

ZEICHENAUSTAUSCHBARKEIT UND ALLEGORIZATION BEI ATTILA JÓZSEF

CSONGOR LÓRINCZ

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest
Ungarn

Der ungarische Dichter Attila József (1905–1937) hat nach bemerkenswerten avantgardistischen Experimenten eine Poetik der Wiederholung erarbeitet, die nicht nur aus verschiedenen Intertexten oder poetologischen Traditionsvorräten stammende Elemente, seien es Motive, Embleme oder einfache, ihren bildlichen Ursprung gleichsam löschende Syntagmen, in Beziehung setzt, sondern ein intratextuelles Gewebe aus eigenen Texten konstruiert, wo das jeweilige Gedicht immer auf mehrfache Weise mit den anderen verknüpft wurde.

Eine wichtige textuelle Implikation wäre dabei die Umstrukturierung der Position des lyrischen Ichs, insofern diese der unvorhersehbaren Temporalität der Zeichenwiederholung oder Austauschbarkeit unterworfen wird. Damit wird die Sprechinstanz der Gedichte immer mehr in ein rhetorisches Ich verwandelt, das die kognitive Verbindlichkeiten, beispielsweise die Durchschaubarkeit oder das Ordnen des zeitlichen Horizontes, hinter sich läßt, und in eine mehrstimmige sprachliche Performanz einmündet, die sich allerdings erst in der Arbeit des Lesens, in der Interaktion zwischen Text und Leser, entfalten kann.

Eine zweite poetologische Folge dieser Zeichenbewegungen und deren Inszenierung ist die Unabschließbarkeit der textuellen Konstellationen. Einzelne Gedichte des Dichters liegen in mehreren Fassungen vor, was jedoch nicht auf eine gewohnte ästhetische Perfektionierung schließen läßt, sondern einen Dialog zwischen mehreren Textfassungen konstituiert. In diesen wechselseitigen Beziehungen werden die Grenzen des einzelnen „Werkes“ fließend, eine gewisse Fragmentarität kommt zur Geltung, die grundsätzlich mit einer Pluralisierung des sprachlichen Gebildes einhergeht, also keineswegs nur eine ästhetische Dialektik zwischen Teil und Ganzem artikuliert.

Die Unabschließbarkeit des Textes *und* des Lesens setzt methodologisch voraus, daß die sprachlichen Materialitäten ihre disruptive Wirkung erst in einem nie lokalisierbaren Zwischenraum von Stimme und Text vollziehen können. Da der Text nie in einer wie auch immer gearteten Stimme aufgeht, hat dies zur Folge, daß der Status der lyrischen Stimme nur theoretisch lokalisierbar ist. Diese rezeptive Aufgabe kann aber keinesfalls mit Hilfe einer Formalisierung bewältigt wer-

den, da jede Verlautbarung des Textes schon dessen Lektüre voraussetzt und sich auf solche Weise gleichsam *vor* der Reflexion in einem nicht kontrollierbaren Geschehen befindet. Die hermeneutische Unhintergebarkeit des eigenen Vorverständnisses muß also mit den dekonstruktiven textuellen Momenten vermittelt werden, damit „Unlesbarkeit“ und wirkungsgeschichtliche Temporalität, Materialisierung und Verzeitlichung in eine produktive Verbindung treten können.

*

Die literaturgeschichtliche Untersuchung der im Lebenswerk Attila Józsefs verwirklichten poetischen Schreibweise könnte schwerlich vermeiden, sich mit jenen sprachlichen Veränderungen auseinanderzusetzen, die in der Periode von 1927–1932 auftreten. Obwohl die charakteristischen Beispiele für seine diskursive lyrische Rede in den Jahren 1932 bis 1933 aufkommen (beispielsweise die Gedichte *Reménytelenül* [Hoffnungslos], *Elégia* [Elegie], *Óda* [Ode]), sind die poetologischen Errungenschaften der vorangehenden Jahre nicht von den späteren Leistungen seiner Lyrik zu trennen, da die Komplexität und Neuartigkeit der poetischen Gebilde ihre Grundlegung in jener früheren Schaffensphase gewinnt. Wie die Rezeption bereits signalisierte, müßte man, obwohl es schon nicht mehr um die experimentelle Schaffensphase Józsefs geht, die angeführte Periode dennoch als einen „Übergang“ betrachten, der durch die hervorragendsten Werke „zu den [späteren] größten Gedichten hinüberführt“.¹ Die Frage aber, inwiefern sich dieser poetische Wandel konkretisieren sollte, bekam hingegen keine beruhigende Antwort vom Interpreten.² Es ist zugleich anzunehmen, daß die Umfunktionalisierung der lyrischen Sprechweise nicht in einzelnen Gattungsbeispielen zu suchen ist, da hier sich allem Anschein nach ein noch umfangreicherer Wandel vollzieht. Dieses den diskursiven Sprachgebrauch vorannehmende Moment könnte in Hinsicht auf die Doppelung von Referenz und Trope, Anschauung und Abstraktion mit den nicht nur im traditionellen Sinne allegorisierenden Verfahrensweisen bezeichnet werden.

