



JÜRGEN KÜHNEL (Siegen)

## **„Das Ende nur, ach könnt ich das vergessen.“ Imre Madáchs *Tragödie des Menschen***

### **I.**

Imre Madáchs ‚Dramatisches Gedicht‘ *Die Tragödie des Menschen* (*Az ember tragédiája*), entstanden in den Jahren 1859/60, erschienen 1861 (rec-te1862), uraufgeführt 1883 am Budapester Nationaltheater, gehört zu den zentralen Werken der ungarischen Literatur und des ungarischen Theaters. Seine Entstehung fällt in die so genannte ‚Bach-Epoche‘, die Zeit der Restauration der Habsburgischen Herrschaft nach der Niederschlagung der ungarischen Revolution 1849, benannt nach dem österreichischen Statthalter Alexander Anton Baron von Bach, eine Zeit der Unterdrückung und der ‚beispiellosen Kolonialherrschaft‘ (Csobádi 1992, 298), die erst 1866 durch den österreichisch-ungarischen ‚Ausgleich‘ und die Institutionalisierung der ‚Doppelmonarchie‘ 1866/67 beendet wurde. Auch der 1823 im nordungarischen (heute slowakischen) Alsó-Sztrégova geborene Madách, der dem ungarischen Landadel entstammte und nach dem Studium in Pest ein Ehrenamt in der Komitatsverwaltung des Komitats Nógrád innehatte, wurde 1852 für ein Jahr inhaftiert; er hatte zwar – zeitlebens kränkelnd – am Aufstand selbst nicht teilgenommen, aber dem flüchtigen Privatsekretär und Schwager Lajos Kossuths in seinem Hause Unterschlupf gewährt. Das zutiefst pessimistische und illusionslose Geschichtsbild der *Tragödie des Menschen*, aber auch ihr kämpferischer Impetus – „Mensch, dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“ (230) lauten die Worte, mit denen der Herr das Stück beschließt –, die Idee einer Selbstbehauptung des Menschen auch im Scheitern, sind zweifellos durch die traumatischen Erfahrungen der ‚Bach-Epoche‘ und den andauernden Widerstand der ungarischen Literaten und Intellektuellen geprägt.

In Ungarn wurde das 1862 durch den renommierten Kisfaludy-Kreis – eine Vereinigung ungarischer Autoren – herausgegebene Stück enthusiastisch aufgenommen und Madách, der sich 1854 ins Privatleben zurückgezogen hatte und erst nach Abschluss der *Tragödie*, 1861, als Abgeordneter seines Komitats im Budapester Parlament wieder ein öffentliches Amt übernahm,

wurde 1863 in die Ungarische Akademie der Wissenschaften aufgenommen – ein Jahr vor seinem frühen Tod 1864. Die *Tragödie des Menschen* wurde zunächst, aufgrund der enormen Anforderungen an Ensemble und Bühnentechnik – nicht anders als Goethes *Faust II* –, als ‚Lesedrama‘ rezipiert. Die Uraufführung am Budapester Nationaltheater 1883 widerlegte jedoch die angebliche ‚Unaufführbarkeit‘ des Stückes und seitdem hat die *Tragödie des Menschen* ihren festen Ort im ungarischen Theaterleben – Anreiz zu immer neuen szenischen Interpretationen, eine Herausforderung für jeden Regisseur und jedes Ensemble. Aufführungsverbote durch das kommunistische Regime in den Jahren vor dem Aufstand von 1955 haben die Bedeutung des Stückes im Bewusstsein der ungarischen Öffentlichkeit noch gesteigert. Zu den Aufführungen kommen zahlreiche Adaptionen in den unterschiedlichen Künsten und Medien. Ich nenne nur die ‚Illustrationen‘ Mihály Zichys aus den späten 80er Jahren des 19. Jahrhunderts – zwanzig monumentale Gemälde im Stil der spätromantischen Historienmalerei –, Ernst (Ernő) von Dohnányis Kantate *Cantus Vitae* aus dem Jahre 1941 und die eigenwillige Verfilmung durch András Jeles, 1984 (*Angyali üdvözlet*; englischer Verleihittel: *The Annunciation*). Auch international wurde das Stück breit rezipiert; die *Hungarian Electronic Library* hat allein 25 Übersetzungen in 20 Sprachen abrufbar gespeichert.

In Deutschland ist Madáchs *Tragödie* heute kaum bekannt. Das war freilich nicht immer so. Eine erste vollständige deutsche Übersetzung, durch Alexander Dietze, erschien bereits 1865; sechs weitere Übersetzungen folgten, darunter die durch Lajos Dóczy; sie lag auch der deutschen Erstaufführung, 1892 in Hamburg, zugrunde, einer Aufführung, die noch im gleichen Jahr auch auf der Wiener Weltausstellung gezeigt wurde – parallel übrigens zur Inszenierung der Budapester Uraufführung – und als grandioses Bühnenspektakel gleichermaßen gerühmt und kritisiert wurde. Vergleichsweise zahlreich waren die Aufführungen auf deutschsprachigen Bühnen in den 30er und frühen 40er Jahren, jetzt meist auf der Grundlage der Neuübersetzung durch Jenő Mohácsi, erstmals 1934 am Wiener Burgtheater, mit Paul Hartmann in der Rolle des ‚Menschen‘ Adam (er spielte später in mehreren *Faust*-Inszenierungen unter der Regie von Gustaf Gründgens die Titelrolle). Der ungarische Regisseur Antal Neméth inszenierte das Stück in den 30er Jahren nicht nur in Budapest, sondern auch in Hamburg und Frankfurt. Besonders erwähnt sei noch die Inszenierung an der Berliner Volksbühne in der Regie von Eugen Klöpfer (dem ersten Woyzeck der Theatergeschichte), mit Werner

Hinz als Adam, Lil Dagover als Eva und René Deltgen als Luzifer. Zweifellos bot der Text einzelne Anknüpfungspunkte für eine Interpretation im Geist der 30er Jahre: die im vitalistischen Sinne deutbare Emphase, mit der das ‚Leben‘ der kalten (und ‚zersetzenden‘) Vernunft entgegengesetzt wird; Stichworte wie ‚Leben‘, ‚Kampf‘ und ‚Blut‘, ‚Entartung‘ und ‚entartet‘, auch ‚Verzweigung‘ und ‚verzweigt‘ als Leitwörter in Mohácsis Übersetzung; Luzifers Physiognomie – „Hakennas und krumme[.] Beine“ (172); die Überwindung der römischen Dekadenz durch die germanischen Stämme: „Bring uns ein neues Volk [...] / Ein Volk, das auffrischt unser Blut“ – so Adams Gebet zu Gott am Ende des Rom-Bildes, und der Apostel Petrus verheißt ihm: „Die faule Welt wird neu geboren. / Barbaren in den Bärenfellen / [...] / [...] bringen frisches Blut in schlaffe Adern“ (83/84)<sup>1</sup>. Auch das Frauenbild der *Tragödie des Menschen*, das schon der ungarische Romancier und Literaturhistoriker Antal Szerb kritisch beleuchtet hat (vgl. Voinovich/Mohácsi 1935, 137), muss hier genannt werden. Eine genaue Lektüre des Textes, der Blick auf das Gesamtwerk und seine Konzeption (und auf den Kontext der Entstehungsgeschichte) bestätigen diese Lesart freilich nicht; die Szene in den *phalanstères* mit ihren Schädelmessungen (Zwölftes Bild) ist mit dieser Lesart geradezu unvereinbar; aber die Rezeption ist bekanntlich frei... Der Übersetzer Mohácsi, jüdischer Abstammung, starb übrigens 1944 als Opfer der deutschen Faschisten. Nach 1945 konnte sich die *Tragödie des Menschen* auf den deutschen Theatern nicht mehr durchsetzen. Eine erste Adaption für die Opernbühne, Peter Michael Hamels ‚Musiktheater in zwei Teilen‘ *Ein Menschentraum*, 1979/80, uraufgeführt 1981 am Staatstheater Kassel in der Regie von Dieter Dorn, fand nur wenig Resonanz. Ob die Uraufführung<sup>2</sup> von Albert Ostermaiers und Peter Eötvös ‚Komisch-utopischer Oper in drei Teilen‘ *Die Tragödie des Teufels* auch neues Interesse an Madáchs *Tragödie des Menschen* wecken konnte, bleibt fraglich.

1 Zitate nach der Übersetzung von Jenő Mohácsi in der Bearbeitung von Géza Engl; in Klammern die Seitenzahlen der Ausgabe von 1994 (s. Literaturverzeichnis im Anhang).

2 Am 22. Februar 2010 am Bayerischen Nationaltheater in München.

## II.

Madáchs *Tragödie des Menschen* ist zugleich ‚Welttheater‘ und geschichtsphilosophischer Entwurf. Nach der Vertreibung aus dem Paradies konfrontiert Luzifer, „aller Verneinung Urgedanke“ (17), Adam und Eva in einer Serie von ‚Traum-Bildern‘ mit Geschichte und Zukunft der Menschheit – vom Ägypten der Pharaonen bis in die Gegenwart des Industriezeitalters; abgeschlossen wird die Reihe der ‚Traum-Bilder‘ durch eine dreifache Dystopie: die Kollektivierung der Menschen in der klassenlosen Gesellschaft der *phalanstères*, den gescheiterten Aufbruch in den Weltraum und die Erschöpfung der Energiereserven der Erde.

WELTTHEATER. – Als ‚Welttheater‘ steht die *Tragödie des Menschen* in der langen Reihe welttheatraler Entwürfe des 19. und 20. Jahrhunderts, die in einer durch fortgesetzte Identitätskrisen und Diskontinuitätserfahrungen geprägten Zeit – unter Rückgriff auf bestimmte historische Typen des Dramas, namentlich die geistlichen Dramen des Mittelalters und das spanische *auto sacramental* – den geschichtlichen Erfahrungen der Diskontinuität die Behauptung der Kontinuität entgegensetzen und die ‚Welt‘ als ein sinnvoll geordnetes ‚Ganzes‘, als funktionierenden Zusammenhang auf die Bühne stellen, in dem alles menschliche Tun, *sub specie aeternitatis*, sich als sinnvoll erweist und in dem der Einzelne sich aufgehoben weiß und seine Identität, seine Selbstbestimmung findet.

