

Fürst Paul Eszterházy (1635–1713).

Von Andreas Ungyal (3. Zt. München).

Einleitendes.

Die Geistigkeit Pannoniens, des ungarischen Landes rechts der Donau, ist der wahre Mutterboden des ungarischen Barocks. Hier stehen alle Pforten offen für das Einströmen deutscher und italienischer Kultur. Schon im Mittelalter wirkt sich dies bestimmend aus, in der deutschen und romanischen Bürgerschicht pannonischer Städte, in ihrer Kunst. Später wird das alles zufolge des barock-absolutistischen Staatsuniversalismus in Wien vereinigt. In dieser Stadt, die durch die Jahrhunderte der Neuzeit Hauptstadt des Ersten Reiches war, treffen und kreuzen sich deutsche, italienische, ja selbst spanische Bildung, der im Barock eine besonders hohe Rolle zukommt. Mit dieser Kultur tritt nun das barocke Pannonien in eine nahezu drei Jahrhunderte währende Lebensgemeinschaft. Sie dauert bis ins beginnende 19. Jh. und ist nicht bloß eine deutsche, sondern im weitesten Sinne eine mitteleuropäische Angelegenheit. Der Wiener Hof und die mit ihm eng verbundene kirchlich-barocke Kultur wird zum geistigen Mittelpunkt großer Teile des mitteleuropäischen Raumes, zu dem außer Süddeutschland auch der nahe Südosten (Böhmen, Ungarn) zu rechnen ist. Verwandte Formen der Kunst, der Dichtung, der Mystik, der theologischen Literatur, der Bühne zeugen von der Bildungseinheit dieses Raumes.¹⁾ Und aus diesem Raum heraus ist die geistesgeschichtliche Bedeutung des Fürsten Eszterházy zu erfassen. Sie wächst aus dem Rahmen einer isoliert ungarischen Literaturbetrachtung heraus. Seine Stellung ist eine verbindend-vermittelnde: einerseits verbreitet er die Ideenwelt des mitteleuropäischen Barocks in magyarischer Sprache, in Vers und Prosa, andererseits spricht er selbst zu diesem Mitteleuropa, als Verfasser und Herausgeber lateinischer Traktate und eines Gebetbuches, die darum auch in Wien erscheinen und zum Bestandteil des deutschen Barockkatholizismus werden. Neben seiner Stellung in der ungarischen Literatur ist also Eszterházy gleichzeitig Vertreter der barock-geistlichen Weltliteratur, die in dieser Zeit in einem viel weiteren Maße

¹⁾ Zur Verwandtschaft österreichischen und pannonisch-westungarischen Geistes vgl. B. Zolnai: Magyar jansenisták (Ung. Jansenisten). Minerva, 1925. S. 164. J. Koszó: Ungarische Romantik. Gragger-Denkschrift 1927. S. 153 und DUSBl, 1931. S. 1 ff. J. v. Farlas: A magyar romantika (Die ung. Romant.) Budapest, 1930. S. 19 ff. D. Baróti: Dugonics András és a barokk regény (D. und der Barockroman). Szegedin, 1934. S. 9–10. A. Ungyal: Az osztrák barokkromantika magyarországi hatásához (Zum Einfluß der österr. Barockromantik in Ungarn). Arch. Phil. 1937. S. 241 ff. Zur mitteleuropäischen Stellung Wiens vgl. A. Ungyal: Ergebnisse und Zielsetzungen der literaturwissenschaftlichen Barockforschung in Ungarn. Pannonia, 1938. S. 351 ff. und die dort angeführte weitere Literatur.

Weltliteratur ist als das noch ziemlich esoterische schöngeistige Schrifttum. Aus diesem Grunde müssen in unseren Betrachtungen religions- und stilgeschichtliche Blickweisen vorherrschen. Geschichtliches im engeren Sinne soll nur insoweit betrachtet werden, als es zur Interpretation geistiger Phänomene notwendig ist, umso eher, da wir schon eine ausführliche und eine kürzere historisch-militärische Biographie Eszterházy's besitzen.²⁾ Not tut jedoch, daß wir die geistigen Beziehungen und Belange in Acht nehmen, die Bubits und Merényi vollständig vernachlässigten. Dies ist umso eher unsere Pflicht, da bislang in der Barockbetrachtung die Kategorien der Literaturästhetik vorherrschend waren. Wollen wir aber das mitteleuropäische und damit das ungarische Barock richtig erfassen, so sind wir unbedingt auch auf das geistliche Schrifttum angewiesen. Aus alledem folgt, daß wir die von Eszterházy verfaßten und herausgegebenen Werke³⁾ als Dokumente der Religionsgeschichte und vergleichenden Stilkunde betrachten müssen, um so auf die Grundzüge der mitteleuropäisch-barocken, insbesondere süddeutschen und pannonischen Geistigkeit vorzustoßen.⁴⁾

§ 1. Thaumaturgie.

In mehr als einem Sinne kann das 17. Jh. als das letzte mittelalterliche Jahrhundert bezeichnet werden und das Barock als letzte Blüte mittelalterlichen, christlich-kirchlich geformten Geistes. Die eigentliche Neuzeit beginnt erst durch die Aufklärung in weiteren Kreisen wirksam zu werden.⁵⁾ Das Barock selbst ist nur eine erweiterte Fortsetzung, Weiterentwicklung des Mittelalters. Freilich ist der Rahmen jetzt viel breiter: die ganze Welt

²⁾ S. Bubits - E. Merényi: Herceg Eszterházy Pál nádor (Palatin Fürst P. E.) Budapest, 1895. Graf J. Eszterházy: Az Eszterházy-család és oldalágainak leírása (Beschreibung der Familie E. und ihrer Seitenzweige). Ebda. 1901. 2 Bde.

³⁾ *Litaniae ad Beatam Mariam Virginem* (LM). Wien 1689. *Az Boldogságos Szűz Mária Szombattya* (BM) (Der Samstag der Heiligen Jungfrau Maria). Tyrnau, 1691. *Via lactea ad coelum ducens* (VL). Wien 1691. *Mennyei Korona* (MK) (Himmelsche Krone). Tyrnau, 1696 (vermehrte Ausgabe einer im Jahre 1685 erschienenen, ebenfalls von E. stammenden Sammlung marianischer Gnadenbilder). *Speculum Immaculatum* (SI). Wien, 1698. *Regina Sanctorum Omnium* (RSO). Tyrnau, 1698. *Lyrische Gedichte* (LG), hg. von E. Merényi, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1892. E. gebraucht seinen Namen meistens in der Form: Estorás.

⁴⁾ Es sei mir an dieser Stelle erlaubt, meinen besonderen Dank dem jetzigen Oberhaupt der fürstlichen Familie, Seiner Durchlaucht Fürsten Dr. Paul Eszterházy, auszusprechen, der in zuvorkommendster Weise die Benützung der Archivbücherei gestattete, ferner Herrn Archivar Dr. Johann Harich, der mir mit Rat und Schlägen behilflich war.

⁵⁾ E. Ermatinger: *Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung* (Handbuch der Kulturgeschichte, I. Abt.). Wildpark-Potsdam, 1935. S. 3. J. Turóczy—Trostler: *Keresztény Herkules* (Christlicher Herkules). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1935, S. 27.

steht offen, Amerika ist entdeckt, der Weg nach Asien ist frei, und der europäische Mensch blickt in die Märchenwelt neuer Erdteile. Trotzdem empfindet man keinen Riß zwischen der eigenen und der mittelalterlichen Welt. Der religiöse Schriftsteller und der Gläubige des Barocks bewegen sich mit gleicher Gewandtheit, mit dem gleichen Gefühl der Vertrautheit in Philosophie, Theologie, Historie und Naturlehre des Mittelalters wie im ähnlich gearteten Schrifttum des eigenen Jahrhunderts. Wie viel Mittelalterliches finden wir z. B. in Eszterházy's Quellen! Für den Gläubigen der Zeit ist dies durchaus etwas Lebendiges, keine bloße Tradition, sondern Aktualität. Wir haben also nicht eine Renaissance des Mittelalters vor uns, sondern seinen Ausklang, seine organische Fortsetzung. In der Welt des barocken Katholizismus prägt sich dies auch in der bildenden Kunst aus. So etwa in der Kirche Mariä Himmelfahrt zu Köln und in der Bonner Jesuitenkirche. Die erste Kirche ist ein gotischer Bau aus den zwanziger Jahren des 17. Jh.s. Die Gotik erlebte hier eine eigentümliche Barockisierung, die ihre Dynamik, ihre Formbewegtheit noch verstärkte. Ein hinreißendes Pathos, ein dramatisches Leben strömt aus allen Formen, das den Betrachter nicht aus seinem Bann losläßt und ihn von der Verwandtschaft gotischen und barocken Kunstwillens unwiderlegbar überzeugt. Und diese Verwandtschaft entspringt keinem bloßen Historismus, sondern wirkt sich durchaus im Lebendigen aus, im lebendigen Zusammenhang von Mittelalter und Barock. Aus diesem Zusammenhang heraus ist selbst das nicht verwunderlich, daß wir im Außenbau sogar noch romanische Stilelemente finden, Halbkreisformen oberhalb der Fenster. Noch überraschender ist die Jesuitenkirche zu Bonn, die schon im Ausklang des hochbarocken Jahrhunderts, um 1690, gebaut wurde, aber noch immer gotische Konstruktion und auch romanische Elemente aufweist. Freilich überwiegt das Gotische.

In dieser gotisch=dynamisch=irrationalistischen Strömung⁶⁾ steht auch Eszterházy, als Vertreter geistlich=barocker Haltung. Nun ist freilich nicht zu vergessen, daß in dieser Welt auch Renaissance-Elemente eine Rolle spielen, Elemente jener Strömung, die, aus der Mystik sich entfaltend, in ein neues Verhältnis zur Natur trat. Eine neue Naturnähe beginnt eigentlich schon an der abendländischen Schicksalswende des 12. Jh.s, schon die Gotik bedeutet das Aufkommen eines organischen, naturhaften Weltbildes. Nun ist aber diese gotische Naturnähe, die, wie wir es in späteren Betrachtungen sehen werden, fürs Barock von höchster Bedeutung ist, noch durchaus

⁶⁾ Gotische Strömung im Barock: D. Frey: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg, 1929, S. 93. B. Bitnar: Duch českého baroku. Prag, 1935. Irrationalismus im Barock: R. Viëtor: Probleme der deutschen Barockliteratur. Leipzig, 1928 (Von deutscher Poeterey, Bd. 3), S. 31 ff.

im Kirchlich = Christlichen, Transzendent = Spiritualistischen verwurzelt. Eine Emanzipation des Natürlichen in neuzeitlichem Sinne vollzieht erst die Renaissance, die mehr ist als bloße Wiederentdeckung der Antike. Sie bedeutet vielmehr die Schöpfung der „natürlichen“ Kunst, Wissenschaft, Religion, Politik.⁷⁾

Dieses Neuzeitlich = Natürliche strömt ins Kirchlich = Mittelalterliche während des Barocks ein und verlangt seine Rechte. In der Kölner Himmelfahrtskirche sehen wir u. a. im Chor einen großangelegten Gemäldezyklus, Kirchenlandschaften, in denen jedoch die heilige Staffage nur zur „Ausrede“ dient, zur „Entschuldigung“ der in die Kirche hereinbrechenden Landschaftsmalerei. Dies ist die andere Seite der Zeit, die neue Weltlichkeit, die auch im geistlichen Bereich auf ihre Rechte pocht und als der Renaissance = Zweig des Barocks auftritt. Das neue Verhältnis des neuzeitlichen Menschen zur Natur dringt so in den mittelalterlichen Rahmen und bereichert die Welt mit unerhört reichen, satten, bislang ungeahnten Farben. Rahmen und Inhalt können auch nicht scharf voneinander getrennt werden. Der letzte Sinn des Barocks ist ja eine Vereinigung der beiden Elemente, eine Vergeistigung der neuen Weltlichkeit auf der Basis des mittelalterlichen Spiritualismus.

Dieser Sinn äußert sich auch in Eszterházy's Lebenswerk. Auch er ist ein Vertreter dieses barocken Mittelalters, und auch er tritt in Beziehung zur neuen Natürlichkeit. Diese zur Synthese sich vereinigende Zweifelt bestimmt sein Schaffen: hier weltliche Lyrik, dort geistliches Schrifttum. Aber auch sein geistliches Schaffen steht unter diesem Aspekt.

Das thaumaturgische Schrifttum kommt seinem Wesen nach aus der wundergläubigen Welt des christlichen Mittelalters und erlebt seine erste Blüte in der Gotik, seine zweite im Barock. Eszterházy ist ein eifriger Vertreter dieser Gattung, und gibt zwei größere Wundersammlungen heraus (MK, BM). Im Hintergrunde des gesamten Weltgeschehens steht das Wunder, das Unendliche, Irrationale strömt immerzu ins irdische Leben hinein. Wenn wir diese Sammlungen lesen, fühlen wir uns in der Welt der frommen Mönche des Mittelalters, der Verfasser ungarischer Kodexliteratur. Hier wie dort finden wir vielfach dieselben Legenden.

