

Der Tod und der Blick Der Andere bei Petőfi und Sartre

Adorján Kovács* 

Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Germany

RESEARCH ARTICLE

Received: April 24, 2023 • Accepted: April 26, 2023

Published online: October 9, 2023

© 2023 Akadémiai Kiadó, Budapest



ABSTRACT

The Hungarian poet Sándor Petőfi was neither the nature boy oriented only to folk song nor the proto-socialist revolutionary as the German reception in the 19th and 20th centuries saw him. The short poems of the “Clouds” cycle published in 1846, for example, are aphoristically pointed pessimistic meditations. In the piece presented (Itt állok a rónaközépen..., Here I stand in the middle of the plain...), the speaker recognises the deep gulf between himself and “the other”. Both a death symbolism can be attributed to “the other” and Sartre’s phenomenology of the gaze can be applied to his perception, revealing a complexity of Petőfi’s poetry that suggests its reassessment.

KEYWORDS

Sándor Petőfi, “Clouds” cycle, phenomenology of the gaze, Sartre, death symbolism

Der Ende 1845, Anfang 1846 geschriebene Gedichtzyklus *Wolken (Felhők)*, den Petőfi bald nach Fertigstellung als eigenständiges Heft auf eigene Kosten veröffentlicht hat, besteht aus 66 kurzen, fragmentarisch wirkenden, aphoristisch zugespitzten Gedichten, die der französische Dichter und Übersetzer Guillaume Métayer aufgrund des in ihnen vorherrschenden „romantischen Pessimismus“, der bis zur radikalen Verzweiflung reicht, mit Bezug auf Arthur Rimbaud zurecht als Petőfis *Zeit in der Hölle* bezeichnet hat (Métayer, 2013, p. 125). Wie oft bei Petőfi, finden sich in einigen der Gedichte biblische Bezüge, speziell solche zur Vergänglichkeit aus dem Buch

* Corresponding author. E-mail: profkovacs@googlemail.com

Kohelet (Ecclesiastes). Die ungarische Literaturwissenschaft hat in Percy B. Shelley ein mögliches Vorbild erkannt (Horváth, 1922, pp. 181–182), der kurze Gedichte unter dem Titel „Fragmente“ publiziert hat und dessen Werk Petőfi gut kannte. Dennoch sind diese Gedichte eigenständig und vielleicht das „Modernste“, was Petőfi geschrieben hat.

Hier inmitten der Ebne steh' ich...

Hier inmitten der Ebne steh' ich,
Säulengleich, unbeweglich.
Grabstille deckt der Puszta Weiten,
Wie sie ein Grabtuch über den Toten breiten.
In großer Ferne von mir mäht ein Mann;
Jetzt hält er an,
Und seine Sense wetzt er...
Es dringt ihr Klirren nicht bis zu mir her,
Ich seh' nur, wie er bewegt die Hand.
Und jetzt, hierher gewandt,
Gafft er mich an, doch keine Wimper ich senke...
Was er wohl denken mag, woran ich jetzt denke?
(Petőfi, 1864, p. 396, bearbeitet von Adorján Kovács)

Itt állok a rónaközépen...

Itt állok a rónaközépen,
Mint a szobor, merően.
A pusztát síri csend fődé el,
Mint elfödik a halottat szemfödéllel.
Nagymessze tőlem egy ember kaszál;
Mostan megáll,
S köszörűli a kaszát...
Pengése hozzám nem hallatszik át,
Csak azt látom: mint mozg a kéz.
És most ide néz,
Engem bámul, de én szemem sem mozdítom...
Mit gondolhat, hogy én miről gondolkodom?
Szalkszentmárton, [1845. november 25. –] 1846. [március 10.]
(Petőfi, 2003, p. 116)