Inspiziert ist Madáchs *Tragödie* in erster Linie durch Goethes *Faust*, was nicht bedeutet, dass es sich um ein bloßes *Faust*-Imitat handle, auch wenn dies wiederholt behauptet worden ist. Goethes *Faust* ist die Konzeption des Gesamtwerks verpflichtet: die durch einen ‚Prolog im Himmel‘ eröffnete Rahmenhandlung, deren Ende letztlich ‚offen‘ bleibt und in die als Binnenhandlung die Geschichte des ‚Menschen‘ eingefügt ist; der Weg *vom Himmel durch die Welt zur Hölle* – wobei sich in Madáchs Konzeption als ‚Hölle‘ am Ende das erweist, was der Mensch aus der Erde gemacht hat, die ihm von Gott anvertraut wurde. Auch einzelne Szenen und Motive sind durch Goethes *Faust* angeregt; wir finden nicht nur den bereits genannten ‚Prolog im Himmel‘, sondern auch, *mutatis mutandis*, die Erscheinung des Erdgeists, den ‚Osterspaziergang‘, die ‚Schülerszene‘, Reminiszenzen an die Szenen in ‚Auerbachs Keller‘ und in der ‚Hexenküche‘, Motive der ‚Gretchen-Tragödie‘ – die Szenen im ‚Garten‘ und im ‚Zwinger‘ –, die ‚Walpurgisnacht‘, das

Homunculus-Motiv und Anspielungen auf das Ende der ‚Helena-Tragödie‘ und den Fünften Akt des *Faust II* – eine lange Reihe von Zitaten und Allusionen. Das Motiv der (doppelten) Wette fehlt.

Andere Texte, auf die Madách – polyglott und hochgebildet wie viele ungarische Intellektuelle des 19. und 20. Jahrhunderts – bei der Konzeption der *Tragödie* zurückgriff, sind Miltons *Paradise Lost* und ein in der Nachfolge Miltons entstandenes Werk der slowakischen Literatur: August Doležals *Tragödie, so die ganze Welt interessiert, nämlich die in Verse gefaßte Erzählung des traurigen Falles unserer Ureltern [...], zusammengeschrieben von einem Sohne Adams* aus dem Jahre 1791 (vgl. Voinovich/Mohácsy 1935, 111) – an diese Werke schloss Madách sich bei der Ausgestaltung der Rahmenhandlung an; weiter Byrons Dramen *Kain* und *Manfred*, denen Madách Anregungen für die Luzifer-Figur entnehmen konnte. Hinter der Serie der ‚Traum-Bilder‘, in denen Luzifer Adam (und Eva) durch die Geschichte geleitet, werden als Modelle Dantes *Göttliche Komödie*, Calderóns *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*) und Victor Hugos Gedichtzyklus *La légende des Siècles*, dessen erster Teil 1859 erschien, sichtbar. Und auch Lesages *Diable boiteux* (*Der hinkende Teufel*) und Voltaires *Candide* gehören zu den Texten, die den literarischen Horizont der *Tragödie des Menschen* bezeichnen.

Die Handlung des im ungarischen Original 4.366 fünfhebige iambische Verse umfassenden Stückes entfaltet sich in insgesamt 15 Bildern. Dabei formen die Bilder 1 bis 3 und das letzte, das Fünfzehnte Bild die Rahmenhandlung: die Schöpfung und Luzifers Rebellion gegen Gott, die Tragödie der ersten Menschen, den Sündenfall und ihre Vertreibung aus dem Paradies, ihr Leben ‚jenseits von Eden‘; die Bilder 4 bis 14 die Binnenhandlung, die Serie der ‚Traum-Bilder‘: ein Stationendrama, dessen einzelne Stationen den Epochen der Geschichte entsprechen; sie führen in das Ägypten der Pharaonen, das Athen zur Zeit der Perserkriege, das Rom der frühen Kaiserzeit, das mittelalterliche Byzanz, nach Prag zur Zeit Rudolfs II., Paris 1794 unter der Schreckensherrschaft der Jakobiner, London im 19. Jahrhundert. Die in sich geschlossenen einzelnen Bilder dieses Stationendramas zeigen dabei durchaus ihren eigenen dramaturgischen Kontur – „mit eigener Entwicklung, eigenen Konflikten und stets neuer Auflösung“ (Csobádi 1992, 305). Die Einheit der Handlung wird durch das Zusammenspiel von Rahmenhandlung und Binnenhandlung, vor allem aber durch die Figuren garantiert: Adam, Eva und Luzifer. Adam, der ‚Mensch‘, das Subjekt der Geschichte, und Eva – beide Symbolfiguren für das Schicksal der Menschheit – erscheinen in den

einzelnen Bildern in immer neuen historischen Rollen. Adam ist der Pharao des Ägypten-Bildes, der athenische Feldherr Miltiades, ein römischer *libertin* und ein christlicher Kreuzfahrer, er ist Kepler und Danton; Eva die ägyptische Sklavin, die dem Pharao die Augen für das Elend der Massen öffnet, die Gattin des Miltiades, eine römische Hetäre und eine mittelalterliche Minnedame, Keplers untreue Gattin, im Paris-Bild in rascher Folge eine Aristokratin, die als Märtyrerin der Revolution stirbt, und eine fanatische Revolutionärin. Luzifer begleitet Adam und Eva durch die Geschichte, als ironischer und zynischer Kommentator, auch er in wechselnden Rollen – als Wesir des Pharao, als athenischer Demagoge und römischer *libertin*, als Knappe des Kreuzfahrers und als Keplers Famulus, als Henker an der Guillotine.

GESCHICHTSPHILOSOPHISCHER ENTWURF. – Der geschichtsphilosophische Entwurf, den Madách in seiner *Tragödie des Menschen* zur Diskussion stellt, ist durch die kritische Auseinandersetzung mit dem optimistischen Geschichtsverständnis der Aufklärung, mit dem Fortschrittsgedanken und, vor allem, mit Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* und seinen *Grundlinien der Philosophie des Rechts* geprägt.

Der Gang der Geschichte in Madáchs *Tragödie* vollzieht sich in einer Folge dialektischer Schritte. Bestimmt wird der dialektische Gang der Geschichte durch den Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft, dem Einzelnen und dem Kollektiv. Leitidee ist die ‚Freiheit‘. In der ‚orientalischen Despotie‘ des alten Ägypten gibt es nur einen, der ‚frei‘ ist, den Pharao. Alle anderen sind ‚unfrei‘ und seiner absoluten Herrschaft unterworfen. In der attischen Demokratie sind, im Gegenzug, zwar ‚alle‘ ‚frei‘, der Einzelne jedoch ist ‚unfrei‘, wird durch die Masse der ‚Freien‘ vernichtet. Die christliche Idee der brüderlichen Liebe bringt die Gegensätze zur Synthese. Orient – griechisch-römische Antike – europäisch-christliche Welt: das ist der Dreischritt, der in Hegels *Philosophie der Geschichte* den „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ bezeichnet (W 12, 32); wobei das Christentum in Europa durch die germanischen Völker durchgesetzt wird: „Erst die germanischen Nationen sind im Christentum zum Bewußtsein gekommen, daß der Mensch als Mensch frei ist“; so Hegel (W 12, 31), für den die Emanzipation der Moderne und auch die moderne Naturwissenschaft im Christentum angelegt sind. Entsprechend der Fortgang der Geschichte bei Madách: Die Idee der christlichen Nächstenliebe, in der der Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft aufgehoben ist, schlägt um in Orthodoxie und Dog-

matismus; wer sich dem Dogma nicht beugt, endet als Häretiker auf dem Scheiterhaufen. Die historische Antwort auf die in Dogmatismus erstarrte Religion – nächste dialektische Wende im Gang der Geschichte – sind der Rationalismus der Aufklärung und die moderne Naturwissenschaft. Unter der Herrschaft des Absolutismus, die aus der mittelalterlichen Gesellschaft hervorgegangen ist, können Aufklärung und Naturwissenschaft sich jedoch nicht frei entfalten. Die aus diesem Widerspruch resultierende Spannung löst sich in der Französischen Revolution etc.

Auch Hegels Analogisierung der historischen Epochen mit den Lebensaltern des Menschen wird von Madách aufgegriffen. Der Adam der ersten ‚Traum-Bilder‘ – Adam als Pharao, als Miltiades und als Römer Sergiolus – ist ein Jüngling; der Adam der folgenden Bilder – der Kreuzfahrer des Byzanz-Bildes, Adam als Kepler und Adam als Danton – befindet sich „in bestem Mannesalter“ (86); der Adam des London-Bildes ist deutlich gealtert, im letzten ‚Traum-Bild‘ erscheint er „als ganz gebrochener Greis“ (214).

Anders als bei Hegel führt der dialektische Gang der Geschichte in Madáchs *Tragödie des Menschen* nicht in die Gegenwart des modernen Staates, der „ein in sich Vernünftiges“ ist (W 7, 26), in dem ‚Geist‘ und ‚Wirklichkeit‘ versöhnt, ‚was vernünftig ist‘, ‚wirklich‘ und ‚was wirklich ist‘, ‚vernünftig‘ geworden ist (W 7, 11). Als Ergebnis der Französischen Revolution etabliert sich in der *Tragödie des Menschen* im ‚freien Spiel der Kräfte‘ die neue Gesellschaft des Kapitalismus, in der der Mensch verdinglicht, zur Ware erniedrigt ist. Und der Versuch einer Überwindung des Kapitalismus führt nicht zu neuer Freiheit, sondern in die Kollektivierung der Menschen in den totalitären *phalanstères*. Die letzten Bilder der Binnenhandlung zeigen nicht Hegels ‚Greisenalter der Geschichte‘, eine Epoche der vollkommenen Reife des ‚Geistes‘, in der „die Philosophie ihr Grau in Grau malt“ (W 7, 28), jene ‚Dämmerung‘, in der der ‚Flug der Minerva‘ erst beginnt (ebd.), sondern eine ‚vergreiste‘ Menschheit: die Energiereserven der Erde sind erschöpft, die Sonne hat ihre Kraft verloren, ist ausgekühlt, so dass ewiger Schnee und ewiges Eis sich bis zum Äquator ausgebreitet haben, nur wenige Menschen haben überlebt, sind in einen vorzivilisatorischen Zustand zurückgefallen.

Madáchs *Tragödie des Menschen* ist ein pessimistischer und illusionsloser Gegenentwurf zu Hegels Philosophie der Geschichte. Der zweite große Gegensatz, der die Dialektik der Geschichte in Madáchs Stück bestimmt, nach dem Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft, dem Einzelnen und dem Kollektiv, ist der zwischen Idee und ‚Wirklichkeit‘, Idealismus und

Realismus. Er wird überlagert durch einen dritten Gegensatz, den von Illusion und Enttäuschung. Die großen Ideen, die zum Bewusstsein und zur ‚Wirklichkeit‘ drängen, werden, sobald sie ‚wirklich‘ geworden sind, in ihr Gegenteil verkehrt. Das wird vor allem in der spezifischen Art und Weise deutlich, in der Madách die ‚Traum-Bilder‘ der Binnenhandlung seiner *Tragödie* miteinander verkettet. Jeweils am Ende der einzelnen Bilder fasst Adam den neuen Gedanken, der die Zukunft bestimmen soll, beschwört er – ein immer wiederkehrendes Stichwort – die *neue Welt*: die Idee der Demokratie, die christliche Idee der brüderlichen Liebe, die Idee eines durch Vernunft und Wissenschaft gesteuerten Gemeinwesens. Wenn sich der Vorhang über dem nächsten Bild hebt, ist die Idee, in die ‚Wirklichkeit‘ übergeführt, bereits in ihr Gegenteil umgeschlagen und die *neue Welt* bringt nur neue Enttäuschungen: statt Demokratie die Herrschaft eines von Demagogen gelenkten Pöbels, statt christlicher Nächstenliebe Dogmatismus und Ketzerverfolgung, statt eines durch Vernunft und Wissenschaft gesteuerten Gemeinwesens den absolutistischen Staat, der die Wissenschaft seinen Zwecken unterwirft. ... „Adam gelangt in jede Epoche verspätet. [...] Die Enttäuschung ist die bewegende Kraft“ (Voinovich/Mohácsi 1935, 95); sie ist es, die den neuen großen Gedanken reifen lässt, der, in die ‚Wirklichkeit‘ übergeführt, scheitert und Anlaß zu neuer Enttäuschung wird.