Noch immer ist die Welt mit Wundern voll, und selbst der Zweifler muß sich bekehren. Eszterházy citiert die Epistola ad Evodium des Augustinus, wo über den barmherzigen Arzt Gennadius berichtet wird,

⁷⁾ S. Tempel: Wesen der Gotik. Leipzig, 1926. S. 8 ff. G. Weise: Vom Menschenideal und von Modewörtern der Gotik und der Renaissance. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 1936. S. 173—4. S. Schaller: Die Renaissance. München, 1935. S. 7 ff.

der jedoch an der Unsterblichkeit zweifelte. Da erschien ihm Christus und zeigte ihm das Jenseits.

Dieser mittelalterliche Wunderglaube bekommt nunmehr die ganze Erde zum Hintergrund. Die durch Entdeckungen und Missionen in das Blickfeld getretenen Erdteile öffnen sich: neben Europa Indien, China, Südamerika und die großen südlichen katholischen Länder, Italien, Spanien sowie das im 17. Jh. spanische Sizilien. In Messina allein erwähnt Eösterházy über dreißig Marienbilder, und oft wird auch Madrid genannt. Auch der Kosmos des Glaubens öffnet sich, ähnlich den großen Schöpfungen barocker Malerei, und die Gestalten der Unendlichkeit, die Seligen, Heiligen, Engel, ja die Dreifaltigkeit strömen hinein in das Irdische. Die Grenzen zweier Welten verwischen sich auf bezeichnend barocke Weise. So beschreibt Eösterházy im MK die Weihe der Abteikirche Einsiedeln, die von Christus selbst vollzogen wird. Mit seinen Heiligen steigt er in zauberhaftem Glanze zur Nacht aus dem Himmel, liest selbst die Messe in der neuen Kirche, die Heiligen dienen bei der Messe: Glanz, Licht, Musik der Engelchöre erfüllt die Räume des Gotteshauses. Am Morgen verkündet dann eine Engelstimme dem zur Weihe sich bereitenden Bischof die Botschaft des Wunders: er brauche sich nicht mehr zu bemühen, Gott weihte die Kirche selbst.

Diese Betrachtungsweise führt aus der Welt der Mystik, aus der sie stammt, in die Welt der Immanenz hinüber, wo die Schönheit zum Hauptbeweggrund der Frömmigkeit wird. Solche Vernatürlichung des Uebernatürlichen ist nach Eugenio d'Ors für die barocke Seelenlage höchst bezeichnend. Sie blüht besonders im geistigen Bannkreis des Jesuitismus (zu dem auch Eösterházy als Schüler der Grazer und Tyrnauer Universität gehört) und steht im Gegensatz zum mehr rigorosen und puritanistischen Jansenismus.⁸⁾ So wird auch bei Eösterházy die ästhetische Einstellung bei der Betrachtung des Uebernatürlichen allgemein. Im Einleitungsgebet des MK werden sogar Bilder der organischen Natur zur Verherrlichung der Gottesmutter und zur Schilderung des Himmelreiches herangezogen:

„Te követed, o drágalátos szép Rósa az Mennyei Báránt, a' Szent Szüzek között első lévén, Dücsösséges lábaiddal, az örökkén való illatos kertben sétálsz, néked gyönyörűséges énekekkel szolgálnak a' szép Angyali seregek, téged az Királyoknak Királya a' Christus Jesus, mint édes Anyját, szerelmes Jegyesét mindenek fölött való szeretettel ölelget.“⁹⁾

⁸⁾ E. d'Ors: Le baroque, constant historique. Revue des questions historiques, 1934. S. 30 ff.

⁹⁾ „Du folgst, o kostbar schöne Rose, dem himmlischen Lamm, als erste unter den heiligen Jungfrauen, du lustwandelst mit deinen glorreichen Füßen im ewiglich duftenden Garten, dir dienen mit wunderbarem Gesang die schönen Engelchöre, dich, seine Mutter und geminte Braut, umarmt Jesus Christus, der König der Könige mit alles überbietender Liebe.“

Blumen, Musik, Himmelsglanz fügen sich ineinander im Glanz des Jenseits. Und bemerkenswert ist auch das Aufkommen der Brautmystik, als beliebte Form barocker Religiosität. Die aus der Welt der Gotik (Bernhard von Clairvaux) kommende Jesus- und Marienminne wird zum Gefäß neuer, sich selbst in ihren tiefsten Erschütterungen nicht verleugnender, sensualistischer Nachrenaissancefrömmigkeit.¹⁰⁾ Ein schönes Beispiel dieser Seelenlage ist die Vision des Franziskaners Frater Conradus de Offida, dem im Walde die Heilige Jungfrau erscheint und ihm das Jesuskind in die Arme gibt. Ganz verzückt vor Wonne und Freude küßt, kost und herzt Frater Conradus das göttliche Kind, bis es von der Mutter wieder geholt wird und er halb in Ohnmacht auf dem Boden liegen bleibt, noch immer an jene himmlische Schönheit und Freude denkend (BM 87—8). Diese ganze Szene könnte ohne Weiteres Gegenstand eines barocken Gemäldes sein. Wird ja immer wieder zu jener Zeit der hl. Antonius mit dem Jesuskind zwischen Engeln spielend, oder der den Crucifix umarmende Franziskus dargestellt! Himmel und Erde vereinigen sich in rauschhafter Verzückung: das Göttliche bekommt reale Gestalt, zieht aber sogleich das Aesthetische, Weltlich-Schöne in seinen transzendenten Bannkreis. Diese eigenartig weiche, musikalische, sinnlich-übersinnliche Welt des Barocks¹¹⁾ spiegelt sich in all diesen Wundern, Verzückungen, Visionen wieder, an denen Eszterházy's Sammlungen so überreich sind. Das schwärmerische Pathos läßt die gläubige Seele in hellen Flammen auflodern, wie in den rauschenden Schöpfungen süddeutscher Barockkunst, und reißt den Visionär in die bewußtlose Ekstase des göttlichen Liebesrausches. Dies sind schon Töne der Mystik, wo die Schranken fallen zwischen Urgrund und Kreatur, zwischen Idee und Verwirklichung.

§ 2. Optimismus.

In ganz Europa brachte der Aufbruch des Renaissance-Weltgeföhles bedeutende Wandlungen mit sich. Die kirchliche Disziplin loderte sich und selbst im Kreise der Geistlichkeit wurden weltlichere Lebensformen vorherrschend. In den breiten Volksschichten lebten jedoch religiöse Bedürfnisse auch weiter und schienen sich in der Reformation gegen die Kirche zu wenden. Wollte aber der Katholizismus die verlorenen Stellungen wiedergewinnen, so mußte er sich selbst reformieren. Diese Gesichtslage verursachte beiderseits, sowohl im katholischen als auch im protestantischen Lager, eine Verdüsterung der Welt. Calvin baut in diesen Jahren mit gnadenloser

¹⁰⁾ Vgl. R. Viëtor, a. a. O. S. 53—4. Hier wird sogar eine Möglichkeit des Zusammenhanges dieser auch in protestantischen Kreisen blühenden Mystik mit den „exercitia spiritualia“ der Jesuiten erwogen!

¹¹⁾ H. Schaller: Die Welt des Barock. München, 1936. S. 11, 20, 44.

Strenge Genfs religiöses Leben aus, Karlstadt und die Seinen stürmen Kirchen und zertrümmern ihre Kunstschätze, in Rom verschärft sich die Inquisition, die heroischen Männerakte des Michelangeloschen Jüngsten Gerichtes versieht der gewandelte Zeitgeschmack mit Kleidung, die Humanisten werden von beiden Lagern aus verfolgt, und die Frieden und Harmonie suchenden Worte eines Andreas Dudith verflingen ohne Widerhall. Dies ist die Zeit der Reformation und Gegenreformation.

Im Laufe des 17. Jh.s wird die Atmosphäre allmählich ruhiger.¹²⁾ Die Waffentaten der Gegenreformation gehören allmählich der Vergangenheit an, und die Verweltlichung erreicht alsbald aufs neue einen der Renaissance nicht unfern stehenden Grad. Die Religion bezieht aufs neue das Weltliche ein. In diese sich aufheiternde Welt wird auch Eszterházy hineingeboren, dessen Leben ein Schulbeispiel dafür bietet, wie wohl sich jetzt Geistlich=Religiöses und Weltlich=Höfisches zu ergänzen imstande sind.¹³⁾ Im Barock können wir schon nicht die Strenge der Gegenreformation suchen, vielmehr ein immer weiteres Ausbreiten der Verweltlichung. Das Entstehen einer kunstvolleren Lebensform, das Verschwinden übertreibender Weltverneinung ist, verglichen mit dem Fanatismus und der Düstereit des 16. Jh.s, entschieden erfreulich.

Das Leben wird von neuem schön. Das Natürliche strömt auch in die Frömmigkeit hinein, und die Lebensbejahung fügt sich organisch in die christliche Ideenwelt. Das Leben ist keine Sünde mehr, der Leib kein Feind. Eszterházy's Werke bieten ein getreues Spiegelbild dieser versinnlichten, optimistischen Religiosität, die frei und unbehindert das Weltleben lebt. Zur Furcht besteht keine richtige Ursache, der Weg zur ewigen Verdammnis ist ja eng, und nur der verstockte Bösewicht betritt ihn. Das Ineinandergehen und Zusammengehören von Himmel und Erde bietet einen Trost in-

¹²⁾ N. Pevsner: Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarocks. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1928. S. 229 ff.

¹³⁾ Eszterházy, am 7. September 1635 zu Eisenstadt geboren, wurde nach seinen Studien schon 17jährig Kapitän, 26jährig Generalwachtmeister, kämpfte gegen Türken und Kuruzen, nahm eifrig an der Arbeit des ungarischen Reichstags teil und belleidete auch am Wiener Hof immer höhere Posten. 1674 wird er Reichsritter, 1679 kaiserlicher Geheimrat, 1681 Palatin Ungarns, 1682 Ritter des Goldenen Hießes, nimmt dann am Entsatz Wiens und an der Eroberung Ofens teil und wird 1687 vom Kaiser Leopold I. in den Fürstenstand des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation erhoben. Nach weiteren politischen und Waffentaten stirbt er, 78jährig, am 26. März 1713 zu Eisenstadt. (Vgl. J. Eszterházy, a. a. O., Bd. I. S. 108 bis 119). Neben seinen politischen und kriegerischen Erfolgen fördert er aber auch das religiöse Leben und die Kunst, läßt in Wien die Mariahilfer Kirche erbauen, beschenkt Mariazell reich, kauft niederländische und italienische Gemälde und hat dabei noch zu literarischer Tätigkeit Zeit.

mitten irdischer Vergänglichkeit, und das Leben läßt sich im Besitz der Sakramente und Heilsinstitutionen der Kirche ruhig genießen.¹⁴⁾ Selbst der große Sünder ist nach der Zeitauffassung nicht unbedingt verloren, lebt in ihm nur ein Fünklein guten Willens: Maria rettet auch ihn.

Solche Wunderrettungen vollziehen sich oft auf eine ganz abenteuerlich = phantastische Weise, wie etwa beim spanischen Eremiten am Montserrat, *Guarrinus*. Im Gewand eines Eremitenbruders wird er vom Teufel verführt, entehrt und tötet die Tochter des Grafen *Gofredus* von Barcelona. Nach der furchtbaren Sünde hat er entsetzliche Gewissensbisse, flieht nach Rom, tut Buße und kehrt dann nach Spanien zurück, wo Gott ihn in ein wildes Tier verwandelt. Inzwischen sieht einmal ein Hirt am Berg Montserrat an einem Steinhaufen ein helles Licht. Er geht der Sache nach und findet am Steinhaufen ein Marienbild. Die Bauern erbauen dem Bilde an der Stätte eine Kirche, dessen Altar durch wunderbaren Zufall gerade über der Leiche der getöteten Grafentochter steht, was jedoch niemand merkt. Nach sieben Jahren zieht Graf *Gofredus* mit seinem Jagdtroß durch die Gegend, erblickt das wundersame wilde Tier, fängt und zähmt es. Als der Zug mit dem Tier wieder nach Barcelona kommt, fängt das bloß drei Monate alte Söhnlein des Grafen zu sprechen an: „Kelly fel Guarrine Barátom, mert az Isten meg-engedte vétkedet“.¹⁵⁾ Das Tier verwandelt sich plötzlich wieder zum Menschen *Guarrinus*, der dann seine Schuld eingesteht. Der Graf vergibt sie ihm und läßt den Leichnam seiner Tochter ausgraben. Da wird die Tote wieder lebendig! Tief erschüttert wird *Guarrinus* zum Mönch, die Auferstandene tritt einem Nonnenorden bei. Beide führen von nun an ein gottseliges Leben (MK 151). Gott und die Jungfrau lassen also den Menschen, auch wenn er noch so sündig ist, nicht untergehen. Selbst ohne Taufe verstorbene Kinder können in die Seligkeit eingehen. Viele wundertätige Marienbilder werden erwähnt, vor denen selbst der schon seit mehreren Tagen in der Erde oder im Wasser liegende Säugling bis zur Vollendung der Taufe wieder lebendig wird. Es wird auch von einer Mutter erzählt, deren Töchterlein der Wolf wegriß. Die entsetzte Frau nimmt nun das Jesuskind aus dem Schoß einer Marienstatue, mit den Worten, sie wolle es nicht wieder der Mutter geben, bis ihr Kind nicht zurückkäme. Und siehe, das Töchterlein wird heil aufgefunden! (MK 885). Das Gnadenbild *Maria Schnee* zu Rom rettet den Papst vor dem Meuchelmörder, um ihn herum lehren Engelchöre das Volk heilige Gesänge, und ein Engel erscheint am Turm *Hadrians* (*Engelsburg*), das Toben der Pest eindämmend. (MK 1).