Es fällt auf, daß gerade in dieser Periode das andere wichtige Verfahren, die poetische Grundhaltung dieser Lyrik dominant wird. Offensichtlich ist dieser poetologische Zug nichts anderes, als die Zirkulation und die modulare Austauschbarkeit der verschiedenen Motive, Zeichen, Embleme und Syntagmen in den Zwischenräumen der Gedichte. Über die bloße Registrierung hinaus hat aber diese poetische Eigentümlichkeit in der bisherigen Rezeption keine interpretatorische Beachtung gefunden. Auf etwaige Ursachen kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Im Hintergrund dieses Mangelercheinungen des scheint jedoch der Einfluß der Mimesis- und Repräsentationsästhetiken zu stehen, welche die Lyriklektüre stark beeinflusst haben, etwa die Subjekt-Objekt-Polarität aufrecht erhaltende von der Romantik ererbte „naturale“ Anthropologie, sowie die

traditionellen Schemata des lyrischen Selbstaustdrucks und des substantiellen „Werkes“. Es kann daher nicht von Zufall gesprochen werden, wenn Józsefs allegorisierte-verzeitlichende Sprachattitüde keine interpretatorische Auswertung, nicht einmal eine besondere Beachtung in der Rezeption gefunden hat (einige isolierte Versuche Miklós Szabolcsi's ausgenommen)³, obwohl Ágnes Nemes Nagy schon früh und zwar jenseits der widerspruchsvollen Thesen der Schaffenspsychologie auf diese eigentümliche sprachlich-poetische Charakteristik aufmerksam gemacht hatte.⁴

Die Interpretation der erwähnten Zusammenhänge kann bei derartigen, sich auf keine besonderen Vorarbeiten stützenden Untersuchungen freilich nur innerhalb der Textanalyse dargeboten werden, weshalb wir uns im folgenden, die Ganzheit der lyrischen Produktion Attila Józsefs (in der obigen Zeitspanne) einschränkend auf eine willkürlich selektierte Gruppe von Gedichten konzentrieren. Diese Auswahl umfaßt mehrheitlich solche Texte, die gewisse „landschaftschildernde“ Elemente mit der Selbstbefragung und dem Sichverstehen des lyrischen Ich, gelegentlich auch die Instanz des „Du“ einbeziehend verknüpfen: *Öreg minden* [Alles ist alt], *Mióta elmentél* [Seitdem du weggingst], *Zuzmara* [Rauhrost], *Óh sziv! Nyugodj!* [O Herz! Beruhige dich!], *Nyár* [Sommer], *Füst* [Rauch], später, im Jahre 1932: *Fagy* [Frost], *Ritkás erdő alatt* [Unter einem lichten Wald]. Auffallenderweise treten die selben Motive in Gedichten auf, die voneinander unterschiedliche Redestrategien und lyrische Kommunikationsweisen verwenden⁵. Erneut kann man behaupten, daß hier ein tieferer poetischer Vorgang vorliegt, der anhand von Gattungsprinzipien nicht aufgeklärt werden kann.

Die weitere wichtige geistige Tendenz der Gedichte aus dieser Periode ist die sich immer weiter differenzierende lyrische Auslegung der Zeitlichkeit. Implizit oder unmittelbar reflektiert der Großteil der Gedichte sowohl die Prozessualität als auch die Diskontinuität der Zeit, die „Vergänglichkeit“, und deren auf das lyrische Subjekt ausgeübte Wirkung, die Personifikation der „Zeit“ tritt häufig auf. Die Gedichte thematisieren einerseits den subjektiven oder lebensgeschichtlichen Dauer von Zeitlichkeit, andererseits deren intersubjektiven, bzw. historisch-gesellschaftlichen Aspekt. Der Wahrnehmung des zeitlichen Zustandswandels wird in dieser Hinsicht die größte Bestimmungskraft zuteil, die aus der subjektiven Perspektive des lyrischen Ich nach dem Schema der „Zeitphasenkonfrontierung“ artikuliert wird (oft schon im Titel angedeutet: *Alles ist alt, Als du weggingst*). Freilich, hier tritt jene Sprechweise der von Béla Németh G. gedeuteten späteren Lyrik noch keineswegs in Kraft, die die Aussage und Auslegung im Sinne der Orientierung zum Ende oder zum Nichts, also am Horizont der Negativität vereinigen würde. Von „Summierung“ oder von „gegenwärtiger Synthese“⁶ kann nicht die Rede sein, da in diesen Gedichten eher die Unterbrochenheit der individuellen Lebenszeit, die kausale Absonderung der verschiedenen temporalen Zustände zu beobachten ist, ohne daß „die Zeitstruktur der individuellen

Seinsgeschichte“⁴⁷ aufgewiesen würde. Aus diesem Grunde ist in Józsefs früheren Werken gegenüber der späteren „reinen“ Ausführung der Zeitphasenkonfrontation eine spezifische Konturlosigkeit signifikant: Teilweise läßt sich eine implizite Zeitphasenkonfrontation beobachten, in der die eine zeitliche Komponente – die Vergangenheit oder die Gegenwart – unbestimmt bleibt (*Alles ist alt*), teilweise gibt die exponierte Bildhaftigkeit des nominalisierten Sprachbaus Signale zu einer solchen zeitlichen Artikulation des im Gedicht Gesagten (*Rauh frost*). Dieses Zeitschema scheint dennoch mehr oder weniger charakteristisch für die überwiegende Zahl der Gedichte, die in dieser Weise zuallererst ein *Geschehen* oder einen Prozeß inszenieren. Durch die Einbeziehung der verschiedenen Landschaftselemente in die Temporalität des Subjekts lösen sich die Trennlinien zwischen dem „Ich“ und seiner Umwelt auf. In diesem Prozess kann sich das lyrische Subjekt nach dem thematisierten Rahmen erst in seinen Veränderungen, in einem sich selbst einbegreifenden Medium oder Beziehungssystem, etablieren. Der Geschehenscharakter sollte also nicht als eine Handlung oder Narration (miß)verstanden werden, sondern als gegenwärtiger Vorgang respektive als Gedächtnis einer früheren Situation, die in dieser nicht-identischen Kontinuität den Bezugsrahmen für die Selbstreflexion des lyrischen Subjekts bildet.

