

Zoltán Kulcsár-Szabó:

WEGE AUS DER AVANTGARDE*

**Bemerkungen zur Vorgeschichte der dialogischen Poetik der
Spätmoderne in der frühen Lyrik von Lőrinc Szabó und Attila
József**

ABSTRACT

Historical models of 20th century Hungarian poetry seem to have failed repeatedly in their attempt to integrate avant-garde poetics into their evolutional concepts. This failure blurs the significance or, at least, reduces the extent of the role the reception of avantgardist techniques played in the renewal of the language of Hungarian poetry in the 30ies, highlighted by the mature work of Attila József and Lőrinc Szabó. The paper attempts to evade this shortcoming in focusing on the presence of the avantgardist critique of poetic language in earlier volumes of both Hungarian poets, considering also the possibility of their reevaluation. It will be argued that the avangardist phases or features in Attila József's and Lőrinc Szabó's poetry have been repeatedly overshadowed or excluded by the canonical constructions of modern Hungarian poetry, although it is possible to point out their impact on the poetical principles upon which those canons are based.

Es ist eine bekannte Schwäche der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, dass die Literatur der ungarischen Avantgarde ihren wirklichen Platz in den geschichtlichen Modellen der modernen Lyrik nie richtig gefunden hat. Das mögliche Gegenargument, dies habe letztendlich keine katastrophale Konsequenzen z. B. in der Rezeption von Lajos Kassák's Lyrik mit sich gebracht (von einer gewissen Verspätung dieser Rezeption diesmal abgesehen), neutralisiert dieses Problem ebensowenig, wie ein Hinweis darauf, dass die Historiker von Literaturen, deren Geschichte im 20. Jahrhundert ohne die Erfahrung der Avantgarde kaum aufzuzeichnen ist, sich in der Sache auch nicht wirklich einigen konnten. Vor allem, weil - laut einer allgemein angenommenen, ja kaum widerrufbaren These der neueren geschichtlichen Konzepten der ungarischen Lyrik - die poetische Erneuerung der 20er und 30er, die hauptsächlich gegen den Lyrikbegriff der Zeitschrift Nyugat gerichtet war, ohne die Erfahrung der Avantgarde, also des Nicht-Verstandenen unverstehbar ist: Keiner

würde es bestreiten, dass gewisse Techniken der „reifen“ oder „späten“ Lyrik von Lőrinc Szabó oder Attila József ihre Ursprünge im Expressionismus oder im Surrealismus haben, auch wenn sie dessen nicht bewusst waren.

Es wäre keine gewagte Annahme, die bis heute erkennbaren Rezeptionshindernisse der Avantgarde (z. B. die Erfahrung der Irritation der Auslegungsversuche) mit der fragwürdigen Leistung des Selbstverständnisses¹ und der Programmen der Ismen in Zusammenhang zu stellen. Gerade deshalb erhebt sich die Möglichkeit, dass die so hervortretende Mangel der geschichtlichen Interpretation vielleicht durch eine zeitliche Umkehrung umgegangen werden könnte, d. h. die Frage nach der Bedeutung der poetischen Leistung der Avantgarde retrospektiv, im Kontext von dichterischen Oeuvres zu stellen, die nach der Ablehnung oder - in einer herkömmlichen, aber ungerechten Formulierung - „Überwindung“ einer frühen avantgardistischen „Phase“ sich voll entfaltet haben oder nie zu den Ismen gehörten, ihre Programme nie akzeptiert haben. Diese Fragerichtung scheint hier nicht völlig unangebracht zu sein, trotz der Tatsache, dass die Literaturgeschichtsschreibung in den letzten Jahrzehnten Attila József und Lőrinc Szabó vielmehr von der Avantgarde (zumindest von den konkreten Ismen) distanziert, als in ihrer Nähe behandelt hat.²

In Lőrinc Szabós Dichtung war es tatsächlich nicht die Wirkung der Avantgarde, der die bestimmendste Rolle zukam, obwohl seine freien Verse am Anfang der 20er (z. B. das - sogar von Mihály Babits hochgeachtete³ - Chorgedicht *Áradás, áradás!* [‘Flut, Flut!’], das einen radikalen Bruch mit dem Schönheitsideal des Ästhetismus ankündigt und praktiziert) durch die „Auflösung“ der Form dies andeuten

¹ Vgl. dazu zusammenfassend E. Pagliarani, »Für eine Definition der Avantgarde«, in: *Literarische Avantgarden*, hg. M. Hardt, Darmstadt 1989, S. 69-72.

² Über die Tiefe von Attila Józsefs Kenntnissen von Surrealismus lässt sich z. B. sicherlich streiten (vgl. M. Szabolcsi, *Érik a fény*, Budapest 1977, S. 655-656.), ein namhafter Forscher der ungarischen Avantgarde sieht nurmehr rein thematische Zusammenhänge zwischen Lőrinc Szabós Dichtung und der Avantgarde (P. Deréky, »Vorwort«, in: *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*, hg. ders., Wien/Köln/Weimar/Budapest 1996, S. 81.).

³ Vgl. L. Szabó, *Vers és valóság*, Bd. II., Budapest 1990, S. 558.

könnten. Indessen zeigt sich bereits hier die wichtige Rolle der Simultaneität als Kompositionsprinzip, die in der Rezeption der Ismen zu jener Zeit eindeutig als die kennzeichnende Neuheit der Avantgarde wahrgenommen wurde und die später eine zentrale Funktion in den beiden Gedichtbänden von Szabó (*Fény, fény, fény* [‘Licht, Licht, Licht’], bzw. *A Sátán műremekei* [‘Die Meisterwerke des Satans’], beide 1926) erhielt, die vermutlich entscheidend zu der poetischen Wende in der Sammlung *Te meg a világ* (‘Du und die Welt’; 1932) beigetragen oder sie sogar vorbereitet haben.

In dieser Hinsicht ist es besonders merkwürdig, dass die „Leben“-Motive in den freien Versen Anfang der 20er, die (wie bei einigen deutschen Expressionisten) Gattungsmerkmale der Dithyramben hervorrufen (*Élet zenéjét, ritmusok életét!* [‘Musik des Lebens, Leben der Rhythmen!’], *Óh tiszta élet, boldogság!* [‘O reines Leben, Glück!’]) und den starken Einfluss von Endre Adys Lyrik bezeugen, auch noch an der dichterischen Welt von *Fény, fény, fény* deutlich mitwirken. Dies kann einerseits mit Adys enormer Wirkung auf Szabó, sogar der Präsenz von Adys Diktion (markiert durch Übereinstimmungen in der Lexik und Allusionen) erklärt werden, andererseits ist dieser Wirkungsprozess (das Fortleben Adys poetischer Sprache in der ungarischen Avantgardedichtung) keineswegs einzigartig: in einer anderen Version zeigt er sich z. B. an ähnlichen Motiven in Lajos Kassáks Band *Hirdetőszloppal* (‘Die Anschlagssäule’), es fragt sich dennoch, ob er - in Hinblick auf die poetische Funktionen der Sprache - bloss einen einfachen, einwegigen Vorgang der Übernahme widerspiegelt.

Diese Frage kann ohne die Berücksichtigung von Techniken der sprachlichen Repräsentation von „Leben“ kaum beantwortet werden, schon deshalb nicht, weil ein viel wiederholter und dadurch als Motiv operierender Ausdruck oder Wortfeld sich trotz seiner auf diese Weise gesteigerten Selbstreferenzialität nicht von den Bedeutungszusammenhängen und der Tropologie des Textes lösen kann.

Dass die Poetik von *Fény, fény, fény* die Dynamik oder Erregtheit der Wahrnehmungsstrategie des lyrischen Ichs in der Diktion durch die Zerrissenheit der Syntax, rhetorisch durch die Bewegtheit der Bilder ausdrückt, rückt die Eigentümlichkeit der Zeitauffassung in Vordergrund, die sich darin zeigt, dass die Diktion -

da sie meist der Logik der Diskontinuität von Wahrnehmung folgt - nach dem Muster der Punktualität strukturiert und in der fragmentierten temporalen Struktur der aufeinandergehäuften Momenten organisiert ist: Dies ist öfters an den Inszenierungen des Ichs oder in den gnomischen Schlussformeln von einigen Gedichten (z. B.: „nyomorult percekre bont az idő/ s ízenként porlok el a térben.” - *Ízenként porlok el a szélben* [‘Der Wind zerstäubt meine Glieder’]⁴) zu erkennen. Laut der Fachliteratur zum Expressionismus verweisen vor allem die zusammenhangslose und fragmentarische Szenik, bzw. die (die Dynamik im Zustandekommen des Bildes widerspiegelnde) Bewegtheit der poetischen Bilder auf das Erlebnis der Überbelastung der Wahrnehmung, das in der Lyrikgeschichte allgemein der Dichtung des Expressionismus (vor allem dessen „abstrakter“ Variante) zugerechnet wird.⁵ In dieser Hinsicht sind bestimmte Verfahren von *Fény, fény, fény* (z. B. die synästhetische Effekte der Vermischung von Licht- und Klangvorstellungen in *A tavasz ideges villámai* [‘Gereizte Blitzschläge des Frühlings’] oder die Kreuzung von Objektivierung und Personifikation, und die daraus folgenden überdimensionalen Szenen in *Óda a genovai kikötőhöz* [‘Ode an den Hafen von Genua’]: „És éjszaka, mikor a partokat/ bombázni kezdik a habok”⁶) dieser Poetik nicht ganz fremd, auch wenn man die Rhetorik des frühen Lőrinc Szabó kaum als abstrakt bezeichnen könnte.

In *Fény, fény, fény* wird die flüchtige und unfeste Seinsweise der poetischen Bilder manifest, was auch selbstreflexive Formel bestätigen, wie z. B. die 2. Strophe von *Iszonyodva nézlek, áldott kenyér!* [‘Ich schau dich voll Grauen an, gesegnetes Brot!’]: „(...) A kép rohan,/ tárult mezőkre, boldogan./ - A kép! most visszafelé! - keserű/ átváltozások (...)”⁷. Das bestimmt auch das Titelgedicht, *Fény, fény, fény: táncolsz, meztelenül* [‘Licht, Licht, Licht: Du tanzt, nackt’], das eine syntaktische Figur entfaltet, die Fragmente von ineinander

⁴ In prosaischer Übersetzung: ‘Die Zeit zerlegt mich in erbärmliche Minuten und der Raum zerstäubt meine Glieder.’ Die Texte werden in den Originalfassungen der 20er, d. h. ohne den späteren Änderungen von Lőrinc Szabó zitiert.

⁵ Vgl. dazu S. Vietta/H.-G. Kemper, *Expressionismus*, München 1975, S. 31-49.