¹⁴⁾ Vgl. *H. Schaller*, Die Welt des Barock, S. 32.

¹⁵⁾ „Steh auf, Freund *Guarrine*, Gott vergab dir deine Sünde.“

Eine solche Weltordnung — so sehr sie dem modernen Menschen sonderbar scheinen mag — ist ihrem Wesen nach freundlich und hell, die Wunder lösen die Disharmonie auf, es herrscht also vom metaphysischen Standpunkte Harmonie. Zwar vergeht das Irdische, doch ist es schön, und man kann es genießen, ohne die Seele ernsthaft zu gefährden. Ein kleiner guter Willensfunke genügt, und der Mensch ist gerettet. Das Vergänglichkeitsbewußtsein, das überall in diese Welt hineinragt, wird auf einer höheren Stufe aufgelöst:

„Tudván az Emberi nemzetnek gyarló-vóltát, s' változandó állapotját, hogy az ki ma egészséges, hólnap halott, az ki Ifju, friss, csak hamar el romlik, az ki gazdag nem sokára szegénységre jut; méltó ez forgandó változásokban mindennemű állapotunkat Isten kezébe bízunk, úgy hogy az Istentől adatott jókban magunkat el ne bízzuk az kevélység-által, az gonoszokat pedig békességes türéssel szenvedgyük Istenért, s' az Bóldogságos Szüzért, hogy az zugolódás-miätt az örökké-való jóktól ki ne rekesztessünk az kétségbe esés-által“¹⁶⁾ (BM 94).

Dieser religiöse Optimismus gibt Kraft und Beharrlichkeit inmitten der Stürme der Fortuna. Er betont die Vergänglichkeit, schildert aber die Freuden des Himmels in umso satteren, reicheren Farben. So triumphiert auch hier die Lebensbejahung und die Schönheitsliebe. Nur der vollkommen Verstockte, der bewußt-dämonische Bösewicht wird vom Untergang erreicht. So gehen die Verächter Marias unter, die ihren Tag, den Samstag, durch Tanz entheiligen. Sie können nicht aufhören, bis sie tot zusammenfallen. (Den Stoff bearbeitete später Johann Arany in seiner Ballade „Ünneprontók“.)

Einer solchen Weltanschauung ist die strenge Askese vergangener Zeiten schon etwas immer Fremderes. Wir sahen im vorausgehenden Kapitel, wie die Landschaftsmalerei in die Kirche eindringt: so verweltlicht sich auch die Religion immer mehr und mehr. Die irdischen Verdienste schließen die himmlischen nicht aus, und die Frömmigkeit läßt sich mit dem Ideal des höfischen Weltmannes wohl vereinen. Das verwundete Muttergottesbild zu Balladolid hilft ja demjenigen, der einen wichtigen Prozeß führt oder sich nach wohlverdienten hohen weltlichen Würden sehnt! Eszterházy fordert daher solche Menschen auf, die Muttergottes von Balladolid eifrig zu verehren (MK 1288). Solche naive-optimistische Religiosität verklärt selbst

¹⁶⁾ „Erlennen wir die Hinsälligkeit des Menschengeschlechtes und seinen veränderlichen Zustand: wer heute noch gesund ist, liegt morgen tot da, der jung und frisch ist, verfällt, den Reichen überkommt die Armut; es ziemt also inmitten dieses Wandels, dieser Veränderlichkeit uns Gott anzuvertrauen, damit wir uns in den von Ihm gegebenen Gütern nicht überheben und hoffärtig werden, das Uebel aber friedfertig erdulden können für Gott und Maria, und damit wir nicht wegen Verzweiflung und Kleinmütiger Klage aus den ewigen Gütern ausgeschlossen werden.“

die traurigen Ereignisse des Lebens. Eszterházy's Familientagebuch belegt dies. Als sein viertes Kind Georg (Gyurkó) stirbt, sagt er Gott Dank, daß es Ihm gut dünkte, sein Söhnlein in die Chöre der Engel aufzunehmen.¹⁷⁾ Diese Auffassung erinnert uns an den katholischen Barockdichter der Niederlande, Joost van den Bondel, der bei dem Tod seiner Lieben ebenfalls nicht den Schmerz der Trennung, sondern ihre Aufnahme in den Himmel besingt.¹⁸⁾

Es ist folgerichtig und klar, daß eine solche Weltbetrachtung auch der Natur, der kreatürlichen Welt gegenüber sich nicht auf den Standpunkt einer übertriebenen Askese stellt. Die Natur verklärt sich, sie wird zur Trägerin wundervoll feiner und zarter Stimmungen. Aus diesen Stimmungen quillt Eszterházy's Lyrik, die in ihren Originalwerken andere Erzeugnisse zeitgenössischen ungarischen Schrifttums weit übertrifft und den Verfasser zum bedeutendsten Vertreter ungarischer Barocklyrik macht. Böglein singen, Wasser rieseln, Wälder säuseln, der ganze Kosmos frohlockt:

„Az vadak járulnak kifolyó kutakhoz
Gyönyörű forrásokhoz:
Pázsiton füvelnek,
Kedvesen legelnek,
Hévségben delelnek“¹⁹⁾ (LG 139).

Die schwärmerische Verzücktheit der Naturliebe packt selbst den heutigen Leser. Der Dichter freut sich in Gemeinschaft mit der lebenssprießenden, sich erneuernden großen Natur und schildert mit nahezu unnachahmbarer Kunst ihre Schönheit, ihre Stimmungen.

Solche Naturbetrachtung und Schönheitsliebe schließt eine Weltverachtung völlig aus. Selbst wo von solcher Verachtung geredet wird (BM, RSO) handelt es sich bloß um eine ästhetische Askese: die Heiligen entsagen der Weltfreude, aber nur um umso tiefere, reichere und bleibendere Genüsse und Freuden der Seele erleben zu können, sei es noch im Diesseits, sei es im Himmel. Diese Askese überschlägt sich so zum Gottesgenuß der Mystik und berührt sich hierin aufs neue mit der Weltlichkeit. Der geistlich-barocke Optimismus triumphiert — seiner Geisteshaltung gemäß — letztlich über Sünde, Vergänglichkeit, Weltverachtung, die Welt wird schön, und alles überströmt die Melodie der Lebensfreude.

¹⁷⁾ J. Eszterházy, a. a. O. Bd. II, S. 221.

¹⁸⁾ E. Trunz: Dichtung und Volkstum in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Schriften der Deutschen Akademie, 27). München, 1937. S. 37.

¹⁹⁾ „Die Tiere des Waldes nahen sich den rieselnden Brunnen, den klaren Quellen, sie grasen am Rasen, weiden lieblich und erquicken sich im Mittagsschatten.“

§ 3. Affektivität.

Vom schon angedeuteten und erwähnten Zusammenhang des Barock mit dem Mittelalter zeugt auch der romantische Zug barocker Geistigkeit. Wir sprachen von der barocken Gotik in der Kunst des 17. Jhs und können unsere Darlegungen immer mehr bestätigen. Die Bewegtheit, Dynamik, Romantik der faustischen Welt, die sich schon im Mittelalter entfaltet und Europas Kultur so scharf von der Antike und vom Orient trennt, lebt im 16. und 17. Jh. weiter. Aus der fiebernden Welt spätmittelalterlicher Frömmigkeit²⁰⁾ ist es bloß ein Schritt zur barocken Passion. Selbst Frankreich bildet keine Ausnahme, selbst dort erfüllt diese romantische Stimmung die ersten Jahrzehnte des „grand siècle“. Später wirkt zwar der Klassizismus mäßigend, jedoch das gotisch=barock=romantische Pathos erfüllt selbst noch den Heroen Corneilles die Seele.²¹⁾

In Mitteleuropa, wo die Renaissance auf nichtromanische Völker stieß und deshalb nur eine geringere Wirkung ausüben konnte, entfaltete sich der Zeitstil wesentlich freier. Die antiken Elemente bildender Kunst werden von der Phantasie durchglüht, umformt. Voluten, Pilaster, Rampen biegen, krümmen, wenden sich, bewegt schwingen sich die Fassaden. Und auch hier brechen die Emotionen des Naturalistischen und Mystischen auf. Gotik und Barock fließen ineinander: schon die Gotik bringt den leidenden Christus, die ungeheure Aufregung der Totentänze, die göttliche Süße der Mystik, das viele Weinen, die Bäche der Tränen.

Auch aus diesem Standpunkt kann man also das 17., ja sogar teils noch das 18. Jh. zum Mittelalter nehmen, und es scheint überflüssig zu sein, das Barock als Stilepoche nur in sich und für sich zu betrachten. Wir können sagen: was wir Barock nennen, ist eigentlich die letzte Phase der Gotik.

Die Affektivität dieser letzten Phase äußert sich Schritt für Tritt in Eszterházy's Werken. Sie zeigt sich als Sentimentalismus, als Ausströmen der *contritio* und *amor*:

„Ah! Jesu mi clementissime abyssus miserationum! ad pedes misericordiarum tuarum dolens de peccatis me prosterno, et ecce o Deus meus, et misericordia mea! ego vere contritus flecto genua cordis mei, summoque cum dolore animi humiliter me accuso, et coram Divina Majestate tua meam culpam agnosco, confitendo omnia peccata mea, et omnes abominaciones commissas toto tempore vitae meae“ (LM 11).

Bezeichnend ist schon das beginnende Ah!, dann die vielen Ausrufungszeichen, die pathetische Anrede, die Töne des selbsterniedrigenden Schmerzes. Dieser Ton wiederholt sich auch in anderen Gebeten der Eszterházy'schen

²⁰⁾ Vgl. H. Schaller: Die Weltanschauung des Mittelalters. München-Berlin. 1934. S. 141 ff.

²¹⁾ B. Bedel: Deux classiques français. Paris, 1935. S. 12 ff.

Sammlungen (so in der VL). Solch gefühlvolle, empfindsame Stimmungen spielen in der ganzen Barockfrömmigkeit eine große Rolle: aus ihnen entspringt die Präromantik. Und bezeichnend ist für den Barockmenschen auch die Verknüpfung des Empfindsamen mit dem Pathetischen, die opernhafte Einstellung und In-Szene-Setzung, die große Geste und die breit strömende Leidenschaft. Auf religiösem Gebiet zeitigt dies die Bilder vom christlichen Heros und Märtyrer, wo dann auch der Naturalismus zu seinem Rechte kommt. Eszterházy wäre also nicht Kind seiner Zeit, stellte er nicht auch das Pathos des Märtyrertums in seinem Schaffen dar: er übersetzt also die hagiographische Legendensammlung des Münchner Jesuiten Andreas Brunner (RSO). Der weitaus bedeutendste Teil dieser schon im Titel echt barocken Sammlung (die Heiligen werden z. B. als glänzende Perlen in Mariens Krone bezeichnet) bringt Märtyrergeschichten, in denen oft der extremste Naturalismus aufgeboten wird.²²⁾ Der heilige Mauritius und seine Genossen werden z. B. gebunden, gepeitscht, mit Angeln, Schnedenzügen, heißem Eisen und Feuer gefoltert. Sie lobsingeln aber auch inmitten aller Qualen Gott. Am Ende schmiert man dann ihre Leiber mit Honig ein und setzt sie auf ein Feld aus, wo sie von Fliegen und Wespen totgestochen werden (RSO 181--2). In ähnlicher Weise spielen auch bei anderen Heiligen die schaurigsten Folterqualen vor dem Auge des Lesers sich ab, die jedoch dann den Blick ins Unendliche öffnen, wo die Glorie den Märtyrer erwartet. Zu vergleichen wären damit etwa die Deckenfresken der barocken St. Georgskirche in München-Bogenhausen, die auch die raffiniertesten Folterungen darstellen, die die Märtyrer erleiden, und dann ihren jubelnden Empfang im Himmel.

