

Attila T a m á s

Zum Erbe der epischen Dichtung /Gyula Illyés' Jugend/

Sein erstes episches Gedicht schrieb Gyula Illyés im Jahre 1931 und nicht ganz zwei Jahre später ein drittes, das eigentlich schon das letzte ist. Im ersten, den Drei Alten /Három öreg, 1932/, schuf er seinen Grossvätern - der eine war Schäfer, der andere Stellmacher auf gräflichen Gütern in Transdanubien - und einem weiteren Verwandten, der ihn das Schreiben beigebracht hatte, ein Denkmal. Das dritte, Von Helden berichte ich /Hősökről beszélek, 1933/, hat das Geschehen einer Nacht zum Inhalt, in der sich das Gutsgesinde in kollektiver Solidarität durch Diebstahl von dem etwas zurückholt, was durch seiner Hände Arbeit geschaffen und den Gesetzen jener Zeit gemäss dem Gutsherrn zuerkannt wurde, universaleren Gesetzen nach jedoch dem Gesinde zustand. Die Knechte holen sich etwas zurück, um leben zu können - und eines Tages vielleicht das ganze wieder in Besitz nehmen zu können.

Am Entstehen dieser Gedichte hatte auch der Aufschwung der revolutionären Bewegung um 1930 seinen Anteil. Die revolutionäre Welle verhies für viele eine umfassende gesellschaftliche Umwälzung, und dies auch in einer Existenzsphäre, in der die Überreste einer primitiven kollektiven Lebensform, wenn auch sehr verstümmelt, ebenso lebendig waren, wie Erlebnisse der Zusammengehörigkeit mit der natürlichen Umwelt. Hier war also noch ein Zusammentreffen der Klassenkämpfe des zwanzigsten Jahrhunderts mit der Verheissung der Wiederherstellung einer Art universaler Weltordnung möglich.

Um den Zeitpunkt, als die genannten Werke entstanden, wurden allerdings nicht nur die Rudimente alten gemeinschaftlichen Zusammenlebens zunehmend anachronistisch bzw. zu einer Reminiszenz früherer Jahrzehnte, zur Erinnerung begann sich auch schon der kurz davor noch vorhandene Glaube an eine rasche revolutionäre Veränderung zu wandeln. Das Erlebnis der Kämpfe und der Hoffnung war noch lebendig in der Erinnerung, und doch auch schon konfrontiert mit der sorgenvollen Nachdenklichkeit, die der revolutionären Welle folgte, mit Gedanken und Empfindungen, die der schmerzliche Illusionsverlust hervorrief.

Einige Jahre später /1936/ konnte Illyés - abgesehen von seiner Lyrik - nur mehr durch die Beschwörung der Gestalt des Volksrevolutionärs und Dichters aus dem vorigen Jahrhundert in seinem Buch über Sándor Petőfi von revolutionären Idealen berichten und über die Millionen, die in diesem Jahrhundert noch dem Knechtsdasein ausgeliefert waren, in dem auch autobiographisch angelegten, illusionslosen Prosawerk Pusztavolk /Puszták népe/, einem soziographischen Essay, ein reales Bild vermitteln. Ganz zu Beginn der dreissiger Jahre indessen vermochte der Zauber der Poesie bei ihm Erinnerung und Wirklichkeit, naiven Traum und revolutionäre Bewusstheit, Illusion und Desillusioniertheit noch in eins zu fassen. Das historische Epos, das er 1927 über György Dózsa, den Führer des Bauernkriegs von 1514 - den ungarischen Thomas Münzer - zu schreiben begann, war allerdings ebenso unvollendet geblieben, wie eine 1932 in Arbeit befindliche Dichtung, in der auf Grund eigener Erlebnisse die bewaffneten Kämpfe der Räterepublik von 1919 in den Vordergrund gestellt werden sollten. Zuendegeführt wurden jedoch andere, in grosser Form angelegte epische Gedichte, in denen die von vielerlei Faktoren durchdrungene Psyche des Dichters in ihrer Komplexität objektiviert werden konnte.

Das möglicherweise wertvollste unter diesen epischen Gedichten ist das rund sechshundertfünfzig Zeilen umfassende Poem Jugend /Ifjúság/ aus dem Jahr 1932.

In der neueren ungarischen Dichtkunst - insbesondere in den sieben Jahrzehnten nach den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts - kam dem erzählenden Element eine grössere Rolle zu als in der deutschen. In dem klassischen Meisterwerk Hermann und Dorothea waren Vorgänge aus dem Leben bürgerlicher Menschen, die sich im Strom grosser historischer Bewegungen befanden, zu idyllischer Schönheit und Reinheit vergeistigt und zugleich in Zusammenhänge epischen Ausmasses bzw. in deren Nähe gestellt worden. Jene strengen Bindungen der traditionellen epischen Verskunst, die heitere Gelassenheit des Betrachters hinsichtlich des Nacheinanders der Geschehnisse und deren Kommentierung mit wenigen, ernsten Worten waren zu einem schwerlich nachvollziehbaren Vorbild geworden. Mehr als ein Jahrhundert danach unternahm diesen Versuch der alte Gerhart Hauptmann mit seiner 1921 veröffentlichten Anna, konnte jedoch die Weite der Perspektive in dem klassischen Werk nicht erreichen. Nicht unmittelbar - aber letztlich doch - hatte wohl auch Thomas Mann bei seinem in Hexametern verfassten Gesang vom Kindchen /1920/ jenen Goetheschen Wurf im Auge, wenn er einige scheinbar geringe, meist heitere Momente des Lebens in eine tragische Periode seines Landes gestellt und zugleich als Bestandteile universaler Zusammenhänge erhöht ins Bild setzte, dies freilich mit augenfällig lyrischeren Zügen, weit mehr meditierend und weniger Geschehnisse berichtend. Noch zuvor hatte Hebbel versucht, das klassische Vorbild als Muster für die dichterische Bewältigung des städtischen Elends zu nutzen; das daraus hervorgegangene Resultat jedoch /Mutter und Kind/ blieb nicht zufällig abseits seiner Hauptwerke. Andererseits bot Heines Deutschland, ein Wintermärchen mit seinen spottlustigen Kommentaren /auch Momenten der Rührung/ zu den tatsächlichen und den erdachten Episoden einer Reiseverkettung bereits ein extrem aufgelockertes Strukturmuster; hier ist die Beschreibung von Elementen der gegenständlichen Wirklichkeit und der realen - oder eben auch irrealen - Handlungselemente häufig