⁶ ‘Und nachts, als die Wellen anfangen, die Küsten zu bombardieren’

⁷ ‘Das Bild rast, glücklich, zu sich öffnenden Felder. - Das Bild! jetzt rückwärts! - bittere Verwandlungen’

verflochtenen Sätzen aufführt und daher die strukturelle Prinzipien der Synchronie und Diachronie, „Verschmelzung“ und Zerrissenheit gegenüberstellt (dieser doppelte Effekt wird auch semantisch dargestellt: „a fényed: az életem: én -” - „ez a fény: te, ki táncolsz meztelenül,”⁸). Die so hervorgehobene extatische Modalität der Diktion wird erst in der unerwartet regelmässigen syntaktischen Struktur der Schlussstrophe aufgelöst: Auf einer metapoetischen Ebene zieht dieses Muster eine Parallele zwischen dem sexuellen Akt (den die stark erotischen Konnotationen des Textes eindeutig aufrufen) und dem Ereignis der Wahrnehmung oder Entstehung des im Titel beschriebenen Bildes. Der grösste Teil des Gedichts ist als Fragmente von Sätzen auffassbar, die die Wahrnehmungsbedingungen des Bildes aufzählen („Csak álom vagy: hiába akarlak:/ fény, fény, fény: [...]”; „foszló, ideges”; „a fényed: nem érek odáig”; „a fényed: kibonthatatlan,/ megfoghatatlan ez a fény,” usw.⁹), was auch die poetischen Bilder bestätigen: Das „Wanken” in Vers 3 interpretiert z. B. die (von ‘Feste’ zu ‘Beugsamkeit’ fortschreitende) metaphorische Transformationskette von Vers 5 („tornyok virágnnyaka nádszál”¹⁰). Damit tragen die Bilder ihre Bedeutung gleichsam in sich selbst, da nach dem Moment der Identifizierung mit dem (Traum-)Bild die „Auslöschung” oder das Verschwinden des Bildes so dargestellt wird, dass dieser Vorgang die temporale Punktualität des Bildes hervorhebt: Die im Gedicht mehrmals vorkommende schwarze Farbe leistet in den ersten beiden Fällen in der Ausdrückung von Verwirrung der Sinne, letztendlich also der Entstehung des Bildes ihren Beitrag („szemeimben a nap megfeketül”, „Fejem néger-zene, rőfög, sivít -”¹¹), zum Schluss bewirkt sie aber die Erlöschung des aufgerufenen oder aufleuchtenden

⁸ ‘Dein Licht: Mein Leben: ich’ - ‘Dieses Licht: Du, der Du nackt tanzt’

⁹ ‘Du bist nur ein Traum: Ich will dich vergebens: Licht, Licht, Licht:’; ‘zerfallen, gereizt’; ‘Dein Licht: Ich reiche nicht hin’; ‘Dein Licht: Man kann es nicht entfalten, nicht ergreifen, dieses Licht’

¹⁰ ‘Des Turmes Blumenhals [ist] ein Rohr’

¹¹ ‘Die Sonne wird schwarz in meinen Augen’, ‘In meinem Kopf Neger-Musik, sie grunzt und heult’

Bildes („mert rejtve ragyogsz bennem, mint a tûz,/ mely feketén alszik a szénben“¹²).

Wie es z. B. in der seltsamen Weltende-Szenik von *Minden szent fények elbúcsúznak* (*Alle Arten himmlischen Lichtes verabschieden sich*) deutlich wird, erzeugt die Simultaneität der eigenartigen, „umgekehrten“ Ereignissen des Gedichts („[...] tehenek/ parasztokat csapnak ki örökfriss legelőkre, [...]“, „és tengerek ugrálnak fel az Alpok ormaira“¹³) Zusammenhänge zwischen den Bildreihen, die den Anblick in die Vorstellungen einer „Zerlegung“ oder „Verletzung“ der Welt entfremden („[...] lecsavart tornyok helyén/ szökőkút virágzik: vér, vér [...]“¹⁴). Das Prinzip, das diese oder ähnliche Verfahren steuert, ist die Auflösung oder Umstellung von dem wirklichen Zusammenhang der Dinge im Akt der poetischen Erfassung und Darstellung, wodurch die Zufälligkeit in der jeweiligen Wahrnehmung und Festhalten eines Bildes betont wird. Dies umfasst selbstverständlich das Moment der Negation der Wirklichkeit, damit diese Verfahren in die Nähe einer, gewöhnlich dem Expressionismus (z. B. Gottfried Benn) zugeschriebenen poetischen Formel rücken, nach der die negative Erfahrung eines bestimmten Bildes der Wirklichkeit vom subversiven Potential überboten wird, das in der Entgrenzung der Wahrnehmung steckt.¹⁵

Auf diese Strategie der Entgrenzung der Wahrnehmung verweist auch die formale-syntaktische Gestaltung vieler Gedichten von *Fény, fény, fény*. Obwohl die (bei Szabó seltene) freien Verse für die Prosodie dieses Bandes (wie übrigens auch für die Poetik des Expressionismus) nicht kennzeichnend sind¹⁶, wird die Gestaltung der Syntax wird auch von György Rába mit dem Expressionismus in

¹² ‘Denn du schillerst in mir verborgen, wie das Feuer, das schwarz in der Kohle schläft’

¹³ In der Übersetzung von Pál Deréky und Barbara Frischmuth: „(...) Kühe/ führen ihre Bauern auf die ewigfrische Weiden“, „und Meere springen hinauf zu den Gipfeln der Alpen“

¹⁴ „[...] an der Stelle abgeschraubter Türme/ blüht nun ein Springbrunnen Blut, Blut [...]“

¹⁵ Vgl. z. B. H. Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, Stuttgart 1983, S. 190-193.

¹⁶ Vgl. L. Kabdebó, *Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, Budapest 1970, S. 446.; Gy. Rába, *Szabó Lőrinc*, Budapest 1972, S. 46.

Zusammenhang gebracht, der die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Szabós Lyrik und der avantgardistischen Poetik eher skeptisch ansieht. Für Rába erscheint die lückenhafte, fragmentarische Syntax der Gedichten von *Fény, fény, fény*, die öfters die Form der Anreihung von ungegliederten, aufschreiartigen Sätzen aufnimmt, radikaler sogar, als die Verfahren von Stramms Wortkunst, weil Szabó die Versätze chaotisch „destruiere“.¹⁷ Diese Argumentation erscheint allerdings in mancher Hinsicht diskutabel, da - im Gegensatz z. B. eben zu Stramms Poetik, wo die auf einzelne Worte reduzierten Satzkerne vielmehr als Knotenpunkte möglicher Satzvarianten operieren - die Satzfragmente von *Fény, fény, fény* (in Hinblick auf ihre pragmatische Situation und ihre Semantik) meistens ergänzbar oder rekonstruierbar sind, und daher - wie Lóránt Kabdebó darauf aufmerksam macht - die Sprachsituation vielmehr in Richtung der Unmittelbarkeit der Rede, als in Richtung der Abstraktion bewegen, öfters ausdrücklich parallelistisch organisiert sind.¹⁸ Wie auch immer, - dies bestreitet keiner der beiden Interpretationen - sie realisieren das Prinzip der Punktualität auch auf syntaktischer Ebene.

In den meisten derartigen Satzfragmente werden nämlich - trotz ihrer Rekonstruierbarkeit - vor allem die Pausen im Vorgang der Äusserung erkennbar (dies wird typographisch durch die Häufung von Gedankenstriche und Doppelpunkte betont), und dadurch das Wechselspiel von Festhalten und Auflösung der Stadien der Wahrnehmung anschaulich, was die Illusion einer unmittelbaren Präsenz der lyrischen Situation hervorruft. Diese unvollständige Sätze werden (da die syntaktische Eingliederung der Wörter unbestimmt bleibt) selbstverständlich meistens zu performativen Gesten von Aufschrei, Anrede oder Benennung transformiert, worin sich eine, wieder aus der frühen Avantgardedichtung bekannte rhetorische Strategie vollzieht, deren futuristische Vorgeschichte Helga Finter als eine „Rhetorik der Anwesenheit“ interpretiert hat¹⁹ und die - durch die Betonung der (sprachlichen) Handlung des Ichs - einen Effekt der

¹⁷ Rába, a. a. O., S. 44-46.

¹⁸ Kabdebó, a. a. O., S. 450-451. Im weltliterarischen Kontext gestellt spricht auch Szabolcsi bloss von begrenzt expressionistischen Merkmalen in Lórin Szabós poetischer Sprache, vgl. Szabolcsi, a. a. O., S. 250.

¹⁹ H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, Stuttgart 1980, S. 159-190.

Koinzidenz von Rede und dargestelltem Moment erzeugt. Das zeigt sich am deutlichsten an Texten, die Figuren der Apostrophe häufen (z. B. *Nap, idd ki, idd ki a szemeimet!* [*Sonne, trink meine Augen*]), indem die „Gegenstände“ dieser Gedichte fast ausschliesslich in der Position des Angesprochenen und dadurch auf der zeitlichen Ebene der Äusserung erscheinen.

Von hier aus wird die Funktion der Entgrenzung der Wahrnehmung in der Poetik von *Fény, fény, fény* genauer feststellbar: Die Position des Ichs ist nämlich als die Folge von ständig wechselnden Perspektiven auffassbar, was die Wirkung einer Beschleunigung der Wahrnehmung erzeugt und die grundsätzliche Erfahrung des lyrischen Ichs dadurch in der Dynamik der Unbegreifbarkeit der Bilder erkennbar macht. Die Motive des „Lebens“ gewinnen auf diese Weise eine neue Funktion, indem sie sich hier - teilweise in selbstreflexiven Rollen - auf die Gegenwärtigkeit der lyrischer Stimme, der Begreifung, der Benennung, d. h. des Augenblicks poetischer Schöpfung beziehen. Damit offenbart sich in der metapoetischen Selbstinterpretation des poetischen Vorgangs eine Kompensation der Unbegreifbarkeit oder Negativität der Wirklichkeit, die in der Tat der expressionistischen Geste der zeitlichen und räumlichen Wahrnehmungsentgrenzung nahesteht.

Dass die poetische Sprache von *Fény, fény, fény* durch die (begrenzte) Destruktion der Syntax, die Entgrenzung oder Befreiung der Wahrnehmung und das Prinzip der Punktualität bestimmt ist, lässt die Erschliessung der Rollen oder Funktionen des lyrischen Ichs kaum unberührt. Die vorhin beschriebene Selbstinterpretation des dichterischen Vorgangs impliziert einerseits das Prinzip der Allgegenwärtigkeit des Ichs, andererseits aber simultanisiert oder löst auf dessen Einheit. In dieser Hinsicht ist es kaum von ungefähr, dass die Varianten der Multiplikation des Ichs in *Te meg a világ* zum erstenmal in einigen Gedichten von *Fény, fény, fény* erscheinen (z. B. *Ki van itt az éghez közelebb?* [‘Wer ist hier näher zum Himmel’], *Nézek s ezer arcom visszanéz* [‘Ich schaue und meine tausend Gesichter schauen zurück’]), die bereits die für den „reifen“ Lőrinc Szabó charakteristische Gedichtsform und Lexik vorbereiten. Dass die Literaturgeschichte die Poesie von *Fény, fény, fény* als die Lyrik des

„grossgewachsenen Ichs“ verbucht hat²⁰, ist annehmlich aus dieser doppelten Position des Ichs zu erklären, bzw. aus einer, von Adys Poetik ausgehenden Interpretation dieser Doppelheit, wozu allerdings Lőrinc Szabó selber Anlass bietet.