Der bloße Naturalismus ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Darstellung der leidenschaftlichen Geste, der Pathetik des Märtyrertums. Charakteristisch ist in dieser Einstellung das Martyrium der heiligen Apollonia:

„A' Keresztyének között első volt Apollonia Szűz . . . kinek előbb minden fogai, előbb ki-vonyathattak mint Kristus. Mit cselekesztek hohérok kezei? Mivel Apolloniát a' ki-vert fogak, és öszve rontott állak erősnek mondgyák, nagyobb kénra húzzátok; semmi tunyaságot, illy felséges kezdetek nem ígérnek. Imé iszonyú nagy tűz gyújtatik, ropognak az lángok, dühösködik a' nép, fenyegetőznek a' hohérok: vagy a' Kristust meg-vesd, vagy tűzbe vettetel Apollonia. Mit mivel a' szent szűz? egy kevéssé, mint egy szivében tanácskozván, meg-áll. Majdan az Isteni szeretetnek szent tüze szivében meg-gyulladván, nem várta a' hohérok. Nemes bátorsággal

²²⁾ Der Naturalismus ist durchaus ein barocker Zug und keineswegs, wie das H. Schaller, Die Welt des Barock, S. 26 u. 35 behauptet, zur Renaissance zu rechnen. Im Gegenteil! Ist doch die eigentliche Renaissance (Raffaël, Leonardo) durchaus idealistisch-schönheitlich!

maga a' tüzbe bé-röpüle, és a tüzből menybe. Menny most Scaevola, Romulus unokái közzül leg-bátrabb, kezeidnek csudáját, e' szent Szüz tüze el-óltotta" (RSO 142-2).²³⁾

Barocke Phantasie offenbart sich hier, die die heldische Geste inmitten allen Leides liebt, die allem einen malerischen Charakter gibt und das Hinwenden zum Himmel mitschwingen läßt. Es ist, als sähen wir ein zeitgenössisches Gemälde: der flammende Scheiterhaufen, das erregte Volk und die Henker kommen aus dieser Vorstellungswelt. Apollonia selbst ähnelt einer Opernheldin. Wir erwarten fast die große Arie, nach der sie sich, die eine Hand am Herzen, mit einer himmelnden Geste der anderen ins Feuer wirft.

Diese etwas theatralische Leidenschaftlichkeit und der mit Empfindsamkeit vermengte Heroismus, welcher sogar im Religiösen breiten Spielraum bekommt, ist im Barock allgemein. Die Beispiele könnten vermehrt werden. Das heroische Pathos vermag sich aber auch in anderen Gestalten zu äußern. So im Motiv des Triumphzuges, das, aus der Antike stammend, durch die Renaissance zu neuem Leben erweckt, im Barock eine höchst wichtige Rolle spielt und Gelegenheit zum Aufbieten pathetischer Feierlichkeit, mythologisch=allegorischer Darstellungen, zum Aufwand prunkvollsten Pompes gibt. All dies sprach dem durchwegs höflich bestimmten Menschen der Zeit in hohem Maße zu und drang auch in die kirchliche Sphäre. Der Triumphzug wird auch zur literarischen Form, da ja im Barock rege Beziehungen zwischen höflich=geistlicher Lebensgestaltung und Schrifttum sich anknüpfen. Dieser Zeitströmung huldigt Brunner=Eszterházy, wenn er das Martyrium des heiligen CLEMENS VON ANCYRA zum himmlischen Triumphzug umgestaltet. Es wird gleich am Anfang erwähnt, daß der Himmel noch selten einen so glorreichen und glänzenden Triumphzug sah. Boran gingen die besiegten Henker, vor seinem Triumphwagen die Tyrannen, DOMITIANUS, DIOCLETIANUS, MAXIMINUS. Dann trug man die Werkzeuge des Märtyrertodes: Ruten, Peitschen, Stricke, Ketten, Stöcke, Sehnenstränge, Netze, Steine, Würgsäcke, Angeln, Stäupsäulen, Eisenhauben, eiserne Armringe, Spizen, Eisenkämme, Räder, Folterbetten, feurige Defen, siedendes

²³⁾ Brunners Originaltext (Fasti Mariani, Antwerpen, 1660): quos inter facile princeps fuit Apollonia Virgo . . . cui ore citius omnes, quibus aetas provecta in eum diem pepercerat, dentes, quam Christum evulsi. Quid agitis manus carnificium? fortem esse Apolloniam excussi dentes, et fractae malae loquuntur; ad majora tormenta provocate, nihil humile tam alta spondent principia. Ecce rogos ingens succenditur, crepant flammae, furit populus, minantur lictores aut Christum abjice, aut in ignem abjiciere Apollonia. Quid hic illa? paululum apud animum suum, quasi consultans, substitit, mox bulliente jam sanctiore sub praecordijs igne, non morata tortores, generoso ausu ipsa involat in flammis, e flammis ad caelum evolat. I nunc Scaevola fortissime Romuli nepotum: Manus tuae miraculum rogos hujus virginis extinxit (S. 79—80).

Del und Pech, Kalk und Schwefel, Abbildungen der Gefängnisse und der durch das Martyrium des Heiligen besiegten Städte Ancyra, Nicomedia und Rom. Den Triumphwagen zogen Löwen, hinter ihm schritt die Menge der von Clemens Befehrten. Gott selbst setzte ihm die Krone des Triumphes aufs Haupt (RSO 78—80).

Römisch=antifikisierender Heroismus und affektiver Naturalismus vereinigen sich hier zu einer großartigen „Apotheosis Sancti Clementis“, die in dieser barocken Form durchaus als kirchliches Fest, als geistlicher Umzug vorstellbar ist. Es ist anzunehmen, daß Ähnliches auch wirklich veranstaltet wurde. Verwandt ist auch das Martyrium des *Babylas*, das ebenfalls ein Triumphzug genannt wird (RSO 85—6).

Die Idee des Heroismus kann sich auch mit der versinnlichten Blut- und Brautmystik verbinden. So im Martyrium der heiligen *Dorothea*, die Brunner-Eszterházy auch einen Siegeszug nennt, wo die Heilige sich blutige Kronen erwirbt. Sie weiß, daß unter den Jungfrauen Christus die am meisten liebt, die im Rot des eigenen Blutes prangt. Darum hält sie die Fackeln, die ihren Körper brennen, für Lichter der Hochzeitsnacht, und als sie zum Richtblock schreitet, eilt sie in ihr Ehebett. Die Henker hält sie für die Brautführer, das Schafott für einen Lustgarten mit mildester Luft (RSO 129—30).

Auch in solchen Darstellungen lebt das Mittelalter weiter, die „erhabene Hysterie“ gotischer Frauenmystik, ihr heiliges Schwärmen, das Eintauchen in Blut und Schmerz, nur noch mehr versinnlicht und unwoben von jenem eigenartigen Trauma, in dem der leidenschaftliche Eros sich mit der flammendsten Mystik vereinigt.

Dieser mystische Barockeros steht auch im Hintergrund des Eszterházy'schen Mariendienstes. In diesem Dienst steht, die Iyrischen Gedichte ausgenommen, fast seine ganze schrifttümliche Tätigkeit. Er sammelt die Gnadenbilder der Gottesmutter (MK), schildert die Wunder, die mit ihren Verehrern geschahen (BM), verteidigt die damals noch nicht zum Dogma erhobene Unbefleckte Empfängnis in einem theologisch=scholastischen Werke (SI) und stellt aus den marianischen Gnadenorten eine Litanei zusammen (LM). Er gibt sich ganz der Marienminne, als ihr Diener und Vasall, hin:

„Itaque spero, quod non abicies hunc vermiculum decantantem tuam magnitudinem ex amore tui, exilemque hanc oblationem solita benignitate suscipies, ac si te praedico, si me dedico, et si tibi cor praebeo, a te vicissim humillime amari supplico, o Clemens, o Pia, o Dulcis, Virgo Maria. Haereditarius Vasallus Tuus — Paulus Estoras.“ (LM 8.)

Von dieser barock=religiösen Liebesmystik ist es nur ein Schritt zu weltlicheren Formen, es ist also gar nicht verwunderlich, wenn wir in Eszterházy auch einen Vertreter barocker Liebeslyrik vorfinden. Seine Iyrischen

Gedichte offenbaren uns zahlreiche Formen des Barockeros, die verzehrende Sehnsucht, die selbstquälende Ohnmacht und die Töne einer platonisch=petrarkeistisch=humanistisch=höfischen Minnelehre:

„Állj meg édes sólymom, bátor ne sokáig,
Ámbár csak fél óráig:
Ne irtózzál tőllem,
Ládd-é mint ég szívem,
Lelkemet ne veszesse.

Szállj le én madárkám az én kezeimre,
Hallgass szép beszédimre;
Elloptad szívemet,
Elvontad kedvemet,
Ne kínozd már lelkeimet.“²⁴⁾ (LG 138.)

Mit Gold, Smaragd, Rubin, Diamant will er seine Geliebte und Braut schmücken und fordert alle Blumen auf, ihr zu huldigen. Dann setzt er fort:

„Légy kedves egészségben
Ki vagy minden szépségben,
Termeted pedig van deliségben,
Barátodhoz való kegyességben.“²⁵⁾ (LG 133-4.)

Das Motiv der Blumen kommt aus der Schatzkammer der ungarischen Lyrik des 17. Jh.s, die Verherrlichung der geliebten Frau als Trägerin aller Schönheiten aus minnesängerisch=platonisch=humanistischen Traditionen.²⁶⁾ Auch in dieser Liebesdichtung lebt also Gotisches, verquillt mit Renaissance-Elementen, weiter. Antik=Orientalisches und Gotisch=Mittelalterliches vereinigen sich zur Synthese im Dienste barocker Affektivität.

²⁴⁾ „Halt' ein, mein süßer Falke, wenn nicht lange Zeit, so doch auf ein halbes Stündlein. Verabscheue mich nicht: du siehst ja, wie mein Herz flammt; laß meine Seele nicht länger schmachten. Steig ab, mein Vöglein, auf meine Hand, horche meinen liebenden Worten. Du raubtest mir Herz und Freude; quäle darum meine Seele nicht weiter.“

²⁵⁾ „Bleibe lieblich und gesund, die du aller Schönheit reich bist, bleibe deinem Liebhaber gnädig, o prächtige Gestalt.“

²⁶⁾ Zu vergleichen wäre etwa Heinrich von Morungen:

„Diu mínes herzen ein wunne und ein krôn ist
vor allen frouwen, diech noch hân gesên,
Schône unde schône unde schône, aller schönist
ist si, mîn frouwe: des muoz ich ir jên.
Al diu werlt sol sie durch ir schône gernesên.
noch waere zit, daz dû, frouwe, mir lônist:
ich hân mit lobe anders tôrheit verjên.“

Auch das Motiv der Liebessehnsucht wäre aus gotischer Minnedichtung zu belegen. Der Falke als Sinnbild der Geliebten kommt im bekannten Gedicht Rürenbergs (Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr) gleichfalls schon in der Gotik vor!

§ 4. Barock Häufung.

Das Barock liebt die Aufstürmung der sich ins Unendliche steigenden Formen. Der opfernde Priester verschwindet ganz im Prunk des Altaraufbaus, dessen Machtspannung den ganzen Raum erfüllt und die Menschenmenge suggestiv durchdringt. Dieses ständige Fortissimo übertäubt und erschlägt oft den Altartisch. Ähnliche Erscheinungen begegnen uns auch im Gebet. Das vierzigstündige Gebet, der Orden und die Andacht der ewigen Anbetung sind Errungenschaften des Barocks. Die Komposition des barocken Kirchenbaus faßt auch mehrere Altäre in eins zusammen, so etwa in Ettal oder in der Münchner Johann Nepomuk-Kirche.²⁷⁾

Diese Häufung als Stilprinzip äußert sich auch in Eszterházy's Werken. Auch er will mit der Gewalt aufgetürmter Massen wirken. Sein MK gibt die Legenden von dreizehnhundert wundertätigen Marienbildern, und seine marianische Litanei (LM) faßt ihrer fünfzehnhundert zusammen. Diese Reihe muß man vor einem Gnadenbild, im Licht zweier Kerzen nach Erwecken der contritio und amor abbeten, was mit den einleitenden und abschließenden Gebeten zusammen gute zweieinhalb Stunden dauert! Eine typisch barocke, auf Aufhäufung gewaltiger Massen zustrebende Andachtsform!

Die Zusammenfassung sonst auseinanderstrebender Einzelteile zur monumentalen Komposition können wir in Eszterházy's Sakbau beobachten. Riesige Bandwurmsätze, die im Druck oft zwei Seiten ausmachen, werden mit Bindegliedern und mit den Mitteln rhetorischer Unterordnung zur gewaltigen Einheit zusammengefaßt. Im Rahmen der Unterordnung können sich dann auch kleinere Einheiten entfalten, doch nicht in freier Eigenexistenz, sondern als Bausteine des Ganzen. Wir können diese Gestaltungsweise mit den Kompositionsgrundsätzen hochbarocker Architektur, etwa der Kunst des Guarino Guarini oder der großen deutschen Barockbaumeister, vergleichen, die mehrere Kuppelräume samt ihren Nebenkapellen, Nischen, Ein- und Ausbuchtungen zur gewaltigen Einheitskomposition verschmelzen. (Zu nennen wäre etwa der großartige Dreikuppelbau von Saint Gallen). Hier wie dort vereinigen sich Dynamik und einheitsbestrebte Gestaltungsart.