mehr nur ein Vorwand für die subjektive, ausgesprochen lyrische Äusserung. - In der ungarischen Literatur war die Zeit der dem Geist nach romantischen, aber in der Verstechnik und Komposition an antiken Beispiele angelehnten Heldenepen in den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts bereits vorbei /hier gab es selbst für Scheffels "Trompeter von Säckingen", oder C.F. Meyers romantisch eingefärbte Bauernkriegsdarstellungen keine zeitgenössischen Entsprechungen/, doch gerade die Grössten: Sándor Petőfi und noch mehr János Arany schufen eine sowohl in der Anschauung als auch in der Behandlung des Verses neuartige epische Dichtkunst. Sie verstanden es, Figuren aus Volksmärchen und Volkssagen lebensnah zu formen und in der Welt des Alltags ihrer Zeit mit natürlicher Einfachheit agieren zu lassen /in Werken, die verglichen mit dem Mirèio des provenzalischen Dichters Mistral realistischer und der Heldenepik zuweilen näher verwandt sind: vor allem in Petőfis Held János sowie in Arany's Toldi und Toldis Abend/. Die lyrisch-epische Dichtung der bald danach /in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts/ einsetzenden Periode, die sich - Byrons und Puschkins Romanen in Versen folgend - bei János Arany, László Arany, János Vajda und anderen entfaltete und deren Nachwirkung bis zu Lőrinc Szabós gewaltigem autobiographischem Gedichtzyklus Grillenmusik /1947/ strahlt, stand den von Petőfi und Arany geschaffenen Vorbildern wesentlich näher als der Heinesche Typ des epischen Gedichts dem von Goethe. Die Beschreibungen von Vorgängen aus dem prosaisch gewordenen bürgerlichen Leben und der Lebensabschnitte von Helden, die ihre Illusionen zu bewahren versuchten, wurden nun schon zwar regelmässig von unmittelbaren Äusserungen dichterischen Reagierens unterbrochen, dennoch halten sich die Proportionen von Lyrik und Epik im grossen und ganzen die Waage - ebenso wie in den Autoren die Verbitterung über die Desillusionierung und die meist durchgehend empfundene Nostalgie nach der Illusion.

So konnte also Illyés - der zu Beginn der dreissiger Jahre seine surrealistisch-expressionistischen Anfänge und leicht klassifizierenden Arbeiten hinter sich hatte und an die Folklore und die Neue Sachlichkeit anknüpfend sich um eine teils neuartige realistische Dichtung bemühte - gleichzeitig aus beiden Traditionen schöpfen: aus dem Erbe, in welchem die Farben der gegenständlichen Welt und die Gestalt des darin lebenden und kämpfenden Menschen - poetisiert zwar, aber im wesentlichen realistisch - erhöht werden und aus dem Erbe der Romane in Versen, die um einen Grad leichtgewichtiger, in der Konsistenz etwas lockerer und Ausdruck einer unruhigeren, komplizierteren Psyche sind.

Gyula Illyés fand Möglichkeiten, diese Traditionen zu erneuern und spätere Werke - so auch Ferenc Juhász' frühe epische Dichtung - vorzubereiten.

"... Das Geicht Poetentraum schwebt wie ein Luftschiff der Feen über der Wirklichkeit, und welch herrliche Landschaften erschliessen sich hier dem Blick! Es ist das kühnste Gedicht in der ungarischen Literatur, kaum ein anderes ist in so ätherische Höhen der Inspiration aufgestiegen... Wir wissen, dass es die Sehnsucht ist, von der Petőfi singt, aber unter dem Klang des Liedes gewinnt sie auch für uns mehr an Wirklichkeit als die Wirklichkeit selbst... Die unwiederbringliche Jugend wird zurückgezaubert", so schreibt Illyés in seinem Petőfi-Buch<sup>1</sup>, nicht lange nach der Entstehung seiner epischen Gedichte, darunter des Gedichts Jugend /Ifjúság, 1932/. Es ist schwerlich vorstellbar, dass der Feentraum /1846/, der in dem mit so viel Liebe analysierten Lebenswerk Petőfis als eines der Spitzenleistungen hervorgehoben ist, ohne Wirkung geblieben sei auf das Werk des Biographen, in welchem er auch selbst es unternahm, "die unwiederbringliche Jugend... zurückzuzaubern".<sup>2</sup> Auf das Gedicht nämlich, in dem er - wie auch Petőfi - das Bild der ersten Geliebten beschwört: die Gestalt jenes Mädchens, dessen Lachen - wie er schreibt - "ein Spiel zum feenhaften Abschnitt meines Lebens eröffnete";

auf das Gedicht, in dem die aufsteigenden Erinnerungsbilder von so flüchtiger Leichtigkeit sind, dass der Autor selbst sich unwillkürlich fragt, "ob nicht im Traum geschehen sei", was er als Wirklichkeit verewigt.

Verweilen wir noch bei einigen Momenten, die beiden Werken gemeinsam sind. Die Erzählung in Versen ist beidemale in einen Rahmen gebettet. Das gleichsam zwanghafte Herandrängen der Erinnerungen, der leidenschaftliche Wunsch, sie festzuhalten, sodann ihr schliessliches Hinschwinden bzw. das Erkennen, dass der Prozess des Hinschwindens unaufhaltsam ist - diese Faktoren machen jeweils das Wesentliche des Rahmens aus. Die Metapher des "wilden wogenden Flusses" erscheint bei Petöfi in den ersten Zeilen, und der Gequälte, "ewig getrieben auf wilder Flut" vernimmt aus den Höhen eine zauberhafte Stimme, so als erklänge sie zugleich von den Landschaften seiner Vergangenheit her. Wie "aus dem Meeresgischicht entsetzlicher Jahre" erheben sich einer Insel gleich zwei lichterle Tage aus früherer Zeit. "Ich war kein Kind mehr und auch kein Jüngling / - man sagt, dies sei des Lebens schönste Zeit", so setzt die eigentliche Erzählung ein bei Petöfi. "Ein Kind war ich und bin zum Mann geworden", lautet die erste Zeile bei Illyés, mit dem gleichen Hinweis auf den völligen Umbruch im Leben. Mit den Worten "So hell liess mich mein Traum die Zukunft sehen" stellt Petöfi seinen schwärmenden Helden vor und veranschaulicht das rasche Verblässen der Träume später mit dem Bild des fahlen Firmaments. Mit dem Ausruf "Sechzehnjährige schöne Zukunft! Wunderland meiner jungen Träume!" gedenkt Illyés seines Helden, des Humanisten und Revolutionärs, der kaum dem Kindesalter entwaachsen ist und macht dann am Schluss des Gedichts im Bild des "verlohten Himmels" das volle Mass der Enttäuschung deutlich. "Ich lief, wie wen Gespensterheere jagen", lesen wir bei Petöfi, und auf der Flucht sehen wir auch Illyés' jungen Mann, getrieben von den immer aufs neue auftauchenden Hahnenfedern und Bajonetten der Gendarmen.