Wenn wir jedoch die nicht-phänomenalen Faktoren des lyrischen Textes in Betracht ziehen, dann leuchtet ein, daß dieses zeitliche Schema die wechselseitige Bedingtheit von rhetorischem Ich und tropologischem System nur in beschränktem Maße aufhellen kann. Die von statischen, oder zumindest identifizierbaren Zuständen markierte Gegenüberstellung von Zeitschichten kann nämlich – in seinem Transparenzverhältnis zum lyrischen Bewußtsein – eine kognitive Kontrollinstanz bilden, die die Dynamik der sprachlich-temporalen Divergenz in die Perspektive der Segmentierbarkeit zu ziehen trachtet. Die Gegenüberstellung von Zeitphasen ist immer an das Bewußtsein des jeweiligen lyrischen Subjekts gebunden, insofern sie sich der performativen Leistung des Textes (des Lesens) widersetzt.

Dieses Verhältnis ist aber keineswegs so einfach. Das Schema des in der Zeitphasenkonfrontierung repräsentierten Geschehens muß deshalb in einer eigenartigen Doppelgerichtetheit situiert werden. So erinnert einen die Disjunktion zwischen einer unwiederbringlichen Vergangenheit und der „nur“ (selbst)reflexiven Gegenwart formal gesehen an die inhärente Diskontinuität der Allegorie, an den Unterschied zwischen Bedeutung und Ausdruck, Bedeutung und Wissen. Die *Gegenüberstellung* von Zeitschichten als eine Dissoziation stammt möglicherweise aus der De-Figuration der anthropologischen Perspektive, aus der Erfahrung des die Intentionalität hinter sich lassenden sprachlichen Geschehens, zur selben Zeit aber, als zeitliche *Gegenüberstellung*, als die Tätigkeit des Subjekts, beengt sie die Vielstimmigkeit der sprachlichen Performanz. Die Konfrontation der Zeitphasen wird zu gleicher Zeit von dieser doppelten Beziehung bestimmt, was eine

sich permanent verändernde Asymmetrie zur Folge hat. Diese Ambivalenz kann mit der Figur der Selbstanrede in Beziehung gesetzt werden, die „gerade infolge der Einsicht in ihre Untauglichkeit zur rhetorischen Repräsentation der ästhetischer Erfahrung solcher Texte fähig wird“.⁸ Die apostrophische Konfiguration der erwähnten Gedichte ist auffallend reich an solchen Momenten der Unentscheidbarkeit, dieses Phänomen macht den Leser sofort auf die Komplexität der Beziehungen von rhetorischem Ich und doppelter – textueller vs. kognitiver – Temporalität aufmerksam.

Jener „Andere“ oder Dritte, der sich in der Defiguration der rhetorischen Struktur der Selbstanrede als nicht-anwesende, „unbekannte“, nicht-anthropomorphe Andere – bei Benn das Gedicht selbst als Angesprochene (vgl. *Immer schweigender*)⁹ – manifestiert, könnte hier die in keinem dinglichen Bezug aufgehende poetische Instanz der „Zeichenaustauschbarkeit“ sein. Die Motivverwaltung und die Emblematisationsverfahren dieser Gedichte setzen den Effekt des Zitierens oder Wiederholens in Gang, und auf diese Weise schaffen sie ein – vom Bewußtsein des lyrischen Ich unabhängiges – Gedächtnis der Wechselseitigkeit der Texte. Bereits hier kann vorausgeschickt werden, daß diese zirkulativ-allegorische Zeitlichkeit sich hauptsächlich in der Arbeit des Lesens vollzieht, insofern diese Form der Zeichenbildung immer schon im Gedächtnis der vorangehenden Kontexte, sowie – infolge der Reiteration – in der Setzung der Differenz „fundiert“ wurde. In diesem Zusammenhang nehmen die Zeichen und Embleme Materialcharakter an, d.h. der Index des Zitiertseins wird ihnen von vornherein eingeschrieben, insofern ihre Bedeutung erst als eine Funktion des gegebenen Kontextes, besser: der Multiplizierung der Kontexte zugänglich wird. Die so verstandene „Bedeutung“ ergibt sich also aus den Beziehungen zwischen diesen „wandelnden“, nicht-identischen Zeichen und nicht anhand eines übergeordneten Auslegungsmodus oder der Unterscheidung von sinnlicher und übersinnlicher Erfahrung. Es ist kein Zufall, daß ausgerechnet die allegorischen Motive des Warentausches. bzw. der „technischen Reproduzierbarkeit“ sich in den Gedichten vermehren. Eine industrielle Ikonographie kommt zur Geltung, aber mit veränderten Funktionen sowohl in ihrem Verhältnis zu der postromantischen naturalen Metaphorologie, als auch zu der Technikbeschwörung der Avantgarde. Dieses ikonische Potential geht meistens mit der Vorstellung der toten, von ihrer Bedeutung beraubten Dinge einher: „in seiner knochigen Hand / schimmert ein Heller: mein schönstes Lied“ (*Öreg minden*), „puffend fällt die Holzschneite ab / und erstarrt weiß, sobald sie abfiel“ (*Mióta elmentél*), „hinter ihm wie viele stumme / kalte Brote und Blechschachteln, / ein Haufen erstarrter Dinge – / Schaufenster-Zeit“ (*Fagy*). Diese Art von Metaphorik ist der evidente Vorfahr der in der *Külvárosi éj* [Vorstadtnacht], in *Elégia* [Elegie] oder in *Téli éjszaka* [Winternacht] inszenierten mortifizierten Umwelt, sowie der vierten Strophe der Gedichte *Eszmélet* [Besinnung] und *Magad emésztő* [Dich selbst Verzehrender].

