mit dem Herrn zum Problem der Menschheit, der Mensch tritt in den Vordergrund, seine Geschichte, die Luzifer vor Adam ablaufen läßt, wird der Gegenstand der Tragödie. Nur zehn Szenen konnte der Dichter aus der vieltausendjährigen Geschichte der Menschheit herausgreifen, er wählte zehn historische Zeitalter aus, natürlich die charakteristischsten. Die Kunst ihrer Auswahl und Gestaltung ist ein wesentliches Element der Wirkung des Dramas. Madách sieht das Leben der Menschheit, seine Vergangenheit und seine Zukunft, nicht mit den Augen des Geschichtsschreibers, sondern mit denen des Dichters und des Philosophen. Er stilisiert die aus der Strömung der Jahrtausende ausgewählten Zeitalter: er übergeht sogar ihre wesentlichsten Züge, wenn sie seinem Zwecke nicht entsprechen; er vereinigt die Ereignisse und, dem zu seiner Verfügung stehenden geringem Raume entsprechend, sammelt er die sich im Raume und in der Zeit verstreuten Strahlen in einen Punkt. Um die Helden und die Ereignisse der Geschichte kümmert er sich im allgemeinen wenig, er will nicht das Leben der Menschheit in den historischen Zeitaltern vorführen, sondern er konkretisiert den Geist der Zeitalter in historischen oder erdichteten Gestalten. Im Laufe der Jahrhunderte interessiert ihn nicht das Individuelle, sondern das allgemein Menschliche; er bemüht sich nicht um historische, sondern um psychologische Treue, er will, daß Pharaos, Miltades, Sergiolus, Tanfred, Kepler, Danton den Geist eines historischen Zeitalters getreu zum Ausdruck bringen. Das ist eine dichterische Aufgabe, und sie wurde mit wahrer Kunst gelöst: die aufeinanderfolgenden Helden sind nicht nur die getreuen Vertreter einer Idee, sondern auch die des Geistes ihres Zeitalters. Die Geschichte war für Madách bloß Rohmaterial; es war nicht seine Absicht, das, was sie an dichterisch und philosophisch Fruchtbarem enthält, zu entfalten, sondern er schöpfte das Poetische aus seinem inneren Erleben, aus seiner Seele, und

mit seiner Philosophie erweckt er es zum Leben. Das erklärt die große Wirkung, welche die einander abwechselnden historischen Szenen einzeln auf die Leser oder Zuschauer ausüben. Geschichtsphilosophisch betrachtet ist jede das verkleinerte Spiegelbild der Gefühls- und Gedankenwelt je eines Zeitalters, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet ist jede eine Tragödie und zwar eine zweifache Tragödie: einerseits der durch sein menschliches Wesen schicksalhaft bedingte unvermeidliche Sturz eines großen Menschen, andererseits der ebenfalls schicksalhaft durch ihren Geist bedingte unvermeidliche Sturz einer ganzen Epoche.

Es war ein Prüfstein der Kunst Madáchs, wie er aus einem Menschen zehn verschiedene schaffen konnte, ohne daß die Gestalt seine Einheit verlor. Jede Tragödie Adams ist dichterisch wahr, und obwohl wir jedesmal den Sturz des Individuums erleben, fühlen wir, daß mit dem Individuum auch eine allgemein menschliche Idee zu Grunde geht; — obwohl wir den Helden vor uns immer in neuer Gestalt sehen, wissen wir, er ist im Grunde immer derselbe: eine nach Großem strebende, edle Seele.

