

Irene R ü b b e r d t

Möglichkeiten von Zu-Flucht: Kosztolányi und Rilke

1910, drei Jahre nach Erscheinen des Bandes Zwischen vier Wänden, legte der 25-jährige Dezső Kosztolányi der Öffentlichkeit seinen zweiten Band vor, den die heutige Literaturwissenschaft¹ als den Auftakt des reifen lyrischen Werkes betrachtet: die Klagen eines armen Kindes. Die Wurzeln dieses Bandes reichen bis in das Jahr 1904 zurück. Damals schrieb Kosztolányi an Mihály Babits: "Ich spüre die Macht der Vergangenheit, ihre geheimnisvolle Anziehungskraft ... jetzt fühle ich tief die Wärme des familiären Lebensherdes ... das Schicksal des Menschen ist des Menschen Charakter, aber wo ist das Schicksal des Menschen: in der Vergangenheit! Jeder Ursprung unserer Schritte ist daran festgeklammert, von dort stammen unsere Erziehung, unsere ersten Eindrücke. Gedanken und Stimmungen quälen mich. Stets träumt mir, ein Kind zu sein, und ich empfinde dann Gefühle, die ich nie auszudrücken vermag, aus denen ich aber immer Freude schöpfe. Mit angstvollem Respekt starre ich auf alles, was von Zuhause kommt: das ist heilig, denke ich bei mir, haben doch die Nichtigkeiten, die schon vergangen sind, die bescheidenen Gegenstände und Ereignisse der Vergangenheit mich geschaffen, sie sind meine Götter."² Was er damals noch nicht ausdrücken zu können glaubte, hat in den Klagen eines armen Kindes die seiner "dem körperlichen, kindlichen Sein noch sehr nahestehenden" Gefühlswelt³ adäquate Ausdrucksform gefunden.

Mit der Rolle des Kindes hat es dabei eine besondere

Bewandnis. Die Übernahme einer fremden Maske und die Identifikation mit der Rolle bedeutet im allgemeinen die Vergrößerung "nur einzelner Züge der Individualität" des Dichters, die Objektivierung "nur einzelner Schichten seiner Erlebniswelt"⁴. Das ist besonders der Fall bei Babits' Doppelrollen (z.B. in den Strophen vom Sangerwettbewerb auf der Wartburg). Die Kind-Rolle dagegen verhüllt nicht, sondern demaskiert die Subjektivität des Dichters, sie gestattet die nahezu totale Identifikation. Die Kindheit avanciert zum "Symbol des ganzen Lebens, zu einem Sinnbild, neben dem das ganze Leben überflüssig und belanglos erscheint"⁵. Schon bei Rilke lesen wir im ersten Teil des Stundenbuches (1899):

und manchmal war bei einem Kinde ⁶
ein großes Stück von deinem Sinn.

Scheinbar belang- und harmlose Erlebnis- und Erinnerungssplitter aus der Kindheit: Der Onkel Doktor, In der Schule sind wir sechzig Kinder, Ich trume jetzt von lauter bunten Tinten, Große Gesellschaft, Die Verwandten, Der erste Herbst, Fotos usw., oft optisch, ähnlich einem Titel, vom übrigen Gedicht abgesetzt, werden zu symbolhaften Anlässen für die Gestaltung eines durchaus "erwachsenen", dekadent-modernen Lebensgefühls, das durch den Filter der Kind-Rolle nun nicht mehr aufgesetzt und affektiert erscheint, sondern natürlich aus der Rolle erwächst. Die Entschlüsselung der Rolle, in deren Ergebnis die heraufbeschworene Kindheit sich zum Bild der besonderen Existenz Erfahrung des Dichters verdichtet, wird befördert durch die fehlende Attitüde der Erinnerung bei 81,6% der Gedichte. Einen deutlichen Vergangenheitsbezug weisen nur wenige Teile des Zyklus auf: In jener Nacht, Die Augen blicken oft zurück, Der erste Herbst, Große Gesellschaft, Ach, wo sind die Klavierabende geblieben und einige andere. Ansonsten dominiert die Prasensform, die bisweilen durch eine relative zeitliche und örtliche Bestimmtheit verstärkt wird: Ich trume jetzt von lauter bunten Tinten", Dort ist die alte Land-

apotheke. Die schlechten Mädchen, heißt es, wohnen dort. Was ist noch hier. Wie mag das Leben sein dort draußen?. Oft geh an Totenhäusern ich vorüber jetzt.

Die "besondere Existenzenerfahrung" und ihre möglichen Konsequenzen sollen im folgenden an zwei Gedichten aus dem Zyklus näher untersucht werden.