Der quantitative Drang zeigt sich aber auch auf anderen Gebieten. Wir können hier des englischen Euphuismus eingedenk sein, bei dem der vorwaltende quantitative Drang neben dem langatmigen Periodenstil auch zum „Schwulst“ führte, zur kühnen Häufung von Bildern und Metaphern.²⁸⁾ Beliebt waren Stabreim und Parallelismus: dies alles kommt

²⁷⁾ H. Büßler: Zur Religionssoziologie deutscher Barockarchitektur. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd. 66 (1931). S. 571.

²⁸⁾ R. Klempa: Nyelvi szemponok az irodalmi barokk köréből (Sprachliche Gesichtspunkte aus dem Kreise des Barockschristentums). Műhely, 1937. S. 180.

auch bei Eszterházy vor. Eine kühne Metaphorik finden wir besonders in seiner Brunner-Uebersetzung (RSO). Hier geht das freilich auf das Latein des deutschen Verfassers zurück. Der heilige Raimund, der auf wunderbare Weise einen langen Seeweg ohne jedes Fahrzeug machte, wird ein Argonaut genannt, der mit seinem Tod dann das himmlische Ufer betritt, der seinen Freund befehrende Laurentius Justianus ein neuer Theseus, der seinen Pirithous nun nicht in die Unterwelt, sondern zum Himmel führt (RSO 36—7). Ganz an John Lily gemahnt die Metapher im Zusammenhang mit der heiligen Agathe, die der römische Statthalter entehren und dem Heidentum gewinnen will und sie darum zur Zauberin Aphrodisia führt:

alítván könnyü dolognak lenni, a' hitnek erös bástyáját ki-fordítani, a' hol a' szüzességnek el-árúlt vára meg-égett vólna.“²⁹⁾ (RSO 121.)

Beide Haupttypen barocker Metaphorik, die antikisierende und die verschiedene Begriffe, Dinge, Erscheinungen aneinander knüpfende Art, finden wir sowohl im Euphuismus, als auch bei Eszterházy, der sich auch hierin als Träger einer europäischen Stilentwicklung erweist. All diese Stilkniffe machen die Sprache bewegt, malerisch=schillernd, und weisen auf die Verwandtschaft der mit Gold oft übergezierten Barockaltäre. Ähnliches zeigt sich auch in Eszterházy's Prosa und Dichtung, in dieser verbunden mit naturalistischen Tendenzen. Und in diese Kategorie gehört auch der barocke Parallelismus, der sich im gehäuften, vervielfachten Linien- und Flächenlauf der Rampen, Kapitäle zeigt. Schön zeigt diesen gehäuften Parallelismus, wieder zusammengefaßt von einer einheitlichen Satzkomposition, ein lateinischer Satz Eszterházy's:

„Et tu Domine Jesu Christe sicut liberasti Abraham de manibus Chaldaeorum, et filium ejus Isaac de immolatione sacrificij cum ariete, et Jacob de manu Esau fratris sui; et Joseph de manu fratrum suorum: Noë per arcam diluvij, et Loth de civitate Sodomorum, et famulos tuos Moysen, et Aaron, et populum Israelem de manu Pharaonis, et de servitute Aegypti. David Regem de manu Saulis, et Goliath Gigantis. Susannam de falso crimine, et testimonio. Judith de manu Holofernis. Danielelem de lacu Leonum. Tres pueros Sidrach, Misach, et Abdenago de camino ignis ardentis. Jonam de ventre coeti, et filiam Cananaeae, quae erat tormenta per diabolum: et Adam de profundo puteo inferni cum pretiosissimo sanguine tuo, et Petrum de mari, et Paulum de vinculis: ita me famulum tuum N. dulcissime Domine Jesu Christe fili Dei vivi, liberare digneris ab omnibus inimicis meis, et succurrere in adjutorium meum, per sancta beneficia tua, per sanctam Incarnationem tuam, quam accepisti ut homo de Virgine Maria: per sanctam Nativitatem tuam, et per famam, per sitim, per frigus, per calores, per labores, et afflictiones, per sputa, per alapas, per flagellas, per clavos, per lanceam, per spineam coronam, per potationem fellis et aceti, per saevissimam mortem crucis, per septem verba, quae pendens in cruce dixisti: scilicet Deo Patri omnipotenti.“ (VL 63-4.)

²⁹⁾ Brunners Originaltext: facile ratus fidei castrum evertere, ubi prodita pudoris arx conflagrasset (S. 68—69).

Die Punkte bedeuten hier Gliederung, nicht aber etwa Trennung. Dem Sinn nach haben wir es mit einem gewaltigen Satz zu tun. Das 17. Jh. verwendet jedoch die Satzzeichen noch nicht mit unserer heutigen Folgerichtigkeit. Heute würden wir das Ganze kürzer sagen, so etwa: Domine, libera me per nativitatem et passionem tuam, sicut liberasti sanctos homines veteris et novi testamenti. Dem 17. Jh. spricht aber solche Einfachheit nicht zu, es werden also Beispiele, Einzelheiten in barockem Parallelismus aufeinandergetürmt. Zu beachten ist auch, wie einzelne wichtigere Hauptwörter mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben werden. Dies ist im ganzen barocken Mitteleuropa üblich, aus dieser Schreibweise stammt auch die heutige deutsche Orthographie.

§ 5. Scholastik.

Im vorhergehenden Zitat wird Jesus einmal „filius Dei vivi“ genannt. In diesen Worten verrät sich die Frömmigkeit des malerischen Zeitalters. Das Gottesbild teutonischer Zeitalter ist der deus tremendus, das der plastischen Zeitläufte der deus humanus, das der malerischen Stil-epochen der deus vivus. Der Vitalismus der Natur zieht in die Religion ein, und eine pantheisierende Strömung gewinnt Oberhand. Oder wenigstens nähert sich das Göttliche dem Naturhaften. Oft aber schmelzen beide, Gott und Natur, zusammen. Selbst in der übernatürlichen Offenbarungsreligion tritt das Naturhafte in den Vordergrund. Bezeichnende Formen dieser malerischen Religiosität sind individuelle Mystik, Massenbegeisterung und Scholastik. Letztere zeigt das Walten des deus vivus in verschiedenen Orten der Unendlichkeit, in verschiedenen Zeiten und Menschen.³⁰⁾

Im abendländischen Kulturkreis brachen diese Kräfte am stärksten in den beiden großen malerischen Zeitaltern, in Gotik und Barock, auf. Diese Zeiten sind auch Blütezeiten der Scholastik. Sind aber die Vertreter gotischer Scholastik durchwegs Geistliche, so treten im Barock auch schon Weltliche auf diesen Gebieten auf. Auch hierin äußert sich also die Verweltlichungstendenz der Neuzeit. Dies geht umso zwangsläufiger vorstatten, als die Erziehung der Jesuiten, denen die Schulung der katholischen europäischen Intelligenz obliegt, vielfach philosophische Kenntnisse vermittelt und meistens in Universitätsstudien ihre Gipfelung und Krönung findet.

Auch Eizterházy besaß also eine zeitgemäße philosophische Bildung und war nun imstande, selbst ein scholastisch-theologisches Werk (SI) zu veröffentlichen. Das Buch erörtert und verteidigt die Unbefleckte Empfängnis Mariä. Den geistesgeschichtlichen

³⁰⁾ H. L i e b e r: Grundstile der Kunst. Berlin-Bonn, 1934. S. 282 ff.

Hintergrund dieser Arbeit gibt die große Scholastik des Hochmittelalters, Thomas von Aquin, Anselm von Canterbury, Duns Scotus ab, sie schöpft aber auch aus Suarez und aus minder berühmten scholastischen Philosophen des Mittelalters und der Neuzeit. (Johannes de Chan, Bernardus de Buis, Joannes Bromiardus, Julianus Toletanus, Ludovicus Benramus, Armandus de Bello Biso, Celestinus Sfondratus, Guilelmus Henricus, Vincentius Justinianus).

Das Werk besteht aus dreizehn Kapiteln und behandelt zuerst die Aussagen des Thomas von Aquin, die für den Behrsatz sprechen. Indessen werden auch falsche Interpretationen widerlegt. Dann legt er dar, daß Maria im Zustand der Sünde nicht geeignet gewesen wäre für die Gottesmutterchaft. Selbst nach der Reinigung von der Sünde bleibt ja in der Seele die Begierde weiterer Sünden vorhanden, die Erbsünde ist aber schwerer denn alle anderen: warum soll Maria also sie erlitten haben, wenn sie, nach Zeugnis der Heiligen Schrift, sonst sogar ohne lässige Sünde war? Es ist klüger, Maria schon von Anfang an als Reine zu betrachten, denn eine nur später vollzogene Reinigung anzunehmen. Sie konnte nicht einen Augenblick lang Sünderin sein, da vor Gott selbst ein einziger Augenblick von höchster Wichtigkeit sein kann. Luzifers Hochmut wahrte ja auch nur einen Augenblick, und doch war dieser Augenblick für ihn unheilvoller denn alle anderen zusammen. Bei der Sünde entscheidet nicht ihre Dauer, sondern ihre Häßlichkeit: es ist daher besser, ewig unglücklich zu sein, denn einen Augenblick zu sündigen. Maria selbst hätte lieber auf ihre Würde als Jungfrau, Gottesmutter, Königin der Schöpfung verzichtet, hätte sie nur eine kurze Spanne gesündigt haben müssen. Diese kurze Zeit hätte alles, was in ihr schätzenswert ist, verwandelt. Darum schmerzt sie nichts mehr, als wenn sie eine Sünderin genannt wird.

Andererseits feiert die Kirche nur Heilige, das lehrt auch Thomas, Bernhard von Clairvaux, Augustinus. Nun feiert man ihre Todestage, da sie im Leben erst Sünder gewesen sein konnten, wie Petrus oder Maria Magdalena. Bei Maria wird aber schon seit ältester Zeit laut Tradition die Geburt gefeiert. Zwar brauchte auch sie Erlösung, doch war diese Erlösung nach thomistischer Definition eine vorbeugende, keine heilende: sie wurde der Sünde gegenüber unempfindlich. Dies lehrten die Dominikaner aller Zeiten, Albert der Große so gut wie Tauler oder im 16. u. 17. Jh. Ambrosius Catharinus, Casparus Catalan und andere, folgerichtig mußte auch die Lehre des Thomas in dieser Richtung liegen. Die Lehre der Unbefleckten Empfängnis wird außerdem von der Autorität der Väter, der Universitäten und der unfehlbaren, unter dem Schutze des Heiligen Geistes stehenden Kirche vertreten. Sie wird auch von echten Wundern unterstützt.

Nach der Lehre des Thomas war Maria so rein, wie nur irgendeine Kreatur sein kann. Und Gott könnte ja alle Menschen von der Erbsünde befreien: warum hätte Er, dessen Wille oberstes Vernunftgesetz ist, das nicht mit seiner Braut und Mutter gemacht. Umso eher konnte Gott das machen, da Er ja sie von den Schmerzen der Entbindung, der Sünde und der Verwesung befreite. Es ist daher auch sinnlos, mit der Bibel die Unbefleckte Empfängnis widerlegen zu wollen. Wir finden in Maria keinerlei Spuren der Erbsünde. Der Tod kann nicht als solche bezeichnet werden, da er auch Naturerscheinung ist. Gott sucht überall das Reine, auch verlangt das die Sohnesliebe des Heilandes, der durch die vorbeugende Erlösung seiner Mutter sein bestes Werk schuf. Ist ja doch die Würde des Gottesmutter eine höhere, als selbst die der Engel! Nochmals werden dann die Autoritäten angeführt.

Soweit der erste Teil. Im kürzeren zweiten wird das Wichtigste dann noch bündig zusammengefaßt. Beachtenswert ist hier die Anführung der Lehre des Duns Scotus, der für Eszterházy eine der wichtigsten Autoritäten ist. Er erzählt auch, wie Scotus den Namen doctor subtilis erhielt, bei einer Pariser Disputation, wobei er mit größter Spitzfindigkeit die Unbefleckte Empfängnis verteidigte.

Das ganze Werk ist ideengeschichtlich höchst interessant, als charakteristische Schöpfung der Spätscholastik. Zu beobachten ist das Auftreten rationalistischer Elemente, doch gemischt mit einer starken Gefühlsbestimmtheit, mit Wunderglauben und Verehrung der Autoritäten. Für das heutige Denken ist es eigenartig, einen Lehrsatz mit Wundern zu beweisen, die Scholastik des 17. Jh.s nimmt jedoch daran keinen Anstoß. Daneben finden wir Ansätze einer philologisch gründlichen Textkritik. Er will durchaus nicht alles naiv annehmen, sondern will das Glaubwürdige vom Unwahren trennen. Selbst in seinen thaumaturgischen Sammlungen will er den Wundern Glaubhaftigkeit schenken und es vermeiden, für einen Erzähler von Lügenmärchen gehalten zu werden. Er bezieht sich also oft auf seine Quellen und forscht den Tatsachen nach.