Diese zitationelle-allegorische Selbstpräsentation der Gedichte erweckt eine eigenartige Unpersönlichkeitsvorstellung, obwohl die Ich-Perspektive meistens klare Konturen hat. Die teilweise ereignete Depersonalisierung fordert keine auffällige Abwendung von der Redeweise des Ich, obschon das in manchen Strophen oder in späteren Gedichten erfolgt (z.B. *Nyár*). Wahrscheinlich deswegen, weil hier auf keine von dem Subjekt unabhängigen Natur oder Gegenständlichkeit Bezug genommen wird, was durch das Wie der allegorischen Inszenierung ausgeschlossen wird.

Die betonte Künstlichkeit oder eventuelle Klischeehaftigkeit der Zeichenwelt der Gedichte, sowie die Aufhebung des präformierten Charakters der Emblematisierung dekomponieren gleichsam die organische, totalisierende Zeichenbildung und dezentrieren damit das lyrische Subjekt, da das Aufladen mit Bedeutungen solcher vom Zitiertsein markierten Motivketten notwendigerweise ein destruktiver, in einer gewissen Willkür fundierter Akt ist, durch den dem „Ich“ eine spezifische Anonymität eingeschrieben wird. Dies kann unter anderem an der modalen Unbestimmtheit der betont illokutiven und damit die Vorstellung der Personalität konstituierenden, aber unmarkierten Apostrophen und Sprachgebärden beobachtet werden. Die Notwendigkeit der temporalen Reflexion wird gerade von den allegorischen Disjunktionen gesetzt, die die Destabilisation des Ich hervorrufen. Andererseits aber versucht das Subjekt mithilfe des kognitiven Aktes der zeitlichen Gegenüberstellung die fragmentarisierende Wirkungen der ungleichzeitigen Gleichzeitigkeit zu vermeiden. Die Wahrnehmung des zeitlichen Risses repräsentiert den kognitiven Grund für die Stimme des Ich, wobei letztere nur so in funktionaler Weise mit den nicht-anthropomorphen, nicht-phänomenalen sprachlichen Momenten des Textes vermittelt werden kann. Die defigurative Kraft der zirkulativen Zeichenzusammenhänge ist im Vollzug des Stimme-Gebens und seiner Desartikulation erfahrbar: die Partitur des Textes kann erst von dieser doppelten Vermittlung bedingt zur Szene der ästhetischen Tätigkeit werden.

*

Im Gedicht *Öreg minden* (Alles ist alt) wird die Beziehung zwischen Zitieren und Emblematisierung in mehrfachen poetischen Zusammenhängen hergestellt. Hypothetisch könnte man die Hervorkehrung der sprachlichen Verhaltensweise der „Zeichenaustauschbarkeit“ mit diesem Gedicht beginnen lassen. Die figurative Leistung des Textes situiert sich hier schon in der Wechselseitigkeit von Trope und Referenz. Die deskriptiv-statische Allegorisation – „der alte Sturm stützt sich auf einen krummen Blitz“, „die Revolution hockt auf spitzigen Steinen, die zu werfen da sind...“ – kann als eine doppelte Beschreibung gewertet werden, aber gegen alle Statik setzt sich nach dem übergeordneten Interpretationscode eine tem-