Was die historischen Details der einzelnen ‚Traum-Bilder‘ betrifft, so hat Madách sie der zeitgenössischen populären Historiographie entnommen. Seine Hauptquellen sind Joseph Baptist Schütz’ *Allgemeine Weltgeschichte für deutsche und gebildete Leser*, zuerst 1805, und Otto von Corvins und Friedrich Wilhelm Alexander Helds *Illustrierte Weltgeschichte* (‚Ein Buch für’s Volk‘) aus den Jahren 1844-51. Im kapitalismuskritischen London-Bild, das teilweise „wie eine Illustration zum grundlegenden Werk der politischen Ökonomie *Die Lage der arbeitenden Klassen in England* von Friedrich Engels, 1845“ anmutet (Csobádi 1992, 300), schöpft Madách vor allem aus den Schriften seines ungarischen Zeitgenossen Móric Lukács (Voinovich/Mohácsi 1935, 86). Und auch bei den Dystopien der letzten Bilder greift Madách auf zeitgenössische Literatur zurück.

Das *phalanstère*-Bild ist in der kritischen Auseinandersetzung mit den französischen Frühsozialisten Fourier und Proudhon entstanden. Die Idee der *phalanstères* stammt aus Charles Fouriers *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* aus dem Jahre 1808. Aber auch diesem Entwurf begegnet Madách mit Skepsis. In Fouriers *phalanstères* können die Individuen



sich frei entfalten, bei wechselnden Arbeiten ihre Fähigkeiten entwickeln, ist die Ehe eine *union libre*, der Gegensatz von ‚Leben‘, Kunst und Wissenschaft aufgehoben; Fourier prophezeit für die Zukunft siebenunddreißig Millionen Dichter wie Homer und ebenso viele Molières und Newtons. Anders Madách; seine *phalanstères* sind ein „System von weltumfassenden Arbeitslagern, in denen eine ‚neue‘ Menschheit nach streng wissenschaftlichen Prinzipien auf eine funktionelle Existenz reduziert wird und unter strengster Disziplin vegetiert“ (Csobádi 1992, 304).

Die Vorstellung von der langsamen Abkühlung der Sonne geht auf Hermann von Helmholtz zurück und war bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts allgemein anerkannt. Madách kannte sie aus einer 1851 erschienenen Untersuchung des ungarischen Chemikers Karoly Nendtvich über die Steinkohlelager Ungarns.

WELTTHEATER UND GESCHICHTSPHILOSOPHISCHER ENTWURF. – Beides fügt sich nicht problemlos ineinander. Zu Recht ist immer wieder darauf hingewiesen worden, Madáchs Werk bleibe, gerade „wegen der Anhäufung der Ideen“, weit hinter seinem Vorbild, Goethes *Faust*, zurück (Nagy 1965, 30). Géza Voinovich und Jenő Mohácsi (1935, 80) sprechen von einer „Ideendichtung, die nur die Hülle des Dramas um sich geworfen“ habe: „Die Handlung wird in den Hintergrund gedrängt und ist nur des Gedankens Dienerin“. Das wird nicht nur deutlich in einigen langen und gedankenschweren, das Geschehen kommentierenden Figurenreden, die nicht mehr sind als ‚gereimte Weltanschauung‘, die nicht ‚darstellen‘, sondern ‚erklären‘. Das wird vor allem deutlich in der Konzeption der Figuren selbst. Die Figuren des Stückes sind transpersonal konzipiert, verkörpern abstrakte Begriffe, stehen für Ideen. Und auch in den historischen Bildern der Traum-Sequenz gewinnen sie kaum individuelle Züge. Bei allen Metamorphosen lassen sie letztlich auch keine Entwicklung erkennen.

Die Figurentrias Adam, Eva und Luzifer, in der die Einheit der Handlung begründet ist, variiert die Figurenkonstellation der spätmittelalterlichen Moralitäten, die den ‚Menschen‘, das *genus humanum*, im Spannungsfeld guter und böser Mächte, Tugenden und Laster, Engel und Teufel zeigt. Voinovich und Mohácsi (1935, 89) reduzieren diese Figurentrias auf die drei Begriffe ‚Kraft‘, ‚Gefühl‘ und ‚Vernunft‘, eine Zuordnung, die zentrale Aspekte erfasst.

Adam ist der ‚Mensch‘, *az ember*, dessen Idealismus die treibende Kraft der Geschichte ist. Er lässt sich von immer neuen Ideen entflammen, wird, mit der ‚Wirklichkeit‘ konfrontiert, stets von neuem enttäuscht und gibt dennoch nicht auf, entwickelt neue Ideen, um wieder enttäuscht zu werden usf. Der dialektische Dreischritt von ‚Hoffnung, Enttäuschung und Kampf‘ (Csobádi 1992, 302) strukturiert seinen Weg durch die Geschichte. Das Gebot des Herrn, mit dem dieser die *Tragödie des Menschen* beschließt: „Mensch, dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“, ist die Maxime, die sein Handeln durch alle Epochen der Geschichte hindurch bestimmt. Gleichwohl endet seine Geschichte im ewigen Eis.

Luzifer und Eva bezeichnen das Spannungsfeld, in dem Adam, der ‚Mensch‘, steht, die antagonistischen Kräfte, die auf den ‚Menschen‘ einwirken. Luzifer, „Aller Verneinung Urgedanke“ (17), verkörpert die *ratio*, den kalten, destruktiven Verstand; mit seinen ironischen Kommentaren, seiner Weltklugheit, holt er Adam immer wieder auf den Boden der ‚Wirklichkeit‘ zurück, durchbricht, zerstört seine Illusionen. Ihm hat Madách „die klügsten, zynischsten, geistreichsten Sätze“ in den Mund gelegt (Csobádi 1992, 302); schon Madáchs Zeitgenosse János Erdélyi, Dichter und Kritiker, Philosoph und Ethnograph, einer der ersten Rezensenten der *Tragödie des Menschen*, sah in Madáchs ironischem Teufel die zentrale Figur, in seinem desillusionierenden Spiel mit Adam den Kern des Stückes – und er monierte den Titel; die *Tragödie des Menschen* sei recht eigentlich die ‚Komödie des Teufels‘ (vgl. Voinovich/Mohácsi 1935, 137). In seiner Destruktivität zeigt Luzifer jedoch auch Aspekte eines personifizierten Todes: er konfrontiert Adam nicht nur (wiederholt) mit der Vergänglichkeit des Lebens, der Zerbrechlichkeit der Macht, der Unmöglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis, der Vergeblichkeit alles Strebens. Sowohl im Athen-Bild wie in der Szene der Französischen Revolution übernimmt er die Rolle des Henkers, er enthauptet Adam-Miltiades mit dem Beil und bedient die Guillotine. Im Rom-Bild verführt er Hippias zum tödlichen Kuss; sie stirbt an der Pest. Am Ende des London-Bildes inszeniert er einen grandiosen Totentanz. Im letzten Bild treibt er Adam, der aus seinen Träumen erwacht ist, in den Selbstmord. Es ist Eva, die den letalen Ausgang des Stückes verhindert.

Auch Eva verkörpert nur ein abstraktes Prinzip. Sie steht für die Kräfte des Irrationalen – der Liebe, der Kunst und der Poesie, der Schönheit – und für die Kräfte des ‚Lebens‘. Als Verkörperung der Liebe – *agape*, *eros* und *sexus* – ist sie dabei durchaus ambivalent gezeichnet. Sie ist die Stimme des

Mitleids, die dem jungen Pharao das Elend der Massen bewusst macht, und die Minnedame, die den Kreuzritter Tankred zu ritterlichen Taten beflügelt; sie ist die Hetäre des Rom-Bildes und das unschuldige Bürgermädchen – das ‚Gretchen‘ des London-Bildes, das Adam mit Hilfe Luzifers zu verführen versucht; sie ist die treue Gattin des Miltiades und Keplers untreue Gattin; sie ist die stolze Aristokratin, die Dantons Liebe zurückweist und erhobenen Hauptes bereit ist, auf das Schafott zu steigen, und die wilde Revolutionärin, die Danton in der Öffentlichkeit der Place de Grève zum Sex herausfordert; sie ist die liebende Mutter, der in den *phalanstères* die Kinder entzogen werden, und, im letzten der ‚Traum-Bilder‘, das dumpfe, zum Tier depravierte *Weib des Eskimos* (220), das Adam in ihre Hütte ziehen will. Im Schlussbild reißt sie den zum Suizid bereiten Adam ins Leben zurück, indem sie ihm bedeutet, dass in ihr neues Leben heranwachse. Für Antal Szerb ist diese Eva der „dunkle Urinstinkt, die Stimme der Natur im Menschen, die nichts anderes als leben will und jeder Kraft des Geistes trotzt. Alle Götter sterben, alle Ideen stürzen zusammen, doch das Leben lebt“ (zit. nach Voinovich/Mohácsi 1935, 137).

Eva als ‚Stimme der Natur im Menschen‘, genauer: ‚im Manne‘. Denn Adam, *az ember*, der ‚Mensch‘, ist der ‚Mann‘. Eva, die Frau, ist nicht mehr als eine ‚Triebkraft‘ im Leben des Mannes, ambivalent in ihrer Bedeutung und letztlich ethisch indifferent. Die großen Ideale, die die Geschichte der Menschheit vorantreiben, ihr Ethos und Pathos, sind Sache des Mannes. „Mann und Weib und Weib und Mann, / Reichen an die Gottheit an“; so heißt es in einem anderen großen Werk des europäischen Welttheaters, Mozarts *Zauberflöte*. Davon ist der ‚Frauenhasser‘ Madách – Antal Szerb hat ihn so bezeichnet (ebd.) – weit entfernt.

Weitere transpersonale Figuren des Stückes sind der Herr der Rahmenhandlung und der Erdgeist, der wiederholt in das Geschehen eingreift und Adam seine Grenzen zeigt, eine Verkörperung der Erdverbundenheit des Menschen; seine Funktion überschneidet sich mit der Evas. Der Herr ist weder der Gott der jüdisch-christlichen Theologie noch der Herr des Goetheschen *Faust*; er ist der Gott des Deismus, der ‚große Uhrmacher‘, der sich nach der Schöpfung zurückzieht und auch am Ende der *Tragödie des Menschen* lediglich die ‚Rollenverteilung‘ zwischen Adam, Eva und Luzifer bestätigt.