Dies alles zeugt von einer schon kritischer eingestellten Religiosität, mit rationalistischem Einschlag. Letzten Endes ist ja aber auch die Scholastik ein rationalistisches System. Den Begriff der ratio verwendet Eszterházy wiederholt. Nun ist diese ratio noch stark vom Gefühl aus bestimmt. Neben ihr spielen dann die kirchlichen Autoritäten eine wichtige Rolle. Modernes und Traditionsgebundenes, Vernunft und Offenbarung, neuzeitliche und mittelalterliche Ideenwelt kreuzen sich also in einer echt barocken Weise.

§ 6. Europa.

Drei Wege führen von der europäischen, hauptsächlich deutschen Kultur zu Eszterházy's literarischem Schaffen. Der erste Weg ist der des religiösen Schrifttums, einer Weltliteratur in wahrstem Sinne des Wortes. Sie strömt seit dem Mittelalter in ununterbrochenem Flusse und zeigt Spuren einer nationalen Differenziertheit nur an der Oberfläche. In den Tiefen ist aber dieser Strom durchaus einheitlich und spiegelt den Geist der gesamten voraufklärerischen Kulturentwicklung. Dies Schrifttum ist Lektüre von Zehntausenden, im Gegensatz zu der mehr humanistisch-intellektualistischen schönen Literatur ein Ausdruck des Gemeinschaftsgeistes.

Zwei Namen stecken den Weg dieses Zusammenhanges zuerst ab: Caesarius von Heisterbach und Wilhelm Gumpenberg, den Weg zur deutsch-katholischen Barock-Gotik. Beide sind mit ihren Wundersammlungen höchstwichtige Quellen Eszterházy'scher Thaumaturgie. Den

Grundstock etwa des MK bildet Gumpenbergs, des nach Tirol gekommenen Münchner Jesuiten, Atlas Marianum, daneben wird jedoch sowohl hier als auch im BM der gotische Zisterzienser oft zu Rate gezogen. Und dies ist wieder für Eszterházy's europäische Stellung und für die geistesgeschichtliche Situation der Zeit bezeichnend! Caesarius von Heisterbach steht ja im Rheinland mitten in der Zeitwende zur Gotik, am Beginn eines neuen religiösen Verhaltens des Menschen zu Gott, das viel unmittelbarer, innerlicher wird, als das strenge Sichfügen einer strengen Autorität des romanisch geschauten Gottes. Inmitten dieser Welt entstehen Sanct Gereon und der Dom zu Köln, der Limburger Dom, die Liebfrauenkirche von Trier, die Elisabethkirche zu Marburg. Die Marienverehrung und Brautmystik bricht auf, bei R u p e r t v o n D e u z (dessen Legende in BM 82—3 erzählt wird), und im benachbarten Frankreich bei H o n o r i u s v o n A u t u n sowie bei B e r n h a r d v o n C l a i r v a u x. Und aus dieser gotischen Welt entsteht ein neuer Wunderglaube, dessen Hauptvertreter eben Caesarius ist.³¹⁾ Es entspricht der gotischen Seelenlage, das Phantasievoll-Unendliche ins Reale einströmen zu lassen, im Gegensatz zur mehr dualistischen Romanik.³²⁾ Es gilt nunmehr für unrichtig, die Welt zu verachten. Man sucht auch im Genuß von Welt, Natur und Schönheit die Macht des Schöpfers. Jesus wird zum süßen Freund und dann zum Schmerzensmann, Maria zur Mutter. Die Zeit „Unserer Lieben Frau“ bricht an.³³⁾ „Hier hebt sich, von neuem Fühlen beschwingt, eine Hand in enthusiastischer Gebärde, die in mitreißenden Pathos hinaufreichen will zu den himmlischen Gefilden und beseligt in diesem Streben das Herz vorauseilen läßt, die unendliche Sehnsucht im Göttlichen zu stillen. Hier verweht die erschauernde Schau romanischen Empfindens vor der Erhabenheit der himmlischen Gestalten, um einer werdenden und drängenden Liebe Platz zu machen.“³⁴⁾ Auch in dieser Hinsicht wird also das Barock zum Vollstrecker gotischen Erbes, auch hier tut sich Einheit und Zusammenhang beider Stile kund. Wir können den Hinweis machen auf die von Eszterházy geförderte und unterstützte Franziskanerkirche zu Preßburg, wo auch gotischer Chor und barockes Langhaus zur Einheit zusammenschmelzen, wo an einem Seitenaltar ein gotisches Besperbild in barockem Rahmen steht, und wo selbst der Chor noch den barocken Hochaltar beherbergt. Die eine barocke Seitenkapelle zeigt in ihren aus Eszterházy's Zeit stammenden Bildwerken noch deutlich den

³¹⁾ A. B a c h: Das rheinische Marienlob (Bibliothek des literarischen Vereins 281). 1933. Einleitung. S. XXII ff.

³²⁾ G. W e b e r: Wolfram von Eschenbach. Seine dichterische und geistesgeschichtliche Bedeutung. I (Deutsche Forschungen 18). Frankfurt, 1928. S. 193 ff.

³³⁾ H. L e m p e r z a. a. D. S. 9 ff. G. W e i s e: Das Schlagwort vom gotischen Menschen. Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 1931. S. 423—4.

³⁴⁾ A. B a c h, a. a. D. S. XXV.

gotischen Faltenzug. Beide Stile vereinigen sich also auch hier auf der Basis gemeinsamen Seelentums zur Einheit des aus dem Künstlerisch-Aesthetischen ins Religiöse emporsteigenden Erlebnisses.

In diesen Rahmen fügt sich dann auch der Zusammenhang mit Gumpen-berg, der seinerseits durch die höfisch-geistliche Barockkultur Münchens und des bairischen Stammes bestimmt ist. Wurde ja Maria hier als Patrona Bavariae aufgefaßte Gottesmutter durch Kirchen und Denkmäler verherrlicht. Der Kurfürst Maximilian I. stellte Maria in den Mittelpunkt seines Staatsgedankens.³⁵⁾ Kein Wunder, wenn auch in München eine reiche marianische Literatur entstand, deren zwei Schöpfungen, Gumpenbergs Atlas Marianum und Brunners Fasti Mariani, in Eszterházy einen Bearbeiter bzw. Uebersetzer fanden. Die Linie der Barockkultur führt durch München und Bayern nach Ungarn,³⁶⁾ es liegt sogar nahe, die ungarische Verehrung der Gottesmutter als Patrona Hungariae, die im Barock in höherem Maße aufzukommen scheint, von da aus abzuleiten.

Diese deutsch-mitteleuropäische Barockgotik öffnet aber auch weitere Perspektiven, nimmt weitere Anregungen aus dem barock-gotischen „globus catholicus“ auf. Diese Anregung findet auch bei Eszterházy ihren literarischen Niederschlag. Neben den schon Genannten beruft sich Eszterházy in seinen thaumaturgischen Werken (MK, BM) noch auf eine Unmasse theologischen, mystischen, wissenschaftlich-humanistischen und erbaulichen Schrifttums. So beruft er sich auf Augustinus, Felix Astoff, Leon Battista Alberti, Vinzenz von Beauvais, auf das Buch des Bonifacius: Historia Beatae Mariae Virginis, auf Bonfinis ungarische Geschichte, auf die mystischen Werke der heiligen Brigitta, auf die Chroniken und Legendensammlungen des Tillmann von Brodenbach, Petrus Canisius, Thomas de Chantimpré, auf die Sammelwerke Collector Speculi und Chronica Poloniae. Er verwendet Geistesgut von Petrus und Joannes Damascenus, die Reden des Gotsalcus, den auch auf ungarische Kodexliteratur wirkenden Johann Herolt, Thomas von Kempen, die Eustachiusbiographie des großen Pansophen Athanasius Kircher, die Werke De rosario des Joannes Lopesius und Turris Davidica des Joannes Lezana. Wir finden Bartholomäus von Pisa, die Chronica vitae Sancti Francisci, das Werk des italienischen Juristen Guido Pancirolli (Eszterházy schreibt irrtümlich Octavius Pancirolla): De XIV. regionibus Romae angeführt, ferner zwei erbauliche Sammlungen: Speculum exemplorum, Liber exemplorum. Zu dieser Kategorie der Erbauungsbücher gehört auch der ebenfalls zitierte Hortulus exemplorum des Sera-

³⁵⁾ S. Schnell: Der bayerische Barock. München, 1936. S. 41—2.

³⁶⁾ S. Schnell, a. a. O. S. 22.

phinus Razius und des Spinellus De miraculis. Er benützt die im Barockzeitalter so volkstümliche Legendensammlung des rheinischen Kapuziners Laurentius Lurius, Pelbart von Temeschburg, Alexius de Salo, Jacobus de Bitriaco, die Legenda Aurea des Jacobus de Boragine, das für die barocke Ideenwelt schon im Titel so bezeichnende *Theatrum vitae humanae* und nicht minder die *Vita Sanctorum*. Fast durchwegs also Werke des scholastischen gotisch-barocken Universalismus, große Freskenzyklen des göttlichen Weltplans und des von ihm bedingten Geschehens. Wie die Weltkarten des scholastischen Mittelalters³⁷⁾ umspannen auch diese Bücher den ganzen Kreis der christlichen Universums, Bibel so gut wie Antike, Theologie wie Profanwissenschaft, Menschen- wie Heilsgeschichte. Der christliche, ins unendliche Jenseits mündende Kosmos umfaßt alles.

Diese großen Sammlungen, Summen, Enzyklopädien und Kompendien, die freilich nicht alle angeführt wurden, geben den Stoff auch der mittelalterlichen und barocken schönen Literatur. Bekannte Motive tauchen mal hier, mal dort auf. So bearbeitet Lope de Vega die Legende der aus dem Kloster geflüchteten, nach bereuter Tat dorthin zurückkehrenden, während ihrer Abwesenheit von einem Engel vertretenen Nonne, die Eszterházy nach Caesarius gibt, zum Drama. Die Legenden der einzelnen Sammlungen werden ausgetauscht. Solche Sammlungen, wie etwa die Legenda Aurea, inspirierten auch u. a. Calderóns Dramen.³⁸⁾ Daß sich bei Eszterházy Themen der ungarischen Kodexliteratur vorfinden, wurde schon erwähnt. Aber wir erfahren auch aus seinen Sammlungen über Michelangelo, Fra Angelico, über die Mystik, über Tauler, Runsbroeck. Der Strom fließt in unabsehbarer Breite, Mittelalter und Barock werden eins. Der geistliche Schriftsteller verspürt es gar nicht, daß er in der Neuzeit lebt, weil er inmitten der lebendigen Tradition der Jahrhunderte steht.

Der zweite Kreis Eszterházy'scher Verbindungen mit Europa schließt sich um die höfische Kultur Wiens. Dieser Kreis ist weniger weltanschaulich als ästhetisch bestimmt; Eszterházy wird seiner als Palatin teilhaftig und gerät in seinen Bann. Die prächtigen Opern und Feste des Kaiserhofes eröffnen vor seinen Augen das Feenreich weltlicher Barockkultur. Diese Verbindung ergibt sich erstlich durch die Musik, da der Fürst selbst komponiert und einen Band barocker Kirchenkompositionen auch veröffentlicht.

³⁷⁾ Frey, a. a. O. S. 23.

³⁸⁾ J. Gregor: Das spanische Welttheater. Wien-Leipzig-Zürich, 1937. S. 439 bis 440 und 495.

Wien ist zu seiner Zeit eine Hochburg des barocken Hoflebens. Die Herrschaft Leopolds I., Josephs I., und Karls VI. bedeutet die Glanzzeit der habsburgischen Macht. Zu ihr gibt die Blüte der Kunst einen großzügig-repräsentativen Hintergrund ab. Prunkvolle Opernaufführungen und Festspiele machen das Leben reich und schön. Höchstbedeutsam ist das Jahr 1667, in dem Kaiser Leopold I. seine Hochzeit mit der Infantin Margarete feiert. Zu dieser Feier wird im Wiener Burg-hof das große Schau- und Prunkstück eines Opernturniers, des berühmten Roßballetts (*La contesa dell' aria e dell' acqua* von Schmelzer und Sbarra), aufgeführt. Hier liegt der erste Punkt der Berührungen Eszterházy mit Wiens Hofkultur. Der musikliebende Fürst notierte die Melodien, die er am beliebten Saiteninstrument der Zeit, am Virginal, zu spielen pflegte. Neben Kirchenliedern, ungarischen Gesängen, beliebten barocken Tänzen (*Sarabande, Gagliarda*) wird auch die Melodie des Roßballetts angeführt.³⁹⁾ Eszterházy kannte, liebte und spielte also die Musik des Werkes, und da die Aufzeichnung aus der Zeit um 1670 stammt, ist es als sicher anzunehmen, daß er der Aufführung auch beiwohnte.