Das ist am paradoxen Schlussstück des Bandes (*Óda a genovai kikötőhöz*) klar zu sehen: In diesem Gedicht, das den gewaltigen Hafen in seiner Verschmelzung mit den Kulissen des modernen Seehandels darstellt, werden mindestens drei verschiedene Gedichttypen erkennbar, wie auch die Identifikation des Ichs mit dem Gegenstand der Ode von poetisch völlig verschiedenen Individuumauffassungen gesteuert wird. Das rege Leben des Hafens äussert sich ebenso als eine Projektion des Inneren des Ichs (vom Einfluss Adys kaum unabhängig: „az én lelkem is zsúfolt kikötő!”²¹), wie als eine Art Medium der Simultaneität des Ichs („én vagyok a vér, én vagyok a hús, tömött bendő vagy éhség,/ [...] / mindennek apja én vagyok: zsákhordó, szolga, munkás,/ én vagyok a kerék és a vas, az olaj és a láng:/ az én milliárd életem örök századok óta/ füti - százszorszént nyersanyag - a nagy világkazánt:”²²) oder als die Unpersönlichkeit der perspektivischen Bewegung der Wahrnehmung wie bei Stadler oder Benn bekannt (Lőrinc Szabó hat die wichtigsten Gedichte der beiden ins Ungarische übersetzt): „szétfoly az üzlet és megtolúl hangyabolytereimen -/ megtolúl és lefolyik. A sok szag? A halpiac. Itt már/ minden bûz. Fekete folt, fuj! Elmarad a fény.”²³ Genauer als jede diskursive Überlegung markiert diese gemischte Technik der Repräsentation des Ichs im Gedicht das literaturgeschichtliche Ereignis, das die Poetik von *Fény, fény, fény* als ein expressionistischer (oder zumindest vom Expressionismus inspirierter) Funktionswandel der ästhetisierenden Konzeption des „grossgewachsenen Ichs“ bestimmt. Das heisst zugleich, dass die

²⁰ Rába, a. a. O., S. 62.

²¹ In prosaischer Übersetzung: ‘meine Seele ist auch ein überfüllter Hafen!’

²² ‘ich bin das Blut, ich bin das Fleisch, gefüllter Magen und Hunger, (...) ich bin der Vater von allem: Sackträger, Diener, Arbeiter, ich bin das Rad und das Eisen, das Öl und die Flamme, meine Milliarden Leben heizen - hundertmal heiliger Rohstoff - den grossen Weltkessel.’

²³ ‘das Geschäft zerfliesst und rinnt zusammen in meinen Ameisennesträumen - rinnt zusammen und fliesst herunter. Die viele Gerüche? Der Fischmarkt. Hier ist alles schon Gestank. Schwarzer Fleck, pfui! Das Licht bleibt weg.’

Zweifel bezüglich eines Zusammenhangs zwischen Lőrinc Szabós Poetik und dem Expressionismus im Wesentlichen aus zwei Quellen entspringen können (die Rezeption, also die tatsächliche Wirkung des deutschen Expressionismus auf Szabó ist unbestritten, ja unbestreitbar): Einerseits aus dem Einfluss von Ady (also aus einer, von Ady her durchgeführten Lektüre von *Fény, fény, fény*), andererseits daraus, dass Szabó nie die Programme der Ismen akzeptierte.²⁴ Der Paradigmenwechsel, den *Fény, fény, fény* eindrucksvoll dokumentiert, ist nur „rückwärts“, also von *Te meg a világ* her gelesen erschliessbar, wobei diese Lektüre allerdings dadurch erschwert wird, dass der Weg von *Fény, fény, fény* zu *Te meg a világ* alles andere ist, nur nicht ein gerader.

Zwar hat die Kritik die Gedichte von *A Sátán műremekei* mehrmals im Kontext der Avantgardeliteratur behandelt²⁵, könnte dieser Zusammenhang auf kaum etwas mehr gestützt werden, als auf eine - von Rába als „rednerisch“ beschriebene²⁶ - Mitleid-Modalität, die die Ansprache oder Vertretung der Kollektive ausdrücken soll („[...] nékem az eltiportak/ halhatatlan kínja fáj” - *Térdre az elrabolt élet előtt!* [‘Auf die Knie vor dem geraubten Leben!’]²⁷), deren Erscheinung in der Lőrinc Szabó-Forschung gewöhnlich als eine Abkehr von der ichzentrischen Attitüde und als Versuch, eine objektivere lyrische Form zu gestalten erörtert wird²⁸, die in der zeitgenössischen Rezeption allerdings eher umstritten aufgenommen wurde, wie das z. B. die Rezensionen von Milán Füst oder Pál Ignótus bezeugen (letzterer schrieb von „Gedichten mit Leitartikel-Tendenzen und Elendreportagen-Thematik”).²⁹ *A Sátán műremekei* ist einer der am bewusstesten kompositierten oder zumindest homogensten Bänden von Lőrinc Szabó, dessen zentrale und im Titel benannte Thematik das Geld oder die Kritik der Widersprüchlichkeit einer Gesellschaft bildet, die vom Geld regiert wird. Es blieb jedoch bereits vor der zeitgenössischen Kritik nicht unerkannt, dass diese

²⁴ Vgl. Kabdebó, a. a. O., S. 299., S. 456.; Rába, a. a. O., S. 54-65.

²⁵ Vgl. ebd., S. 54.

²⁶ Ebd., S. 57.

²⁷ ‘Mir tun die unsterbliche Qualen der Niedertretenen weh’

²⁸ Vgl. z. B. ebd., S. 62.

²⁹ S. dazu Kabdebó, a. a. O., S. 478-479.

„antikapitalistische“ Attitüde - statt einer mythenhafter oder irrationaler Vorstellung des Geldes, wie bei Ady - den realen, materiellen Betrieb des Kapitals reflektiert³⁰, was eine zentrale, symbolische Rolle der Geldthematik in *A Sátán műremekei* bezweifelt: Das Geld als teuflische Frucht der Zirkulation von Produktion deutet in diesen Gedichten nicht bloss thematisch auf die perverse Logik des „Tauschwertes“ hin.

Die Repräsentation des Geldes (das in mehreren Gedichten sogar in der Position des Angesprochenen auftritt) vollzieht sich in der - aus *Fény, fény, fény* bekannten - Dynamik der poetischen Bilder mit dem rhetorischen Mittel des Anthropomorphismus, nach einem Muster, das irgendwie an die Allegorie erinnert, besonders wenn man auch an Walter Benjamins Neubestimmung der Allegorie denkt, die hier bereits durch die Thematik aufgerufen wird. Da die Logik dieser Anthropomorphismen in *A Sátán műremekei* mit der Inversion ihrer eigener Bewegung, mit verschiedenen Verfahren der Objektivierung des Lebendigen gegenübergestellt werden, erhält das Geld nicht nur im thematischen Sinne eine Wechselfunktion (nach dem Schema der Werte, die sich gegen die Massen wenden, die sie produzieren, nicht aber besitzen können), sondern auch auf der metapoetischen Ebene der rhetorischen Selbstinterpretation: Es gibt viele Beispiele im Band dafür, dass die Darstellung oder Personifikation einer abstrakten Eigenschaft auf der Möglichkeit eines Zusammenhangs begründet ist, den das materielle Muster des Besitzes durch Kaufbarkeit bietet (z. B. die als „livrierte Verneigung“ dargestellte Hotelpersonal in *Grand Hotel Miramonti* oder der Anblick der Revuetänzerinnen, der zum Schluss von *Wild West Európa* als salutierende Kolonne identifiziert wird: „kétszáz meztelen női comb/ hódol és szalutál.“³¹), das eine eigenartige Wertökonomie des Tauschverkehrs von Bild und Begriff aufweist.

Das zeigt sich auch in *Grand Hotel Miramonti*, einem der gelungensten Gedichten von Lőrinc Szabó in den 20ern. Das Gedicht - laut seinem Titel - bietet eine Beschreibung, die das Luxushotel mit dessen Betrieb identifiziert. Der Text stellt „den schrecklichen Stoffwechsel des bösen Palastes“ als eine ununterbrochene Folge von

³⁰ Diese Beobachtung von Béla Révész wird zitiert in Rába, a. a. O., S. 53.

³¹ ‘zweihundert nackte Frauenschkel huldigen und salutieren’

Verwandlungen dar, der zitierte Ausdruck bezeichnet diese Transformationen mit literaler Genauigkeit. Die Produktion- und Konsumabläufe im Betrieb des Hotels werden im Gedicht als ein gewaltiger, lebendiger Organismus, ein seltsames Ungeheuer inszeniert, dessen Seinsbedingungen sich in Verkettungen einer doppelten Bewegung von Anthropomorphisation und Desanthropomorphisation zeigen: „Im verzauberten Leibe“ des Hotels fließt Blut, aber nur unter der Bedingung, dass die Arbeit des Menschen („belehajolnak a tülkölő/ országotak, belefutnak a/ boldog vonatok, [...]”³²) und der Mensch selber („sertéscomb és fiatal/ lányhús egyformán jusson a/ roppant üzembe [...]”³³) zur Nahrung dieses Monsters materialisiert werden.³⁴ Die Logik der ähnlichen Verwandlungen des Lebendigen oder Menschlichen wird also in einer Zirkulation von (Nähr-)Stoff und Leben erkennbar, die als eine ständige metonymische Weiterleitung des semantischen Moments ‘lebendig’ (oder: dessen Summierung in der Darstellung des Hotels) die Dynamik im Funktionieren eines geschlossenen, organischen Systems aufzeigt.

In der Abfolge dieser Übertragungen wird es jedoch deutlich, dass ihr Ergebnis, die Opposition des sich universal ausdehnenden und (wie das die Identifikation des Lifes mit der Taucherglocke zeigen kann) mit dem Meer und - zum Schluss - der Sonne („ég és

³² In der Übersetzung von György Buda: „(...) es kreuzen/ (...) / hupende Landstrassen/ seinen Weg/ es haben/ glückliche Züge Anschluss,”

³³ „damit das enorme Werk mit Schweinefleisch/ und dem Fleisch junger Mädchen gleichermassen/ versorgt werde (...)”

³⁴ Das als Palast beschriebene Hotel ruft im Kontext des Gedichtsbandes von vornherein die Erfahrung des Elends des individuellen Lebens - „és minden perc pompás palotája/ börtön valahol valakinek” (*Minden vigalom kétségbeesés* [‘Jede Lust ist Verzweiflung’]; prosaisch übersetzt: ‘Und die prunkvollen Paläste jeder Minute sind irgendwo Gefängnisse für jemanden’) - oder die groteske Vorstellung des zum „Rohstoff” gewordenen Menschen auf: „- Nézz szét: valaki/ kilopja szemedet a homlokod alól / friss vágyaidat hintója elé/ fogja paripának, meleg szívedet/ feltalpalja a cipője alá/ s terveidből aranypalotát/ épít magának [...]” (*Mérget, revolver!* [‘Gift, Revolver!’]; prosaisch übersetzt: ‘Schau dich um: jemand stiehlt dir die Augen unter der Stirn hinaus, deine frische Wünsche spannt er als Rösse an seiner Kutsche an, mit deinem warmen Herz besohlt er seine Schuhe, aus deinen Plänen baut er einen Palast für sich’).

föld között lebegő koronája.”³⁵) verschmelzenden Palastes einerseits und der übrigbleibenden „Weltruine” andererseits eindeutig nach dem Muster der Beraubung und Deprivation zustandekommt. Diese, in ihrer Struktur ausgleichende, in der Tat aber privative Verwandlungs- oder Umgestaltungskette wird von der geheimen Macht des Geldes gesteuert, wie das sich in der kompositionellen Rolle des hinauf- und hinunterfahrenden Liftes erschliesst, den das Gedicht als rätselhaft („geheim”, „wundersam”, „unbemerkt”, „verzaubert”) beschreibt, der aber die zentrale, mehrmals wiederkehrende Metapher des „Betriebs” bildet, deren Erscheinung den ganzen Text gliedert: Die geometrische Gesetzmässigkeit der Fahrbahn des Lifts („függöleges sinek acéltörvénye”³⁶) wiederholt sich nämlich genau in den Raumschemata der Szenen, die die Tätigkeit des Geldes darstellen („észrevétlen dolgoznak a pénz/ rejtelmes messziségekig/ ereszkedő szívócsövei és/ megindulnak a sárbasüllyedt/ síkságok, távoli mezők,/ vetések, gyártelep, alázatosan/ fuldokló vér s a munka, hogy/ ezer átlényegülés után/ mind fölszívódjanak [...]”³⁷).