porale Dissoziation durch („Alles ist alt...“). Über diese thematische Bemerkung können vielleicht die selbstreflexiven Möglichkeiten von „mein Lied“ („dalom“) hinausführen: die doppelte Bezüglichkeit – die „Revolution“ als zu einem „Bettler“ gewordene politische Disposition – weicht von der einfachen metaphorischen Identifikation ab, und zwar dadurch, daß die Verlagerung in das fiktional-selbstreflexive Medium des „Liedes“ den Unterschied zwischen der metaphorischen Substitution und der allegorischen Dualität offenbar macht. Letztere substituiert keine *Dingvorstellungen*, eher vollzieht sie den *Tausch* oder Wechsel verschiedener Deutungsmöglichkeiten (wie das von der Semantik des „Hellers“ suggeriert wird). Hier verändert sich die Richtung der tropologischen Operationen: statt des Sichtbarmachens des Abstrakten („Revolution“) kommt der umgekehrte Zug in Gang, der „Heller“ wird zu („meinem“) „Lied“. Diese tropologische Reversibilität macht die Grenze zwischen Trope und Referenz fließend und dekomponiert dadurch die organizistischen Erwartungen. Das Zusammenklingen von „Revolution“ und „Lied“ („forradalom“ – „dalom“) setzt dann eine zweite Substitutionsebene über die vereinfachende Unterscheidung von Sinnlichem und Abstraktem hinaus an, die wohl die Frage der sprachlichen Repräsentation in diesen Zusammenhang mit einbezieht. Der nicht-identische Bezug zwischen „Revolution“ und „(mein) Lied“ wird im textuellen Sinne ein Fall des im „Heller“ implizierten Bedeutungswandels. Die ursprüngliche Funktion der „Revolution“ wird durch das „Lied“ als „Heller“ umgeschrieben, freilich derart, daß der schon von vornherein doppelte tropologische Status der „Revolution“ als allegorischen Figur durch die Selbstreflexion in die Verdoppelung der Selbstironie übertragen wird. Die implizite Selbstreflexion der phonologischen Identifikation durch den Reim ermöglicht so einen dereferenzialisierten Zeichentausch. Die Unkontrollierbarkeit der sich *zwischen* den Zeichen konstituierenden Bedeutungsbildung untergräbt das subjektive-konstative Ordnen von Zeitverhältnissen: wenn die Referenz unbehindert zur Trope werden kann und umgekehrt, dann werden die Momente der unvorhersehbaren Erneuerung und Veraltung *gleichzeitig*, auf komplementäre Weise in die Semiose eingeschrieben. Dieses Wirkungspotential relativiert die der Gegenüberstellung der Zeitphasen zugrundeliegende Aufgliederung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Schichtung des lyrischen Ich ist im Begriff, sich aus dem symmetrischen Rahmen der Kontinuität und Diskontinuität zu befreien und in die durch Re-Zitation konstituierte allegorische Vergangenheit herüberzukommen.

Die dritte Strophe wechselt deshalb auf explizite Weise in die Ich-Redeweise über, so daß die Sehperspektive sich von außen auf das Ich richtet. Weil das Wie der Inszenierung die im Gedicht Gesagten unbestimmt läßt – die Möglichkeit der tragischen Lektüre wird nur aufgeboten, aber nicht erzwungen –, wird das Verhalten des Ich erst im Zwischenraum von Fiktion und Sichverstehen deutbar, also nicht durch die unimodale Konstatierung des zeitlichen Risses. Diese Doppelung

wird durch jene Ambivalenz gesteigert, die in der gleichzeitigen Identität und Differenz der „Revolution“ und des Ich durch die Wiederholung von „Hand“ in der dritten Strophe zu beobachten ist. In Hinsicht auf die Erwartung des möglichen Unterschiedes zwischen den beiden temporalen Zuständen könnte man der letzten Strophe den Vorzug geben: das lyrische Ich verabschiedet hier gleichsam sein früheres Selbst („Meine Jugend! Meine altarische Zeit!“). Auf diese Weise wird in den letzten drei Zeilen auch die Zukunft perspektiviert („und mein sterbender Staub wird zum Wasserfaden.“). Der rhetorische Status dieser Apostrophe ist doppeldeutig: durch die Stimme des pragmatischen Ich wird die Ambivalenz von „korom“ (‘Ruß‘, bzw. ‚mein Zeitalter‘) der tropologischen Beziehungen überantwortet. Obschon die Doppelheit von „korom“ (vgl. mit der Konnotationen von „Flamme“ und „Staub“) in den Vorstellungskreis der „Zeit der Jugend“, danach in die physische Vernichtung eingefügt werden kann, suggeriert der Wechsel von der Apostrophe zu prosaischer Identifikation jedoch die Diskontinuität von Intention und Bild (ganz zu schweigen davon, daß so die grammatikalischen Beziehungen der Zeile ambivalenter werden: die „altarische Zeit“ kann als die Apposition der „Jugend“ figurieren). Die folgende Kette von Bildern – „als ein zappelnder kühler Fisch bebt die Flamme in das Netz der Dämmerung“ – operiert wieder mit der mehrfachen Substitution und läßt ihre Verknüpfung mit der „Jugend“ und „sterbendem Staub“ unbestimmt. Die Semantik des Fisches im Netz hat eine doppelte Referenz: Sie gibt einerseits die Wahrnehmbarkeit des Wandels an, andererseits könnte das „Netz“ ikonisch die Einschreibung in das Beziehungssystem der allegorischen Zeichen bedeuten, das auch den Tod des Subjekts meint. Die surrealistisch anmutende, visuelle Identifikationsreihe behauptet aber nicht nur die simultane Entfernung oder Nähe der bildlichen Assoziationen, sie generiert eher den Konflikt von Anrede und Bestimmung, der zu der verschiebenden Wirkung des Zeichentausches führt. Die Apostrophe („Meine Jugend!“) wird ab- oder eingebaut in die Kette der allegorischen Substitutionen. Das alles wird von der szenischen Darstellung und Bildlichkeit in einem kompositionellen Rahmen erfaßt, in dem die unerwarteten Wechsel der Perspektiven – unpersönliche Rede, Zurückreflektierung des Ich durch das Du auf sich selbst, Anrede – den ästhetischen Wahrnehmungsmodus der Vielstimmigkeit voraussetzen (parallel zur Einstellung der Bilder: Von der allegorischen Deskription durch das statuenhafte Kniestück bis zu den surrealistischen Assoziationen vermittelt das Gedicht mehrere Repräsentationsweisen). Diese Erschaffung des Textes verstärkt wieder den Eindruck, daß hier im Rahmen einer nicht-identischen Struktur Elemente und Emblematisationsmomente verschiedenen Ursprungs zueinanderfinden: Das zeigt sich auch daran, daß die Reihenfolge der Strophen austauschbar ist. Nicht, weil die Registrierung des zeitlichen Zustandwandels auch unter diesen Befunden im Sinne der symmetrischen Gegenseitigkeit der drei Zeitphasen die gleiche bliebe, sondern, weil im Falle der Veränderung der Verbindungsmodi von Systemelementen diese

in andere und wieder andere Bedeutungszusammenhänge treten können. Das geschieht nicht im Sinne der zuständigen Loslösung oder der Kausalität als den Leitprinzipien der vom Subjekt vollzogenen Zeitkonfrontierung, sondern im Modus oder Medium der nicht-identischen Rückbezüglichkeit des intertextuellen Gedächtnisses, das von der Ich-Perspektive unabhängig ist.