## III.

Ein Ideendrama, die Figuren transpersonal konzipiert, Verkörperungen abstrakter Prinzipien, nicht Menschen aus Fleisch und Blut – das ändert nichts daran, dass die *Tragödie des Menschen* „großes Theater“ ist (Csobádi 1992, 305), ein höchst bühnenwirksames Stück, das – auch darin ganz in der Tradition des europäischen Welttheaters – alle Register der Theaterkunst zieht. Auffallend sind die großen ‚opernhaften‘ Tableaux, die deutlich an der zeitgenössischen Historienmalerei orientiert sind, und die entsprechend effektvolle Inszenierung der Höhe- und Wendepunkte einzelner Szenen; wobei es einen wohlkalkulierten Wechsel zwischen Massenszenen und intimen Szenen, zwischen Bewegung und Ruhepunkten der Handlung gibt. Manches erinnert an die historischen Monumentalfilme des 20. Jahrhunderts. Beispiele zeigt der folgende Gang durch das Stück.

Der ‚Prolog im Himmel‘ (Erstes Bild) eröffnet die Rahmenhandlung. Die Schöpfung ist vollendet; der Herr – der große ‚Uhrmacher‘ des Deismus – kann sich von seinem Werk zurückziehen und ruhen: „Das große Werk, es ist vollbracht und gut, / Der Mechanismus läuft, der Schöpfer ruht“ (13). Die Engel preisen die Schöpfung. Allein Luzifer – der erste der Engel, der zweite nach Gott, „Aller Verneinung Urgedanke“ (17) – begehrt auf; er zweifelt am Sinn der Schöpfung: „Was sollte mir daran gefallen? / Daß Stoffe neue Eigenschaften / Erwarben, die du wohl nicht ahntest, / Bevor sie dir sich offenbarten / [...] / Und die, zu Kugeln umgestaltet, / Einander anziehen, jagen, stoßen, / In Würmern zum Bewußtsein dämmern, / Bis alles sich erfüllt, vergeht / Und nur die Schlacke übrig bleibt?“ (16). Und er zweifelt am Menschen: „Dies Kinderspiel? – Daß seinen Herrn / Ein Fünkchen öffnet, aus Dreck geknetet / Zur Mißgestalt, zum Bilde nie, / Verstrickt in Willen und Verhängnis, / Bar der Vernunft und Harmonie“ (16). Der selbstbewusste Herr – „Nur Huldigung gebührt mir, nicht Kritik“ (16) – lässt sich in seiner Ruhe nicht weiter stören und verbannt Luzifer aus seinem Antlitz; er soll in Einsamkeit und Kälte, „Zerquält vom Wissen“ (18), sein Dasein fristen. Der aber fordert, nicht weniger selbstbewusst, seinen „Anteil an der Schöpfung“ (18). „[M]it Spott“ weist ihm der Herr zwei Bäume im Garten Eden zu; Luzifer geht – er weiß, ihm „genügt ein Fuß breit Erde, / Um die Verneinung einzupflanzen, / Zu stürzen deine Welt im ganzen“ (18).

Es folgen (Zweites Bild) der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Der Herr warnt Adam: „Dein sei die Erde, / Doch meide diese beiden

Bäume! / Ein anderer Geist bewacht die Früchte, / Wer sie genießt, der ist des Todes“ (19). Luzifer aber weckt Adams Drang nach Großem, verführt ihn mit dem „Nutzen des Wissens und der Unsterblichkeit“ (Voinovich/Mohácsi 1935, 49): „Dein Wissen kann dir nicht genügen: / Soll es in großen Werken wirken, / Gehört dazu Unsterblichkeit. / Denn was vermag das kurze Dasein? / Zwei Bäume bergen jene Güter, / Und die verbot dir dein Gebieter. / Gottgleiches Wissen kann der eine geben, / Der andre aber spendet ewiges Leben“ (25).

Das Dritte Bild zeigt Adam und Eva nach dem Sündenfall, „[a]ußerhalb des Paradieses“. Von Gott „ins Öde“ verstoßen (31), auf sich selbst gestellt, nimmt Adam die neue Situation als Herausforderung an. Der Kampf des Idealisten gegen die Verhältnisse beginnt. Eva fügt sich in die Rolle der ‚Mutter des Lebens‘, die Gott ihr zugewiesen hat: „Mein Stolz hinwieder soll es sein, / Daß ich der Menschheit Mutter werde“ (31); Luzifers Kommentar: „Des Weibes höchstes Ideal: / Verewigung der Erdenqual“ (31). Adam fordert das von Luzifer verheißene Wissen: „täusche mich nicht länger, halte / Dein Wort“ (37), und den Blick in die Zukunft, um den Sinn seines Kampfes zu erfahren (38). Luzifer eröffnet die Reihe der ‚Traum-Bilder‘: „Es sei. Berührt durch Zauberhände, / Durchschaut die Zeiten bis ans Ende / Im Traumgesicht, in schwankenden Bildern; / Doch wenn ihr seht, das Ziel wie leer, / Der Weg wie lang, der Kampf wie schwer: / Um euer Zagen doch zu mildern, / Daß ihr nicht flieht das Kampfgetümmel, / Setz ich ein Licht an euren Himmel, / Es hilft, verwandelnd Not und Qual / In Wahn, und nennt sich Hoffnungsstrahl“ (38). Das ‚Prinzip‘ Hoffnung, das den Kampf des Idealisten Adam über alle Enttäuschungen hinweg immer neu beflügelt, als ‚luziferisches‘ Prinzip; nicht Gott hat es dem Menschen eingepflanzt, sondern der Teufel...

Mit dem Vierten Bild setzt die Binnenhandlung ein. Die Serie der ‚Traum-Bilder‘ beginnt. Luzifer ist dabei nicht, wie immer wieder behauptet wird, der „Regisseur“ dieser Bilder (KNLL 8, 841), der „Arrangeur der jeweiligen Konstellation“ (ebenda, 842); er öffnet Adam und Eva den Blick in die Geschichte und Zukunft der Menschheit und begleitet sie auf ihrem Gang durch die Geschichte durch seine Kommentare.

Das Vierte Bild führt in die erste Epoche der Geschichte, die ‚orientalische Despotie‘ des alten Ägypten, in der nur einer ‚frei‘ ist: Adam, der Pharao, „Millionen“ aber unfrei. Durch die Flucht eines jungen Sklaven, der, „von den Aufsehern [...] grausam geschlagen“ (41), am Thron des Pharao

zusammenbricht und stirbt, kommt die Handlung in Gang. Die Frau des Sklaven – Eva – entzieht sich dem Liebeswerben des jugendlichen Herrschers und öffnet ihm, der von ihrer Schönheit fasziniert ist, die Augen für das Elend der ‚Millionen‘: „Hörst du nicht des Volkes Schrei?“ (45) – „wenn das millionenarmige Volk, / gepeitscht von Schmerzen schreit, fühl ich, / Des wunden Körpers kleinstes Glied, / Fühl ich [...] / Im Herzen mit sein ganzes Leid“ (46). In Adam reift ein großer Gedanke: „Frei sei das Sklavenvolk! Was soll der Ruhm, / Der einem Einzigen wird durch Weh / Und Untergang von Millionen, / In denen auch ein gleiches Wesen atmet?“ (47). Sein Entschluss steht fest: „Den Millionen schaff’ ich Geltung / Im freien Staat: nur dort ist’s möglich. / Das Haupt mag fallen, die Masse bleibt, / Und aus der Vielzahl wird ein Großes“ (51). Luzifers Kommentar: „du schwärmst! Vom Schicksal ist / Das Volk verdammt, ein Tier zu sein, / Das in der Mühle jeder Ordnung / das Rad dreht“ (47).

In die Geschichte gerät Bewegung. Das Fünfte Bild zeigt die neue Ordnung: die attische Demokratie, 490 v.Chr. Adam-Miltiades, der für das Wohl und die Freiheit des Volkes gekämpft und bei Marathon die Perser besiegt hat, wird von Demagogen (darunter Luzifer) des Verrats angeklagt; der Pöbel folgt den Demagogen. Adam-Miltiades wird zum Tode verurteilt, das Urteil durch Luzifer in Gestalt eines einfachen Soldaten vollstreckt. Der Gang der Geschichte scheint Luzifers Einschätzung des ‚Volkes‘ Recht zu geben. Er fühlt sich seinem Ziel nahe, „Dies eitle Blendwerk zu verscheuchen, / Das neu aufrichtet stets den Menschen, / Der schon im Kampf dem Fallen nah? / Geduld. Wir wollen sehn, ob nicht die Macht / Des Tods dem Gaukelspiel ein Ende macht“ (61/62). Adam resigniert: „Das feige Volk verfluch ich nicht, / Die Schwäche ist ihm angeboren, / [...] / Nur ich war Narr genug, zu glauben, / daß dieses Volk die Freiheit brauche.“ Dazu wiederum Luzifers zynischer Kommentar: „Die Grabschrift hast du dir verfaßt, / Die noch für viele nach dir paßt“ (67).

Die Ereignisse des Sechsten Bildes markieren den neuen Wendepunkt im dialektischen Fortgang der Geschichte, den Einbruch des Christentums und der Germanen in die dekadente römische Welt. Das Rom-Bild ist eine der Bühnenwirksamsten Szenen des Stückes, nicht weit entfernt von dem, was historische Monumentalfilme des 20. Jahrhunderts vom Typus *Quo vadis?* zeigten. Zu Beginn ein Tableau: Rom nach der Mitte des 1. Jahrhunderts. „Offene Halle mit Götterstatuen, Prunkgefäßen, aus denen der Rauch brennender Gewürze aufsteigt. Aussicht auf die Apenninen. In der Mitte gedeckte