In der Schule sind wir sechzig Kinder

Gesellen, groß und klein, unbändiglich:
im sonderbaren Lärm der sechzig Kinder
ist unter vielen ein Platz nun für mich.
Die Schiefertafel, Kreide, Bank und Tisch:
s'ist anders, als wir es zu Haus je hatten,
Geruch von Farben, feuchter Duft des Schwamms,
im Hofe dann der Ulme alter Schatten
und an dem Tor - blickt er ins Aug' mir gar? -
ein Tulpenbaum, unnahbar, fremd und starr.

Es ist ganz anders, als bei uns zu Haus.
Trostloses Spiel, das ich beklommen schaue,
im Takt gehorchen sechzig Köpfchen brav
wie hundertzwanzig Augen, spatzengraue,
und kleine Herzen eilen sechzigfach,
von sechzig Kindern, die mir unbekannt.
Wohin ich seh, ein Dickicht ohne Rand,
der Hände viel, ein Hand-Meer ohne Land.
Wie Lumpenpüppchen für die Jahrmarktpossen,
in einem kühlen Raum still eingeschlossen.
Die Nasen, Ohren ganz den meinen gleich,
und auch die Köpfe ähnlich - doch wozu?
Die vielen Nasen, Ohren, Hände da 7
wozu? frag ich erstaunt und ohne Ruh.

Das Gedicht beginnt mit der nüchternen Mitteilung eines Fakts, es zitiert das zur Jahrhundertwende alltägliche Bild einer Einklassenschule. Die dabei als zentrales Motiv erscheinende Zahl Sechzig, die im Text allein sechsmal wiederkehrt, wird nun zum Träger des "sonderbaren Lärms" einer zwar befremdlichen, aber zunächst doch kindgemäß "ungebändigten" Menge. "Anders als zu Haus" bedeutet zu Anfang noch nur: fremd, weil ungewohnt, neu, und das bezieht sich sowohl auf die konkrete Nähe der vielen Kinder als auch auf die konkrete neue Umge-

bung, das Klassenzimmer (Farbgeruch, Bänke, Tafel, Kreide, Schwamm). Zum Anderssein gehört dann aber auch "der Ulme alter Schatten" und der "fremde und starre Tulpenbaum". Durch die "unheimliche" emotionale Konnotation: der alte Schatten ist durch die Verschiebung des Attributs vom zeitlichen Wachstum des Baumes abstrahiert, Schatten assoziiert Dunkelheit und folglich Kühle, die sich im Klassenzimmer niederschlagen wird, bedeutet fremd hier nun nicht mehr ungewohnt und neu, sondern wesensfremd, und starr heißt leblos. Die letzten drei Zeilen des ersten Teils leiten in den zweiten Teil über, wo dann "anders als zu Haus" ein "beklemmendes, trostloses Spiel" ist. Die Menge unterliegt in den Augen des Kindes einer Metamorphose, die katalysiert wird von der fremden Umgebung des Schulzimmers, des Schulhofes, von der Geschlossenheit des "kühlen Raums". Die kleinen und großen "ungebändigten Gesellen" lösen sich in undifferenzierte Mengen von Körperteilen auf, aus dem "sonderbaren Lärm" wird eine entpersonifizierte geordnete Menge, die auf Kommando im gleichen Takt reagiert und deren Tun dem "Kind" unverständlich erscheint. Die graue Einförmigkeit der Menge, der sinnfremde Gleichklang der Bewegungen, die Atmosphäre des "kühlen Raums" symbolisieren eine Realität, in der der Dichter fremd und sich selbst entfremdet ist. Die "Lumpenpüppchen" im Klassenzimmer sind ihres individuellen Lebens und Schicksals beraubt wie Marionettengestalten. Es ist das Bild der zerstörten Persönlichkeit, der Zerstörung ihrer Einheit und ihres "Gesichts".