Die Funktion der von verschiedenen Motivenwiederholungen konstituierten Bezugsrelationen läßt sich in Hinsicht auf die Rhetorik des Lesens folgenderweise bestimmen: Die Interpretation des Textes wird nicht von einem vermeintlichen „Wiedererkennen“, eher vom Zitiertsein, vom Index der Rekontextualisierung bestimmt. Infolge der Zitierung stoßen in den Texten mehrere Deutungsperspektiven und Kontexte palimpsestartig aufeinander, die zunächst nicht an die Ankopplung von Bedeutungen, sondern an deren Konstitution appellieren. Die Schlüsselposition von *Öreg minden* [Alles ist alt] kann auch damit begründet werden, daß beispielsweise das Bild von dem ins Netz geratenen Fisch in späteren Gedichten auftaucht (z.B. in *Munkások* [Arbeiter] und *Háló* [Netz]). Die Texte modifizieren ihre Bedeutung wechselseitig, indem die reduzierten pragmatischen Signale in *Háló* die rhetorische Kompetenz des „Ich“ der dialogischen, zwischen mehreren dichterischen Traditionen vermittelnden Beziehungen aussetzen, während die temporale Auslegung hingegen ohne das Dazwischenkommen von *Öreg minden* oder *Munkások* nicht möglich wäre. Die pragmatischen Kontexte der drei Gedichte unterscheiden sich freilich in gesteigertem Maße. In *Öreg minden* könnte der „Fisch“ als das frühere Selbst des Ich vorgestellt werden, das „Netz“ aber gehört zum „Außen“. In *Munkások* funktioniert das Bild umgekehrt, indem das „Netz“ sich zum möglichst verinnerlichten, sogar sozialen Moment verwandelt („Unsere Nerven sind ein zuckendes Netz“). Der „Fisch“ hat im Vergleich zum „Netz“ eine objektiviertere Daseinsweise („der schlüpfrige Fisch der Vergangenheit“), die aber die Folge eines kognitiven Aktes, die des Gedächtnisses ist. In *Háló* ändert sich die Bedeutung oder inszenierte Rolle des Emblems selbst. Am Anfang ist es ein Besitz des Ich, dann formt es sich in ein depersonalisiertes, das Ich einschließendes Medium um.

Wenn durch diese Gedichte hindurch ein Prozeß festzustellen ist, dann könnte er in der Aufhebung der dinghaften Züge des Motivs konkretisiert werden, parallel zu den Wandlungen der lyrischen Sprechweise, von der die mehrschichtigen abstrakt-anschaulichen, tropologisch-referentiellen Relationen immer mehr auf komplexere Weise ausgenutzt werden. Die nicht-identische Iteration der Figuren und Embleme gewinnt ihre wirkliche temporale-zitierende Rolle erst im Medium dieses Sprachgebrauches. Die Redeweise der lexikalisch-stilistischen Verdoppelungen wird von den Wirkungen des jeweiligen Zitiertseins in die rhetorische Dimension überführt indem sie eine spezifische (de)figurative Kraft bekommt. Diese Zusammenhänge nach einem übergeordneten Code oder Vokabular der Zeichen- deutung zu kontrollieren, scheint ein besonders trügerisches Unternehmen zu sein.