Damit habe ich nun aber auch schon auf das andere Element der künstlerischen Wirkung der Tragödie hingedeutet, auf die Großartigkeit der Komposition. Keine der elf Szenen ist um ihrer selbst willen da, sie wollen nicht einzeln wirken, sondern zusammen verschmolzen als Einheit, der sie sich unterordnen. Wie konnte Madách in dieses bewegliche Vielerlei Einheit bringen, wie konnte er es verhindern, daß die Aktion nicht in ihre Elemente zerfiel? Hierin leuchtet Madáchs schöpferische Kraft am glänzendsten: er fand die künstlerische Lösung, diese Szenen, welche äußerlich überhaupt nicht miteinander verknüpft sind, so eng zu verbinden, daß sie sich zu einem unauflösbaren Ganzen verweben. Die Phantasie Madáchs schuf drei solcher durchgehenden Verbindungen. Die erste, daß er die Menschheit in der Gestalt eines Menschenpaares verkörpert und es zum Helden jeder Szene macht, das im Laufe der Handlung immer wieder eine neue Gestalt annimmt, im Grunde genommen aber immer dasselbe bleibt. Andererseits leitet er den geschichtsphilosophischen Grundgedanken jeder Szene aus der Idee des vorhergehenden Bildes ab; so faßt er die von einander oft durch einen großen Zeitraum getrennten Bilder fest zusammen. Schließlich zwingt er das Ganze dadurch in einen Rahmen, daß Gott die Handlung eröffnet und mit seinen Worten schließt — das ist das äußerlich Einende; andererseits — das ist das innere Formprinzip — versetzt er die Ereignisfolge in die Zeit unmittelbar nach der Schöpfung, er macht das erste Menschenpaar zum Träger der Handlung und zeigt das Leben der Menschheit als Traumbilder des biblischen Adam. Somit verbindet das Drama zwei besondere Welten, die Welt der Bibel und die der Geschichte — die erste liefert den Beginn und den Abschluß des Dramas, den my-

thischen Rahmen, der das Ganze umfängt, die letzte die Handlung — diese beiden verschmelzen zu der vollkommensten logischen Einheit: die Eröffnung, die drei biblischen Szenen, werfen die metaphysische Frage auf, aus welcher das Drama hervorgeht, die folgenden elf Szenen liefern das Beweismaterial; die Schlussszene, das fünfzehnte Bild, das wieder in der Bibelwelt spielt, erteilt die Antwort.

Die geistige Achse des Dramas ist also die große Frage, welche wir als Lebensproblem Madáchs so gut kennen. Ja wir kennen auch die Antwort, welche der Dichter im Jahre 1857 auf diese, im Grunde genommen doppelte Frage gab. Welches ist die Bestimmung des Menschen hier auf Erden? — diese erregende Frage faßt also in sich erstens: warum leben wir, was ist der Zweck der Menschheit, zweitens: nähert sich die Menschheit im Laufe der Zeiten ihrem Ziele, was ist also der Wert des menschlichen Lebens. Im Jahre 1857, als der Gedanke des Dramas der Seele des Dichters entsprang, war die Antwort eine fürchterliche Verneinung. Madách löste gleich Luzifer den Knoten mit dem Nihilismus des verzweifelten Menschen. Und welche Lehren können aus der Tragödie, aus den elf Bildern, in welchen der Dichter das Leben der Menschheit vergegenwärtigt? Die Antwort ist niederschmetternd: es ist das Los des Menschen, zu kämpfen. Aber nicht nur er allein fällt, ohne daß er sein Ziel verwirklicht hätte, sondern es fällt auch die Idee, für welche er gekämpft hat, — fällt, weil sie nicht lebensfähig, weil sie falsch war, weil sie nicht im Dienste der Bestimmung des Menschen stand. Aber gibt es überhaupt eine wahre Idee, hat die Menschheit ein wahres Ziel? Die tragischen Bilder verkünden: nein, das Leben der Menschheit ist in der That zwecklos. Und noch grausamer ist die Antwort auf die andere Frage. Im Leben der Menschheit gibt es keine Richtung, noch weniger einen Fortschritt, sein tausend und abertausendjähriges Leben ist keine Entwicklung, in jedem folgenden Zeitalter unterscheidet sich der Mensch nicht von dem der vorhergehenden; seine Ideen sind Trugbilder, weil sie ihn nicht einer edleren, schöneren Zukunft entgegenführen. Im Gegenteil, aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft hinüber ist die Menschheit immer tiefer gesunken. Auch in der Vergangenheit war fortwährender Sturz das Los der Menschheit, aber er fiel wenigstens für große Ideen; in der Gegenwart hat er keine Ideen mehr, nur Ziele und Prinzipien. Das Los der Geschichte lenkten mächtige Menschen, Individuen, die nach dem Edlen, Besten strebten; das neueste Zeitalter kennt keine Helden mehr, nicht einmal Individuen, nur farblose, gleichförmige, wertlose Menschen, in denen jedes edle Gefühl ausgestorben ist. Idealismus, Begeisterung, Pietät sind für immer aus der Welt verschwunden. Und die Zukunft? Sie ist mit der Gegenwart verglichen noch öder. Der Mensch hat keine Prinzipien mehr, nur Zwecke,