Beiden Helden gemeinsam ist auch die - unerwartete - Begegnung jeweils mit einem Mädchen, das in zauberhafter Schönheit erscheint; auf ihre Weise verkörpern jedoch beide Frauengestalten in den Augen des in höhere Regionen Entrückten auch die Sphäre der Alltagswirklichkeit. In diesem Zeichen steht ebenfalls die behutsam verabreichte Schelte von Seiten der Mädchen, die ernüchternd wirken soll: ganz unmittelbar auf die Tatsache des irdischen Seins hinweisend bei Petőfi und an die Schranken der Lebenssphäre einer sozialen Schicht erinnernd bei Illyés. /"... auf der Erde stehen wir", erklärt die Frauengestalt im Feentraum, und Illyés' Gutsknechtstochter hält dem aus gleichen Verhältnissen stammenden Jungen vor: "Dass du dich nicht schämst, dich in die Angelegenheiten der Herren zu mischen!", um ihn aus den Höhen seiner Welterlösungspläne in die Wirklichkeit des Gesindedaseins zurückzuholen./ Ebenso treten in beiden Gedichten die Mädchen in der Rolle der Retterin auf. Im Feentraum wird der Jüngling davor bewahrt, berauscht von seinen Träumen in den Abgrund zu stürzen, und in dem Gedicht Jugend verhilft das Mädchen dem Flüchtling zu einem Unterschlupf und bringt dem Hungernden eine warme Suppe. Und schliesslich wird das Idyll bei Petőfi von den unerfindlichen, bei Illyés von den allzu gegenwärtigen Mächten des Schicksals mit der gleichen Uerbittlichkeit zerstört. Eine gewisse Ahnung von der nahenden Tragödie vermitteln bereits die Bilder der Glückserfüllung, und wiederum nicht ohne Ähnlichkeit in beiden Werken. "Rot glühte auf die steile Felsenkuppe, /gleich einem purpurroten Thron fürwahr, /auf dem wir beide stolz und lächelnd sassen", lesen wir bei Petőfi; und Illyés erinnert sich an "das Bild, o mir so teuer", das in allen Farben spielte, da die Sonne über ihnen hinzog und auf das Kissen eines Berges sank. Der Fels bzw. die Hügelkuppe erscheinen dann in beiden Werken als Schauplatz der körperlich und seelisch schmerzenden Trennung. "Dann lief ich fort, nicht auf den Weg mehr achtend, / nicht achtend, dass mir Dornestrüpp zerriss / Gesicht und Hände, einsam und verlassen / gleich einem Stern, den Gott vom Himmel stiess", heisst es in der Beschreibung

der Flucht im Feentraum, und so in Illyés' Jugend: "Ich rannte immerzu, Maisfelder / leuchteten hell nicht weit von mir, / Watend im Moor, geduckt im Unterholz / floh ich bis in die Nacht; da endlich / sank ich halbtot unter einen Strauch. / Aus Grabestiefe blickte ich zum Himmel hoch."

All dem sei noch hinzugefügt, dass der Erinnerungsbericht in beiden Gedichten Teil grösserer Zusammenhänge ist, als da nämlich beidemal Momente eines völligen Umbruchs im Leben festgehalten sind. Ein Wandel in der Beziehung zum Weltganzen wird rückblickend fixiert, und die Phasen dieses Wandels weisen wiederum Ähnlichkeiten auf. Im Zustand völliger Disharmonie, die dem Gefühl des "Mein war da unten alles!" gefolgt ist, empfindet Petőfis jugendlicher Held den Zauber der selbst im Vergleich zum seinerzeitigen Glücksgefühl umfassenderen - weil durch neue Energien vielfach intensivierten - Harmonie:

"Die Welt hat sich gewandelt ganz und gar.  
Wie dies geschehen ist, ich kann's nicht sagen,  
doch sahst du Erd und Himmel je so klar?  
So hell war Horizont und Sonne nimmer,  
der Bäume Schatten nie so kühl wie jetzt,  
die Rose nie so rot, die Luft so duftend.<sup>3</sup>  
In eine andere Welt sind wir versetzt."

Illyés' Held, der aus dem Zusammenbruch der Ungarischen Räterepublik flieht, aber dann reiche menschliche Beziehungen findet, vermag mit verändertem, von allen früheren Erfahrungen befreitem Blick Umschau zu halten und so für eine kurze Zeitspanne alles "im Glanz des Weltanfangs" zu sehen. Und dem Mass des völligen Gegensatzes, von zwei glückserfüllten Tagen auf die Zeit der Verzweigung zurückzublicken / "als sähe ich mich selbst aus einer andren Welt", entspricht die Absolutheit im Hinschwinden dieses Gefühlszustands. / "Wie Adam zum verlohten Himmel... so starrt' ich in das dichte Dunkel... enttäuscht wandert mein Blick jetzt in der Welt umher." - Vom Verlust des Edens sprechen auch andere Zeilen des Gedichts./



Über so viel Affinität zu staunen gibt es keinen Grund; Illyés' Identifikation mit seinem Vorbild, dem klassischen Volksdichter Petőfi, ist nichts Einmaliges, weder in der Vorstellungskraft noch im bewussten Bekenntnis zur Rolle des Schülers.

Das bisher Gesagte ruft möglicherweise sogar schon die Frage hervor, ob denn die Identifikation nicht allzu gut gelungen sei. Anders ausgedrückt: inwiefern das Gedicht Jugend noch als souveränes Werk anzusehen sei.

Einige augenfällige Merkmale des Unterschieds haben sich bereits in den bisherigen Vergleichen gezeigt, weitere erkennt selbst der oberflächlichste Leser sofort. In aller Kürze: Petőfis Gedicht ist romantischer als Illyés', es bewegt sich in einer vergleichsweise entrückten, ätherischen Sphäre. Das zeigt sich nicht nur in solchen "messbaren" Unterschieden wie der zwischen Petőfis hochaufragenden Felsgipfeln und den sanften Hügeln in Jugend, die sich zudem nicht "irgendwo", sondern in der vertrauten Landschaft Transdanubiens erheben. Es sind auch nicht bloss solche Abweichungen in den Details, wie dass die Mädchengestalt im Feentraum aus dem Unbekannten hervortritt, wohingegen die in Jugend auf dem Weg zu den Kochkesseln der gutsherrlichen Schnitter dem Jungen in den Weg läuft, der wiederum inmitten konkreter historischer Vorgänge und auf eindeutig zeit- und klassenmässig determinierte Weise jene generellen Werte verkörpert, die mit der Jugend aufs engste verbunden und für sie charakteristisch sind. /Illyés' Held ist ein Gymnasiast bäuerlicher Herkunft und hat an revolutionären Kämpfen teilgenommen, die eine völlige Umwandlung der Gesellschaft und eine neue Ordnung verhießen./ Dieser in sachlicher und gesellschaftlicher Beziehung gleichermaßen praktizierte Realismus hat auch in der Komposition einen augenfälligen Unterschied zur Folge. In Petőfis Poem durchleben die Liebenden einen ganzen Sommer im Rausch des Glücks, dennoch nimmt die Beschreibung dieser Zeit einen weit geringeren Raum ein - auch in den Proportionen - als die Schilderung der Geschehnisse zweier kurzer Tage