Die Entfremdung war in Ungarn wie in Osteuropa allgemein eine zweifache: zur kapitalistischen "Bedrohtheit der Persönlichkeit durch die moderne Großstadt, die gegenständlichdingliche Entmenschung, die Vermechanisierung", die die zur Jahrhundertwende verstärkt einsetzende bürgerliche Entwicklung mit sich brachte, gesellte sich das Erbe der vergangenen Epoche, die "autoritativ-bürokratische Entfremdung", die in den Überresten der feudalistischen Gesellschaftsstruktur als "Unterdrückung der Persönlichkeit, Verletzung der menschlichen

WURde durch Gewalt und Autorität, als Ausgeliefertheit" gegeben war.⁸ Die Folgen dieser Entfremdung: "die Verkrüppelung und Unwesentlichkeit des Menschen, seine Selbstentfremdung, das Fehlen eines großen, dem Menschen Erfüllung gewährenden Zwecks und ihm gemäßer Lebensbedingungen"⁹ hat Rilke schon im Stundenbuch auf einer der Kosztolányischen ähnlichen Weise beklagt und kritisiert:

... Keiner lebt sein Leben.
Zufälle sind die Menschen, Stimmen, Stücke,
Alltage, Ängste, viele kleine Glücke,
verkleidet schon als Kinder, eingemummt,
als Masken mündig, als Gesicht - verstummt.¹⁰

Nicht zufällig begegnet uns dieses Bild auch in einem 1903 an Lou Andreas-Salomé gerichteten Rilke-Brief aus Paris, jener "schweren", "fremden", "bängen" Stadt, in der Rilke, völlig im Gegensatz zu Adys gleichzeitigem (!) Paris-Erlebnis, "die Unnatur und Pervertierung menschlichen Lebens"¹¹ sah: "O was ist das für eine Welt! Stücke, Stücke von Menschen, Teile von Tieren, Überreste von gewesenen Dingen, und alles noch bewegt, wie in einem unheimlichen Winde durcheinandertreibend, getragen und tragend, fallend und sich überholend im Fall"¹².

Das im Zyklus Klagen eines armen Kindes folgende Gedicht Ich träume jetzt von lauter bunten Tinten hat zunächst scheinbar nichts mit dem vorangegangenen zu tun. Die Gedichtfolge des ganzen Zyklus ist rhapsodisch, ähnlich den spontanen Gedankensprüngen eines Kindes. Und dennoch ist eine Beziehung zwischen beiden Gedichten unschwer feststellbar, nicht nur, weil das Zeitwort "jetzt" in der ersten Zeile auf ein "andermal" verweist und "das gegebene Gedicht auch grammatisch als Teil des ganzen Zyklus ..., gleichsam als Fortführung 'andermaliger' Ereignisse"¹³ erscheinen läßt.

Ich träume jetzt von lauter bunten Tinten.

Am schönsten find ich Gelb... ja, gelb ist fein;
möcht viele Briefe meiner Freundin schreiben,

die ich sehr liebe, ist sie auch noch klein.
 Japanisch möchte ich schreiben, Krikelkrakel,
 ein Vögelchen noch drauf mit Schnörkelstietz.
 Doch will ich auch noch andre Farben haben!
 Wie wär's, wenn ich auch Braun und Grün benütz
 und Gold und Silber? Ja, noch tausend andre,
 Millionen Farben sind es, die ich brauch,
 schamhafte wie verliebte, grelle, graue,
 natürlich lustiges Lila, Weinrot auch.
 Ich brauche Violett als Trauerfarbe,
 auch Ziegelbraun und Himmelblau, das just
 so zart ist wie die Spiegelung im Fenster
 der Eingangstür am Mittag im August.
 Ich brauch auch Purpurrot, das loht wie Feuer,
 das droht wie Blut bei Sonnenuntergang.
 Dann schriebe ich: mit Blau an meine Schwester,
 mit Gold an meine Mutter, seitenlang.
 Ein goldenes Gebet würd ich ihr schreiben
 mit Tinte, die wie Morgenröte brennt.
 In einem alten Turme möchte ich sitzen,
 wo ungestört ich nichts als schreiben könnt!
 Ja, schreiben möchte ich, schreiben, Stund um Stund!

Mein Leben wär auf einmal schön und bunt!¹⁴

Die bunte Farbigkeit dieses Gedichts steht der bedrückenden Atmosphäre des Gedichts In der Schule sind wir sechzig Kinder diametral entgegen. Die beschriebene Realität ist jedoch die gleiche, sie wird nur vermittelt ihres konjunktivischen Gegenbildes erfaßt. Der den Farb- und Formentaumel des Jugendstils beschwörende Traum von den bunten Tinten soll die (schwarzen) Schiefertafeln, die (weiße) Kreide und den feuchten Schwamm verdrängen; er beschreibt den Wunsch nach Flucht aus der farblosen Wirklichkeit. Die illusionäre Sphäre des "Traums", des Wunders wird in keinem Augenblick verlassen, von einer echten Alternative kann keine Rede sein. Auch die Vollkommenheit des Wunders wird nicht nur von farbmotivischen Dissonanzen, die Péter Kelemen in seiner strukturalistischen Analyse des Gedichts¹⁵ herausarbeitet, sondern vor allem auch von der konjunktivischen Verbform immer wieder angetastet und bricht, gemessen an der Realität, in der letzten Zeile völlig zusammen. Das Fazit der Kelemenschen Analyse, Kosztolányi habe die "öde, hoffnungslose Wirklichkeit der in die Krise gerate-