Das vorgestellte Gedicht ist das XVI. Stück und endet wie drei andere Gedichte des Zyklus mit einer Frage, bleibt also offen, wobei sechs weitere Gedichte überhaupt nur aus einer Frage bestehen und fünfzehn mit einer solchen beginnen. Dies lässt den fragenden, zweifelnden Charakter des Zyklus schon rein sprachlich aufscheinen. Vom Titel her (*Hier inmitten der Ebne steh' ich...*) könnte man vielleicht von einem Lebensbild ausgehen, bei dem als romantische Metapher die ungarische Tiefebene, wie bei Petőfi oft, Unendlichkeit und Freiheit symbolisiert. Auch an eine der Landschaftsbeschreibungen könnte gedacht werden, für die Petőfi so bekannt ist, zumal der „kameraartige Perspektivenwechsel“ (Vadai, 2000, p. 4), der bei ihm diese Art von Gedichten auszeichnet, hier auch zu finden ist. Offensichtlich ist das Gedicht aber auch keine Natur-, sondern Gedankenlyrik, die ihre Aussage narrativ vermittelt, weshalb zunächst auf die erzählte Szene fokussiert werden soll.



I. DER TOD

Eine kurze Szene wird so beschrieben, dass sie trotz ihrer (damaligen) Alltäglichkeit bereits beim ersten Hören (und Lesen) durch das langsame Erzähltempo in Verbindung mit dem zweimaligen Einsatz von Auslassungspunkten, die Vermittlung der Stille („dringt ... nicht zu mir her“) und (im Ungarischen) durch Verwendung unangenehmer K- und S-Laute („S köszörüli a kaszát...“) *ahnungsvoll* erscheint. Ein Mensch sieht aus großer Ferne einen anderen, der mäht; dieser hält inne und wetzt die Sense, und merkt, dass er beobachtet wird. Daraufhin starren sich die zwei Menschen gegenseitig an. Ihre räumliche Entfernung wird meisterhaft durch die zwar sichtbare, aber nicht hörbare Aktion des Wetzens verdeutlicht. Dennoch weiß das lyrische Ich, was der andere Mensch tut, und scheint durch seine insistierende Beobachtung in dessen Arbeit störend einzudringen, was an sich auch schon eine leicht *bedrohliche* Stimmung erzeugt.

Die Spannung wird Schritt für Schritt aufgebaut. Anfangs starrt nur das lyrische Ich, dann Beide; erst ist nur das lyrische Ich regungslos, dann sind es Beide. Die vollkommene „Grabstille“ der Landschaft wird auch nicht durch die einzigen Bewegungen, das Mähen und Wetzen, gestört, und selbst diese ersterben, als der Andere sich beobachtet fühlt und den Sprecher angafft, der ja auch schon eine Weile, und eigentlich unbefugt, den Anderen angestarrt hat. Die offene und weite Tiefebene, ausgerechnet in deren Mitte der Sprecher auch noch zu stehen sich wähnt, wird so eher zu einem Symbol der Einsamkeit, Ungeschüttheit und des Ausgeliefertseins, und zwar nicht nur für den Beobachteten, sondern auch für den Sprecher, wie sich zeigen wird.

In der vorletzten Zeile, als das lyrische Ich dem Blick des Anderen nicht ausweicht, ist die Spannung auf dem Höhepunkt. Die Frage der letzten Zeile bringt dann einen Perspektivenwechsel, mit dem die Szene verlassen und ein höherer Standpunkt eingenommen wird, indem über jene reflektiert wird. Der Sprecher versetzt sich in den Anderen und verweist dabei aber wieder auf sich. Das lyrische Ich denkt darüber nach, was der Andere wohl denkt, woran es jetzt denkt. Dieser Kreis schließt das Gedicht einerseits ab, öffnet es aber gleichzeitig auf den Leser hin, der die Frage liest, die ja im Gedicht unbeantwortet bleibt, und den sie zur Antwort mobilisiert.

Nimmt der Leser die erwähnten Aspekte: das statuarisch Starre des lyrischen Ich, das sicher aus dessen innerer Anspannung resultiert, die sich im von ihm gebrauchten Vergleich der Puszta mit einem Toten und der Stille mit einem Grabtuch zeigt; die Einsamkeit inmitten der Weite eines Raumes, die das klirrende Wetzen einer Sense unhörbar und den Kontakt mit einem anderen Menschen problematisch macht; die ahnungsvolle und bedrohliche Stimmung insgesamt – dann dürfte das lyrische Ich an Endlichkeit, Vergänglichkeit und Tod denken, sich mithin selber ungeschützt und ausgeliefert fühlen, und folgerichtig im Anderen den *Sensenmann* als Allegorie des Todes erkennen. Der Sprecher hat so gesehen den Tod wahrgenommen, indem er über ihn reflektiert, dieser ihn zunächst aber noch nicht – und als er schließlich auf ihn aufmerksam wird, hält der Sprecher dessen gaffendem Blick mutig stand, wobei er, um in der Metapher zu bleiben, damit rechnen muss, dass der Tod ihn holte, wenn er seine Gedanken erriete. In Wirklichkeit bleibt die gedankliche (wie die räumliche) Distanz wohl bestehen. Der Andere kann das alles kaum erkennen, die Frage kaum richtig beantworten, denn die Grabstille der Landschaft und der Schnitter als Tod sind nur Projektionen des melancholischen seelischen Zustands des lyrischen Ich. Sprachlich, im Text, erscheint der Todesgedanke bei