bei Illyés. In dem einen Werk ist die Aufmerksamkeit nämlich ganz auf das Innere konzentriert, während sich im anderen auch Empfänglichkeit für Details der äusseren Welt zeigt. Bei Petöfi liegt auch der Gefühlsgrad höher, bei Illyés dagegen sind die mit unseren fünf Sinnen fassbaren Wirklichkeitselemente reicher vertreten. Daraus folgend wandelt sich auch die Struktur der in dem mutmasslich inspirativen Gedicht strikt auf zwei Gestalten angelegten Fabel durch die Einbeziehung der Sohar der Schnitter /und sie kontrapunktierend - in geichtslosem, unpersönlichem Block - sind da noch die Repräsentanten der konterrevolutionären Macht/. Hinzukommen an Balken gehängte Bauernstiefel, mit Kartoffelsuppe gefüllte Schüsseln, schwere Äxte in knorrigen Baumstücken, schnaufende Menschenleiber, Gebärden abgearbeiteter Hände, unschlüssiges Herumstehen; ebensoviele sinnlich nacherlebbar Details des Landarbeiteralltags, die wohl weniger aus Feenträumen bekannt sind. Die Bewegungen des Jungen, der erstmals in einer Mannschaft Getreide mäht, haben aber auch gar nichts von Leichtigkeit an sich; mit verstohlenen Verschnaufpausen und schliesslich halb blind vor Erschöpfung, in den Mund rinnenden Schweiss prustend, stampft er vorwärts. In den Wolken aufgewirbelten Staubs vermischen sich Hundegebell und das Brüllen von Ochsen, ja die Heldin der Erinnerungen selbst schneuzt sich mit der gewohnten Bewegung in den Rocksaum.

Diese in Jugend dargestellte Welt unterscheidet sich von der in dem Gedicht aus dem vorigen Jahrhundert mindestens ebenso sehr, wie sie ihr verwandt ist. Und trotzdem beschränken sich die Übereinstimmungen bzw. Ähnlichkeiten nicht nur auf die Grundkonzeption und einige kleinere Motive.

Wenn man an Jugend mit den üblichen Gesichtspunkten der Genrebestimmung herangeht, sind ausser Merkmalen der Idylle /und ganz wenig auch des Heldenepos/ gewisse Besonderheiten der epischen Dichtung zu erkennen. Geht man von den Stil kategorien aus, können darin die Elemente des Realismus im Wechsel oder verflochten mit einer Art Klassizistik -

auch Besonderheiten der Komposition und der Tongebung - nachgewiesen werden, doch fehlen auch nicht die Leidenschaftlichkeit der Romantiker und die im Übergang von der Romantik zum Realismus stark gegenwärtige Ironie.

Betrachten wir zunächst die Mädchengestalt, deren Bild Illyés aus mehreren Blickwinkeln und mit vielerlei Brechungen des Lichts gezeichnet hat. Wir sehen sie mit dem Blick eines Halbwüchsigen, der sich infolge Verzweiflung und Sehnsucht nach Schönheit im Zustand psychischer Hochspannung befindet. Auch der Leser erblickt sie, wie sie auf einem Fusspfad unvermittelt auftaucht: als alleiniger Anblick, umrahmt vom Grün des Weidengeästs, vor dem Hintergrund eines blauen Himmels, "mit einem Korb gekrönt wie eine Fee im Bauernmärchen", in aufrecht-stolzer Haltung, die dann in sanft geschwungene Bewegungen übergeht. "Im blanken Lichtregen" ihrer Augen erhöht sich gleichsam auch die Gestalt des Jungen, und selbst der Pfad, auf dem sie für einen Moment verschwindet, gewinnt von ihrem Gang schwebende Leichtigkeit. Das zweitemal sehen wir sie durch einen blauen Milchkrug in der Hand. Im nächsten Porträtbild erscheint ihr Gesicht von Dunst umgeben wie ein Hauch von Glorie, dann wiederum geben durch die schwarze Erde hinziehende Pflüge, grüne Wiesen und blanke Sensen die Dekoration des Hintergrunds zu der schlanken Mädchengestalt im Gartentor. Und schliesslich entschwindet sie unvermittelt und spurlos unserem Blick.

Wir haben es mit einer klassischen Idylle zu tun, die ins Neiv-Volkstümliche abgewandelt ist. Eine Vielzahl kleiner Details bringt die charakteristisch bäuerlich-reale Färbung ins Bild: die wie Sterne blinkenden winzigen Pfützen haben sich in den Fussabdrücken von Küken gebildet, und der Stoff des glorienhaften Lichtscheins rührt hauptsächlich vom Dampf des Abendessens her.

Gewiss, eine wirkliche bäuerliche Betrachtungsweise hätte die Einbeziehung einer noch grösseren Zahl solcher Realien zur Folge, die in ihrer Gesamtheit allerdings jene harmonische Ordnung gefährden würden, die davon zeugt, dass hier höhere Werte

zugegen sind. Ein Zufall ist es jedoch nicht, dass der mit dem Auftreten des Mädchens beinahe stets einhergehende Lichtschein zeitweise gebrochen, leicht irisierend, verschwommen anmutet. Bald zieht aus der gemeinsamen Schüssel aufsteigender Wrasen einen Dunstschleier übers Bild, bald wirft das windbewegte Blattwerk "unruhige vibrierende Schatten" um die Gestalt der Geliebten. Dieser Eindruck wird mittelbar gestützt noch durch korrespondierende metaphorische "Lichtbrechungen" im psychischen Prozess, der sich im Erzählenden abspielt. Auch schon in der Psyche des Jungen, der sich nach einer gescheiterten Revolution auf der Flucht befindet, ist "das Wunderland der jungen Träume... in Goldnebeln funkelnd" erschienen. Genauer gesagt: So steigen im Dichter jene Erinnerungsbilder auf, die auch schon zur Zeit des erzählten Geschehens als Erinnerungs- bzw. Wunschbilder erschienen waren: "ganz so als sah ich sie /die von der Revolution verhiessene schöne Welt, Anmkg. d. Übers./... hellklare Luftspiegelung".