— Zwecke? Nein!, nur einen einzigen, den erbärmlichsten, den materiellsten aller Zwecke: die mühselige Aufrechterhaltung eines elenden Daseins. In unserem Zeitalter ist der Mensch noch ein strebsames Wesen, von Verlangen erfüllt; — in der Zukunft ist er eine bloße Zahl, eine bloße Maschine, Werkzeug in der Hand der Wissenschaft. Und die schönsten Blumen der Menschheit, die Dichtung, die Liebe, die Familie verwelken auf immer. Das Ende, das letzte Moment im Leben der Menschheit, wo der Mensch, verkümmert an seiner körperlichen Gestalt, ohne seelisches Leben eine wahrhaft tierisches Leben führt — dieses Ende ist schrecklich verzweiflungsvoll!

Haben also diejenigen Recht, die verkünden, daß die Tragödie des Menschen die dunkelste ungarische Dichtung ist, und Madách darin das Evangelium des Pessimismus predigt? Ganz und garnicht, — ja sie hätten nicht einmal dann Recht, wenn der Dichter sein Drama mit der vierzehnten Szene abgeschlossen hätte. Selbst in dieser schroffen Antwort hat sich der Pessimismus Madáchs im Vergleiche zum Jahre 1857 gemildert. Wie anders ist jetzt seine Auffassung von dem Schicksal des Menschen, als zu der Zeit, da seiner Seele der Grundgedanke seines Dramas entsproß. Diese Milderung war die Folge der Veränderung, welche in Madáchs Gemütsleben seit 1857 vor sich gegangen war. Als sich der Dichter an die Arbeit machte und der Kampf seiner Phantasie mit dem dichterischen Rohstoff begann, als er die Idee der Handlung immer mehr zu ihrem Ausdruck formte: in der qualvollen Lust des Schaffens milderte sich die seelische Spannung des Dichters und wie er sich mit der Zeit von der Familienkatastrophe entfernte, verblaßte das Andenken an seine Frau immer mehr und sein Schmerz stumpfte langsam ab. Unter dieser doppelten Wirkung klärte sich seine dunkle Weltanschauung ein wenig, und das Drama wich durch manche hellere Züge von dem Urbilde ab. Nach der Lehre des Dramas ist das Los der Menschheit eine Tragödie, aber der Mensch ist kein schwacher Wurm mehr, als den Madách ihn im Jahre 1857 sah. Es gibt große Seelen — ihr Verkörperer ist Adam — voll von Begeisterung und Kraft, mit einem starken Willen, die für ihre Ideen kämpfen, auch wenn sie zu Grunde gehen. Ihr Bestreben war groß und schön. Ihre Ideen werden vereitelt. Aber jede einzelne war eine große Idee, für die zu leben und zu kämpfen, selbst zu fallen, der Mühe wert war. Und Eva ist nicht ein noch schwächeres Wesen als der Mann, sondern sie teilt getreu sein Los, ist seiner würdig. Auch dieses Weltbild ist dunkel, ja sogar trostlos, aber nicht mehr die Vision des in seiner Verzweiflung abgestumpften Menschen. Wer das Los der Menschheit so sieht, der kann, wenn auch nicht vertrauen, so sich wenigstens begeistern, er glaubt an die Größe des Menschen, er kennt die hohen Werte des Menschentums.

Nicht der Mensch ist also schwach, sondern die Menge. Durch diese Spalte sehen wir am tiefsten in das große Werk hinein; — so verstehen wir des Menschen und der Menschheit Tragödie. Das Tragische ist im Schicksal der Menschheit, daß sich die schwache Menge immer wieder von neuem den großen Geistern entgegenstellt, die großen Ideen, denen sie dienen, verkennt und mit ihrer rohen Kraft sowohl die Helden wie ihre Ideen zu Fall bringt und dadurch sich selbst vernichtet. Gewiß ist das auch Pessimismus, aber nicht die Gleichgültigkeit des vollen, nihilistischen Pessimismus — das ist der schmerzhafteste, aber kämpfende Pessimismus der für das Große und Edle erglühenden Seele.