Wie die offensichtliche Ironie des Gedichts *Van a pénznek lelke barátaim!* (‘Freunde, das Geld hat doch eine Seele!’) am deutlichsten zeigen kann, die Verfahren, die das Geld (oder sein „Werk”) anthropomorphisieren, siedeln nicht eine, mit irrationalen Fähigkeiten versehene „Figur” in der dichterischen Welt von *A Sátán műremekei* an, d. h. sie heben die begriffliche Bedeutung von Geld nicht auf, sie allegorisieren in der Vorstellung des Kapitals vielmehr den Auslöser der ungerechten Ordnung der Welt. Dass - im Gegensatz zu den Gedichten von *Fény, fény, fény* - in der Poetik von *A Sátán műremekei* der sprachlichen Operationen der Verallgemeinerung durch Abstraktion eine wichtige Rolle zukommt (z. B. in den gnomischen Aussagen, die später zum zentralen Formprinzip von *Te meg a világ*

³⁵ „zwischen Himmel und Erde schwebend/ erglänzt die Krone der elendschwarzen,/ verachteten und ausgeplünderten Weltruine.”

³⁶ „(...) er fährt/ im stählernen Gesetz/ der Geleise senkrecht gleitend”

³⁷ „während des Geldes Saugrohre,/ in mysteriöse Weiten reichend/ unbemerkt werken/ und die sumpfigen Senken,/ die entfernten Felder,/ die Saaten, Fabriken, devot/ erstickendes Blut und die Arbeit/ machen sich auf, um nach tausend/ Wandlungen alle aufgesogen zu werden,”

werden³⁸), könnte kaum von dieser Leistung der Geldallegorik unabhängig vorstellbar sein. Die rhetorische Selbstpräsentation von *A Sátán műremekei*, die sich auf die allegorische Logik der Tauschbarkeit gründet, ist zugleich als eine implizierte Kritik der expressionistischen Attitüde der zerrissenen, „entgrenzten“ Wahrnehmung zu verstehen, indem hier die Figuration nicht mehr nach dem antropomorphen Kode der Perzeption organisiert wird.

Die Lesbarkeit von *A Sátán műremekei* als Kritik der expressionistischen Poetik wird nach allgemeiner Beurteilung auch von der formalen Charakteristik der Diktion unterstützt: Hier kehrt die performative Sprachauffassung von *Fény, fény, fény* nicht mehr wieder, der Schwerpunkt im Aspekt der Sprachhandlung bewegt sich in Richtung Dialogform (z. B. der Anfang von *Nincs pénz és enni kell* [‘Kein Geld und man muss essen’], der die Situation einer Debatte imitiert, und überhaupt die Dominanz der Figur der poetischen Frage), der Eindruck einer Unmittelbarkeit der lyrischen Situation kann aber nicht eindeutig festgestellt werden, da die syntaktische Gestaltung der Gedichte in Form von je einer „Riesensatz“ (Kabdebó)³⁹ weniger auf eine fragmentarische oder regelwidrige Satzbildung, als auf die bestimmende Leistung des verschiebenden-ausdehnenden syntaktischen Prinzips der Beiordnung hinweist. Die betonte Präsenz der klassischen Metrik in *A Sátán műremekei* wird gewöhnlich schlechthin als Zeichen des Widerstands gegen die Verführung avantgardistischer Diktion interpretiert, nach dem kuriosen Muster eines in die Form eingezwängten Expressionismus. Rába erklärt dies als die Wirkung der Pindarschen Oden auf Lőrinc Szabó, womit der Weg zu einer Interpretation von *A Sátán műremekei* als „antikapitalistische Oden“ frei gemacht wird.⁴⁰

Es fragt sich jedoch, ob die Funktion der Schatten klassischer Metrik tatsächlich darin zu erblicken sei, oder sich auf dies beschränkt. Die Beispiele von Rába beweisen die Metrisierbarkeit

³⁸ Vgl. dazu Rába, a. a. O., S. 61.

³⁹ Kabdebó, a. a. O., S. 455.

⁴⁰ Szabó nannte 1921 Pindar „den Vater der Expressionisten“ (Szabó, »Az irodalmi divat«, in: *Könyvek és emberek az életemben*, Budapest 1984, S. 152.). Rábas Analyse der Rolle von klassischer Metrik s. Rába, a. a. O., S. 57-61. Kabdebó betont dagegen das Fehlen eines regelmässigen metrischen Konzeptes (Kabdebó, a. a. O., S. 458.).

nach regelmässigen, griechischen Versmassen zumeist nur bei einzigen, selbständigen Versen, also nicht bei ganzen Strophen, ausserdem zwingen ihm diese Verse dazu, eine Reihe von Lizenzen gelten zu lassen, um diese Entsprechungen zeigen zu können⁴¹, was die Vermutung aufwirft, dass - in den Kontext der sonstigen Effekte der Diktion gestellt - die Funktion dieser Metrisierbarkeit wo anders gesucht werden soll, bzw. dass sie nicht auf das Verfahren irgendeiner Klassifizierung hinweist. Eine der augenfälligsten Eigenheiten der Gliederung in den Gedichten von *A Sátán műremekei* ist die - in der Dichtung von Lőrinc Szabó allgemeine - Häufigkeit des Enjambements (und damit der Trennung von Sätzen oder syntaktischen Einheiten am Versende und so - umgekehrt - der Gliederung der Versen durch syntaktische Regel⁴²), was die Diktion ebenso stark beeinflusst. Ein ähnlich auffälliges stilistisches Merkmal der Diktion zeigt sich hierbei an der häufigen Verwendung von Strukturen mit hinten angehängten besitzanzeigenden Attributen mit teilhaftigen Beudeutungsinhalt (was offensichtlich auf den erneuten Einfluss der Lyrik von Mihály Babits hinweist⁴³), die durch den Effekt der Vermehrung der betonten Silben zu einer deklamierenden (also tatsächlich „rednerischen“) Modalität der Diktion beitragen (in *Grand Hotel Miramonti* z. B.: „[...] Mágikus/ lapjait a pénznek, elfinomult/ szükségleteit/ a testnek [...]“⁴⁴). Diese Verfahren bewirken

⁴¹ z. B.: „Es ist zu bemerken, dass Szabó sich manchmal statt der Länge der Versfüsse mit der Betonung dessen begnügt“ (Rába, a. a. O., S. 59.); „Den nächsten Vers kann man als ein, um zwei Jamben verlängerten Choriambus auffassen, wovon der letzte Fuss vom Dichter nach vorne gestellt wurde.“ (ebd., S. 61.)

⁴² Zur Rolle des Enjambements in *A Sátán műremekei* s. Kabdebó, a. a. O., ebd., bzw. I. Fónagy, *A költői nyelv hangtanáról*, Budapest 1989, S. 166. (Fónagy interpretiert Szabós Enjambementtechnik als Offenbarung von Aggression).

⁴³ Die Zurückdrängung von Adys Wirkung und - parallel damit - der erneute Zuwachs vom Babits' Einfluss in *A Sátán műremekei* sind von Szabós Versöhnung mit seinem Meister in 1926 kaum völlig unabhängig, s. z. B. Rábás Standpunkt (Rába, a. a. O., S. 63.).

⁴⁴ „(...) die magischen Blätter/ des Geldes in der Tasche/ befrackten Herren,/ die verfeinerten Bedürfnisse des Leibes (...)“. In der deutschen Übersetzung ist dieser Effekt kaum zu wiedergeben, da in der deutschen Grammatik - im Gegensatz zu der ungarischen - diese Wortfolge in den possessiven Strukturen allgemein ist.

die Dynamisierung der Diktion, die Beschleunigung des Rhythmus, die Präsenz klassischer Metrik in *A Sátán műremekei* spielt daher in dieser Hinsicht vielmehr in der Errichtung polimetrischer Strukturen (die in Lőrinc Szabós Lyrik auch später aufzufinden sind), und dadurch auch einer bewegter Diktion eine Rolle. Die Zurücknahme von Elementen expressionistischer Poetik wird also weniger in diesem Zusammenhang (und das heisst, nicht wirklich in der Form einer Klassifizierung), vielmehr auf der vorhin behandelten Ebene, als Beschränkung der organisierenden Kraft der Subjektivität erkennbar.

Von *Te meg a világ* her gesehen erschliesst sich kaum der Weg einer geradlinigen Entwicklung von Szabós Poetik. *A Sátán műremekei* kann in erster Linie mit der Neugestaltung der poetischen Funktion sprachlichen Handelns, insbesondere der Dialogisierung der Sprachsituation, bzw. der Abstraktion des poetischen Bildes (was in diesem Band auf die Leistung eines allegorischen Kodes hinweist) die reife Lyrik von Lőrinc Szabó vorbereitet haben, diese Entwicklung ist aber ohne den poetischen Beitrag von *Fény, fény, fény* nicht wirklich begreifbar. Das Kompositionsprinzip des Gegensatzes oder des Paradoxes wird z. B. in *A Sátán műremekei* noch jenseits des Subjekts verpflanzt: Dass die dialogische Poetik von *Te meg a világ* das Schema der paradoxen Bestimmtheit der Dinge in dem doppelten Kode von subjektiver Sprachsituation und abstrakter, unpersönlicher Wahrnehmung aufzeigen kann, wäre ohne die Auflösung des klassisch-modernen Prinzips des „vergrösserten Ichs“, d. h. ohne die poetische Erfahrung von *Fény, fény, fény* kaum möglich gewesen. Daraus folgt die Einsicht, dass die meisten wichtigen Elemente der poetischen Bedingungen der lyrikgeschichtlichen Wende, die mit *Te meg a világ* eintrat, eigentlich bereits in den beiden, hier besprochenen Bänden von 1926 präsent sind. Unter den Auslösern dieser Wende sollte daher - neben Szabós Zweifel an seiner früheren Auffassung der Dichterrolle und seiner „Weltanschauungskrise“⁴⁵ - auch die Erfahrung der Avantgarde hervorgehoben werden, bzw. ihre lyrikgeschichtliche Leistung (dabei soll wieder auf die Tatsache erinnert werden, dass Szabó die Programme avantgardistischer Dichtungstheorien nie angenommen hat), die die paradoxe (da sich

⁴⁵ S. dazu Kabdebó, „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*“, Budapest 1992, S. 11-30.

vom subjektiven Code der Figuration zu entlösen unfähige) Natur des expressionistischen Prinzips von Ich-Dissoziation erschloss.