Dieses "ganz so als ob" besagt nichts Unwesentliches. Illyés will nirgendwo die Illusion wecken, dass seine Erinnerungsbilder exakt, also frei von jeglicher Stilisierung und Verklärung seien, die den Vorgang der Erinnerung so häufig begleiten. Der Prozess des Sich-Erinnerns ist nicht nur von der heraufbeschworenen Vergangenheit, sondern auch durch die beschwörende Gegenwart bestimmt. "Was sagte ich? Vielleicht was ich jetzt möchte, dass es sei", heisst es an einer Stelle - ein deutlicher Hinweis auf Ungewisses in der Erinnerung, auf die Möglichkeit, dass die Wirklichkeiten verschiedener Zeitebenen ineinanderspielen. /"Wie wars doch gleich? Im Zerrlicht blitzt auch heut jener Moment noch auf" zeugt von der gleichen Ungewissheit./ "Zurück dahin blick ich beklommen, erheb dich, Vorhang, öffne dich noch mal, vergangne Welt der Jugendzeit!" - so stösst man immer wieder auf Worte, die sowohl von den qualvollen Schwierigkeiten als auch von der betäubenden Lust des Sich-Erinnerns zeugen. Beziehungen und Verbindungen von der Vergangenheit zur Gegenwart des Er-

zählers werden auch auf andere Art noch geknüpft: "O, strahle hell, damit ich dich / nooh klarer seh, Erinnerungsbild, so lang / vermisst, tritt vor sich hin..." und "Ich seh das Kind, das vorzeitig / Mann werden möchte - Nicht / so eilig! rief ich ihm jetzt ich zu / in die vergangne Zeit." Das einstige Geschehnis wird also als Antithese der Erzählgegenwart und teils von dieser beeinflusst zum Idyll ver- und geklärt.

Die Zeichnungen und Farben, die an das klassische Vorbild erinnern, sind nicht nur vom Sinnlichen und der Wirklichkeit her modifiziert, sondern auch ein klein wenig stilisiert, wodurch die schwebende Leichtigkeit der Erinnerungswelt bewirkt wird. So werden Vorgänge im Seelischen - Gerührtheit, stille Heiterkeit, Erregung - vermittelt. /Die reinsten - und dem Konventionellen auch deswegen am stärksten verhafteten - Idyllen erscheinen in zweifacher Lichtbrechung: als Produkte der im Verlauf der Erinnerung beschworenen kindlichen Phantasie, wobei auch noch leise Ironie mitschwingt./

Die Beschreibung der ungeschminkt realen Wirklichkeitsfaktoren - Staub, Schweiss, Dreck, Erschöpfung, Bajonette - bedingt notwendigerweise rauhe stilistische Mittel. Das Licht der untergehenden Sonne ergiesst sich "rot wie Weinrest aus des Betrunknen Flasche" über die Landschaft, die Mittagssonne "hieb wild mit roter Peitsche" auf die Schnitter ein, der Blick des Zufluchtsuchenden blitzt umher wie der eines "in die Enge geknüppelten Köters". Solche und ähnliche Elemente konnten mit den völlig gegensätzlichen dank verschiedener Faktoren zu einem geschlossenen Werkganzen verschmelzen. Starke stilisierende Eingriffe sind auf realistische Weise im Werk selbst deutlich gemacht. Darüberhinaus sind noch zwei Umstände zu erwähnen. Einmal ist es das Wesen der Weitsicht, wie sie im Gedicht selbst Gestalt gewinnt; der Erzähler erblickt nämlich in den "gewöhnlichen" oder geradezu unbehauenen Wirklichkeitselementen und der Harmonie bzw. dem Kraftvollen und dem vollendet Schönen keine einander ausschliessenden Gegensätze. Im Gegenteil: er versteht es,

auf ihre entschieden starken Zusammenhänge aufmerksam zu machen, ohne freilich ihre partielle Gegensätzlichkeit ausser acht zu lassen. Und zwar geschieht das dadurch, dass die Traumvorstellungen des jugendlichen Helden, sowohl die mit kollektivem als auch die mit charakteristisch einzelpersönlichem Bezug - die in ihrer Gegensätzlichkeit auf einander ergänzenden Zeitebenen erscheinen: die einen auf die erzählte Geschichte bezogen in der Vergangenheit, die anderen in der erdachten Zukunft -, an die Bedürfnisse der von rauher Arbeit geprägten proletarischen bzw. bäuerlichen Welt geknüpft werden. /Dort Revolution, die eine neue Ordnung verheisst, hier unabhängiges Dasein nach überlieferter Ordnung auf einem kleinen Stück Land/. Der sechzehnjährige Bauernjunge sieht sich harten Aufgaben gegenüber, doch nachdem er seinen Mann gestanden hat, wird er in die robuste, aber auch Geborgenheit bietende Gemeinschaft der Schnitter aufgenommen. Dass die Fähigkeit, seinen Mann zu stehen und die Zärtlichkeit einander ergänzende Seiten derselben Schönheit sind, ist als Überzeugung in der dem Naiv-Volkstümlichen nahestehenden Anschauungsweise des ganzen Gedichts ebenfalls enthalten. Der Mensch besitzt die Fähigkeit, Harmonie zu finden mit der äusseren Welt als Ganzem und sich darin nicht als Fremder zu fühlen, sodass die Welt mit all ihrer Rauheit schön sein könnte - diese Auffassung durchdringt das ganze Werk.

"... ich hatte das Gefühl, / das echte, das Mannesleben / habe in dem Moment begonnen, / dass Hoffnungen nun Wahrheit würden. - O, wär dein Fortgang so geblieben / im Wellenlauf, du meine Jugend! / Dort zu bleiben, wo strahlend / - wie der neue Tag über fernem Hügelland - / sich bereits auftrat der rauhn Arbeit / Welt, die ich wie durch einen schönen Spalt / einsehen konnte, sobald ich immer aufs neue / in zwei Mädchen-augen blickte".