Für die Verbindung des Fürsten mit der höfischen Kultur zeugen auch jene beiden Operntextbücher, die im Fürstlichen Archiv zu Ofen vorzufinden sind, und in deren einem noch die Tropfen der Wachskerze zu sehen sind, bei der man während der Vorstellung im Textbuch nachlas. Die erste Oper ist: *L'Arsace* (Wien, 1698. Text von Donato Cupeda, Musik von Antonio Draghi). Ihre Handlung spielt sich im Altertum ab. Die Fäden der Handlung verwickelt eine echt barocke Liebesverwirrung; Arsace liebt Celinda, die aber wieder vom baktrischen König Teodoro geliebt wird. Des Herrschers Feind, König Seleuco, liebt anderseits Arsinoe, deren Herz aber für Arsace entbrennt. Für Seleuco schwärmt Dorisbe, die ihrerseits wieder von Andragora angebetet wird. Celinda sehnt sich nach einem königlichen Bräutigam, und Seleuco ist eifersüchtig, da er glaubt, daß auch Arsace die Arsinoe liebt, und im Helden einen Nebenbuhler sieht. Fortuna wirft die Schicksale hin und her, und es eröffnet sich Raum für die im Barock so beliebte heroische Haltung, die aber den Sentimentalismus nicht ausschließt. Töne des mit der Musik verwandten Barockeros erklingen und eine politische Verwicklung macht sich breit auf. Am Schluß verebben jedoch im Geiste des höfisch-barocken Optimismus die Stürme: Arsinoe wird Arsaces Gemahlin und Königin, Dorisbe heiratet Seleuco, Celinda Teodoro. Es triumphiert die Weltenharmonie.

Die andere betreffende Oper heißt: *L'Alboino* (Wien, 1707. Text von unbekanntem Verfasser, Musik von Antonio Ziani) und nimmt ihren

³⁹⁾ Bubicš — Merényi, a. a. O. S. 196 (Abdruck des Verzeichnisses).

Stoff aus der germanischen Heldensage, aus der schon zur Völkerwanderungszeit besungenen Geschichte des Langobardenherrschers *Alboin* und der Königin *Rosimunda*. In der Handlung spielt sich der Sturz der Sünde und Bosheit ab: das schwache Weib rächt sich am Mörder seines Vaters. Eine Liebeshandlung um *Elmige*, *Aspasia* und *Ricimero* macht den Gang noch lebhafter. Die Sünde *Alboinos* findet ihre gerechte Sühne und am Schluß siegt auch hier die Harmonie.

Beide Musikdramen sind bezeichnende Schöpfungen barocker Hofkultur. In ihnen spiegelt sich aller Glanz und Pomp der Zeit, ihre Handlungen sind aufs höchste verstrickt, lösen sich jedoch in Harmonie auf, ihre Szenen sind voller Bewegtheit, in das letztgenannte Werk strömt sogar die Welt der Vision hinein! Vor *Rosimunda* eröffnet eine Traumvision die im Sinne Vergils gestaltete Unterwelt, im Hintergrund mit den elysäischen Feldern, und es erscheint ihres Vaters *Cunemondos* Geist, sie zur Rache und Vergeltung fordernd. Das Vorhandensein beider Texte im fürstlichen Archiv zeugt von *Eszterházy's* Verbindungen mit Wien und von seinem Interesse für die höfische Kultur.

In dieser Verbindung mit Wien tritt schon das Aesthetische in den Vordergrund, obgleich auch hier noch die Grundsätze einer weltanschaulichen Gemeinschaft zu finden sind, gegeben durch die Katholizität der Habsburger und *Eszterházy's*. Dies macht zweifelsohne die Berührung leichter, ist jedoch nicht mehr entscheidend, da ja Opern, Festspiele nicht viel mit den christlichen Dogmen zu tun haben. Und im dritten Kreis, der den Fürsten mit Europa vereinigt, tritt diese religiös-weltanschauliche Gemeinschaft vollends in den Hintergrund, da es sich hier um die Protestanten des Nürnberger Dichterkreises, um *Birken*, *Klaj*, *Harsdörffer* handelt. Seelisch steht zwar auch dieser Kreis dem Katholizismus beträchtlich nahe: *Klaj* und *Harsdörffer* verdeutschen katholische Mystik, *Birken* Jesuitendramen, uns interessieren jedoch in diesem Zusammenhange nicht diese Züge, sondern ihre und die aus ihrem Kreis stammende Schäferdichtung. Ihre diesbezüglichen Werke geben sie gemeinsam unter ihren Künstlernamen⁴⁰⁾ (*Floridan*, *Strephon* usw.) heraus.

Eszterházy's Lyrik und die Nürnberger Schäferdichtung bewegen sich in ein und derselben Welt. Hier wie dort finden wir dieselbe Schäfermythologie, dieselbe Auffassung der Liebe, dasselbe Landschaftserlebnis. Die Nürnberger besingen die *Vögel* (*Die Nymphe Noris*, S. 21):

⁴⁰⁾ Herangezogen wurden: Pegnensisches Schäfergedicht. Nürnberg, 1648. *Die Nymphe Noris*, Nürnberg, 1652.

„Es klappern / und plappern / in Nesten die Störche.
 Es tirililiret / tiriliret / umschwüret / in Lüften die Lerche.
 Es fittert / und flittert / sich wittert / der Stieglitz beh Tag'.
 Es zwigert / und wizert / und zizert / das Zeißlein im Haag'.
 Es schlürffet / und schürffet / sich würffet / der Nachtigal Stimme.
 Es firret / und girret / verwirret / der Tauber im Grimme.
 Es lisplet / und wisplet / und fisplet / der Sperling am Dach'.
 Es schnattert / und dattert / und flattert / der Andrecht im Bach'.“

Dies sind nur die ersten acht Verse eines längeren Gedichtes. Seine Parallele finden wir bei Eszterházy, auch er besingt in einem Gedicht die Vögel des Himmels. Freilich besitzt er die bravourösen Kunstmittel nicht oder wenigstens nur in einem viel geringeren Maß. Weder die ungarische Sprache noch ihre Form läßt ein solches Entfalten der Onomatopoeie und Sprachmelodie zu. Doch auch unser Dichter versucht die Vogelstimmen nachzuahmen oder wenigstens zu schildern:

„Mint káognak gének, mikor solymot látnak,
 Mint üvöltnek baglyok, mikor rárót látnak,
 Mint futosnak tyúkok, mikor héját látnak,
 Mint félnek az szarkák, kerecsent hogy látnak.

Nézzed mint karattyol szajkó nagy erdőben,
 Miként pattogatnak fürjek az mezőben,
 Mint hazudik kakuk mélységes völgyökben,
 Igéretet tézzen hosszú esztendőkbén.“⁴¹⁾ (LG 141.)

Freilich besteht schon ein gewisser Unterschied zwischen der „naiven“ Naturschau des in seinen Burgen, mitten in der freien Natur lebenden ungarischen Magnaten und der „sentimentalen“ der städtebewohnenden Patrizier Nürnbergs, doch kann dieser Unterschied das Gemeinsame des Wesens und der Form nicht verdunkeln. Die Nürnberger geben etwa eine Beschreibung (Die Nymphe Moris, S. 4—5) der idyllischen Ideallandschaft:

„Schöne Matten!

Deren grünbebäumter Luft gibet Ruh 'und kühlen Schatten;
 deines Platzes reiche Bier
 grüne, grüne stets allhier.

Flutgerienne

Daß / daß diese Begnißflur neubegrünte Krafft gewienne /
 und daß euer Liebesbund
 sey der hohen Stämme Grund!“

⁴¹⁾ „Wie gackern die Reiher, wenn sie den Falken erblicken, wie heulen die Eulen, wenn sie den Fischeaer erblicken, wie lausen die Hühner, wenn sie den Habicht erblicken, wie fürchten die Elstern, wenn sie den Würgfalken erblicken. Schau, wie schnattert der Eichelhäher im großen Wald, wie schnalzen die Wachteln am Feld, wie flüht der Kukuck in den tiefen Tälern: er verspricht lange Jahre.“

Ähnliche Naturschilderungen gibt auch der verbindende Prosatext: auch hier spiegelt sich dasselbe Naturerlebnis. So schildert das Pegnensische Schäfergedicht die Gegend an der Elbe (S. 5):

„Man möchte ihn mit Wahrheit einen Wohnplatz der Freuden / ein Lusthaus der Feldnymphen / eine Herberge der Waldgötter / eine Ruhstelle der Hirten / eine gelehrte Entweichung der Poeten / und ein Spazierplatz der liebhabenden Gemüter / nennen.“

Vor den Wirrnissen des Dreißigjährigen Krieges flieht nun die Poesie aus dieser Gegend nach Nürnberg, wo sie eine ähnlich idyllische Landschaft vorfindet (ebda. S. 20).

„Sie befunden sich nun auf einer aus der Massen lustigen und von der Vögel hellwitzscherenden und zitscherenden Stimlein erhallender / Wiesen Rehenweise besetzt mit gleichausgeschossenen / krausblättrichten / dickelaubten hohen Linden / welche / ob sie wol gleiches Alters / schienen sie doch zu streiten / als wenn eine die andere übergipflen wolte. Vnter denselben waren drey hellqwellende Springbrunnen zu sehen / die durch das spielende überspülen ihres glatschlüpfrigen Lagers lieblich platscherten und klatscherten.“

All diese Schönheit ist Gottes Schöpfung. Das Betrachten der Natur wird zum irdischen Vergnügen in Gott, und das ganze All lobsingt Seine Herrlichkeit (Die Nymphe Moris, S. 3):

„Dein Lob darum erklinget
auf grüner Heid und Au /
und mein Mund fröhlich singet
bey früem Morgentau /
auf daß dein Nam erschalle /
und aller Ort erhalle /
wie ich Dir / Gott / vertrau.“

Und dies ist auch Eszterházy's Landschaftsideal und Landschaftsbild. Fast alle Motive der Nürnberger kehren bei ihm wieder, die Quellen, die schattigen Bäume, die zwitschernden Vögel, die in der Landschaft lustwandelnden Poeten, die Fabelwesen der Mythologie. Und auch in seine Schilderungen verflucht sich das Lob des Schöpfers:

„Kertjeim is vannak, kikből szépen folynak
Erei forrásoknak;

Ott laknak szép múzsák,

Járnak ékes nimphák,

Vigadnak is poéták.

Hajnalban fölkelnek fekete kis fecskék,

Ékes fülemilécskék,

Szépen énekelnek,

Erdők ugyan zengnek:

Örök Istent dicsérnek.

Sűrű Cedrusfák is árnyékot tartanak
 Kiket öszve foglalnak,
 Fáknak cseresnyéje
 Édes berkenyéje
 Bőven van, s gesztenyéje.“⁴²⁾ (LG 139.)

Dies ist die Kunst der Nürnberger, bloß in ungarischer Sprache! In seinen zwei Tanzliedern versucht Eötvös sogar die Nachbildung der leichtbeschwingten, melodiosen Barockform. Die Nürnberger besingen die vier Jahreszeiten (Pegnensches Schäfergedicht, S. 39—40), und der ungarische Dichter tut dies ebenfalls, wenn auch diese Gedichte mit geringen Veränderungen nur Kompilationen aus Vistius sind.⁴³⁾ Von kulturgeschichtlichem Standpunkt aus besteht aber ein Zusammenhang: Eötvös gestaltet, formt den übernommenen madjarischen Text nach deutschen Vorbildern.

Dem Einfluß der Nürnberger setzt auch die Chronologie keine Schranken, da die Herausgabe ihrer Sammlungen in Eötvös' Kindheit fällt, also noch in die Zeit vor der Verfassung der ungarischen Gedichte. Und die Verbindung fördert Eötvös' Verwandtschaft (Schwägerschaft) mit Graf Franz Nádasdy, der mit dem deutschen Uebersetzer seines lateinischen Mausoleum, mit dem Nürnberger Dichter Birken, in Briefwechsel stand.⁴⁴⁾ Nádasdy konnte derjenige gewesen sein, der Eötvös die Gedichte der Nürnberger in die Hand gab oder aus ihnen vorlas. Von der Bekanntschaft der Nürnberger Schäferpoesie in Ungarn zeugt übrigens auch das Vorhandensein der angeführten Sammlungen in der Széchényi-Bibliothek des Ungarischen Nationalmuseums (Budapest).

§ 7. Der Mäzen.

Es wäre durchaus verfehlt, Eötvös als geschlossenes Individuum, als literarische Persönlichkeit in modernem Sinne zu betrachten. Sein Wesen als Schriftsteller hat vielmehr etwas Kollektives und vertritt eigent-

⁴²⁾ „Ich habe auch Gärten, aus denen das Geäder der Quellen lieblich hervorfließt: dort wohnen die schönen Musen, gehen die schmucken Nymphen umher, und ergötzen sich die Poeten. In der Morgenröte erwachen die schwarzen kleinen Schwalben, die zierlichen Nachtigalle: sie singen so schön, daß die Wälder erschallen, sie loben den ewigen Gott. Die aneinandergereichten Cedern geben einen dichten Schatten an den Obstbäumen wachsen Kirschchen, süße Vogelbeeren und Kastanien in Fülle.“

⁴³⁾ Auf die Tatsache, daß Eötvös einen Teil seiner Gedichte aus Zrínyi und Vistius zusammenstellte, verwies J. Kanharó (Zrínyi legújabb epigonja [Der neueste Epigone Zrínyi's] EPhK. 1893). Diese machen aber nicht sein ganzes Werk aus: er hat auch selbständige Gedichte (so etwa die von uns zitierten).