Tafel mit drei Ruhebetten. Adam als Sergiolus, Luzifer als Milo, und Catulus: drei Wüstlinge. Eva als Julia, Hippia und Cluvia: drei Hetären in leichter Tracht. Auf einer Empore Kampf von drei Gladiatoren. Sklaven stehen der Befehle gewärtig. Flötenspieler. Abenddämmerung“ (70). Gelangweilt beobachtet Adam den Kampf der Gladiatoren; er ist der Vergnügungen überdrüssig, er fühlt die ‚Leere‘ seines Lebens, verlangt nach neuen Taten: „Hört auf! Ich mag Musik und Tanz, / Dies Meer von Süßlichkeit, nicht mehr. / Nach Bittrem lechz’ ich. Wermut in / Den Wein! Und Stacheln in die Küsse! / Ich will ein Leben voll Gefahren“ (78). – „[V]on draußen [hinter der Bühne] ist Wehklagen zu hören.“ Luzifer weiß Bescheid: Christen werden gekreuzigt, „ein paar Narren, / Die Recht und Brüderschaft verkünden“ (78); sein zynischer Kommentar zu der neuen Lehre – zum Amusement der Versammelten: „Der Bettler wünscht den Reichen sich zum Bruder: / Vertausch die Rollen, ist er’s selbst, der kreuzigt!“ (79). Die Geschichte wird ihn bestätigen. „Unterdess ist es finster geworden. An der Halle zieht ein Leichenzug vorbei. Die ganze Gesellschaft versinkt [...] in starres Schweigen“ (79). Luzifer verhöhnt die Schweigenden und lädt den Toten zum Gastmahl. Der Tote wird auf den Tisch gelegt und Luzifer trinkt ihm zu. Die Hetäre Hippia küsst ihn auf sein Geheiß und zieht ihm dabei die Münze aus dem Mund. Da tritt der Apostel Petrus unter die Versammelten und hebt zu einer Bußpredigt an, die die Peripetie der Szene einleitet: „Ihr feiges Volk! Verkommenes Geschlecht!“ (81). Hippia, die den Toten geküsst hat, stirbt an der Pest – die Sterbende bekehrt sich und empfängt von Petrus die Taufe; Catulus und Cluvia beschließen, als Eremiten in die Thebäische Wüste zu ziehen. Adam fällt auf die Knie und fleht zu Gott – wir haben diese und die folgende Stelle bereits zitiert: „Gott, o wenn du bist / [...] / Und sorgend Macht hast über uns: / Bring uns ein neues Volk und Ideal – / Ein Volk, das auffrischt unser Blut, / Ein Ideal, an dem der Edle / Emporzurichten sich vermag. / Wir sind verbraucht. Zu neuem Schaffen / Fehlt uns die Kraft. Erhör mich, Gott!“ (83). Sein Gebet wird erhört: „Am Himmel erscheint im Strahlenkranz das Kreuz. Hinter den Bergen ist das Rot brennender Städte zu sehen. Von den Berggipfeln steigen halbwilde Scharen herab. Aus der Ferne ist eine andächtige Hymne zu hören“ (83). Petrus verkündet die neue Ordnung der Welt: „Die faule Welt wird neu geboren. / Barbaren in den Bärenfellen / [...] / [...] bringen frisches Blut in schlaffe Adern / Und jene, die im Zirkus Hymnen singen, / derweil der Tiger ihre Brust zerfleischt, / Verkünden neues Heil: die Brüderschaft, / Die Freiheit jedem Einzelwesen: / Daran wird unsre Welt genesen“ (84). Aufbruch

ins Mittelalter: Adam: „Nun auf zum Kampf, die neue Lehre / Begeistre uns, erschaffen wir / Die neue Welt. Es sei ihr Mal: / Die Rittertugend; ihre Dichtung: / Das hehre Frauenideal“ (85) – Rittertum und Minnesang. Luzifers Kommentar: „Die Glorie wird sehr bald verbleichen, / Dann bleibt das Kreuz als blutiges Zeichen“ (84).

Das nicht weniger bühnenwirksame Siebente Bild bestätigt ihn. Byzanz zur Zeit der Kreuzzüge. Platz vor dem Palast des Patriarchen; ein Kloster. Der Kreuzritter Tankred (Adam), begleitet von seinem Knappen (Luzifer), ist vom Kreuzzug zurückgekehrt. Er findet eine veränderte christliche Welt vor, in der starrer Dogmatismus herrscht und alle, die sich dem Dogma nicht beugen, als Häretiker verfolgt und vernichtet werden. Luzifers Analyse der Situation – durchaus von grundsätzlicher Bedeutung für seine Perspektive auf Adams Idealismus und die Geschichte des Menschen: „Das Rittertum, das du errichdest / Als Leuchtturm in des Meeres Wogen, / Erlischt dereinst, verfällt und wird / Zu böserm Riff dem kühnen Schiffer / Als andere, die nie geleuchtet. / Alles, was lebt und Segen spendet, / Stirbt mit der Zeit, der Geist verfliegt, / Der Leib verbleibt und haucht als Aas / Die tödlichen Miasmen aus / In der entstandnen neuen Welt. / Dies, siehst du, bleibt uns von der Größe / der alten Zeit. / [...] / Zum Fluch wird euch die heilige Lehr, / Auf die ihr stießt von ungefähr; / Ihr dreht und spitzt sie immerdar / Und schärft und spannt sie so sehr an, / Bis sie zu Fesseln werden oder Wahn“ (89/90). Adam, von seiner Sendung – er spricht von einem Kreuzzug aus „Menschenliebe“ (86) – überzeugt, findet sich in der veränderten Welt nicht zurecht; Fragen nach seiner Position zu Homousie oder Homoiusie verwirren ihn nur. – Prächtiger Aufzug des Patriarchen und Autodafé. Der Patriarch fordert Adam zum Kreuzzug gegen die Ketzer im eigenen Land auf: „Seid ihr fromme Ritter? / Was zieht ihr gegen ferne Mohren? / Gefährlicher ist hier der Feind. / Auf, überfallet ihre Dörfer, / vernichtet Weiber, Greise, Kinder“ (93). Ein Ablasskrämer tritt auf; vergeblich will Adam seinem Feilschen ein Ende machen. Noch einmal Luzifers Kommentar: „Nie kann der Eine / Der Zeit zutrotz zur Geltung kommen. / Im Strome kannst du schwimmen oder / Ertrinken, doch den Kurs nicht ändern. / Wer groß dasteht vor der Geschichte / Und wirkt, hat seine Zeit verstanden. / Doch Neues hat er nicht geschaffen“ (98). – Von rüden Kreuzfahrern verfolgt, suchen die schöne Isaura und ihre Zofe Helene bei Adam Schutz. Zum Dank für die Rettung schenkt Isaura ihm als Zeichen ihrer ‚Minne‘ ein schwarzes Band, das Adam an sein Standartenkreuz heftet. Ihr Vater hat sie für ein Leben im Kloster bestimmt. Während



Adam von Isaura gefühlvoll Abschied nimmt, umwirbt Helene – vergeblich – seinen Knappen (Luzifer): „Der Ritter rettet sich das Fräulein, / Die Zofe ist des Knappen Anteil“ (101). Die Szene ist deutlich der Szene im ‚Garten‘ in Goethes *Faust I* nachgebildet. Luzifers Kommentar zum Verhältnis der Geschlechter, zu Liebe und ‚Minne‘: „Nun sieh, wie toll ist dein Geschlecht. / Bald ist die Frau ihm Werkzeug grober / Gelüste, mit verruchten Händen / Streift es den Blütenstaub von ihr, / Beraubt sich selbst der Poesie; / Bald stellt es sie auf den Altar als Gottheit, / Vergießt sein Blut unnütz für Sie, / Bis ohne Frucht verwelkt ihr Kuß“ (106). – Einbruch der Nacht und Mondschein. Noch einmal zeigt sich Isaura Adam am Fenster ihres Klosters. Die Liebenden beklagen die Unerfüllbarkeit ihrer Liebe. – Die Szene endet in einem großen Spektakel. Im Hintergrund flammt der Schein eines Scheiterhaufens auf (108). Gesang der Ketzer und Gesang der Mönche. Drohend erscheint vor Adam ein Gerippe. „Im Turm schreit ein Kauz, in der Luft fliegen Hexen“ (110). Der Hexensabbat beginnt – zu Luzifers Vergnügen; bei Madách nicht auf dem Brocken, sondern eben in Byzanz. Wieder ist Adam enttäuscht: „Für Heiliges zog ich in den Kampf / Und fand verzerrt es und mißbraucht; / Sie opfern Menschen Gott zum Preis! / Der Bastard Mensch versagt vor der Idee. / [...] / Die Rittertugend, die ich wollte, / Stieß mir den Dolch ins Herz. Drum weg / Von hier in eine neue Welt!“ (111).

Die neue Welt – Aches Bild – ist das Prag Rudolfs II. im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Adam ist Wissenschaftler geworden. Als Johannes Kepler ist er Hofmathematiker des Kaisers – eine Position, die ihn in seinen Möglichkeiten als Wissenschaftler nur beengt. Orthodoxie und Aberglaube stehen einer Entfaltung der Naturwissenschaft entgegen. Adam-Kepler muss Wettervorhersagen und Horoskope erstellen; er sieht sich dem Protestantismuskritik ausgesetzt, gegen seine Mutter wird ein Hexenprozess eingeleitet. Dazu kommt sein niedriger sozialer Rang. Adam: „Ist Geist und Wissen zweifelhafter Rang? / Der Strahl von dunkler Herkunft, der / Vom Himmel fiel auf meine Stirn? / Wo gibt es einen Adel außer diesem? / Was ihr so nennt, ist nur ein Schemen, / Aus dem die Seele längst entwich“ (119). Seine Frau betrügt ihn mit einem Höfling. Nach wie vor Idealist, zweifelt er jedoch nicht grundsätzlich am ‚Wesen der Frau‘, sondern sieht sie als Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse: „Nur eine Puppe ist die Frau noch, / Die Göttin war zur Ritterszeit. / Die Zeit war groß, der Glaube stark. / Heut ist der Glaube hin, die Zeit verzweigt, / Die Puppengöttin birgt nur Laster. / [...] / Wie seltsam ist aus Gut und Böse / das Weib gemischt, aus Gift und Honig. / Es zieht uns

an, wohl weil das Gute / Sein eigen ist, indes das Böse – / Nur Fluch der Zeit“ (120/121). In seiner Ohnmacht – „Die Welt ist kalt, die Zeit erbärmlich“ (122) – gibt er sich dem Trunk hin. Er beginnt zu halluzinieren. Aus der Ferne erklingt die Marseillaise...