Der Interpret läuft Gefahr, gerade die Ambivalenzen der rhetorischen Perspektive dieser Gedichte zu vergessen. Diese rhetorischen Verhältnisse können offensichtlich erst in der Interferenz mit der Vorstellung des lyrischen Ich zur Geltung kommen, denn nur so kann die Diskontinuität der Textstrukturen ihre differenzierende und zugleich neue Beziehungen konstituierende Wirkung ausüben. Das poetologisch wirkungsvolle Potential der Zeichenzirkulation, bzw. des (Selbst)zitiertens wird gerade von jener Tatsache bezeugt, daß ihre inskriptionell-temporale Wirkung im Zusammenhang von grammatischem, pragmatischem und rhetorischem Ich zum Vorschein kommt. Erst dadurch werden neue Möglichkeiten des Stimme-Verleihens vorgestellt. Die Wendung zur intertextuellen, rekontextualisierenden Poetik ist als Umbesetzung der textuellen Positionen des lyrischen Ich mit keiner einfachen Abwechslung eines lyrischen Paradigmas durch ein anderes gleichzusetzen, da keines von beiden „rein“ anwesend ist; eher sind sie in einem dialogischen, nicht-lokalisierbaren Übergang situiert. Obwohl die späteren Gedichte von der unpersönlichen Modalität gekennzeichnet sind, führt das nicht zu einer Hermetisierung, weil die Situierbarkeit des rhetorischen Ich von komplexeren textuellen Verhältnissen bedingt wird. In bezug auf die oben erwähnten Gedichte war dies schon zu sehen: Die Trope des „Netzes“ ist in seiner differentiellen Wiederholung mit der Sprechinstanz des Gedichts in Verbindung gesetzt und zwar in einer Weise, die gerade infolge des intertextuellen Bedingtheits – nicht einer bloß im „figürlichen“ Sinne aufzunehmenden Semantik – die Grenze zwischen dem „Ich“ und seiner zeichenhaften Umwelt bzw. dem Anderen abbaut. Das Zeichen oder Emblem bricht dank seines jeweiligen Zitiertseins aus den vergegenständlichenden Horizont und situiert das Ich in jenem Zwischenraum, von dem die Möglichkeiten der Trennung zwischen Innen und Außen zu gleicher Zeit behauptet und geleugnet werden. Im Zusammenhang mit diesem textuellen Geschehen wird die Einheit des Ich aufgelöst und die Sprechinstanz in ein „Inter-subjekt“ umgewandelt. All das manifestiert sich wiederum in jenem Moment, in dem der Kontext des Sich-Verstehens vom lyrischen Ich zu einem Spielraum der temporalen Verdopplung im Sinne von Vergessen und Erinnern wird, freilich nicht als eine „innerliche“ Dissoziation des selbstgenügsamen Subjekts, die auf immanente Gründe zurückzuführen ist, sondern als Folge der Einsicht, daß der temporale Vergangenheitscharakter der Zeichen und deren Beziehungen nicht mit der ontischen „Vergangenheit“ gleichzusetzen sind. Vielmehr übt der gleichsam strukturelle Vergangenheitscharakter seine Wirkung „als Memorisation“ infolge der materiellen Einschreibung aus, die „die Verinnerlichung der Erfahrung für immer hinter sich läßt“. ¹⁰ Die Vorstellung der „Vergänglichkeit“ und die temporale Distanz der Zeichenzirkulation beruhen laut ihrer Selbstinterpretation auf verschiedenen sprachlich-zeitlichen Erfahrungen. Jene zeitliche Trennung, die vom Problemkreis der „Vergänglichkeit“ thematisiert wird, kann vom Glauben an die evokative Kraft der Sprache auch in negativer Hinsicht kontrolliert, im Horizont

der „Erinnerung“ gehalten werden. Die allegorische Zeichenkonstitution interpretiert hingegen die zeitliche Disjunktion nicht nur als Artikulationsmodell, sondern radikalisiert sie in der Dimension der Sprache: sie setzt die kognitive Funktion der vielstimmigen sprachlichen Performanz aus und stellt zugleich die Möglichkeit der Sonderung, die Zuständlichkeit überhaupt in Frage.

*

Wenn die Diskontinuität dieser Texte nicht bloß in einer vermeintlichen kognitiven Dissonanz, sondern in der Differenz zwischen den zirkulativen-intertextuellen Zeichenverhältnissen und der subjektiv-modalen Perspektive zu suchen ist, muß auf dem Wege zu den späteren großen Gedichten der Unterschied zwischen der Stimme und dem tropologischen System der Texte in den Vordergrund der Untersuchung gestellt werden. Diese wechselseitige Beziehung kommt nach dem Aufsprengen der Aura und der Autonomie des „Werkes“ in Gang. Die Wirkungskraft der allegorischen Verdopplungen kann nicht anhand von immanenten ästhetischen Kategorien gedeutet werden, da diese poetische Verfahrensweise aus der Dialektik von Mannigfaltigkeit und Einheit heraustritt, um ins Medium der nicht-identischen „Reproduzierbarkeit“ zu geraten. Dieses Moment bekommt erst dann eine besondere Rolle in der Rezeption, wenn die Grenzen des singulären „Werks“ selber fließend werden, wie es z.B. im Falle solcher Gedichte geschieht, die in mehreren Fassungen vorliegen. Man sollte aber nicht vergessen, daß diese variationsfähigen Gebilde im Spielraum der oben angedeuteten Poetik ins Dasein treten, auch wenn sie für „deutungswürdiger“ gehalten werden. Ihre Interpretation soll also aus den traditionellen Schemata der ästhetischen Perfektion heraustreten und sich mehr auf die hermeneutischen Zusammenhänge des Umschreibens beziehen. Wenn nun die Erwartung der Vervollkommnung trotz dieser Umstände aufrechterhalten wird, dann soll sie nicht das Axiom der „verdinglichenden“ Perfektion, sondern die Paradigmatik der zwischen mehreren Textformationen vollzogenen *Übersetzung* verfolgen.

Aus diesem Gesichtspunkt fällt auf, daß in mehreren, um 1930 entstandenen Gedichten und in ihren Umschreibungen,¹¹ im Spielraum der verschiedenen Varianten die inneren hermeneutischen Verhältnisse des virtuellen Textes problematisiert werden. Nicht die ästhetische Ökonomie der punktuellen stilistischen Verbesserungen hat die größere Tragweite, obwohl die Philologie sich fast ausschließlich hierauf konzentrierte, sondern die Bedingtheit des Lesens im Zusammenspiel von mehreren Kontextmöglichkeiten. Oft sind es jene Figuren, seien es Textfragmente oder Zeilen, der betont subjektivistischen Mitteilungsweise, die die Aufmerksamkeit durch ihre Zirkulation von einem Gedicht zum anderen auf sich lenken und die nicht viele Veränderungen durchmachenden Gedichtfragmente