⁴⁴⁾ Vgl. J. Turóczy—Trostler: Ungarns Eintritt in das literarhistorische Bewußtsein Deutschlands. DUSBl. 1930. S. 113.

lich eine Gemeinschaft. Einer Hand wäre er zu vergleichen, die das ererbte und erworbene Gut weiterleitet, ohne es wesentlich oder überhaupt umzugestalten. Er könnte eher einem heutigen Schriftleiter denn einem Schriftsteller verglichen werden. Sein Persönliches besteht also nur in der freiwilligen Einordnung in das Seelentum seiner raum-zeitlichen Lage, in der bejahenden Stellungnahme zu ihr. Spuren einer eigentlichen Persönlichkeit in heutiger Bedeutung tauchen nur in seiner Lyrik auf. Aber eben in dieser Gemeinschaftsstellung liegt seine geistesgeschichtliche Bedeutung, die es ermöglicht, an seinem Werk die geistige Situation der Zeit und des mitteleuropäisch-süddeutschen Raumes abzulesen.

Eine solche Betrachtungsweise, wie sie diese Studie anstrebte, kann es daher nicht unterlassen, wenigstens in großen Umrissen den Raum abzutasten, der um Eszterházy sich entfaltete und seinen schrifttümlichen Niederschlag fand. Außerte sich ja die gemeinschaftliche Stellung des Fürsten auch darin, daß er mit den ihm zur Verfügung stehenden reichen Geldmitteln die Entfaltung eines gleichfalls höfisch-kirchlich gerichteten Schrifttums förderte, sowohl in deutscher und ungarischer, als auch in slowakischer, kroatischer und lateinischer Sprache.

Wir finden zunächst in diesem Kreis geistesgeschichtlich belanglosere Werke, so eine kroatische Evangelienharmonie und zwei höfisch-politisch-genealogische Werke.⁴⁵⁾ Dann erweitert sich der Kreis. Ein unbekannter, mit seinem Monogramm F. R. J. bezeichneter Verfasser gibt in ungarischer Sprache die Beschreibung des berühmten irischen Patric-Purgatoriums und seines Besuchs vom Ritter Denus.⁴⁶⁾ Der erste Teil ist die eigentliche Erzählung. Denus steigt in die Höhle hinab, wird von den Teufeln versucht und geplagt, widersteht jedoch, mit dem Namen Jesu auf den Lippen. Zehn Gefahren drohen ihm, davon sind die letzten zwei die Gefahren der Hölle, bis er dann ins irdische Paradies kommt, wo unsagbare Herrlichkeit herrscht. Diese Wanderung durch Fegefeuer, Hölle und Paradies reiht das Werk unter die für das Barock so bezeichnenden Allegorien des christlichen Pilgers, die, aus der Faustsage und vielleicht auch vom gotischen Weltgedicht Dantes herkommend, ihre hervorragenden Darsteller in J. W. Andreä, Comenius, Bunyan, teilweise sogar in Angelus Silesius und Grimelshausen haben.⁴⁷⁾ An diesen epischen Teil reihen sich dann theoretisch-theologische Teile an, indem Gegenmeinungen widerlegt, historische Belege angeführt und Ratschläge zu einer Pilgerfahrt gegeben werden.

⁴⁵⁾ Sveti Evangeli. Tyrnau, 1694. Schreiber: Palatinatus Regni Hungariae. Wien, 1681. Domus Estorasiae Fulcra. Ebda., 1702.

⁴⁶⁾ Szent Patricius Purgatoriumjáról való Historia. Wien, o. J. (noch vor 1687, da es heißt, das Werk wurde auf Befehl des Grafen Eszterházy übersetzt).

⁴⁷⁾ Vgl. H. Schaller: Die Welt des Barock, S. 55—7.

Der Jesuit Stephan Tarnóczy verherrlicht in achtundzwanzig, in freien Rhythmen verfaßten Elogen die Anweisungen des heiligen Stefan an seinen Sohn Emmerich und heroisiert mit barockem Überschwang das Gedächtnis des heiligen Ungarnprinzen.⁴⁸⁾ Interessant ist es, daß die kirchliche Approbation des Werkes vom berühmten deutschen Barockdramatiker Nicolaus Avancinus stammt.

Auch das hochbarocke Jesuitendrama fördert Eszterházy. Zu seiner Ehre wird im Jahre 1681 in Dedenburg ein prunkvolles Pancratius-Drama aufgeführt,⁴⁹⁾ eine Verherrlichung des barock-heroischen Märtyrers, den weder der heidnische Vater noch der erst schmeichelnde und die Sinnlichkeit des Jünglings erregen wollende, dann aber mit Qual und Tod drohende Diocletianus seinem Christenglauben untreu machen kann. Standhaft bleibt er selbst im Kerker, ja befehrt dort noch seinen Lehrmeister und erleidet heroisch das Braten im Feuer, die Qual der glühenden Eisen und den Tod durch Enthauptung. Nach seinem Tod schrecken Himmelszeichen den Tyrannen, der sein blutiges Szepter ablegt und der Herrschaft entsagt. Daneben spielen die Erscheinungen des Unendlichen immer wieder hinein: Engel, Genien erscheinen, Natur und Uebernatur fließen auf echt barocke Weise ineinander, und durch das Auftreten des Genius des Fürsten entsteht sogar ein Ineinander von Bühne und Zuschauerraum, ein barockes Quiproquo.⁵⁰⁾ Die Verbindung der Realitätsphären vollzieht sich auch in der allegorischen Oper der Zwischenspiele, die eigentlich Hintergrund, Rahmen und Sinn der Haupthandlung abgeben und dadurch unlösbar mit ihr verknüpft werden.

Besonders am Herzen lag dem Fürsten die marianische Gnadenstätte im heutigen Burgenland, Frauenkirchen am Neusiedlersee. Auf seine Kosten erscheinen die Beschreibungen der Wunder in madjarischer, slowakischer⁵¹⁾ und deutscher Sprache. (Von einer deutschen Ausgabe berichtet das lateinische Vorwort der slowakischen Ausgabe, sie selbst war nicht aufzutreiben). Auch diese Büchlein sind bezeichnende Schöpfungen barocker Thaumaturgie, mit ihrem Blick ins Unendliche, Wunderbare, und mit ihrem Optimismus. Kranke werden geheilt, Lahme gehen, Schlaganfälle, Schwindelanfälle verschwinden, Stumme reden, Taube werden hörend, Wunden

⁴⁸⁾ S. Tarnóczy: Princeps Angelicus, sive Vita S. Emerici Ducis Hungariae. Paucis Elogijs Expressa. Wien, 1680.

⁴⁹⁾ Christiana Fortitudo Sev S. Pancratius Martyr. Wien, 1681 (Programm).

⁵⁰⁾ Vgl. D. Frey: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes (Festschrift für H. Böllflin, Dresden, 1935). S. 48 ff.

⁵¹⁾ Titkos Értelmő Rózsa. J. Babčanský: Zwazek Kwittkuw Na Lukach Marianských pry Gezeru u Najzydle zebranych. Beide: Wien, 1698. Wahrscheinlich erschien auch die deutsche Ausgabe dort und im selben Jahr.

geheilt, Blinde sehend. „Maria von der Heide“ rettet ihre Verehrer auch aus dem Gefängnis und aus der Hand des Feindes, ja sie erscheint selbst. Geistesgeschichtlich ist es wichtig, daß die slowakische Fassung wiederholt die großen Mystiker zitiert, insbesondere Bernhard von Clairvaux, daneben Bonaventura, Gertrudis, Brigitta, Hugo von St. Viktor, Ruysbroek, Katharina von Siena und den Neuplatoniker Dionysios Areopagita. So erschließt sich also dem slowakischen Schrifttum der große europäische Irrationalismus!

Als im Jahre 1702 die neue, von dem Fürsten erbaute Barockkirche am Gnadenort fertig wird, feiert der Eisenstädter Franziskaner Sebacher den edlen Mäzen in einer teils lateinischen, teils deutschen schwungvollen Rede,⁵²⁾ einem Musterbeispiel hochbarocker Rhetorik. Der lateinische erste Teil ist eigentlich ein einziger irrationaler Lichttausch, ein Schwung ins Unendliche, eine echt barocke Kunst, voll vom Pathos des Malerischen. Die Heroisierung des verehrten Fürsten steigert sich ins Kosmische:

„Sic nobis ad conspectum Tuum silentibus, loquetur Magnanimitatis Tuae serenitas, invictissimum Herculis instar robur, virtutis undequaequae proclamata, sapientia incomparabilis, sexcentaque Heroica facinora. Implevisti enim Orbem universum Princeps Celsissime non umbra sed mensura Nominis Tui, licet in christianae humilitatis exemplum, ignotus mortalibus cupiens, solis notus esse volueris immortalibus: Verumtamen nescijt magnanima virtus domorum latebris, nescijt Provinciarum ambitibus, nescijt Regnorum finibus, nescijt Europae amplitudinibus contineri: sed novo conatu Polum semper tendens in altiore, implevit Orbem admiratione, et Coelitem sedes exultatione.“

Seitenlang steigert sich diese ekstatische Pathetik noch ins Unermeßliche, Rauschhafte, verwandt den unendlichkeitstrunkenen, überladenen Schöpfungen deutsch-spätbarocker Bildkunst. Man wähnt sich, diese Festrede lesend, in den herrlichen Kirchenräumen dieser Kunst, von kosmischen Ahnungen des Lichtes und der Farbe umwoben.

Der deutsche Teil der Sebacher'schen Rede verwendet dann die im deutschen Barockschrifttum so verbreiteten Mittel der emblematischen Predigt.⁵³⁾ So wird der Name des Fürsten und das Wort Maria allegorisch ausgelegt und dadurch dem Zeitdrang nach mystisch=panosophischer Deutung der Erscheinungen gehuldigt.

Auch der weitgereiste, vielerfahrene Konvertit Franz Fóris von Dtrofócs, Professor der Universität Tyrnau, genießt Eszterházy's Unterstützung. Ihm gewidmet ist sein madjarisches Traktat über die Vollkommenheit der vor Gott Wandelnden.⁵⁴⁾ Hier antwortet Fóris zuerst auf die Frage:

⁵²⁾ J. Sebacher: Der zum vierten erbauete Tempel Salomon. Tyrnau, 1703.

⁵³⁾ Vgl. H. Schaller: Die Welt des Barock, S. 52—3.

⁵⁴⁾ F. Fóris von Dtrofócs: Isten elött járóknak tökéletessége. Tyrnau, 1699.

was heißt es, vor Gott zu wandeln. Dies hängt mit der Vollkommenheit zusammen. Und vollkommen sein, heißt im Lichte zu leben. Man muß über Christi Leben sinnen und das Ewige suchen, sich selbst und Gott erkennen. Unser Lebenswandel soll im göttlichen Licht geschehen, ohne Sünde, in heiliger Mäßigung. Ein Seelenkampf muß gegen die Sünde geführt werden, und besonders sollen die sieben Hauptsünden vermieden werden. Dazu kommt noch das Suchen der himmlischen Dinge, die Emsigkeit im Gebet und im Erlernen heiliger Sachen, die Bereitschaft der Seele, die heilige Liebe, Gerechtigkeit und Friedwilligkeit, Vertrauen auf Gott und Vorbereitung aufs Sterben. Eine ermunternde Anweisung schließt das Werk, dessen Verwandtschaft mit den Gedankengängen deutscher Mystik augenfällig ist. Es werden auch T a u l e r und S u s o angeführt.

Den geistigen Kreis Eszterházy schließt die ungarische Leichenrede Andreas B a r g n a s s i s, die er am Castrum Doloris des Fürsten hielt.⁵⁵⁾ Hier zeigen sich noch einmal die geistigen Ideale der Eszterházy'schen Barockwelt. Natur und Gott werden zusammen genannt, als deren Werk sich des Fürsten Leben gestaltete, der Verstorbene wird, echt barock, mit der Sonne verglichen, seine Kriegstaten und Frömmigkeit in ihrer Verbindung gerühmt, seine Marienverehrung lobend hervorgehoben. Für die metaphysisch-mystische Verwurzelung noch des Spätbarocks sind die verwendeten Symbole der Astrologie bezeichnend, für den theatralischen Hang der Zeit ist es aufschlußreich, daß der Redner im Schlußteil der Ansprache zum Repräsentanten des Verstorbenen wird, in seinem Namen von Kaiser K a r l VI. und den Habsburgern, vom Vaterland und von seiner Familie Abschied nimmt und seinen Sohn zum Heroismus ermahnt. Hier spiegeln sich also nochmals all die Züge der Zeit, die Eszterházy trug und zu deren Vertreter, Verkünder und Mäzen er mit seiner geistigen Tätigkeit wurde.

⁵⁵⁾ A. B a r g n a s s i: Sol Mysticus, az az: A'Nemes Magyar Hazában . . . titkos értelmü Nap. Tyrnau 1713.