Obwohl es auch in der Lyrik von Attila József in den 20er Jahren zweifelsohne einige Gedichte (*Erőének* [Kraftlied], *Tanítások* [‘Belehrungen’], *Érzitek-e* [‘Fühlt ihr es?’]) oder Verfahren zu finden sind, die nach dem poetischen Muster des Expressionismus beschrieben werden können⁴⁶, z. B. als expressionistische Strategien der Dynamisierung der poetischen Bilder (wie etwa in der anthropomorphisierten Simultaneität [„s a dühödt körutak nyakán kidagadtak az erek”⁴⁷] und den charakteristischen Plakat-Motiven von *Szép, nyári este van* [‘Es ist ein schöner Sommerabend’]), nach den Urteilen der Literatur- oder Stilgeschichte ist bei József der Einfluss der surrealistischen Rhetorik dominant (Imre Bori erkennt geradehin eine selbstständige surrealistische Poetik, sogar dadaistische Elemente in seiner frühen Lyrik⁴⁸), im Rahmen eines Interpretationsschemas, das andererseits die „Erprobung” avantgardistischer Poetiken im Kontext der ganzen Oeuvre als eine Phase der dichterischen „Lehrjahre” auffasst⁴⁹, z. B. als Hinweise für eine vorläufige - jedoch starke, sogar auf einer lexikalischen Ebene nachweisbare (z. B. *Én dobtam* [Ich warf]) - Wirkung von Lajos Kassák.⁵⁰ So ein charakteristischer Gedichtstyp von Attila József zwischen 1924 und ’27 (*Érik a fény* [Das Licht wird reif], *Esti felhőkön* [Auf abendlichen Wolken], *József Attila* [József Attila, hidd el...] [Attila József /Glaub mir/], *Keserű* [Bitter], *Néha szigetek* [Manchmal Inseln], *Riának hívom* [Ich nenne sie Ria], *Ekrazittömeg* [Ekrasitmasse], *A rák* [Der Krebs], [Aludj...] [/Schlaf.../], *A bőr alatt halovány árnyék* [Fahler Schatten unter der Haut]), den an erster Stelle die Montagetechnik, bzw. merkwürdige Verfahren der „Depoetisierung” der poetischen Sprache auszeichnet, wie auch die Poetik von *Medáliák* (*Medaillons*) zu poetischen Versuchen bezähmt, die höchstens einfache Beweise

⁴⁶ S. dazu Szabolcsi, a. a. O., S. 103.

⁴⁷ In prosaischer Übersetzung: ‘und die Halsadern schwollen den Boulevarden vor Zorn’

⁴⁸ I. Bori, *A magyar irodalmi avantgarde*, Bd. 2., Novi Sad 1970, S. 91., S. 123.

⁴⁹ Vgl. z. B. Szabolcsi, a. a. O., S. 733. oder Deréky, *A vasbetontorony költői*, Budapest 1992, S. 114.

⁵⁰ z. B. Szabolcsi, a. a. O., S. 210-212. Zur Beziehung von Kassák und József s. A. Németh, *József Attila*, Budapest 1991, S. 13-19., bzw. Deréky, a. a. O., ebd.

der Kassák-Wirkung liefern sollen, oder von Zeit zu Zeit als (offenbar von der postexpressionistischen Dichtung Kassáks am Anfang der 20er inspirierte) „Kassák-Imitationen“ verbucht werden.

Um die Frage beantworten zu können, worin die Leistung dieser angenommenen „Lehrjahre“ im Hinblick auf die Entwicklung der Oeuvre stehe, scheint es sinnvoll, die metapoetische Selbstinterpretation dieser Gedichte zu berücksichtigen, die nicht nur auf Aneignung bestimmter avantgardistischen Techniken z. B. der Figuration hinweisen, sondern die konsequente Geltendmachung einer ziemlich konturierten Sprachauffassung sichtbar machen, die in der Forschung wahrscheinlich deshalb nicht besonders akzentuiert behandelt wurde, weil - einerseits - Józsefs Sprachauffassung zumeist im Einklang mit den Thesen seiner Aufsatzfragmenten interpretiert werden sollte, bzw. - andererseits - eine homogene Beurteilung dieser Jahre mit Bezug auf die „ganze“ Oeuvre die Vielfalt paralleler, stark unterschiedlicher poetischer Strategien erschwert.

Diese implizierte Sprachauffassung betont die Materialität der Sprache, wie das sich im Interesse für die vom Bedeutungszusammenhang, genauer von ihren Gebrauchsregeln abgetrennten sprachlichen Elemente, andererseits - davon nicht unabhängig - in der dichterischen Erforschung der verborgenen Poetik des Nicht-Lyrischen, also der Poetizität der (in einem bestimmten Sinne „vorgefertigten“) Alltags- und Begriffssprache zeigt. Der Versuch einer Materialisierung der Zeichen z. B. (was neuerdings als die „Desemiotisierung“ der Sprache beschrieben wird⁵¹), der charakteristisch in der Inszenierung der Bedeutungszuweisung im Gedicht realisiert wird und dadurch offenbar die Zufälligkeit und Flüchtigkeit der Bedeutung hervorhebt, wird u. a. in *Én dobtam* („de szándékunk egyet jelent a rádiummal“⁵²) oder *Riának hívom* („Riának hívom őt/ De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is/ Sok értelmetlen dolgot csinálunk, azt mondjuk rá, hogy szép, s azután kiejtjük kezünkbe“,⁵³) bereits im Anfangsvers (also an struktural

⁵¹ z. B. Deréky, a. a. O., S. 14.

⁵² In der Übersetzung von Christine Rác und Barbara Frischmuth: „doch unsere Absicht ist gleichbedeutend mit dem Radium“

⁵³ In der Übersetzung von Rác und Frischmuth: „Ich nenne sie Ria/ Genausogut könnte ich sie Salz oder Blitz nennen/ Wir machen viele sinnlose Sachen, sagen,

betonter Stelle) angedeutet. Diese, für die zweite Welle der historischen Avantgarde so kennzeichnende dichterische Geste ist sowohl als eine Operation der poetischen Selbstinterpretation, als auch als Kritik oder Provokation der Strategien der Lektüre auffassbar.

Das Montageprinzip impliziert schon von vornherein eine materielle Anschauung der Sprache, indem die fragmentarische Konstruktion die Äusserung im Gedicht deprivatisiert und als kontextabhängig präsentiert. In vielen Fällen folgt daraus ein Widerstand gegen eine vorgegebene oder von textexternen Zusammenhängen bestimmten Bedeutungsrelation. Wie das sich an der vielfältigen motivischen Struktur von *Medáliák* zeigt, lehnt diese Sprachauffassung die sinnstiftende Leistung von festgelegten oder festlegbaren Bedeutungsverhältnisse radikal ab, was negativ die Begrenztheit von Auslegungsversuche beweisen kann, die die nicht direkt bestimmbar Elemente des Textes (kaum überzeugend) durch „Deutungskoden“ der Psychologie⁵⁴ oder (vielleicht mit mehr Recht) der Folklore mit Bedeutung versehen zu können glaubten, während

dass sie schön sind und lassen sie aus der Hand fallen“. Diese Szene kehrt in einem überraschend verschiedenen Zusammenhang in der späten Lyrik von Attila József wieder: In [*Magad emésztő...*] (*In Gram Verzehrter...*), das herkömmlich auf ein Zusammentreffen mit Babits und Józsefs berühmten Kritik an seiner Lyrik zurückgeführt wird, stellt sie vielmehr ein Gleichnis der ästhetisierenden Auffassung der Macht poetischer Schöpfung, weniger eine Inszenierung der Bedeutungszuweisung durch Benennung dar: „Botot faragtál, ábrákkal tele,/ beszélt a nyele, /aztán meguntad. Igy volt?/ S eldobtad, ahogy az égbolt/ az unt csillagot ejti le.“ (In der Übersetzung von Günther Deicke: „Du schnitztest einen Stock, figurenreich Gewimmel,/ gesprochen hat der Griff sogar,/ bis er dir überdrüssig war. Nicht wahr?/ Du warfst ihn weg, so mag der Himmel/ den Stern, der lästig fällt, auch fallen lassen.“)

⁵⁴ Der Reiz der naheliegenden Möglichkeit einer vorschneller psychologischer Deutung ist z. B. in der ziemlich willkürlichen Identifizierung des Elefanten im 1. *Medaillon* mit prenatalen Phantasien erkennbar, die auf die Ähnlichkeit von Rüssel und Nabenschnur begründet wird, wobei Wasser selbstverständlich ausschliesslich auf das Fruchtwasser verwiesen, obwohl in den weiteren *Medaillons* Wasser sich in die Isotopienfolge von Erstarrung oder Erfrierung einreicht. Dieses - zufällig hervorgehobenes Beispiel s. V. A. Majoros: »A „Medáliák“-ról«, in: *Költők és Korunk*, Bd. III., hg. D. Gy. Fenyő/Gy. Gelniczky, Budapest 1981, S. 276.

der Text die einzelnen *Medaillons* durch ständigen Kontextwechsel der Motive oder Vorstellungen verbindet. Diese bedeutungsstiftende oder (in einem bestimmten Sinne) -negierende Prinzip der beliebigen Rekontextualisierung erstreckt sich in Wahrheit auf die ganze Oeuvre. Dass die Unbestimmtheit der mehrmals wiederkehrenden, wandernden Versen oder Satzteilen ein zentrales Problem der Dichtung von Attila József bilden, wirft in dieser Hinsicht also nicht bloss textologische oder quellenkritische Fragen auf.

Ein anderer Aspekt der materiellen Anschauung von Sprache bzw. Text erscheint in der häufig - obwohl zumeist latent - bedeutungsstrukturierenden oder -destruierenden Leistung des literalen Kodes des alltäglichen, weniger figuralen Sprachgebrauchs, die auch die rhetorische Selbstinterpretation dieser Gedichte beeinflusst. Das zeigt sich z. B. an defigurativ oder metonymisch organisierten Prozessen, die für diese Poetik charakteristisch sind. Für ein Zusammenspiel dieser zeigt das eben zitierte Gedicht *Én dobtam* ein Beispiel: Da die Identifikation in Vers 7 („a lélek hullámhossza éppen a magasságom“⁵⁵) vom semantischen (aus der Sicht der Rhetorik: metonymischen) Zusammenhang zwischen ‘Länge’ und ‘Grösse’ ausgeht, wird durch die metonymische Verschiebung des metaphorisch verwendeten Gliedes im Kompositum zugleich die metaphorische Beziehung in „Wellenlänge der Seele“ aufgelöst: Durch die metonymische Verbindung wird also deutlich, dass in diesem Bild - durch ein, für die Poetik der Avantgarde kennzeichnendes Verfahren - die metaphorische Bedeutungsübertragung sich auf einer syntagmatischen Achse zergliedert. Eine Eigentümlichkeit der avantgardistischen Poetik von Attila József liegt vermutlich genau darin, dass die serienhafte - anders ausgedrückt: komplexe - Metaphorik auf einer metapoetischen Ebene mit einer defigurativer oder metonymischer Interpretation dieses Vorgangs verbunden wird (im schönen Anfang von *A rák* z. B. wird das Ereignis der „Übertragung“ im figuralen Moment der „Berührung“ dargestellt: „Nagy ezüst halak árnyéka suhan a korállok

⁵⁵ „Die Wellenlänge meiner Seele ist genau meine Grösse“ (Vers 4 der deutschen Version)

fölött/ Elhozzák nékem barnuló színed,/ gyöngé fövényen lebeg tova/
Megérinti a fáradt csigákat s azok csendesen elalusznak.”⁵⁶).