ihm nicht explizit, kann aber interpretatorisch zwanglos in der beschriebenen Szene erkannt werden.

Métayer findet die Begegnung des Dichters und des Bauern zwar „ungewöhnlich“ (Métayer, 2013, p. 128), obwohl Petófi bei seinen ausgedehnten Wanderungen durch das agrarische Ungarn ohne Weiteres einen solchen Moment erlebt haben könnte, nennt das Gedicht aber treffend eine „winzige und tiefe Meditation“ und bestätigt, dass „eine diskrete, aber offensichtliche Todessymbolik [...] in diesem aufmerksamen und stummen Schnitter spürbar [ist]“ („insolite“, „une méditation infime et profonde“, „un symbolisme de la mort discret, mais évident, est bien sûr sensible dans ce faucheur attentif et muet.“ Eigene Übersetzung).

Métayer fährt fort (Métayer, 2013, p. 128): „Die Stille der weiten Ebene ist dem Rätsel angemessen, das gleichzeitig den unveräußerlichen Unterschied zwischen einem Menschen und dem anderen, die unüberbrückbare Distanz zweier Gedanken, die sich suchen, sich kreuzen, ohne jemals zu wissen, ob sie sich tatsächlich treffen, berührt“ („Le silence de la grande plaine est à la mesure de l'énigme, qui touche à la fois à la différence inaliénable d'un homme à l'autre, la distance infranchissable de deux pensées qui se cherchent, se croisent sans jamais savoir si effectivement elles se rencontrent.“ Eigene Übersetzung).

Auf die Dimension dieses Unterschieds, dieser Distanz, soll jetzt eingegangen werden.

II. DER BLICK

Der zweite Sinnzusammenhang betrifft vor allem den Blick, der zentraler Teil der Szene ist. Der französische Philosoph Jean-Paul Sartre gibt in seinem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* (1993) eine Phänomenologie des Blicks. Er beschreibt zwei grundlegende Haltungen gegenüber anderen Menschen, zwischen denen wir wechseln und die sich ausschließen: Einen Anderen als Objekt betrachten (den Anderen erblicken) oder sich durch den anderen als Objekt betrachtet wahrnehmen (erblickt werden). Beide Blicksituationen finden sich prominent im untersuchten Gedicht, und eine Schritt-für-Schritt-Analyse der Blickstadien unter Berücksichtigung von Sartres Blickphänomenologie zeigt, dass sie trotz Unterschieden in Petófis Gedicht bereits zu einem großen Teil ziemlich genau enthalten ist.

Das mitten im weiten Raum der Ebene allein dastehende lyrische Ich nimmt zunächst von seiner Umgebung, der Puszta, außer der Flachheit noch die völlige Stille wahr. Das Subjekt ist Daseins-Mittelpunkt („inmitten“) und konstituiert den Raum durch seine Sinne (Sehen, Hören). Sartre schreibt, sich ganz auf das Sehen konzentrierend (Sartre, 1993, p. 459): „Ich befinde mich in einem öffentlichen Park. Nicht weit von mir sehe ich einen Rasen und längs des Rasens Stühle.“

Dann erblickt der Sprecher einen anderen Menschen (ungarisch „ember“, was sowohl Mann als auch Mensch bedeutet). Sartre fragt (Sartre, 1993, p. 459): „Was bedeutet das? Was will ich sagen, wenn ich von diesem Gegenstand behaupte, daß *es ein Mensch ist?*“ Dieser Mensch ist für Sartre „der Andere“.