Ich will ein Kloster gründen: denn die Zelle
 ist ja der dunkle Anfang aller Dinge.
 Ich will ein Kloster bauen für Geringe,
 die sich nicht brüsten mit der neuen Zeit.
 Mit dieser Zeit des Drängens und der Drähte,
 mit dieser Zeit der rasenden Geräte,
 mit dieser Zeit, die siedet, schäumt und schreit.
 Ich will die Hand, die schlichte Dinge täte,
 die gerne wieder gätete und säte
 zurückgewinnen für die Ewigkeit.

An alle diesem hat mein Herz nicht teil.
 So fremd ist keinem seine Zeit gewesen;
 so nicht zum Leid und nicht zum Heil.
 Weil ich lesen will und weil
 man mich stört
 will ich allein sein.
 Wem gehört
 dieser Lärm?
 Gott,
 wem gehört diese Zeit?¹⁸

Auch Rilkes Gedicht ist beherrscht vom Wunsch nach Auszug aus der "Zeit", aus der vorgefundenen Realität, und dieser Wunsch nimmt, wie bei Kosztolányi, grammatisch in der konjunktivischen Verbform (da hielt ich meine Hände; die Hand, die schlichte Dinge täte, die gerne wieder gätete und säte) wie in den aggressiven zusammengesetzten Verbalformen mit dem Modalverb wollen (ich will ein Kloster gründen; ich will ein Kloster bauen; ich will die Hand ... zurückgewinnen; weil ich lesen will; will ich allein sein), die zugleich das aggressive Eindringen, Bedrängen der Welt in den ersten vier Zeilen beantworten, und im Verb sehnen (ich sehne mich nach einer stillen Stelle) Gestalt an. Während aber Kosztolányis Gedicht Ich träume jetzt von lauter bunten Tinten das Gegen-Bild der "Zeit" entwickelt, ohne im Gedicht selbst auch das "Bild" zu gestalten - es entsteht amorph nur im Kontext des gesamten Zyklus Klagen eines armen Kindes und nimmt eigentlich erst im gesamten gesellschaftlich-historischen Kontext der ungarischen Gesellschaft zwischen 1867 und 1914 Gestalt an - ist bei Rilke Bild und Gegen-Bild vereint. Die "Zeit", die "Welt", der er

entfliehen will, ist historisch konkret als Gegenwart der österreichisch-ungarischen Monarchie zu Beginn des Jahrhunderts faßbar. Die Rilkesche "Zeit" ist aber auch verwoben mit der Gegenwart in Paris, wo Rilke sich 1902/03 ein Jahr lang aufhielt und wo auch das zitierte Gedicht entstand. Das Paris-Erlebnis wirkte katalysierend auf die Gestaltung der "Zeit" besonders in Konfrontation mit dem zweimaligen Rußland-Erlebnis (April-Juni 1899, Mai-August 1900), das entscheidend Rilkes mönchisches Gegenbild zur "Welt" beeinflusste. Er erinnert sich 1926: "Das Entscheidende war Rußland, weil es mir ... nicht allein eine mit nichts zu vergleichende Welt, eine Welt unerhörter Dimensionen, eröffnete, sondern auch, durch seine humanen Gegebenheiten, mir gewährte, mich unter Menschen brüderlich eingelassen zu fühlen ... Rußland (Sie erkennen das in Büchern, wie etwa dem Stundenbuch) wurde in gewissem Sinne die Grundlage meines Erlebens und Empfangens ..."¹⁹ Der als "neue", "diese", "seine" Zeit konkreten Gegenwart "des Drängens und der Drähte, ... der rasenden Geräte ..., die siedet, schäumt und schreit", ist der Mensch deshalb zu entreißen und "zurückzugewinnen" für das, was Rilke "Ewigkeit" nennt: für das wesentlich Menschliche, das schöpferische Streben nach Dauerhaftigkeit und Besonderheit. Indem die "quälende, verletzende Realität", wie sie Babits nennt²⁰, zeitlich konkret gefaßt, beschrieben und damit gebannt wird, erwirbt sich Rilke die Möglichkeit, sie zu überwinden. Seine "Zelle, Ort der Sezession aus der kapitalistischen Gesellschaft, wird ... zugleich zum Kristallisationspunkt einer vom Dichter ersehnten gesellschaftlichen Erneuerung, eines nichtkapitalistischen, von sinnvoller menschlicher Tätigkeit bestimmten Neubeginns"²¹. Bei den Dichtern des "ästhetizistischen" Flügels der ungarischen Moderne, so auch bei Kosztolányi, fehlt die konkrete Bestimmung der Wirklichkeit, aus der sie flüchten. Das macht ihr Lebensgefühl dekadenter und wesentlich tragischer, weil die Krise absolut, unfaßbar und damit unüberwindbar erscheint. Eben Kosztolányi schrieb 1922 über den