Eines der eindeutigsten, kennzeichnendsten Beispielen für den metapoetischen Code der defigurativen Vorgängen bietet sich im Abschluss des 8. Stückes von *Medaillons* („pihévé szednek hűvös kócsagok/ és őszi esték melege lesznek/ hogy ne lúdbörzzenek az öregek -”⁵⁷), wo der Umriss des metafigurativen Prozesses das Verstehen einer Reihe von figuralen Verwandlungen im Text voraussetzt, die die Distanz zwischen den semantischen Polen von ‘kalt’ (die Reiher werden im Original „kühl” [„hűvös”] genannt, ausserdem: „Gänsehaut”) und ‘warm’ überbrücken. Der Schlüssel zu allen möglichen Interpretationen liegt im Ausdruck „Gänsehaut” im Schlussvers: Auf Grund der semantischen Beziehung von „Reiher” und „Gans”, bzw. „Haut” und „Flaumfeder” wird sichtbar, dass der Vers „denn mich zerpfückt ein Reiherpaar zu Flaum”, der die erste „Verwandlung” darstellt, in „Gänsehaut” summiert, aber zugleich auch „zerpfückt” ist. Durch die Zerlegung des Kompositums aber aktualisiert sich das primäre Bild hinter diesem, ursprünglich metaphorischen Ausdruck, womit auch offensichtlich wird, dass die semantischen Elemente der so wachgerufenen metaphorischen Identifikation sich nach der selben Logik voneinander lösen und auf einer syntagmatischer Ebene verteilen („Gänsehaut” - „kühl”, bzw. „Gans” - „Reiher”). Der Vorgang kann prinzipiell auch in der anderen Richtung, also parallel zum Vorgang des Lesens dargestellt werden (vielleicht als die Entstehung des metaphorischen Ausdrucks), wobei in diesem Fall die metafigurative Bedeutung von „zerpfücken” jedoch verloren ginge. Eine dritte Ebene der Auslegung von „zerpfücken” (zu Flaum können „Reiher” und „Gans” „zerpfückt” werden, die damit mit dem Ich gleichgesetzt erscheinen) zeigt die weitere Richtung des Vorgangs an.

⁵⁶ In der Übersetzung von Rác und Frischmuth: „Schatten grosser, silbriger Fische huschen über die Korallen/ Sie künden mir von deiner bräunlichen Farbe, die über dem feinen Sand dahinschwebt,/ Die müden Muscheln berührt, und die schlafen still ein.”

⁵⁷ In der Übersetzung von Géza Engl: „denn mich zerpfückt ein Reiherpaar zu Flaum/ im Herbst wird Wärme dann aus mir gebraut,/ und Greise kriegen keine Gänsehaut -”

Die zweite Verwandlung macht sich einer einzigen Konnotation von „Flaum“ zunutze (die Flaumfeder, die Wärme gibt, könnte den Vorstellungskreis von Bett oder Bettwäsche aufrufen), die den Gegensatz von „zerpflücken“, das aus seinen Teilen zusammengestelltes Ganze, latent einen neuen rhetorischen Vorgang markiert. In der Reihe dieser Verwandlungen entfaltet sich in Wirklichkeit also eine Zirkulation, die durch die ständige Übertragung eines einzigen Bedeutungselements ermöglicht wird. Die vielmehr grundsätzliche Bedingung (oder zumindest Erklärung) dieser Zirkulation zeigt sich aber darin, dass der Text die Defiguration eines metaphorischen Ausdrucks inszeniert, dessen ursprüngliche Metaphorizität in der Alltagsbedeutung jedoch vergessen wurde, und eben durch diese Defiguration den figuralen Ursprung des Wortes, bzw. die Spannung zwischen der vergessenen literalen und der zu literal gewordenen figuralen Bedeutung aufzeigt. Aus der Sicht dieser Argumentation ist die Frage, was daraus für die Auslegung der *Medaillons* folgen könnte, jetzt weniger interessant, als das metapoetische Signal des Textes, das auf den Dialog von metaphorischer und literaler Bedeutung, genauer von poetischer und Alltagssprache aufmerksam macht. Dies spielt in Attila Józsefs avantgardistischen Texten eine unumgängliche, wichtige Rolle: Der Effekt einer eigentümlicher Poetisierung von Elementen der Alltagssprache oder Unterhaltungsfragmente, die durch Montagetechnik de pragmatisiert werden, erschliesst genau dasselbe Muster, wie die Figuralität des zu seiner literalen Bedeutung zurückgeführten Ausdrucks im 8. *Medaillon*, die erst in dieser Literalisierung erkennbar wird, oder wie das Wort „Wellenlänge“ in *Én dobtam*, das durch die Defiguration der metaphorischen Beziehung entfremdet wurde.

Die epochale Leistung der avantgardistischen Poetiken ist in nicht geringem Masse in der Enthüllung des Stildogmas von der Exklusivität der poetischer Sprache feststellbar, in der poetischen Konstellation eines Synkretismus, der kaum von der strukturellen Rolle der Montagetechnik und der defigurativen Rhetorik unabhängig sein kann. Wie das zuletzt die Forschungen von Renate Lachmann gezeigt haben, ist der Wandel der Konzeptionen der poetischen Sprache parallel zu dieser Entwicklung beschreibbar, und die Möglichkeit eines dialogischen Modells der poetischer Sprache - das

von Lachmann aus Potebnja ausgehend dargestellt wird, wobei aber auch Verbindungen zu Jakobson, sogar zu Bachtin gezeigt werden - begründet sich nicht zuletzt auf die mögliche (etymologisch, phonetisch oder anders ausgeführte) Aktualisierung, und dadurch Poetisierung der sog. „inneren Form“ des „prosaischen“ Sprachgebrauchs.⁵⁸ Wie das Beispiel aus *Medaillons* vorher zeigen konnte, ist diese „Repoetisierung“ und die dadurch implizierte Dialogizität auf unterschiedlichsten Schauplätzen der avantgardistischen „Revolution“ der poetischen Sprache erkennbar, es liegt dennoch auf der Hand, diesbezüglich die Rolle der Simultaneität und der Montage diesbezüglich hervorzuheben.

Im Falle solcher Texte von Attila József, wo Unterhaltungswendungen oder -fragmente eine wichtige Rolle in der Komposition haben, bietet sich ein kaum verkennbarer Zusammenhang an, den eine These von Hans Robert Jauss darlegt, die den - laut Jauss 1912 eintretenden - Epochenwandel der literarischen Moderne am Beispiel von Apollinaires „Unterhaltungsgedichten“ (poème-conversation), also einem ähnlichen poetischen Verfahren beschreibt. Jauss' Lektüre von *Lundi Rue Christine* konzentriert sich auf die Leistung der Simultaneität und stellt fest, dass das Gedicht einen formalen pragmatischen Rahmen entwirft (der Titel z. B. verweist auf den Zeitpunkt einer Verabredung, der Text aktualisiert auf eine seltsame Weise die klassische Einheit von Zeit und Ort), durch den die Unterhaltungsbruchstücke als in das Gedicht eingeschriebene „Realitätszitate“ gedeutet werden können, die auf eine eigenartige Neucodierung der prosaischen Alltagssprache hinweisen (dieser Kontext mache z. B. die kühne Metaphorik sichtbar und als poetisch wahrnehmbar, die auch in der Alltagssprache vorzufinden sei⁵⁹). Dieser Vorgang wird von der Zufälligkeit des Moments, also von der Eventualität der simultanen Struktur gesteuert, und genau das ist der Punkt, wo die Lektüre von Jauss umgedacht

⁵⁸ Zu den Möglichkeiten einer dialogischen Konzeption der poetischen Sprache und ihrer Zusammenhänge mit den stilistischen Effekten des Synkretismus s. zusammenfassend R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt 1990, S. 126-221.

⁵⁹ Vgl. H. R. Jauss, »Die Epochenschwelle von 1912«, in: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt 1990, S. 216-237.

weden kann, bzw. - z. B. im Falle der in dieser Hinsicht relevanten Gedichte von Attila József - auch andere Folgerungen zulässt.

Néha szigetek zeichnet z. B. durch deiktische Signale die zeitlichen Konturen der Sprachsituation auf, die beliebige Konkretisierbarkeit des völlig schematisierten Unterhaltungsbruchstücks (oder - hier vielmehr - Unterhaltungsgerüsts: „Szervusz, szervusz, hogy vagy, köszönöm megvagyok, és te, hát csak lassan“⁶⁰) kann aber vielmehr zur Auflösung der latenten Zeitstruktur beitragen. In [*Aludj...*] wird dagegen dieser pragmatische Rahmen im Text so gestaltet, dass die Sprachsituation und die Szenik in den Versen Konturen gewinnen, die aus dem Register der Alltagssprache zusammengesetzt sind, andererseits aber sind es diese Teile des Gedichts, die die umfassende Komposition der assoziativen Bilderreihe unterbrechen, indem sie z. B. die gegensätzliche Pragmatik und Referentialität der beiden Stilebenen miteinander konfrontieren („komoly fekete medvék vonulnak/ én nem tudom hogy férnek el kicsi tavaszi szobánkban“⁶¹). In *A bőr alatt halovány árnyék* indessen wird der unvollständige Kontext der Unterhaltungsfragmente von der grammatischen Homogenität der Sprachsituation mit den Zeit- und Raumverhältnissen vermischt, die die szenische Momente der ebenso bruchstückartig montierten grotesken Bilder angeben. Es ist immerhin zu bemerken, dass diese Beispiele nicht unbedingt auf einen kompositionellen Unterschied zwischen Attila Józsefs und Apollinaires erwähnten Texten verweisen: Lucien Dällenbach bestreitet in einer geistreichen Abhandlung die Thesen von Philippe Renauds Apollinaire-Interpretation (auf die sich übrigens die Lektüre von Jauss stützt), nach denen die formale Angabe von Zeit und Ort in *Lundi Rue Christine* die Repragmatisierung der zitierten Unterhaltungsfragmente von vornherein ermögliche, was auf Grund der syntaktischen und pragmatischen Unbestimmtheiten oder

⁶⁰ In der Übersetzung von Rácz und Frischmuth: „Servus, Servus, wie geht es dir, danke und dir, es geht einigermassen“

⁶¹ In der Übersetzung von Rácz und Frischmuth: „Ernste, schwarze Bären ziehen weiter/ Ich weiss nicht, wie sie in unserem kleinen Frühlingszimmer Platz finden“

„Leerstellen“, auf die Dällenbach aufmerksam macht, tatsächlich zumindest nicht unzweifelhaft erscheint.⁶²

Es ist jedoch ein fundamentaler Unterscheid erkennbar, und zwar darin, dass die erwähnten Gedichte von Attila József die Auflösung der lyrischen Position in eine Menge von verschiedenen Stimmen - im Gegensatz zu Apollinaires deklariertes poetischer Zielsetzung - überhaupt nicht vorschreiben - eine Interpretation, die diese Möglichkeit voraussetzen würde, wäre zwar vielleicht nachvollziehbar, brächte aber keine besonderen Ergebnisse. Daraus folgt freilich nicht, dass das Eindringen der alltäglichen, prosaischen oder „vorgefertigten“ Sprache, oder - andererseits - der begrifflichen Sprache in den lyrischen Diskurs die Darstellung lyrischer Subjektivität unberührt liesse. Aus dieser Sicht verspricht Józsefs Gedicht *A bõr alatt halovány árnyék* (in einigen Ausgaben - wie in der von György Bálint von 1940 - erscheint der Text ohne diesen Titel, bzw. mit den Anfangsworten des Gedichts überschrieben), das in der Forschung bisher vielleicht zu wenig Beachtung fand, interessante Folgerungen. Das wohl merkwürdigste Moment liefert gleich Vers 1 („Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között“⁶³), das in den vorliegenden Interpretationen als Selbstpräsentation des Ichs erläutert wird, ohne besondere Erklärung oder - ein tiefenpsychologisches Muster voraussetzend - mit Hilfe einer Deutung des Bildes als Freilegung von psychischen Energien.⁶⁴

Diese Interpretation ist nicht so leicht zu widerlegen, wie es auf den ersten Blick scheint, auch wenn das nicht ohne weitere Überlegung einsehbar ist. Es ist bemerkenswert, dass diese Interpretationsschritt eine Lektüre impliziert, die das Attribut als abstrakte Eigenschaft („átlátszó“ bedeutet ‘durchsichtig’, aber auch ‘durchschaubar’), d. h. in seiner (zwar wieder verblassten) metaphorischen Bedeutung versteht, denn das ist offensichtlich die

⁶² Vgl. L. Dällenbach, »Das Bruchstück und der Reim«, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. R. Warning/W. Wehle, München 1982, S. 229-231.