Dieser Mensch tut zwar sichtbar etwas, bleibt aber dabei dem Sprecher gleichgültig: Er ist im Wesentlichen Objekt und der Beobachtung ausgeliefert. Die Entfernung ist eine räumliche („in großer Ferne von mir“) und akustische („Grabstille“), aber auch eine innerliche: Der Sprecher konstatiert nur, dass der Andere mäht und dann stehenbleibt. Dennoch nimmt er jetzt vom Anderen mehr wahr als von der ganzen übrigen Umgebung. Der Andere ist ein privilegiertes



Objekt, der das Interesse des Sprechers von der Umwelt abzieht, die er damit gleichsam verliert. Sartre schreibt das so (Sartre, 1993, p. 459): Den gesehenen Gegenstand „*dagegen als Menschen* wahrnehmen heißt [...] eine *distanzlose* Organisation der Dinge meines Universums um diesen bevorrechtigten Gegenstand herum registrieren.“ Und (Sartre, 1993, p. 462): „So ist plötzlich ein Gegenstand erschienen, der mir die Welt gestohlen hat.“ Bei Sartre ist das Beispiel für die Tätigkeit des Anderen das Lesen (Sartre, 1993, p. 463): „[...] eine geschlossene »Gestalt«, deren wesentliche Eigenschaft das *Lesen* bildet und die im Übrigen blind und taub ist, sich schlicht und einfach wie ein raum-zeitliches Ding erkennen und wahrnehmen läßt [...].“

Bei Petöfi kommt noch eine akustische Irritation hinzu, die die Beziehung vonseiten des anblickenden Sprechers intensiviert, als ihm nämlich bewusst wird, dass er zwar etwas von der Tätigkeit des Anderen sieht, aber nicht hört. Das leise rauschende Mähen nicht zu hören war nicht überraschend, ein Widerspruch zwischen Sehen und Hören lag nicht vor, weshalb der Andere Objekt blieb. Aber das Wetzen der Sense hätte das lyrische Ich eigentlich hören müssen, weil es weiß, wie laut das Klirren ist. Hier ist der Moment, in dem es ansatzweise zu einer Beziehung zum Anderen kommt, weil eine Berührung mit der Erfahrungswelt des Sprechers besteht. Der Andere hört sicherlich, wenn er nicht taub ist, etwas, was der ihn Anblickende auch hören müsste. Er wird als jemand erkannt, der so ähnlich ist wie man selbst. Hier scheint der Andere – wie bei Edmund Husserl – nach dem Muster des Ego (nämlich als Alter Ego) beschreibbar und noch nicht der ganz Andere, der ganz Unterschiedene zu sein wie bei Sartre (Sartre, 1993, p. 488): „Diese Widerstände [gegen den Solipsismus] begründen sich nämlich in der Tatsache, daß der Andere sich mir als eine konkrete und evidente Anwesenheit darbietet, die ich in keiner Weise von mir ableiten kann und die in keiner Weise in Zweifel gezogen werden oder Gegenstand einer phänomenologischen Reduktion oder irgendeiner anderen *ἐποχή* sein kann.“ Jedoch bedeutet das Erkennen des Subjekt-Anderen als solchen auch „meine permanente Möglichkeit, *von-ihm-gesehen-zu-werden*“ (Sartre, 1993, p. 464).