Die zitierte Passage - und besonders eines der Worte darin - gibt bereits ein klein wenig von der erwähnten strukturellen Besonderheit des Gedichts zu erkennen. "Im Wellen-

lauf" sieht der erwachsene Dichter seine Jugend. <sup>4</sup> Motivisch knüpft diese Bestimmung der Jugend an den "Meeresgisch" im Prolog an, von Wellen und Gisch ist aber auch noch in den Schlusstrophen die Rede. Doch diese Stellen im Gedicht liegen weit voneinander entfernt, würden also kaum bewusst wahrgenommen, ja nicht einmal unbewusst als Korrespondenzen rezipiert werden /und wir wissen, dass auch die Unbewusstheit in der Kunstrezeption eine grosse Rolle spielt/, würde die signalisierte Wellentätigkeit nicht als ordnungsbildender Faktor, verborgen und häufig transponiert zwar, aber permanent gegenwärtig sein. Ein ständiger Wechsel von aufsteigenden und abfallenden Bögen, Entteilen und Niedersinken kennzeichnet auch in anderer Hinsicht das Gedicht. Bereits in den ersten Zeilen lesen wir von auftauchenden und rasch wieder zurückweichenden Schatten, dann von zwei herausragenden Tagen und gleich darauf - noch in den Reflexionen, die den Rahmen bilden - vom tiefen Sturz der für die Zukunft erträumten Turmbauten. Das Bild in grosser Höhe fliegender Vögel lenkt den Blick nach oben, kurz darauf sehen wir die Gestalt des Jungen erschöpft zusammenbrechen. "Stolz und mutig" erhebt sich das Mädchen mit dem Korb auf dem Haupt vor uns beim ersten Erscheinen, lässt sich dann gemeinsam mit dem Jungen nieder, und schon erhebt sich dieser wiederum. /Dieses Sich-Aufrichten ist stark hervorgehoben: "Ich musste einfach aufstehen ... gewachsen fast im Licht-Regen ihrer Worte"./ Dabei blinkt auf dem Gesicht des Mädchens eine Freude auf, "Wie wenn sich ein Vogelpaar auf einen blühenden Apfelzweig niederlässt, der lichterhell auf- und niederschwingt", und der Verstand folgt den Dingen "hochgereckt, versteckt, wieder hochgereckt wie aus dem Bau der launische Zeisel". Die einzelnen /auch durch Numerierung getrennten/ Teile des Gedichts enden jeweils um die Zeit des Sonnenuntergangs, und mit Tagesanbruch beginnt der neue Teil, während dem letzten Versinken im Schlaf die hochgeworfenen Seidenbänder des Schlussteils auf ihre Weise "antworten".

Nur von einem Bruchteil dieser Bewegungen könnte gesagt werden, sie seien lediglich Handlungselemente. In den Stoff des Gedichts sind sie zumeist in doppelter oder überhaupt nur metaphorischer Funktion eingearbeitet. So wie sich durch die meisten Versromane der Weltliteratur eine Dualität von Illusion und Ernüchterung, Idealvorstellung bzw. Traumverlorenheit und jähem Erkennen der prosaischen Wirklichkeit in strukturbestimmender Weise zieht, so ähnlich ist dieses Gedicht durchzogen von jenem Wellengang, der bereits im Prolog einsetzt. Und dieses Auf und Ab ist nicht zuletzt in der erzählten Geschichte selbst zu verfolgen: Von den Traumphöhen der Revolutionserwartungen geht es hinab ins schmerzliche Erkennen des Scheiterns der Revolution; der Hölle der Verfolgung entkommen, erfährt der Junge die Harmonie der aufkeimenden Liebe, und nachdem er die harte Kraftprobe des Mähens bei aller Qual schliesslich doch bestanden hat, wird er aufs neue zum Gejagten und sinkt in einen Zustand völliger Verzweiflung. Wellenähnlichkeit ist jedoch auch im regelmässigen Wechsel von Gegenwart und Vergangenheit, und innerhalb der erzählten Vergangenheit von Vorvergangenheit und erträumter Zukunft nachweisbar, wie auch die bald weichen Übergänge bald harter Wechsel zwischen den stärker stilisierten und den relativ unstilisierten Wirklichkeitssphären im grossen und ganzen als regelmässig bezeichnet werden können.

Der unverhohlene und konsequent realisierte Wechsel der Ebenen /und Sphären/ verhütet zum Teil an sich schon, dass die verschiedenen Elemente als Ensemble dann letztlich auseinanderstreben. Doch selbst unter diesen Umständen ist es schwieriger, aus Komponenten entschieden unterschiedlichen Charakters ein organisches Ganzes zu schaffen, als wenn die Elemente homogen sind. Irgendeine betont feste, straffe Konstruktion wäre der hier erzählten Geschichte nicht angemessen, weder der erzählten Handlung noch dem inneren /psychischen usw./ Geschehen. Optisch in den Vordergrund gerückte Knotenpunkte, scharf gezogene Kraftlinien und exakt bemessene Proportionalität wür-



den der episodenhaften Flüchtigkeit, der Zartheit des Idylls, dem im Erzählten versteckten Mitschwingen von Ironie und der von innerer Bewegtheit zuweilen ein wenig verschleierte Tongebung entgegenwirken, ja widersprechen. Seine Geschlossenheit verdankt das Gedicht gerade dem Umstand, dass es sich, statt statisch streng durchkonstruiert zu sein, organisch - mit einer gewissen Lockerheit sogar<sup>5</sup> - gleichsam von selbst entfaltet.

Neben den bisher aufgezeigten Faktoren der Vereinheitlichung sei noch eine Regelmässigkeit hervorgehoben, die für die Struktur des gesamten Werkes grundlegend ist.

Die klare Ordnung in der Komposition ergibt sich aus der übersichtlichen Dreiergliederung: Prolog, epischer Teil, Epilog. Der Prolog umfasst drei Strophen, und ebenfalls in drei Teile gegliedert - Numerierung deutlich gekennzeichnet - ist der in den Rahmen gestellte erzählende Mittelteil. Demgegenüber spielt sich das Geschehen selbst an zwei Tagen ab, was dem Leser vermutlich ohnehin im Gedächtnis haften bleibt, zumal es im Prolog - dreimal sogar<sup>6</sup> - ausdrücklich angekündigt wird. Im Epilog ist wiederum eine Zweiteilung auszumachen: in den ersten drei Strophen dominiert der Bericht /der jüngsten Vergangenheit/, in den zwei letzten äussert sich der Autor summierend fast ausschliesslich über das fertiggestellte Werk selbst. Nach drei Tagen des Umherirrens begegnen wir dem Jungen, und drei Tage nach der erneuten Flucht erblicken wir ihn wieder für einen Moment, als er zu Hause ankommt. /Zwischendurch freilich "putzt" der ausgehungerte Halbwüchsige drei Schüsseln Kartoffelsuppe weg und erträumt sich drei Morgen Lend, von denen er dann dem Mädchen erzählt./ Die beiden Tage hingegen umfassen die Geschichte des Zueinanderfindens zweier junger Menschen. Auch im Zusammenhang mit dem wellenartigen Verlauf des Gedichts hatten wir bereits von einer Art Zweifelt des "Oben und Unten" gesprochen.