⁶³ In der Übersetzung von Rácz und Frischmuth: „Ein durchsichtiger Löwe lebt zwischen schwarzen Wänden.“

⁶⁴ Vgl. Szabolcsi, a. a. O., S. 511., bzw. I. Wacha, »József Attila: Egy átlátszó oroszlán«, in: *Irodalmi és Nyelvi Közlemények* 2/1967, S. 114.

Voraussetzung für eine Anthropomorphisierung des Löwen⁶⁵: z. B. im Sinne von 'klar' oder 'rein', oder 'mutig', bzw. der Eigenschaft von jemandem, der „für nichts geachtet ist, oder über den andere hinwegsehen“ (Imre Wacha). Dies würde aber insofern überraschen, dass das unmittelbar bildliche Moment von „Durchsichtigkeit“ in vielen Gedichten von Attila József zu dieser Zeit vorkommt (z. B. in den Gefrorenheitsmotiven von *Medáliák* oder in *Esti felhőkön*: „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag“, bzw. „a szemhéj selyemüvegből van simogat ha lecsukjuk de azért tovább látunk“⁶⁶). Das Wort selber in *Keserű* („arcom átlátszó“)⁶⁷ verweist eindeutig auf die literale, sensuelle Bedeutung des Ausdrucks. Die antropomorphisierende Lektüre kann aber dennoch nicht als ganz fremd von der metafigurativen Selbstinterpretation des Gedichts betrachtet werden. Durch die Referentialisierung, die zu einer streng literarischen Lektüre des Textes nötig ist, erschliesst sich die völlig selbstauflösende Natur des Bildes, das - da ein durchsichtiges Wesen zwischen schwarzen Wänden nicht wahrnehmbar ist - von seiner eigenen Bedingung, der Aktualisierung der literalen Bedeutung des Wortes erzeugt und zugleich verwischt oder ausgelöscht wird, zumindest was die Begreifbarkeit der bildlichen Referenz angeht.

Die sensuelle Bedeutung des Wortes trägt also zur Herstellung eines selbstdestruktiven Anblicks bei, und zwingt dadurch - d. h. durch die Entdeckung der Ungreifbarkeit des poetischen Bildes - das Lesen zu der abstrakteren Bedeutung zurück, die damit in ihrer ursprünglichen Metaphorizität erscheint, zumindest insofern, als die Spannung zwischen dem primären, sensuellen Bedeutungsfeld und den figürlichen, abstrakten Bedeutungselementen auf die bildliche Referenz übertragen wird, da die Aufrufbarkeit der letzteren das Vergessen des primären Bildes voraussetzt. Die Fortbewegung oder

⁶⁵ Zu Tierfiguren bei József s. A. Tamás, »Miért épp a „Medvetánc“ lett kötetcímadóvá?«, in: *József Attila útjain*, hg. Szabolcsi/E. Erdődy, Budapest 1980, S. 201-208.

⁶⁶ In der Übersetzung von Rác und Frischmuth: „Das Mark phosphoresziert in unseren Knochen wie der Polarstern“, bzw. „Das Augenlid ist aus Seifenglas und streichelt uns wenn wir es schliessen dennoch sehen wir weiterhin“

⁶⁷ In der Übersetzung von Rác und Frischmuth: „mein Gesicht ist durchscheinend“

Auslöschung vom Bild fällt aber genau mit dem Vorgang zusammen, der in einer Lektüre vollzogen wird, die an der literalen Bedeutung festhält. Das selbstaflösende Bild der literalen, sensuellen Bedeutung wiederholt also im Wesentlichen einen Vorgang, der die Voraussetzung für die Entstehung der abstrakten, begrifflichen Bedeutung sein konnte, d. h. in diesem poetischen Akt wird eine metaphorische Spannung neucodiert, die in der prosaischen Seinsweise der Umgangssprache vergessen oder zumindest akzentlos bleibt.

Das Muster der Selbstpräsentation des Ich wird auch von diesem Erkenntnis nicht wirklich erschüttert: Das Bild hebt zwar die Unsichtbarkeit des Löwen hervor, der nach der zweiten Bedeutung des Wortes anthropomorphisiert werden kann, das Verb „lebt“, das später wiederholt wird („és még sokáig fogok élni“⁶⁸), bzw. der Oppositionscode von Lebendigkeit und Tod (der auch im Titel⁶⁹ erkennbar ist) wirft aber eine - und das kann später auch eine gewisse Bedeutung haben - ziemlich begriffliche und prosaische Bedingung der Existenz des Sprechers auf. Man erkennt hier wieder eine Abwendung von der figürlichen, metaphorischen Darstellung in Richtung einer umgangssprachlichen, in diesem Fall sogar grammatischen Selbstpräsentation: Der unsichtbare Löwe und „az ember“ („man“), in der Rolle des allgemeinen Subjekts im vorletzten Vers werden von einem der grundsätzlichen Kompositionsprinzipien des Gedichts, dem Gegensatz miteinander verbunden. Durch die Herstellung der Opposition Tier/Mensch wird auch dieser Ausdruck im Text neucodiert, da die Betonung der Spannung zwischen der bloss grammatischen Funktion und der begrifflichen Bedeutung des

⁶⁸ „und werde noch lange leben“

⁶⁹ Dass der Titel tatsächlich authentischer Teil des Textes ist, ist philologisch mit zwei bekannten Belegen dokumentierbar: Einerseits mit dem Titel der auf Französisch, 1927 in Marcel Seuphors *Esprit Nouveau* erschienene Variante des Textes (*ombrage palot sous la peau*), andererseits damit, dass die ungarische Formel des Titels - durchgestrichen - an der Rückseite von Attila Józsefs Pariser Universitätsbescheinigung zu finden ist. Unabhängig von der Frage, ob dies zur Rechtfertigung der neueren Editionspraxis genüge, nach der der Text mit diesem Titel überschrieben werden soll, wird das motivische Verweisungssystem offensichtlich auch vom Titel nicht gestört, im Gegenteil, der Titel passt sich diesem System genau an.

Wortes die wirkliche (repräsentierte) und die grammatische Existenz des Sprechers gegenüberstellt.

Dieser Vorgang scheint im Kontext des ganzen Textes in mehrerer Hinsicht von entscheidender Bedeutung zu sein, da er einerseits - wie das gleich erörtert wird - den Rückfall oder - um die irreführende Konnotation zu vermeiden - die Rückkehr des figürlichen (figurativen oder poetischen) Sprachgebrauchs, der innovativen Metaphorik in das Prosaische der bilderlosen Alltags- oder Begriffssprache abbildet, die die Lexik des Gedichts in nicht geringem Masse bestimmt. Andererseits bleibt es kaum unbemerkt, dass die Bewegungsrichtung dieses Vorgangs sich auch in der Motivik des Gedichts wiederholt, z. B. gleich in Vers 2 („szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak“⁷⁰), wo das Bedeutungsmoment von ‘klar’, ‘rein’ oder ‘sauber’ (siehe dazu eine parallele Stelle aus *József Attila* [*József Attila, hidd el...*]: „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhánkat, gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre“⁷¹), und dadurch das Bedeutungsfeld von „durchsichtig“ erneut hervorkommen, die hier jedoch zugleich widerrufen werden, da die Aufgeschlossenheit (impliziert in der Verbindung der „Reinheit“ des Herzens mit der Geste der Anrede) genau mit der Bedeckung oder „Ankleidung“ zusammenfällt.⁷² Letzteres Element enthüllt weitere Zusammenhänge im Gedicht, es verweist z. B. auf das Moment der Eingeschlossenheit in der selbstdestruktiven Figur von Vers 1, auf den Titel, wo sich die Opposition aussen/innen wiederholt, bzw. zum Ende des Gedichts auf das Bild der vom Schnee bedeckten Strassen („az utak összebújnak a hó alatt“⁷³).

⁷⁰ „In meinem Herzen trage ich gebügelte Kleider, wenn ich dich anrede“

⁷¹ In der Übersetzung von Rácz und Frischmuth: „Hüten wir sorgsam, gleich Feiertagskleidern, unsere wahre Seelen damit wir sie dann für die Festtage sauber haben.“

⁷² Das Muster der Verhinderung einer Aufschliessung dess Inneren ist vielleicht das einzige, das sich unwiderlegbar an psychoanalytisch motivierten Interpretationsmöglichkeiten anpasst: Die „Verdrängung“ wird im nächsten Vers in der Form eines Verbots wiederholt: „nem szabad hogy rád gondoljak“ („ich darf nicht an dich denken“).

⁷³ „Die Strassen schmiegen sich unter dem Schnee aneinander“

Hier ist erneut ein Moment der Gegensatz zwischen dem Bild und dessen Beschreibung erkennbar, das vermutlich wieder in der literalen Bedeutung von „durchsichtig“ lokalisiert ist, da die Unsichtbarkeit der bedeckten Strassen nur durch eine seltsame Durchsichtigkeit vom Schnee aufgehoben werden kann, die zugleich den Gegensatz von Begegnung („die Strassen schmiegen sich [...] aneinander“) und Sich-Verlaufen (die die Vorstellung der vom Schnee bedeckten, bzw. ineinander verflochtenen Strassen impliziert) auflöst. Obwohl sie nicht mehr an der doppelten Bedeutung von „durchsichtig“ anknüpft, durchstrahlt die paradoxe Semantik im vorangehenden Vers („az idő elrohant vérvörös falábakon“⁷⁴) ebenfalls dieses Bild: Das Bedeutungsmoment von „Sich-Verlaufen“ wird hier durch die Vorstellung einer Verirrung in der Zeit vorbereitet, da die sich entfernende Zeit, bzw. die morbide Anthropomorphisierung (genauer: zurückgenommene Anthropomorphisierung) die deiktische Zeitangabe („5 hete“ [seit 5 Wochen], in einigen Ausgaben: „öt hete“ [„seit fünf Wochen“]) verunsichert, indem das Lauftempo der Zeit in der doppelten Vorstellung von Schnelle und Langsamkeit, bzw. Behinderung zweideutig wirkt.⁷⁵ Dieses, von Szabolcsi „groteskes Spiel“ genannte⁷⁶ Bild ist offensichtlich paradox: Einerseits ist es auf eine zurückgenommenen Anthropomorphisierung fundiert, wie die kuriose Referenz das zeigt, der Ausdruck „auf blutroten Holzbeinen“ deckt andererseits eine Figurationsstrategie auf, die die referentielle Unlesbarkeit des Bildes daran erkennen lässt, dass die einzig mögliche Deutung auf die Prozessualität der Entstehung des Bildes hinweist, dessen Bestandteile sich in eine zeitliche Abfolge umordnen.

Die rhetorische Verunsicherung der Zeitverhältnisse hebt die Relativität des pragmatischen Rahmens hervor, die überwiegend der montageartigen Zergliederung der ansprechenden Äusserungen (oder: [imaginären?] Unterhaltungsfragmenten) anzurechnen ist, die sich - ausser ihrer kommunikativer Situiertheit (und performativer Funktion) - durch ihren prosaischen, „unterrhetorisierten“, die Umgangssprache

⁷⁴ „Auf blutroten Holzbeinen lief die Zeit davon“

⁷⁵ Vgl. dazu Wacha, a. a. O., S. 117-120.