Das Neunte Bild ist ein ‚Traum im Traum‘. Adam-Kepler sieht sich in das Paris des Jahres 1794 versetzt – wiederum ein höchst pathetisches, bühnenwirksames Bild. Die Szene ist die Place de Grève, „[d]ie Terrasse [...] ein Gerüst mit der Guillotine, Luzifer steht als Henker daneben. [...] Eine zerlumpte Rekrutenabteilung erscheint unter Trommelwirbel und scharht sich um das Gerüst. Heller Tag“ (125). Adam – diesmal Danton – hält eine flam-mende Rede an die Versammelten. Er verkündet ihnen „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“. Doch „Gefahrumdroht / Ist die Idee. Zwei Worte können / Sie retten. Sagt den Gutgesinnten: / ‚Das Vaterland ist in Gefahr‘, / Und sie erheben sich. [...] Es kamen gegen uns die Fürsten, / Wir warfen ihnen hin des Königs Kopf. / Die Pfaffen standen auf, doch wir / Entwandten ihrem Griff den Blitz / Und setzten die Vernunft, die lange / Verfolgte, wieder auf den Thron“ (125). Die fanatisierte Volksmenge macht sich auf die Jagd nach überlebenden Aristokraten: „Verdächtig heißt soviel wie schuldig. / Das Volksempfinden irrt sich nicht. / Haut ab die Köpfe den Aristokraten!“ (128). – Sansculotten schleppen einen jungen Marquis und seine Schwester (Eva) auf das Schafott. Ihr Auftritt bringt eine erneute Wendung in die Handlung. Adam – Danton –, angewidert vom Fanatismus des Pöbels, fühlt sich zu den Geschwistern hingezogen und beschließt ihre Rettung. Der stolze Aristokrat lehnt Dantons Gnade ab. Dennoch – „zum Trotz“ (131) – lässt Adam ihn durch Nationalgardisten in sein Haus bringen. Der von Selbstzweifeln gequälte, innerlich vereinsamte Revolutionär sucht die Liebe der jungen Frau: „Ich sehe freudlos meinen Thron, / Das Leben wie den Tod verachtend, / Seh täglich viele Köpfe fallen / Und warte, bis an mir die Reihe. / Vom Blut umrauscht, o welche Qual / Der Einsamkeit, das dunkle Ahnen, / Wie süß, wie gut es wär zu lieben...“ (132). Eva weist Adams Liebe zurück; sie ist bereit, als Märtyrerin zu sterben: „Auch der verlassene Altar / Kennt Märtyrer. Oh, edler ist’s, / Ruinen treu zu ehren als / Die neu erstandne Macht zu preisen, / Und ziemt auch besser mir, der Frau“ (134). „Die Volksmenge kehrt mit blutigen Waffen“ (135) und aufgespießten Köpfen zurück und stürmt das Schafott. Ein Sansculotte erkennt Eva und ersticht sie. Eva fällt hinter das Gerüst – Hilfestellung des Autors für den Regisseur –, um kurz darauf „als zerlumptes Weib aus dem Volke“ zurückzukehren, „in der einen Hand einen

Dolch, in der anderen einen blutigen Kopf“ (135). Sie fordert Danton zum Sex heraus, der weist sie jedoch zurück, was wiederum den Verdacht der Frau weckt: „Du tust, als wärest du, Bürger, selbst / Ein Edelmann mit blauem Blut!“ (136). – „Robespierre, Saint-Just und andere Konventmitglieder“ kommen „mit einer zweiten Volksmenge“ (137). Saint-Just klagt Danton der Unterschlagung von Volkseigentum, der „Aristokratensympathie“ und des „Strebens nach Tyrannenmacht“ an (138). Robespierre läst ihn „im Namen unsrer Freiheit“ (138) ergreifen. Das Volk fordert seinen Tod. Er wird dem Henker – Luzifer – überantwortet und stirbt unter der Guillotine.

Das Zehnte Bild führt noch einmal nach Prag zurück. Adam, jetzt wiederum Kepler, erwacht aus seinem Traum, in seinem Idealismus gestärkt; offensichtlich hat er keine Erinnerungen an die Schrecken der Revolution: „was ich sah, wie war's erhaben!“ (140). „Ideen sind stärker / Als schlechter Stoff. Den kann Gewalt / Zertreten, jene leben ewig. / Ich sehe meine heiligen / Gedanken blühn, sich klären, läutern, / Bis, endlich, sie die Welt erobern“ (142). – Ein wissbegieriger Schüler wird zu Adam-Kepler geführt: „Meine Seele lechzt / Nach Einblick in die Werkstatt der / Natur. Erfassen möchte ich / Die Welt der Körper und der Geister / Und kraft des Wissens sie beherrschen“ (143). Anders als bei Goethe ist es in Madáchs *Tragödie* allerdings nicht der Teufel, der den Schüler belehrt. Adam, inzwischen in mittleren Jahren, begegnet in dem Schüler seinem eigenen jugendlichen Idealismus. Er ist sich seiner begrenzten Möglichkeiten als Lehrer bewusst: „Was lehren! Ich dressier nur, / nach Worten, die sie nicht verstehn und / Die nichts bedeuten, dies und das zu tun“ (143); er zeigt dem Schüler die Gefahren der Wissenschaft und öffnet ihm den Blick in die Zukunft einer freien Gesellschaft, in der auch die Wissenschaft frei ist, den „aufrechten Gang“ erlernt hat: Die „Wahrheit kann auch töten, / Wenn zeitig unters Volk sie kommt. / Es naht die Zeit, o wär sie da, / Wenn frei sie umgeht auf den Straßen. / Dann wird das Volk schon mutig sein“ (144). „Albernheiten / verstellen uns den Weg und schützen / Die etablierte Macht wie Götzen. / [...] / Einst wird man über alles lachen. / Der Staatsmann, den wir groß genannt, / Der angestaunte Orthodoxe / Gilt dann nur als Komödiant. / Ihn löst die wahre Größe ab, die / Sich einfach und natürlich gibt“ (145). „Idealisieren / Ersetzt die lebende Natur nicht“ (146). „Wirf die vergilbten Pergamente, / Die schimmeligen Folianten / Ins Feuer! Denn sie haben uns / Entwöhnt des Gehns auf eignen Füßen, / Des Denkens mit dem eigenen Kopf. / Die alten Fehler schmuggeln sie / Als Vorurteile in die neue Zeit ein. / Ins Feuer alle! Geh hinaus ins Freie! / [...] / In

eine neue Welt, die kommt, wenn / Verstanden werden die Ideen der Großen / Und offene Rede den Gedanken / Befreit aus fluchbeladenen Trümmern“ (147).

Diese neue Welt zeigt das Elfte Bild. Die Zeitreise ist in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts angekommen: London im frühen Industriezeitalter. Die Szene – wiederum sehr bühnenwirksam – knüpft durch zahlreiche Zitate und Allusionen an Goethes *Faust* an; zeitweise mutet sie wie eine Collage aus *Faust*-Motiven an: ‚Osterspaziergang‘, ‚Auerbachs Keller‘, Details der ‚Hexenküche‘ und der Gretchen-Tragödie, das Ende des ‚Helena-Aktes‘ und des Fünften Aktes aus *Faust II* werden zitiert. Die Bezüge sind zu offensichtlich, als dass sie im folgenden alle noch einmal einzeln erwähnt werden müssten. Eröffnet wird die Szene durch einen Chor, der das zentrale Thema des Stückes, die Dialektik von Individuum und Gesellschaft, dem Einzelnen und dem Kollektiv beleuchtet: „Einmal droht die rauhe Menge, / Daß den Einen sie verschluckt, / Andermal der starke Eine, / Daß er alle andern duckt“ (148). Es ist Sonntag. Von einer Bastion des Towers aus beobachten Adam – jetzt „in gereiftem Alter“ (148), erfolgreicher Unternehmer und Herrscher – und Luzifer das bunte Treiben der Menge. Adam ist zufrieden; freut sich am ‚Gewimmel‘ der Menge – was der alte und erblindete Faust in die Zukunft projiziert, glaubt er erreicht zu haben: „Nun ist die Bahn für alle frei hienieden“ (149). Die beiden steigen vom Turm herab und mischen sich, als Arbeiter verkleidet, unter das Volk. Der Spaziergang belehrt Adam freilich eines anderen. – Unter der Volksmenge – Puppenspieler, Blumenverkäuferinnen, Händler, Mädchen, die sich über den Geiz ihrer Liebhaber beklagen, Bettler, Soldaten und Handwerksburschen, Dirnen, Musikanten, Schüler, ‚Philister‘ etc. – fallen vor allem die Arbeiter, die sich im Wirtshaus versammelt haben, und die zu ihren Geschäften eilenden Fabrikanten auf. Zitat aus dem Gespräch der Arbeiter: „Maschinen, sag ich, sind des Teufels: / Sie nehmen uns das Brot vom Munde. / [...] / Der Reiche saugt uns aus, der Satan“ (155). Zitat aus dem Gespräch der Fabrikanten: „Die Konkurrenz ist unerträglich. / Wohlfeile Ware wünscht jetzt jeder. / Ich muß die Qualität verschlechtern. / [...] / Die Arbeitslöhne muß man drosseln“ (166). – Der sonntägliche Gottesdienst ist zu Ende. Eva, ein „Bürgermädchen“, kommt, „Gebetbuch und Blumenstrauß in der Hand“ (159), zusammen mit der Mutter aus der Kirche. Adam verliebt sich auf der Stelle in das ‚schöne Kind‘: „Das Ideal der Weiblichkeit / Hab ich, bei Gott, mir so erträumt!“ (163); er spricht sie an, wird von der Mutter jedoch – aufgrund seiner Arbeiterkleidung – abgewiesen; die Mutter hofft auf eine bessere Partie. Adam fordert Luzifer auf, ihm das Mädchen ‚zu schaf-

fen'. Der schaltet eine Zigeunerin ein – offensichtlich eine alte Bekannte –, die Eva und die Mutter über Adams Reichtum aufklärt. Die Mutter zieht sich zurück. Adam beschenkt das Mädchen mit einem Schmuck aus Perlen und Brillanten, den Luzifer ihm zusteckt. Das Lebkuchenherz, das ihr vorher ein verliebter junger Mann aus gutem Hause verehrte, mit Billigung der Mutter, wirft sie auf Adams Wunsch von sich. Luzifer „tritt auf das Herz“ (174). – Die Szene wird durch einen Schrei unterbrochen. Ein Arbeiter, der den Fabrikanten Lovel erstochen hat, wird „auf einem Karren [...] über die Szene gefahren“ (174). Während der an einer Bleivergiftung erkrankte Arbeiter im Spital lag, hatte Lovel seine darüber „in Not“ geratene Frau verführt. Jetzt ist der Arbeiter zum Tode verurteilt. Der alte Lovel, wahnsinnig geworden, folgt dem Karren. Adam ist entsetzt. – Eva will ihren Blumenstrauß „der Jungfrau weihen“ (177). Als sie ihn an einem Heiligenbild niederlegt, verwandelt sich der Schmuck „[a]n ihrem Hals und ihren Armen [...] in Schlangen“ (178). Sie schreit um Hilfe; da kommt die Zigeunerin mit der Polizei: das Geld, das Luzifer ihr zugesteckt hat, hat sich in ihrer Hand in Quecksilber verwandelt. Luzifer und Adam „verschwinden im Tower und erscheinen, während unten der Tumult wächst, [wieder] oben auf der Bastion“ (178). – Adam hat seine Illusionen über die Segnungen des Kapitalismus verloren: „So hab ich mich getäuscht aufs neue. / Den alten Spuk zu bannen, freie Bahn / den Kräften zu verschaffen – ist zuwenig. / Die stärkste Schraube der Maschine, / Die Pietät, verwarf ich, ohne / Durch einen beßren Halt sie zu ersetzen. / Ist Wettbewerb, wenn dem Wehrlosen / Der andere mit dem Schwert sich stellt? / Ist Unabhängigkeit, wo Tausend / Dem einen dienen oder hungern müssen? / So balgen Hunde um den Knochen! / Ich wünsche mir statt dieser die Gesellschaft, / Die schützt, nicht straft, die spornt, nicht schreckt, / In der vereint die Kräfte wirken / nach einem Plan der Wissenschaft / Und deren Gang Vernunft bewacht“ (178/179). – „Es ist finster geworden. Der ganze Markt gestaltet sich zu einer Gruppe, die in der Mitte der Bühne an einem klaffenden Grabe gräbt“ (179). Spatenklirren dringt nach oben (die Motive aus *Faust II* werden wieder aufgenommen), die „Totenglocke läutet“ (180) und ein Totentanz beginnt, in den sich eine Figur nach der anderen einreihet, jeweils mit einem Zweizeiler, um sich anschließend in das offene Grab zu stürzen. Puppenspieler: „Zu Ende ist das Puppenspiel, / Das nur den andren wohlgefiel.“ Gastwirt: „Das Lied ist aus, die Becher leer, / Gut Nacht ihr Herrn, es gibt nichts mehr.“ Kleines Mädchen: „Die Veilchen, die verkauft ich habe, / Sie wachsen neu auf meinem Grabe“ etc. (180). Im Tod sind alle gleich, sind die