In der Komposition ist also eine an die Volksmärchen erinnernde naive Einfachheit zu erkennen, die allerdings bravourös variiert ist, so dass die sturkturbildenden Faktoren halb-

wegs verborgen bleiben. /Ob hier mit grossem handwerklichem Können verborgen wurde, was die Eingebung suggerierte, oder ob die poetische Eingebung unmittelbar die künstlerische Struktur mit bewirkte, ist nicht leicht zu entscheiden. Das mag auch die Erklärung dafür sein, dass der bedeutende Kritiker Aladár Schöpflin seinerzeit feststellte: "Es ist ein Werk der reinen Eingebung", und der Schriftsteller László Németh damals meinte: "Der Ton ist naiver, als der Dichter."<sup>7</sup>

"Wie ein Liebender, betrogen und verjagt" flieht der Held in der ersten Strophe der Verserzählung aus dem Zusammenbruch der Revolution "zur treueren mütterlichen Liebe", und als er schliesslich bei der Mutter ankommt, ist er auch von der wirklichen Geliebten schon getrennt. Und im Mittelteil sind die Empfindung der Liebe und das Bild der Mutter gleich an zwei Stellen miteinander gekoppelt. /Gewissermassen mit umgekehrtem Vorzeichen, insofern da nämlich in der Annäherung des Jungen an die Liebste etwas von der Art ist, wie er sich seiner Mutter nähert./ Die Gestalt der Mutter erhält ohne individuelles Gesicht eine grosse Rolle, sie gewinnt einen bis zu einem gewissen Grad archetypischen Charakter: die Vorstellung von der Mutter schlechthin ist in dem gesamten Werk gegenwärtig. - Eine Rolle, die über die Metaphorik im Einzelfall hinausstrahlt, spielt auch das Bild des Toreingangs /bzw. der Tür/: "Aus dem helllichten Tor einer besseren Zeit" vernennen wir ein leidenschaftliches Bekenntnis /zu dem erträumten "Wunderland", für das der Sechzehnjährige focht/; im Türrahmen stehend erblickt der Junge das zweitemal das Mädchen; wie "an der Tür eines mächtigen Herrn" zaudert er, bevor er die Schritte tut, mit denen er seine Zugehörigkeit zu dem Mädchen bezeugt, und in seiner Phantasie malt er sich eine schöne Zukunft aus, da ihm die künftige Frau "abends zum Tor entgegeneilt"; am Abend trennen sie sich im Scheunentor, und nach bestandener Kraftprobe sieht er bereits die Welt der Arbeit vor sich "auftun". Als er am Ende der Flucht mit der Tür ins Haus der Mutter fällt treffen in der rück-

blendenden Beschreibung der Erlebniswelt des Jungen die Motive mit einem tragischen Akzent zusammen: "Jugendzeit, schöne Kühnheit, Leben, / die ihr euch aufgetan und wieder geschlossen habt - / ich spür noch jetzt die Bitterkeit, / zuerst geschmeckt vor deinem geschlossenen Tor." - In den einleitenden Worten sind die beiden Tage im Bild der kleinen Insel gefasst, wo sich die Gestalt der kleinen Heldin flink dreht und wendet; bei der Beschreibung der Gemeinschaft, die dem Verfolgten Zuflucht gewährt, gewinnt das Bild des Kreises erhöhte Bedeutung. /"Wir sassen im Kreis...", "als flatterten über uns Ungeheuer... um sich auf unsere Kreise zu stürzen"; das Mädchen lächelt aus einer schlichten, schönen Glorie zu dem Jungen hin, der hier nun wiederum das Mädchen umkreist./ - Vom Motiv des Lichts, verbunden mit der Gestalt des Mädchens, war bereits die Rede, doch ist der Wechsel von Licht und Dunkel, bald im Kontrast, bald in weichen Übergängen, eine der Stereotypen des Gedichts. "Ein klein wenig Licht zwischen den Wolken" erscheint in der ersten Strophe, Aufblitzen und hinfliehende Schatten geben das Gegensatzpaar in der zweiten, "blindes Dämmern" und "Glanz des Weltanfangs" sind im Fortgang des Prologs gegenübergestellt. Im Handlungsverlauf folgt dem Zauber aufklarender "Glanzfülle" nach "Goldnebeln" der Gegensatz von "helllichtem Blick" und "verdüsterter Welt", dann scheint Lichtgeflimmer zu dominieren, und erst das abendliche Dunkel ruft die Drohung der "herzbe-klemmenden Nachrichten" in Erinnerung. In der "Regenbogen-Welt eines Jungen und eines Mädchens" bahnt sich dann trotzdem ein gewisser Wandel an: mit den Lichtvorstellungen verbinden sich auch unangenehme Farben und negative Werte /vor allem in der Beschreibung des Sonnenlichts, das auf die Schnitter nieder-prasselt/.

Nach höchster Steigerung erlöschen die Lichter schliesslich vollends: "Wie Adam zum verlohten Himmel, / wie der Witwer auf der Gattin Grab, / so starrt' ich in das dichte Dunkel, / in die sternlose tiefe Nacht."

Von "blindem Dämmern" sprach der Dichter im Prolog, von "blindem Geschick" im Schlussteil, ins "Dickicht des Abends" zogen sich die im Prolog beschworenen Schatten zurück, und in "dichtes Dunkel" starrt der Verfolgte am Ende der Geschichte. Auch andere Motive aus dem Prolog kehren variiert und andere Motive mitvariiierend im Handlungsteil wieder. Für die Insel der beiden Tage erhebt sich in der realen Geschichte eine Hügelkuppe, mit den lachend auftauchenden und forthuschenden Gesichtern in der Erinnerung korrespondieren die realen Mädchengestalten, die ebenfalls lachend zwar, aber ruhig-langsameren Schritts in den Schlusszeilen vorüberziehen, und auf jenes "Ein Kind war ich und bin zum Mann geworden" lautet die Antwort im Epilog: "Ich trat ins Mannsalter. - Jetzt dunkeltes schon. - / Es wächst des Herzens Waisendasein." /Das "Waisendasein" weist zudem als negativer Bezug auf das Mutter-Bild zurück./ So bilden Motive ein einheitliches System. Das "Dunkeln" im letzten Zitat klingt in einer weiteren Zeile an, die im Erzählteil zu lesen ist: "Es dunkelte. Und staubumwölkt / kamen die Wagen an, Geseng erhob sich." Sollte das etwa ein Zufall sein und vernachlässigt werden können? Aber das Bild des staubbewölkten Wegs, auf dem die Schnitter heimkehren, steht ja auch nicht allein, denn nachher sind es die bedrohlich blitzenden Säbel und Tschakos, die sich in "grosser Staubwolke" nähern, und schliesslich verliert sich das gesamte Ensemble der Erinnerungen "im Staub des Wegs", wobei dieses Bild nur eine einzige Strophe von der zitierten Feststellung, dass "es dunkelt", entfernt ist.