⁷⁶ Szabolcsi, a. a. O., S. 513.

imitierenden Charakter von den bisher zitierten Versen unterscheiden. Ihr depragmatisierter Status (z. B. das Fehlen des Angesprochenen und des Äusserungskontextes) verhindert die Bestimmung ihrer genauen Funktion, da aber sie nichts von der Gegenwart des Sprechens trennt, ist eine Interpretationsmöglichkeit vorstellbar, nach der sie irgendwie auf die Umstände oder den Anlass des Schreibens verweisen, z. B. auf den Versuch eines Dialogs mit der Angesprochenen, also auf einen - nicht-lyrischen - Diskurs, der vom lyrischen Text gleichsam als Realitätszitat einverleibt und dadurch um seine Regeln gebracht wird.

Die Neucodierung dieser Fragmente ist die Folge dieses Vorgangs: Der fehlende Rahmen des Dialogs oder Monologs wird von der paradoxen Selbstausslegung der rhetorischen Strategien des Gedichts ersetzt, worauf gleich die implizierte Bewegungsrichtungen in Vers 1 (von der Figürlichkeit zur alltagssprachlichen Verwendung und umgekehrt) aufmerksam machen. In dieser Hinsicht wird es deutlich, dass in diesen „prosaischen“ Einlagen sich die figurativen Grundsätze des Gedichts, nämlich Negation und Gegensatz wiederholen: Ersterer in der zweimal vorkommenden Wendung „nem tudom“ („ich weiss nicht“), letzterer um die Mitte des Textes, in Form von ebenso wiederholter (aufeinanderfolgender) Gegenüberstellungen („[...] munkám kell elvégeznem,/ te táncolsz,/ nincsen betevő kenyerem és még sokáig fogok élni,“⁷⁷) erkennbar. Der bereits vorher zitierte vorletzte Vers des Gedichts („nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember?“⁷⁸) liest sich indes als begrifflicher Wiederhall oder Auslegung des doppelten Bildes von Aneinanderschmiegen und

⁷⁷ „(...) muss meine Arbeit beenden,/ Du tanzt,/ Ich habe keinen Bissen Brot und werde noch lange leben“. Die Figur der tanzenden Frau und andere Motive des Gedichts kehren zehn Jahre später überraschend eindeutig in den Dokumenten der psychoanalytischen Persönlichkeitstests von Attila József wieder, s. Emőke Bagdys Untersuchung von Józsefs Rohrschach-Test aus 1937 (E. Bagdy, »„Majd eljön értem a halott“«, in: „*Miért fáj ma is*“, hg. I. Horváth/Gy. Tverdota (hg.), Budapest 1992, ausserdem L. Garai, »„...Amit meglátok hirtelen...“«, vgl. ebd., S. 119-120.). Es wäre ausserdem interessant, einmal die Unterschiede und Ähnlichkeiten zu untersuchen, die zwischen den Verfahren dieses Gedichts und der Metafigurativität von Lőrinc Szabós vorhin behandeltem Gedicht *Fény, fény, fény: táncolsz, meztelenül* zu finden sind.

⁷⁸ „Ich weiss nicht, ob man dich lieben kann?“

Verirrung im vorangehenden Vers. Die Signifikanz und der Sinn des Wechselspiels zwischen den Alltagssprachlichen und begrifflichen Elementen und der rhetorischen Selbstinterpretation des Textes ist ohne den Versuch einer Auslegung des letzten Verses nicht einzusehen („néma négerek sakkoznaék régen elcsendült szavaidért.“⁷⁹). Hier summieren sich z. B. die Momente der poetischen Bilder des Textes: Die schwarze Farbe vom Anfang („Neger“, Schach), die weiße Farbe vom Schnee, der die Strassen bedeckt (die auch auf dem Schachbrett zu finden ist), sogar (man denke an die geschnitzten Schachfiguren) ein Bedeutungselement von „Holzbein“. Das Schweigen und das Schicksalhafte des Spiels dürften die Vorstellungen von Passivität und Zufall aufrufen, wie die Analyse von Wacha das annimmt⁸⁰, es wird also der Eindruck eines Spiels geweckt, dessen Preis („Um deine längst erklungenen Worte“) - man beachte die im Gedicht zitierte Pragmatik der Anrede, bzw. das Vorkommen dieses Wortes in Vers 2 - die Wiedererweckung oder -aufnahme eines Gesprächs sein könnte (es ergibt sich die Möglichkeit, diesen Preis, die Worte des im Gedicht Angesprochenen mit den zitierten Gesprächsfragmenten gleichzusetzen, die so hervortretende selbstreflexive Struktur liesse dann die Strategie des Gedichts im Prinzip des Zufall erkennen, eine solche - hier nicht weiterzuführende - Auslegung würde aber davon absehen müssen, dass die Pragmatik der Anrede gerade in diesen Fragmenten auftritt).

Das Gelingen dieser sprachlichen Handlung wird vom Gedicht dem Schicksal preisgegeben, was in der Hinsicht an Bedeutung gewinnen kann, dass die Komposition des Textes die lyrische Stimme mit der Anrede verbindet und dadurch das Spiel der „stummen Neger“ wieder einmal zur Selbstrepräsentation des Ichs vermittelt (was im Nachhinein eine solche Interpretierbarkeit vom Anfangsvers auch bestätigt). In diesem Sinn wird nämlich die mögliche Metaphorizität, bzw. doppelte Referenz von „stumme Neger“ sichtbar: Im Text werden unmittelbar die Schachspieler so genannt, der Ausdruck kann aber zur selben Zeit auch als Metapher der Schachfiguren betrachtet werden (was auch von der Reihe der Anthropomorphismen im Gedicht unterstützt wird), womit die Spieler und die (vom Zufall

⁷⁹ „Um deine längst verklungenen Worte spielen stumme Neger Schach.“

⁸⁰ Wacha, a. a. O., S. 122.

gesteuerte) „Gespieltheit“ gleichgesetzt werden. In Betracht dessen, dass der Preis, um den dieses textuelle Spiel geht, als die Möglichkeit, im Akt der Anrede zur Sprache zu kommen, auffassbar ist, kann dieses „Gespieltsein“ kaum was anderes bedeuten, als eine Gespieltheit von der Unhintergebarkeit der Sprache, in der die lyrische Stimme der Übermacht der Sprache ausgesetzt ist. Genau dadurch erklärt sich die strukturelle Rolle der paradoxen Anthropomorphismen in der Rhetorik des Gedichts: In der Unsichtbarkeit des antropomorphisierten, „durchsichtigen“ Löwen, im zurückgenommenen Anthropomorphismus der „blutroten Holzbeine“, in der widersprüchlichen Konnotation von Lebendigkeit im Titel und besonders in der zum grammatischen, allgemeinen Subjekt entblösten begrifflichen Bedeutung von „az ember“ (‘der Mensch’, bzw. ‘man’) kehrt immer wieder dieselbe Bewegung zurück, die in der Überführung von „stummen Neger“ zu Schachfiguren impliziert ist. Der Prozess des Verschwindens des Menschlichen und Individuellen im Gedicht interpretiert auf einer metapoetischen Ebene die doppelte rhetorische Kodierung des Textes: Die „vorhandene“, nicht-individuelle Sprache der Gesprächsfragmente, die zugleich aber die eigenste sprachliche Position der Subjektivität darstellen, setzt gerade die Auswechselbarkeit oder Ersetzbarkeit des Sprechers voraus, d. h. sie verweist nicht mehr auf den Sprecher zurück, der damit „unsichtbar“ bleibt. Die Sprachauffassung des Gedichts zeigt sich im „Verschwinden“ des Ichs, in der Destruktion des poetischen Bildes, in der Zitierung eines Gebrauchs der Sprache, der ihre Individualität auslöscht: Im chiasmatischen Gegensatz zwischen individueller oder privater Sprachsituation und der Individualisierbarkeit des Sprechers wird erkennbar, dass das Sprechen die Spuren des Sprechers im Diskurs notwendigerweise verwischt. Es ist also anzunehmen, dass die Erfahrung der Unhintergebarkeit der Sprache auch in der Dichtung von Attila József bereits in der Rezeption der avantgardistischen Poetiken erscheint, wie auch der Weg von einer Auffassung der Identität, nach der das Ich von der Kontingenz des Anderen mitgestaltet wird („Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos” - *József Attila* [*József Attila, hidd el...*]⁸¹) zur

⁸¹ „Es wäre gut eine Fahrkarte zu besorgen und zu unserem Selbst zu reisen,

Erneuerung der Figur der lyrischen Selbstanrede gewiss auch nachvollziehbar ist. Die avantgardistischen Gedichte der 20er Jahre erhellen aber auch die Rhetorik der „reifen“ oder „späten“ Lyrik der 30er. Wie den charakteristischen anthropomorphisierenden poetischen Beschreibungen der 30er die Aneignung avantgardistischer Techniken vorangeht⁸², ist es ebenfalls auffällig, dass das typische Verfahren der Lyrik der letzten Jahren von Attila József, die metaphorische Objektivierung abstrakter, nichtsensueller oder nicht figürlicher Ausdrücken („Ast des Nichts“, die „letzten Krumen“ des Ichs, der Strom des Nichts usw.⁸³) in Hinsicht auf die Sprachauffassung der avantgardistischen Poetik der 20er auch anders aufgefasst werden kann. Die herkömmliche Beschreibung dieses Verfahrens erscheint nämlich überraschend zweifelhaft im Lichte der folgenden Behauptung des Gedichts *József Attila [József Attila, hidd el...]*: „Vergebens vergleichen wir das Leben mit Schuhen oder chemischen Putzereien, wir freuen uns seiner aus anderen Gründen“ („Az életet hiába hasonlítjuk cipőhöz vagy vegytisztító intézethez, mégiscsak másért örülünk neki“). Wie das aber am Beispiel der Selbstinterpretation von *A bõr alatt halovány árnyék* deutlich wird, vollzieht sich diese Art von Figuration in der Lyrik von Attila József nicht so sehr als Objektivierung, vielmehr als eine Auslöschung der bildlichen Referenz.

Es wäre z. B. kaum sinnvoll, die bekannten Versen von *Ki-be ugrál* als eine Objektivierung des Ichs zu Brot oder irgendeiner Nahrung zu deuten, was von dem begrifflichen Umfeld und der abstrakten Raumvorstellungen des Textes durch nichts unterstützt wäre. Die Leistung der Metapher aktualisiert und nimmt hier nämlich die begriffliche Bedeutung einer „Verzehrung“ des Ichs in Anspruch und hebt dadurch vielmehr die bildliche Objektivität auf, statt eine bildliche Darstellung des Begriffs vom Ich zu ermöglichen. Letztere, also die Kompensation der Auslöschung des Ichs durch die

dass es in euch wohnt, ist sicher“

⁸² Vgl. dazu z. B. Szabolcsi, a. a. O., S. 269-270. Zur Entwicklung der anthropomorphisierenden Figuration in der Dichtung von Attila József s. ferner G. Török, *A líra: logika*, Budapest 1968, S. 123.

⁸³ Vgl. die Gedichte *Reménytelenül* (‘Hoffnungslos’), *Ki-be ugrál* (‘Meine Augen springen ein und aus’), *Bukj föl az árból* (‘Tauch auf aus dem Strom’)

objektivierende Leistung der Dichtung bietet tatsächlich ein immer noch beruhigenderes Interpretationsmuster an, als die begriffliche Irritation in der Vorstellung eines Gedichts, das das Ich „verzehrt“. Dass solche Verfahren in der Forschung traditionell nach dem Muster der metaphorischen Objektivierung beschrieben werden, ist mit der Konstruktion der ästhetischen Sublimation zu erklären (die auch von einer biographischen Argumentation forciert wird), deren illusorische Natur in der Lyrik von Attila József bereits in den 20ern blossgelegt wurde.

* Erschienen in: *Neohelicon* 2004/1, 181-204.