Klassengegensätze bedeutungslos. – Eva entzieht sich dem tödlichen Reigen: „Liebe, Dichtung, Jugend bahnen / Den Weg mir in die ewige Welt. / Mein Lächeln nur schenkt Glück auf Erden, / Der Strahl, der auf ein Antlitz fällt“ (182). „Sie läßt Schleier und Mantel in das Grab fallen und entschwebt verklärt in die Höhe“ (182) – wie Helena am Ende des Dritten Aktes von *Faust II* und wie die ‚Büßerin, sonst Gretchen‘ genannt, im Schlussbild des Fünften Aktes: „Komm, hebe dich zu höhern Sphären, / Wenn er dich ahnet, folgt er nach“ (*Faust II*, V, 12095/96). Vergeblich ruft Adam der Entschwindenden nach: „Eva, Eva!“ (182). Seine Stimme verhallt wie die Gretchens am Ende von *Faust I*.

Das London-Bild ist das letzte der historischen Bilder in der Serie der ‚Traum-Bilder‘. Drei weitere ‚Traum-Bilder‘ führen Adam und Eva in die Zukunft: eine dreifache Dystopie, Bilder von „visionäre[r] Kraft“ (Csobádi 1992, 305) und einer Aktualität, die heute, 150 Jahre nach der Konzeption der *Tragödie des Menschen*, erschreckender ist denn je. Das gilt vor allem für das Zwölfte Bild, das deutlich macht, wie wenig Madáchs Stück, trotz der entsprechenden Rezeption, mit dem Geist des Nationalsozialismus (oder auch des Stalinismus) vereinbar ist.

Das Zwölfte Bild spielt in den *phalanstères*. Luzifer beschreibt sie: „Die ganze Welt: ein Vaterland, / Der Mensch Genosse seines Ziels. / Die hochgeehrte Wissenschaft / Bewacht den Lauf der schönen Ordnung“ (183). Adam vermisst zwar das Vaterland („Auch in der neuen Ordnung hätt es / Bestanden“, 183), seine Idee einer Gesellschaft, „In der vereint die Kräfte wirken / nach einem Plan der Wissenschaft / Und deren Gang Vernunft bewacht“ (179), aber scheint Wirklichkeit geworden zu sein. Er glaubt sein „Ideal erfüllt“ (183) – und wiederum muss er anderes erleben. „Die Menschheit, in einer klassenlosen, gesichtslosen Gesellschaftsordnung, ist am Ende der natürlichen Ressourcen, der Rohstoffe, auch der Sonnenenergie. Wissenschaftler regulieren den Lauf des Lebens, der einer gigantischen Maschinerie gleicht. Das Individuum hat aufgehört zu existieren“ (Csobádi 1992, 300/301). Kunst und Philosophie gibt es nicht mehr. Schädelmessungen entscheiden darüber, welchen Platz der einzelne in diesem Kollektiv einnimmt. Das Museum, in dessen Hof die Szene spielt, ist ein ‚Kuriositätenkabinett‘, das von einer Vergangenheit zeugt, die längst überwunden ist. Adam und Luzifer, wiederum verkleidet, stellen sich einem Gelehrten, einem Museumsangestellten, als „Studenten / Aus Phalanstère Nummer tausend“ vor (185). Der zeigt ihnen „[d]er Urwelt Tiere“ (188), sorgfältig präpariert, darunter das Pferd, das

längst durch die Lokomotive abgelöst wurde; er zeigt ihnen Kohle, Eisen und Gold, deren Vorräte längst verbraucht sind; und er zeigt ihnen so unnütze und gefährliche Dinge wie Bücher: „Das Gift in ihnen ist gefährlich, / Drum darf sie auch kein anderer lesen / Als wer die sechzig überschritten / Und sich der Wissenschaft geweiht hat“ (191). Fiktion ist aus der Welt der *phalanstères* verbannt; selbst die Amme erzählt den Kindern nicht Märchen, sie erzählt ihnen „[v]on Gleichung und Geometrie“ (191). Der Gelehrte macht Adam und Luzifer auch mit den großen und zukunftssträchtigen Projekten bekannt: der Gewinnung neuer Energiequellen nach dem Abkühlen der Sonne – „Die Sonne nach viertausend Jahren / Kühlt aus, es sterben alle Pflanzen. / Viertausend Jahre sind noch unser, / Um auch die Sonne zu ersetzen: / Wohl Zeit genug für unser Wissen“ (194) – und der Zeugung neuen Lebens in der Retorte. Sie werden auch Zeuge eines aktuellen Experiments, das freilich (und ironischerweise) misslingt. Die Retorte explodiert. Der Erdgeist erscheint und mahnt die Wissenschaftler an ihre Grenzen. – Das Ende des Arbeitstages wird eingeläutet. Arbeiter, Frauen und Kinder versammeln sich im Hof vor dem Museum. Unter den Arbeitern entdeckt Adam Luther, Cassius, Platon und Michelangelo. Der Hitzkopf Luther („Nr. 30“) arbeitet als Heizer; der Widerspruchsgeist des rebellischen Caesar-Mörders Cassius („Nr. 109“) wird entsprechend ‚behandelt‘: „Kein Widerspruch. Die böse Neigung / Wird nicht durch deine Schädelform / Entschuldigt, sie ist tadellos: / Dein Blut jedoch ist ungestüm, / Du kommst zur Zähmung in Behandlung“ (199) – so der ‚Älteste‘, der Führer der Arbeiterbrigade; Platon („Nr. 400“) ist gerade noch gut genug, das Vieh zu hüten, seine Unachtsamkeit wird entsprechend bestraft: „Du träumtest wieder, / Und das dir anvertraute Vieh / Verliebt sich wieder in der Saat. / Um wach zu bleiben, knie auf den Erbsen!“ (200); Michelangelo („Nr. 72“) arbeitet als Drechsler – das ist sinnvoller als Bildhauerei. Adam muss eine weitere Illusion aufgeben: „So hat mich auch die Wissenschaft / Enttäuscht: ich hoffte Glück von ihr“ (193). – Zwei Kinder sollen ihren Müttern entzogen und ins allgemeine „Erziehungshaus“ (201) gebracht werden. Der Gelehrte vermisst im Auftrag des ‚Ältesten‘ ihre Schädel und bestimmt den einen zum Arzt, den anderen zum Hirten. Adam will der verzweifelte Eva, einer der Mütter, mit einem Schwert – einem Museumsobjekt (!) – zu Hilfe eilen, wird von Luzifer jedoch daran gehindert. Der ‚Älteste‘ lobt die unbemannte Eva zur erneuten Paarung aus; Adam allerdings kommt – nach einer kurzen Untersuchung – als Gatte nicht in Frage: „Er Schwärmer und sie nervenkrank: / Ein schlechtes Paar, zeugt sieche Kinder“ (205). Adam

muss sich von Eva trennen, aber die neu entflammte Liebe gibt ihm neue Kraft. Er sieht die Zukunft der freien Menschheit im Weltraum: „Der Wahn sei unser; ungeneidet / Bleib euch die Nüchternheit. Was groß / Und edel, ist aus solchem Wahn / Entstanden, unbeschwert von Zahlen, / Ein Geisterlaut aus edlen Sphären, / Er schwebt uns zu als süßer Schall, / Zum Zeugnis, daß wir ihm verwandt, / daß wir den Erdenstaub verachten / Und uns den Weg zur Höhe bahnen“ (206).

Das kurze Dreizehnte Bild zeigt das Scheitern der Flucht in den Weltraum: „Im Weltenraum. Ein Segment der Erde ist in der Ferne noch zu sehen, wird immer kleiner, bis es als Stern unter anderen verschwindet“ (207). (Bilder dieser Art waren auf dem Theater bis vor kurzem nicht möglich. Jüngst haben wir sie in der Inszenierung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Valencia durch La Fura dels Baus gesehen.) Adam kann sich nur schwer von der Erde losreißen: „Ich fühl der Erde ganzen Jammer, / Sie engt mich ein, ich möchte fort / Aus ihrem ungeistigen Kreise. / Und doch, es schmerzt, mich loszureißen“ (207). Die Stimme des Erdgeistes, der sich erneut einschaltet, weist ihm den Weg zurück auf die Erde, dort liege die Zukunft der Menschheit: „Auf Erden / Kannst du groß sein“ (210). Enthusiastisch nimmt Adam diesen Gedanken auf: „Zurück zu neuem Kampf zur Erde!“ (212). „Zurück, ich brenne drauf, welch neue Lehre / Mich auf der Erde, der geretteten, / begeistern wird“ (213).

Das Vierzehnte Bild freilich zeigt weder eine ‚neue Lehre‘, noch eine ‚gerettete Erde‘. Die Szene ist eine „[m]it Eis und Schnee bedeckte bergige, baumlose Gegend. Die Sonne steht als rote, strahlenlose Kugel zwischen Nebelstreifen. Zwielicht. Im Vordergrund zwischen einigen verzweigten Wacholder- und Krummholzsträuchern eine Eskimohütte“ (214). Endzeitstimmung: Die Sonne ist erloschen, die Erde vereist, fast alles Leben ist von der Erde verschwunden, die wenigen Überlebenden erschlagen sich gegenseitig im Kampf um die letzten Ressourcen der Erde; allgemeine Promiskuität herrscht. ‚Schöne neue Welt‘ ... – Ein Eskimo lädt Adam dazu ein, mit seiner Frau zu schlafen; die, mehr Tier als Mensch, will ihn in ihre Hütte ziehen. Adam ist angewidert: „Ein Mann, verkommen, / Ist widerlich zu sehn. Doch ihn / veracht ich nur. Jedoch die Frau, / das Ideal, die Poesie, / Wenn sie verkommt – das ist das Grauen“ (220). Er reißt sich los und – erwacht.