Ebenfalls in der letzten Strophe reimt sich gewissermassen das "schöne Seidenband meiner Erinnerungen" /im Original auch klanglich/ mit "jenem sanften Mädchen der Erinnerung", aber noch wichtiger ist das Zusammenspiel mit dem Bild der "rotbänderten Soldatenmütze" zu Beginn der Erzählung, von der sich der Junge mit den Worten verabschiedet: "Ich kann dich nicht bewahren, teure Erinnerung" und die er dann hinwirft, ins Gestrüpp hinein. Auch im Schlussbild nimmt er von den Erinnerungen Abschied, in vielem der Eingangszene

ähnlich und doch wieder völlig anders. "Ich warf dich hoch hinauf" heisst es hier nämlich mit einer neuerlichen Anhebung der emotionalen Wellenbewegung, im Gegensatz zur abfallenden Linie am Beginn des Gedichts.

Dies war die Jugend - winkend noch  
ein letztes Mal dir, frohgemut...

Wie kommt es zu diesem Schluss gleich nach jenen Zeilen, die bei aller Verhaltenheit doch so erschreckende Signale vom Prozess der Weltentfremdung vermittelten? Woher der frohe Mut in der Gestik des nun schon endgültigen Abschiednehmens?

Vom Wechsel als konstantem Faktor des Gedichts sprachen wir bereits, und in den hinein fügt sich auch diese emotionale Wandlung. Doch um sie hier am Schluss, also in exponierter Position, völlig überzeugend zu vollziehen, bedarf es eines zusätzlichen Faktors, der in Folgendem besteht: Wenn der Held der Erzählung zu Beginn der Erzählung gezwungen war, sich von seiner Mütze - deren rote Bänder von der Zukunftsverheissung der Revolution kündeten - so zu verabschieden, als verleugnete er sie, so kann der Dichter jetzt die Erinnerungen, in denen seine Vergangenheit mit all den vielen Werten darin geborgen ist, so verabschieden, dass er sich zu ihnen bekennt. Während des Erzählens bedurfte es immer wieder schmerzlicher Anstrengungen, um jene schönen Erinnerungen zu beschwören, nachdem nun das Werk aber steht, kann er sie ruhigen Herzens auf den Weg schicken. Im Lächeln des Abschiednehmenden dürfte auch etwas vom Wohlgefühl des "exigi monumentum" stecken beim Anblick ihrer künstlerischen Vollzogenheit: ihrer Objektivität. /"Erinnerungen - schönes Seidenband, / das ich mit flinker Hand bisher geflochten..."/

Der Epilog beginnt mit jenem "Komm zurück...", das das Mädchen dem Jungen bei der Trennung zuletzt noch zuruft. In dem nachdenklichen Wiederaufgreifen der Worte liegen Gerührt-heit und Ernüchterung in gleichem Masse, und noch mehr in dem Schweigen, das mit den drei Punkten angedeutet ist, weil ja

nicht mehr zusammengeknüpft werden kann, was dereinst zer-riss und es eine Rückkehr in die Vergangenheit nicht gibt. Diese Worte des Rufens, die auch zur Beschwörung der Erinne-rungen vom Prolog an häufig wiederkehren, vermitteln jedoch auch einen ganz allmählichen Wandel in der Haltung dessen, der sie spricht. "Frühling, Jugend - wo sind sie hin?" heisst zu Beginn des Gedichts die Frage, die zugleich ein Erschrecken enthält. "Dies war die Jugend" kann als Antwort nun zum Schluss gegeben werden.

Gewiss, dieser Sieg ist ein sehr partieller nur. Das tatsächliche Zusammenfinden der beiden jungen Menschen ist in jene kurze Frist eingeschlossen geblieben, denn das Bild des Hochzeitszugs erscheint in den Schlusszeilen lediglich meta-phorisch. /"Ich will ihr zuwinken...wie einem schönen Hoch-zeitszug."/ Das Abschiedslächeln ist auch das des Kindes, das am liebsten weinen möchte, das Lächeln eines Menschen in "des Herzens Waisendasein", der jedoch das Gefühl und die Stimme der Schwäche schon zu meistern versteht. Und da erinnern wir uns an die erste Zeile des Gedichts: "Ein Kind war ich und bin zum Mann geworden."

Die lebendige Kontinuität der von vielerlei Einflüssen bestimmten Literaturentwicklung ist durchzogen von einer Viel-zahl teils klar sich abzeichnender teils Schlundbächen oder Kapillarien gleich verborgener Zuflüsse aus dem Erbe. Neben Übernahmen, Anspielungen und zufälligen Übereinstimmungen muss auch mit zahlreichen Übergängen zwischen ihnen gerechnet werden. In jedem Fall wird erlesenes und bewahrtes Erbe, schöpferisch umgeformt und erneuert, Teil der lebendigen Dichtkunst - besonders in den Meisterwerken.

Anmerkungen

- 1 Illyés, Gyula: Sándor Petőfi. Ein Lebensbild. Aus dem Ungarischen von Johanne Till. Berlin 1971, S. 187-189.
- 2 Géza Juhász erwähnt in der Vorbemerkung zu dem Werk, das in der von ihm gemeinsam mit László Kardos herausgegebenen Reihe "Uj irók" erschien: "Es ruft des grössten Meisters der lyrischen Epik, Petőfis, 'Feentraum' ins Gedächtnis."
- 3 Die zitierten Worte sind die des Mädchens, doch sie drücken beider Seelenzustand aus. /Gelegentliche Hervorhebungen in den Zitaten stammen vom Verfasser dieses Aufsatzes./ In deutscher Fassung sind die Zitate aus Petőfis "Feentraum" folgendem Band entnommen: Sándor Petőfi, Gedichte, Nachgedichtet von Martin Remané, Berlin und Weimar 1973, S. 122-129.
- 4 Statt "im Wellenlauf" hiess es in der Erstfassung "gebrochen, bitter". - Ansonsten sind an der Erstfassung nicht viele Änderungen vorgenommen; lediglich ein, zwei Worte wurden von Illyés ausgetauscht bzw. umgestellt. Diese geringen Eingriffe haben den künstlerischen Wert meist jedoch wesentlich erhöht.
- 5 Eine gewisse Lockerheit zeigt sich auch im Akustischen. In den neunsilbigen Zeilen bewirken die Jamben nur eine gedämpfte Rhythmisierung und lassen den natürlichen Rhythmus der Rede dominieren. Ebenso wenig akzentuiert sind die Assonanzen / a b a b/; sie befördern vielmehr den Fluss der Sätze und bringen ein Element des Spielerischen mit ein.
- 6 Zur Rolle der Zahlen "zwei" und "drei" in der Struktur s. Attila Tamás, Über ein Gedicht von Illyés, in: Tiszatáj, 1972, Nr. 11, S. 30.
- 7 In: Nyugat, 1933, Nr. 2, S. 167; Tanu, 1934, Februar, S. 97.