Und tatsächlich, dann blickt der Andere plötzlich zurück: „der Andere [ist] grundsätzlich der, *der mich ansieht*“ (Sartre, 1993, p. 465). Er starrt, wie der Sprecher gestarrt hat. Dadurch werden beide sich ihres Blicks und damit ihrer Existenz als Objekte bewusst. Gleichzeitig wird der Sprecher, dessen Gefühle wir allein kennen, sich darüber klar, dass er „gafft“. Bei Sartre (Sartre, 1993, p. 464): „Das »Vom-Andern-gesehen-werden« ist die *Wahrheit* des »Den-Andern-Sehens.«“ Es ist der Moment der Wahrheit; er erkennt sich durch den Blick des Anderen als der, der er ist. Er fühlt sich ertappt, was sich im Wort „*doch*“ ausdrückt: Er müsste seinen Blick senken, *doch* tut er es nicht. Die Scham ist das durch den Blick des Andern geweckte intentionale Gefühl. „Der Inhalt des Sich-Schämens ist, daß ich ein *Objekt* bin und als solches von anderen konstituiert werde. Ich existiere [...] sogar für mich selbst so, wie ich für andere existiere, nicht als eine pure Spontaneität, die »nicht das ist, was sie ist«. Als Objekt hänge ich ontologisch von einem anderen Bewußtsein als meinem eigenen ab. Das Sich-Schämen betrifft meine Verfestigung zu einem Objekt des Bewußtseins und einen Verlust oder scheinbaren Verlust der Freiheit. Ich bin jemand, nicht niemand. Ich habe eine Identität erworben, die ich mir nicht selbst gegeben habe. Am Ende ist es gar nicht so sehr die Art und Weise, in der ich für ein anderes Bewußtsein vielleicht bin, die mir das Gefühl des Sich-Schämens einflößt: es ist vielmehr die Tatsache, daß ich eine Art von Existenz besitze, die einem anderen Bewußtsein erscheinen kann, wie auch immer sie das bewerkstelligt“ (Danto, 1992, pp. 123–124).

Jedoch kommt nun die Fragestellung in Gang, mit der der Sprecher sich in den Anderen und dessen Gedanken einfühlen will. Unabhängig von ihrem Erfolg ist der Andere endgültig zum ihn



interessierenden Mit-Menschen geworden. Zwar kommt in der Frage, wie auch Métayer feststellt, der Zweifel zum Ausdruck, ob der Andere auch zu einer Einfühlung in die Gedanken des Sprechers fähig sei – die Kluft zwischen den Menschen ist groß. Bei Petőfi ist aber trotz des im „Wolken“-Zyklus waltenden Pessimismus ein Menschenbild vorhanden, das vielleicht doch nicht ganz so schwarz ist wie das von Sartre. Der Andere ist bei Petőfi eventuell der Tod, aber – in diesem Gedicht zumindest – nicht die Hölle. Der Andere ist zwar fremd in seiner Unterschiedlichkeit und „tötet“ die Welt des Sprechers, aber die gestellte Frage lässt immerhin die Möglichkeit einer Annäherung offen, die nicht explizit verneint wird. Freilich soll hier nicht weiter auf Sartres Darstellung der konkreten Verbindungen mit Anderen eingegangen werden, die in *Das Sein und das Nichts* entwickelt werden.

Gedichte sind Kunstwerke und keine Philosophien, und es wäre unangebracht, aus einem kurzen Gedicht wie dem vorgestellten eine ganze komplexe Philosophie ableiten zu wollen, auch wenn manche Hölderlinverse dieses Schicksal ereilt hat. Aber ein sprachliches Kleinod wie das untersuchte kann in knappen Worten doch so etwas wie die Essenz einer Philosophie bieten, auch lange bevor diese voll ausformuliert wurde, als „literarische Verkörperung einer philosophischen Idee“ (Danto, 1992, p. 110), wie zum Beispiel Sartres Stück *Geschlossene Gesellschaft*. Seiner darüber hinaus hoffentlich vorhandenen poetischen Schönheit sollte dies keinen Abbruch tun.

LITERATUR

- Danto, A.C. (1992). *Sartre*. Steidl, Göttingen.
- Horváth, J. (1922). *Petőfi Sándor*. Pallas, Budapest.
- Métayer, G. (2013). La „Saison en enfer“ de Sándor Petőfi. *Hungarian Studies*, 27(1): 125–132.
- Petőfi, A. (1864). *Alexander Petőfi's Lyrische Gedichte. Erster Band: 1842–1846*. Deutsch von Theodor Opitz. Heckenast, Pest.
- Petőfi, S. (2003). *Összes költeményei (1845. augusztus – 1846)*. *Kritikai kiadás*. S. a. r. Kerényi Ferenc. (Petőfi Sándor összes művei 4). Akadémiai, Budapest.
- Sartre, J.-P. (1993). Der Blick. In: Sartre, J.-P. (Ed.), *Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften 3). Rowohlt, Hamburg, pp. 457–538.
- Vadai, I. (2000). Tükörben tükröződő tükör. *A Tiszatáj diákmelléklete*, 68: 1–11.