Demgegenüber können wir nicht leugnen, daß, wenn der Dichter die Tragödie die mit der letzten historischen Szene, mit dem Eskimoauftritt, abschließen würde, dies in dem Herzen der Zuschauer eine niederstimmende Nachschwingung auslösen würde, und zu allem anderen eher geeignet wäre, als dazu, in uns die Hoffnung, die Sehnsucht nach dem Leben zu erwecken. Der Dichter hat aber nach den Traumbildern noch eine fünfzehnte Szene geschrieben. Diese schließt er mit einem beruhigenden Akkord, mit dem „Mensch, kämpfe und vertraue!“, und hebt dadurch sein Werk aus dem Pessimismus heraus. Wir hören die beruhigende Antwort auf die große Frage: des Menschen Los, sein Zweck ist zu kämpfen und auf Gott zu vertrauen, der ihn nicht verläßt.

„Dein Arm ist stark, dein Herz erhaben,
 Endlos der Raum, der Arbeit heischt.
 Gib acht: dann rauscht dir warnend
 Und erhebend eine Stimme zu.
 Der folge nur. Und wenn des Himmels Stimme
 Im Lärm des werkreichen Lebens schweigt:
 Des schwachen Weibes reine Seele,
 Entrückt dem Erdenstaub, wird sie vernehmen
 Und wird durch ihre Herzensader
 Zur Dichtung und zum Lied sie läutern.
 Mit diesen Beiden stehe sie
 In Leid und Glück dir stets zur Seite,
 Als Genius voller Trost und Lächeln.“

Es gibt also im Menschen Werte: ein starker Arm, eine mächtige Tatenlust, ein erhabenes Herz; es gibt auch im Leben des Menschen die Arbeit, deren Feld unendlich ist, die himmlische Stimme, die ihm entgegenklingt, und die Poesie der reinen Frauenseele. Das ist nicht mehr der Geist der Verneinung, das ist nicht mehr das Evangelium des Pessimismus, das ist die Stimme des Glaubens, welche uns zum Leben ruft. So klingt das Drama in den ermunternden Mahnruf des Herrn aus. Wenn auch der Zweck, den Gott darin bezeichnet, die kühnen Träume, die hoch-

fliegenden Wünsche des nach Großem strebenden Menschen nicht befriedigt, die Lehre, die der irdische Mensch daraus ableiten kann, ist doch die, daß das Leben wert ist gelebt zu werden. Und Eva könnte das Drama mit dem Ausruf beenden, mit dem sie die zweite Szene beginnt: „Ach leben, Leben!“

Vor dem drohenden Schreck einer Frage aber hat uns der Dichter nicht befreit. Spiegeln jene Traumbilder, welche Luzifer Adam vorzaubert, das Leben der Menschheit getreu wieder? Die Frage wurde noch im Leben des Dichters aufgeworfen, er aber erhob Einspruch gegen die Erklärung, welche die historischen Szenen Lügen straft und Luzifer als Betrüger hinstellt. Die Bilder sind tendenziös ausgesucht, aber wahr; nun, wenn sie das sind, kann man von Fortschritt, von Entwicklung sprechen, oder eilen wir Menschen nicht dem Verkommen, der Entartung entgegen? Gott verweigert in dieser Schlussszene die Antwort, dem beschränkten Menschenverstand bleibt die Zukunft verborgen. Adam selbst ist nur besiegt, aber nicht überzeugt, seine Seele kann sich von der fürchterlichen Erinnerung an das letzte Bild, die Eskimoszene, nicht losreißen, und sein letztes Wort in der Tragödie ist: „Das Ende nur, könnte ich nur das vergessen.“