Mit dieser Endzeitvision ist die Serie der ‚Traum-Bilder‘ abgeschlossen. Das Fünfzehnte und letzte Bild kehrt zur Rahmenhandlung zurück. Die Sze-



ne ist die des Dritten Bildes, „[a]ußerhalb des Paradieses. [...] Adam, wieder als Jüngling, tritt [...] aus der Hütte heraus. [...] Strahlender Tag“ (222). Der letzte Traum hat seine Illusionen endgültig zerstört, seinen Idealismus gebrochen. Er ist zum Selbstmord entschlossen: „Vor mir der Fels, darunter Abgrund: / Ein Sprung, das ist der letzte Akt, / Und aus ist, sag ich, die Komödie“ (224). Erst als sie ihm anvertraut, dass neues Leben in ihr wachse, kann Eva ihn von seinem Entschluss zurückhalten. Dann wird die Geschichte rasch zu Ende geführt. Luzifer glaubt, triumphieren zu können: „Törin, du, was prahlst du da? / Den Sohn empfindest du in der Sünde, / Er bringt nur Schuld und Not der Erde“ (226). Eva hält dagegen, die christliche Botschaft klingt an: „Wenn Gott so will, wird einst in Armut / Ein anderer empfangen werden, der / Die Schuld durch Bruderliebe tilgt“ (226). Adam schweigt... Da öffnet sich der Himmel und der Herr „erscheint im Glorienschein, von Engeln umringt“ (226). Er bestätigt in seinen Schlussworten die ‚Rollen‘, die wir bereits kennen. Sein Gebot an Adam: „Dein Arm sei stark, dein Herz erhaben, / Endlos der Raum, der Arbeit heischt“ (228). Luzifer und Eva werden ihm beigesellt. Luzifer wird dabei unmittelbar angesprochen: „wirke weiter, / Dein kaltes Wissen, eitles Leugnen / Wird Hefe sein, die Gärung bringt. / Und führst du auch den Menschen irre / Für kurze Zeit: er kehrt zurück. / Doch endlos währe deine Sühne: / Was du verderben willst, daraus / Soll Schönes, Edles wieder sprießen“ (229). Über Evas ‚Rolle‘ äußert er sich bezeichnenderweise nur gegenüber Adam: „horch auf die Stimme, / Die dich ermutigt oder warnt, / Ihr folge. Schweigt die Himmelsstimme / Im Lärm des werkereichen Lebens, / Dies Weibes zarte Seele wird, / Entrückt dem Erden-schmutz, sie hören / Und wird durch ihres Herzens Ader / Zur Dichtung und zum Lied sie klären. / Mit diesen beiden stehe sie / In Leid und Glück dir stets zur Seite“ (228/229). Mit einem letzten Wort entlässt der Herr den Menschen in die Geschichte, in die er – der ‚große Uhrmacher‘ –, wie wir wissen und in den ‚Traum-Bildern‘ der Binnenhandlung gesehen haben, nicht eingreifen wird: „Mensch, Dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“ (230).

#### IV.

Es stellt sich die Frage, was dieser Schluss bedeutet. Madáchs eigener Kommentar dazu lautet (Brief an einen Kritiker, zit. nach Voinovich/Mohácsi 1935, 79; vgl. auch Nagy 1965, 10):

Die Grundidee meines ganzen Werkes will die sein: sobald der Mensch sich von Gott losreißt und, auf eigene Kraft gestützt, zu handeln beginnt: durchläuft sein Handeln die größten und heiligsten Ideen der Menschheit [...] – aber, obgleich der Mensch in [...] Verzweiflung glaubt, alle Versuche, die er bislang unternommen hat, seien Kraftverschwendung gewesen, schritt seine Entwicklung doch immer mehr voran; die Menschheit macht Fortschritte, wenn das kämpfende Individuum es auch nicht bemerkt; das menschlich Schwache, das der Mensch nicht zu besiegen vermag, wird von der führenden Hand der göttlichen Vorsehung überwunden, – und darauf bezieht sich das Kämpfe und vertraue des letzten Bildes.

Die genaue Lektüre des Textes bestätigt diese Deutung nicht. Nimmt man die Folge der ‚Traum-Bilder‘ und die sie abschließende dreifache Dystopie ernst, so kann von ‚Fortschritten‘, die die ‚Menschheit‘ mache, nicht die Rede sein. Von der ‚führenden Hand der göttlichen Vorsehung‘ ist in der Geschichte Adams nirgends die Rede; der Herr hat den Menschen nach dem Sündenfall sich selbst überlassen – sich selbst und den antagonistischen Kräften, die, verkörpert durch Luzifer und Eva, auf ihn einwirken. Eva ist in den ‚Traum-Bildern‘ der Binnenhandlung durchaus nicht nur die „zarte Seele, die [e]ntrückt dem Erdschmutz“, durch „Lied“ und „Dichtung“ Adam auf den rechten Weg bringen kann – wie es der Herr im Schlussbild verkündet. Sie ist nicht nur das ‚Ewig-Weibliche‘, das Adam ‚hinan zieht‘; sie ist ambivalent gezeichnet und ethisch indifferent, „aus gut und böse / [...] gemischt“ (120). Und aus dem, was Luzifer ‚verderben will‘, sprießt am Ende (siehe das Zwölfte oder Vierzehnte Bild) durchaus nicht ‚Schönes‘ und ‚Edles‘, wie der Herr verheißt. Adams Hoffnung, sein Optimismus, der der Geschichte immer neue Impulse gibt, ist, wie wir gesehen haben, ein luziferisches Prinzip.

Schon gar nicht bestätigt sich, was Alajos Nagy in seiner Analyse festhält: „der Herr gibt Adam die Freiheit zu handeln! In seinem Traum hat er die Abgründe gesehen; jetzt liegt es an ihm, ihnen auszuweichen“ (Nagy 1965, 13). Was Luzifer Adam in der Serie der ‚Traum-Bilder‘ zeigt, ist kein Gaukelspiel des Teufels – und auch keine bloße ‚Warnfabel‘. Dafür entspricht das, was diese ‚Traum-Bilder‘ gezeigt haben, viel zu genau dem, was zu Madáchs Zeiten als gesichertes historisches Wissen gelten konnte. Selbst die dreifache Dystopie, in die die Serie der ‚Traum-Bilder‘ mündet, ist ‚wissenschaftlich abgesichert‘; ich habe die Quellen bewusst genannt. Was Adam im Traum erlebt, ist die Geschichte der Menschheit, wie sie verlaufen wird; diese Geschichte ist nicht korrigierbar. Das ‚neue Leben‘, das Eva im Schlussbild verheißt, ist nicht das ‚neue Leben‘ nach der endzeitlichen Katastrophe des Vierzehnten Bildes; es ist das ‚neue Leben‘ nach der Vertreibung aus dem Paradies.

Was also wird geschehen? Eva wird Adam Kinder gebären und die Geschichte der Menschheit kann beginnen („Des Weibes höchstes Ideal: / Verewigung der Erdenqual“, 31). Und die Geschichte der Menschheit wird so verlaufen, wie Luzifer sie Adam in seinen ‚Traum-Bildern‘ offenbart hat. Wenn es in Madáchs Welttheater-Entwurf eine Offenbarung gibt, so kommt sie, wie das ‚Prinzip Hoffnung‘, nicht vom Herrn, sondern von Luzifer. Luzifer ist damit auch kein ‚gescheiterter Teufel‘; er ist im Kampf um den Menschen nicht ‚unterlegen‘ (Benedek 1994, 6). Zumindest bei Madách ist die *Tragödie des Menschen* nicht die ‚Tragödie‘, allenfalls die ‚Komödie des Teufels‘. Das bedeutet im übrigen auch, dass das ‚Uhrwerk‘ der Schöpfung nicht ganz so perfekt ist, wie der selbstbewusste Herr meint...

Adam jedenfalls weiß, was ihm, was der Menschheit bevorsteht. Das letzte Wort des Herrn lautet: „Mensch, Dein Gebot sei: kämpfen und vertrauen“ (230). Adam nimmt diesen Auftrag an; er ist in seinem Idealismus bereit, den Weg der Geschichte zu „durchmessen“. Aber sein letztes Wort lautet: „Das Ende nur, ach, könnt ich das vergessen“ (230). Das macht ihn zur tragischen Figur.

## Literatur:

IMRE MADÁCH, *Az ember tragédiája*. 2. Kiadás, Győr o.J.

IMRE MADÁCH, *Die Tragödie des Menschen*. Ein dramatisches Gedicht. [Übertragung aus dem Ungarischen von Jenő Mohácsi. Bearbeitet von Géza Engl]. Mit einem Vorwort von Marcell Benedek, Budapest 1994.

IMRE MADÁCH, *The Tragedy of Man*. Dramatic Poem. Translated from the original Hungarian by William N. Loew, New York 1908 [Nachdruck: Leipzig 2009 (Forgotten Books: Classic Reprint Series)].

PETER CSOBÁDI, *Imre Madách: Die Tragödie des Menschen. Allegorisches Welttheater mit Dauer-Aktualität*, in: *Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. ‚Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‘*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991. Hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz V. Spechtler (Wort und Musik, Band 15), Anif/Salzburg 1992, S. 297-317.

ALEXANDER HEVESI, *Madách and „The Tragedy of Man“*, in: *The Slavonic and Eastern European Review*, Jg. 1930, S. 391-402.

DIETER P. LOTZE, *Imre Madách* (Twayne's World Authors Series, 617), Boston 1981.

DERS., *Of Cockroaches and ‚Civilizing‘ Hungary: Imre Madách as an Aristophanic Satirist*, in: *Neohelicon: acta comparationis litterarum universarum* 10 (1983), S. 203-219.

WOLFGANG MARGGENDORFF, *Imre Madách: „Die Tragödie des Menschen“*, Würzburg 1942; <sup>3</sup>1944.

ALAJOS NAGY, *Imre Madách: „Die Tragödie des Menschen“* (Cultura Hungarica, H. 3), Erlangen 1965.

GOERGE G. STREM, *The Influence of Goethe's „Faust“ on the Hungarian Classic „The Tragedy of Man“ by Imre Madách*, in: *East European Quarterly* 19 (1985), S. 81-93.

ISTVÁN SZÖTÉR, *Imre Madách*, in: *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 26 (1984), H. 3/4, S. 317-334.

ALEXANDER VARGA VON KIBÉD, *Die Tragödie der Ideen: Gedanken zur Interpretation des „Ungarischen Faust“*, München 1974.

GÉZA VOINOVICH/JENŐ MOHÁCSI, *Madách und die Tragödie des Menschen*, Budapest/Leipzig 1935.

OTTO C.A. ZUR NEDDEN, *Die Tragödie des Menschen. Eine ungarische Faustdichtung*, Duisburg 1957.

*Az ember tragédiája*, in: KNLL, Bd 10, München 1988, S. 841-843.

*The Tragedy of Man*. [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Tragedy\\_of\\_Man](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Tragedy_of_Man) [10. 1. 2010].

Text und 25 Übersetzungen in 20 Sprachen in der *Hungarian Electronic Library*: <http://mek.oszk.hu/>, dort auch eine *Virtual Exhibition of Imre Madách's Drama Reflected in Illustrations and Translations*: <http://mek.oszk.hu/01900/01925/html/>

GEORG FRIEDRICH WILHELM HEGEL, *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke 1832-1845 neu ediert*, Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (stw, Bd 601-620), Frankfurt/M. 1969-71 [abgekürzt: W].