Dichterkollegen und Freund Milán Füst: "Wenn wir wissen, weshalb wir traurig sind, dann sind wir nicht in dem Maße traurig, als wenn wir nicht wissen, weshalb wir traurig sind."²² Wo Rilkes Rückzug ein Neubeginn, ein "Anfang aller Dinge" ist, der freilich nicht frei ist von "romantisch-reaktionärer Träumerei zurück in die Vergangenheit"²³, bleibt den ungarischen "Ästhetern" allein der Rückzug in den "alten Turm", der rein künstlerisch bestimmt ist. Die Zuflucht, die Kosztolányi im "alten Turm" findet, ist, wie Babits' "klassische Träume", ein nach innen gekehrter Rückzug, ein individualistischer Ausweg, der zudem bereits die Spuren innerer Widersprüchlichkeit zeigt.

Anmerkungen

- 1 Die Kosztolányi-Monographie Az érett Kosztolányi (Der reife Kosztolányi) von Ferenc Kiss beginnt mit der Untersuchung zum Gedichtzyklus Klagen eines armen Kindes.
- 2 Babits-Juhász-Kosztolányi levelezése (Briefwechsel Babits-Juhász-Kosztolányi). Hrsg. von György Belia.- Budapest, 1959.- S.57-58
- 3 Ferenc Kiss: Az érett Kosztolányi (Der reife Kosztolányi).- Budapest, 1979.- S.12
- 4 Kiss, S.16
- 5 István Sötér: Kosztolányi Dezső. In: Gyűrűk (Ringe).- Budapest, 1980.- S.185
- 6 Rainer Maria Rilke: Die Dichter haben dich verstreut...- In: Sämtliche Werke, Bd. I. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn.- Frankfurt a.M., 1962.- S.291
- 7 Dezső Kosztolányi: In der Schule sind wir sechzig Kinder (Az iskolában hatvanan vagyunk). Deutsch vom Autor.- In: Összes versei (Sämtliche Gedichte), Bd. I. Hrsg. von Pál Réz.- Budapest, 1984.- S.143-144
- 8 István Király: Kosztolányi: Vita és vallomás (Kosztolányi: Polemik und Bekenntnis).- Budapest, 1986.- S.24

- 9 Hans Kaufmann: Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger.- Berlin; Weimar, 1976.- S.126
- 10 Rainer Maria Rilke: Ich bin nur einer deiner Ganzgeringen...- In: Sämtliche Werke, Bd. I.- S.316
- 11 Horst Nalewski: Rainer Maria Rilke in seiner Zeit.- Leipzig, 1985.- S.93
- 12 Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1902-1906. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber.- Leipzig, 1930.- S.99
- 13 Péter Kelemen: Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában (Symbolistische Gedichtstrukturen in der ersten Schaffensperiode Kosztolányis).- Budapest, 1981.- S.151
- 14 Dezső Kosztolányi: Ich träume jetzt von lauter bunten Tinten (Most szines tintákról Álmodom). Deutsch von Martin Remané.- In: Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten.- Berlin; Weimar, 1970.- S.206-207
- 15 Kelemen, S.138-159
- 16 Kelemen, S.159
- 17 Kiss, S.25
- 18 Rainer Maria Rilke: Und immer wieder kommt die Welt und will...- In: Sämtliche Werke, Bd. III.- Frankfurt a.M., 1963.- S.757-759
- 19 Rainer Maria Rilke: Briefe, Bd. II. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Karl Altheim.- Wiesbaden, 1950.- S.517
- 20 Mihály Babits: Esszék, tanulmányok (Essays, Aufsätze), Bd. I. Hrsg. von György Belia.- Budapest, 1978.- S.172
- 21 Kaufmann, S.122
- 22 Dezső Kosztolányi: Füst Milán.- In: Nyugat.- Budapest 15(1922)6.- S.400
- 23 Nalewski, S.100