In diesem resignierten Aufschrei Adams glüht tiefer Schmerz und dunkler Zweifel: unstreitbar besteht zwischen demselben und der Mut einflößenden Erklärung Gottes ein gewisser Widerspruch, und wir haben das Gefühl, daß der Schlusssakord der Tragödie nicht in voller Harmonie ausklingt. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, daß aus dem mythischen Rahmen der Tragödie eine andere Weltanschauung herausklingt als aus den historischen Szenen, d. h. daß der Dichter eine andere Weltanschauung hat als sein Drama. Der Dichter spricht mit den Worten des Herrn zu uns und glaubt an die Zukunft der Menschheit, Adam zieht die Lehren des Dramas ab und zweifelt daran. Dieser Widerspruch fällt zu Lasten der künstlerischen Wirkung. Wenn wir aber diesen schon nicht ausgleichen können, so sollten wir uns wenigstens bemühen, ihn psychologisch zu verstehen. Ich habe vorher auf den großen Reinigungsprozeß hingewiesen, der in Madáchs Seele seit 1857 vor sich ging. Dieser Vorgang war noch nicht völlig beendet, als das Drama fertig war. Der Dichter erhob sich aus seinen dunklen Gedanken, seine Weltauffassung veredelte sich, aber seine Seele konnte sich noch nicht endgültig von der Vergangenheit losreißen, konnte deren Erinnerungen nicht auslöschen. In Madách gärte es noch, er kämpfte mit sich, und infolgedessen ist in diesem Punkte die Harmonie der Tragödie nicht vollkommen.

Es gibt aber einen Entschuldigungsgrund für Madách. Die Schaffung der Tragödie des Menschen war eine außerordentliche, allzugroße Aufgabe. Die tiefsten Gedanken des menschlichen Verstandes, die abstrakte

Philosophie sollten in dichterische Bilder geschlossen werden; die vieltausendjährige Vergangenheit des Lebens der Menschheit und eine noch längere Zukunft sollte in einer kaum viertausend Zeilen zählenden Dichtung zusammengefaßt werden: das in jeder Hinsicht harmonisch zu lösen überschreitet die menschliche Kraft.

Dafür entschädigen uns Vorzüge des Werkes in reichem Maße. Einerseits „die organische Einheit des Grundgedankens im Bezug auf Gestaltung und Formulierung.“¹⁸⁾ Die zielbewußte Handlungsführung, die harmonische Verknüpfung der drei Sphären, der himmlischen, biblischen und geschichtlichen, die logische Verknüpfung der Ideen im Dienste des philosophischen Problems sowie seine klare Verständlichkeit, andererseits der Umstand, und das ist sein wirkliches Verdienst, daß es in seiner Gesamtheit mit seiner tiefen philosophischen Idee eine anziehende Schöpfung darstellt und eine solche auch in ihren einzelnen Teilen ist. Die geschichtlichen Szenen sind auch einzeln für sich nahezu immer eine meisterliche Leistung: Sie sind nicht nur jeweils die verkleinerten Spiegelbilder der Empfindungs- und Gedankenwelt eines Zeitalters, sondern jedes für sich eine große Tragödie, der erschütternde Zusammenbruch eines großen Menschen, infolge eben seines menschlichen Charakters. Der Prüfstein für Madáchs Kunst bestand darin, inwieweit er es fertig bringen würde, den Menschen in Individuen zu zerteilen, ohne dadurch die Einheit zu gefährden. Jede Tragödie Adams ist dichterisch wahr, und obschon jede den Fehler des Individuums darstellt, spüren wir, daß mit diesem ein Zug des Ganzen und eine Idee zusammengebrochen ist. Obwohl wir den Helden immer wieder in einer anderen Gestalt vor uns sehen, wissen wir, daß er im Grunde genommen derselbe bleibt: eine Großem zustrebende edle Seele.

So ist die „Tragödie des Menschen“ als Ganzes mit der mächtigen Masse ihres Materials und ihrem erhabenen Thema die großartigste Konzeption in der ungarischen Literatur. Ihre Verwirklichung ist einer der größten Triumphe des ungarischen Geistes, ihr Schöpfer der Stolz der ungarischen Dichtung. Ja sogar, was dem Helden des großen Werkes, Adam, nicht gelungen ist: die Bande zu zerreißen, die ihn an die Muttererde fesselten, wird dem Dichter, vertrauen wir darauf, in der nahen Zukunft gelingen. Die „Tragödie des Menschen“ klopft schon an das Tor der Weltliteratur. Wenn es sich ihr auftut, so ist das außer ihrer Eigenart das Verdienst des Deutschtums. Der deutsche Geist, in Goethe verkörpert, hat unsere große Tragödie zum Leben erweckt, die Kraft des deutschen Geistes wird sie auf die Weltbühne zum Ruhm führen.