gleichsam mit dem Index der Vokalisierung versehen, wie es z.B. in Gedichten wie *Nyár* [Sommer], *Favágó* [Holzfäller] und *Fagy* [Frost] zu beobachten ist. Diesen Gedichten werden nicht mehr aus dem Diskurs des lyrischen Ich stammende Titel vorangestellt (wie z.B. *Mióta elmentél* oder *Óh szív! nyugodj!*), weit eher treten unpersönliche Embleme an die paratextuelle Position des Titels. Der entscheidende Nachdruck wird also dem veränderlichen, austauschbaren Charakter der Interaktion von Text und Stimme-Verleihen in diesen intertextuellen Verhältnissen gegeben, der sich meistens in den markierten apostrophischen Gedichtabschlüssen findet. Freilich, die „inneren“ hermeneutischen Beziehungen des jeweiligen Textes werden deswegen mindestens im selben Maße zu „äußeren“, insofern die Möglichkeit der Sinnbildung nicht von dem ästhetischen „Scheinen“ des selbstidentischen Werks garantiert wird, da die Resemantisierung die Auswirkung des fragmentarisierenden-umschreibenden Potentials der unvorhersehbaren Kontextwandlungen ist.

Im Gedicht *Nyár* bezieht sich die exponierte Aussage des Ich („Und doch wird mein Sommer voll...“) auf einen beinahe unpersönlichen Text und vollzieht damit den semantisierenden Akt des Stimme-Gebens. Der Status dieser Zeile läßt sich folglich als eine zum Bild gefügte Überschrift interpretieren, ihre Verbindung zur depersonalisierten Bilderwelt kann nur allegorisch sein, auch im Sinne der auffallenden Gebrochenheit des pragmatischen Modus. In einer der Fassungen des Gedichts war die Dominanz der subjektiven Modalität fast in der ganzen Schlußstrophe ausgebreitet („der Himmel grollt, schon blitzt es toll, / Genossen, was? Das Sensenblatt!“). Sie funktionierte als der markierte Interpretant des früher Gesagten: „der Sturm hockt auch still im Laub“. Es ist offensichtlich, daß die asymmetrische Verbindung von Text und Stimme sich in der Differenz von Sagen und Bedeutung manifestiert. Die *Medvetánc*-Fassung des Gedichts läßt das apostrophische Moment der letzten Zeile beiseite und ersetzt sie durch ein in den Inszenierungscode des Textes passendes Motiv: „und blitzt oben – blau, flüchtig – der Winter auf“. Dieses „Element“ ist freilich eines der häufigsten Motive Attila József's, das infolge der mehrfachen Reproduktion eine materielle Schwerkraft erhält. Diese Materialität ist als Folge der Multiplikation der Lesbarkeit anzusehen, seine Wirkung stammt genau aus seinem „Monument“-Aspekt, aus dem Löschen der Grenzlinie von gewußten und virtuellen Bedeutungen, Gesagtem und Ungesagtem. Der Tausch der Zeile kann also nicht bloß „ästhetisch“ begründet werden, weil er das wichtigste Moment der Interdependenz zwischen Gesagtem und dessen Rhetorik bedingt, er bringt die Textualisierung der lyrischen Stimme mit sich.¹² Zum Faden der Auslegung wird mit großer Wahrscheinlichkeit nicht das Sich-Verstehen des Subjekts, die in der kausalen Übereinanderprojizierung von zeitlichen Zuständen interessiert ist, sondern die Aufhebung der Selbstreflexion in dem über sie hinausgehenden Geschehen und umfassenden Medium. Die weitere Beschränkung der Ich-Perspektive in der „endgültigen“ Fassung, das Weglas-

sen des Aufrufezeichens der Zeile („Und doch wird bald mein Sommer voll“), sowie das Ausgesetztsein dem überpersönlichen Element („dann *fährt* der Wind [mit mir] auf Teufelsrad“) sind in dem obigen Zusammenspiel von Rhetorik und Pragmatik zu deuten, ebenso wie die Verschiebung von subjektivem „*mein* Sommer“ zum materiellen „Winter“.

Es ist anzusehen, daß die textuellen (Aus-)Tauschbewegungen in der Dimension der Übersetzung zwischen differenten Kontexten und nicht nach teleologischen oder einseitig hierarchisierenden Leitprinzipien verlaufen; und ferner, daß das Lesen als hermeneutische Tätigkeit vorausgesetzt wird. Die Übersetzung *zwischen* den Texten in der Interaktion von Stimme und Text kann eigentlich als Übersetzung *innerhalb* des Textes gekennzeichnet, ja der Text des Gedichts selbst kann als „Ergebnis“ dieser Übersetzung(en) aufgefaßt werden. Die textuelle Reproduzierbarkeit kann also, da sie die Schemata der Vergegenständlichung aufhebt, als ein eminentes hermeneutisches Problem qualifiziert werden, indem sie die traditionellen Formeln der Lektüre der Lyrik in Frage stellt und damit ihre Umformung impliziert. Für das Übersetzungsverhältnis zwischen der Partitur der allegorischen Textstruktur und der Rhetorisierbarkeit der Apostrophe(n) kann der *Favágó* ein weiteres Beispiel geben, obwohl hier dem *Nyár* gegenüber eine gewisse Stabilität des vokalen Modus besteht. Der Schluß des Gedichts konkretisiert das inszenierte Bild und das Geschehen in beiden Fassungen grundsätzlich anders: Die Momente der Zeilen „so hau den Stamm [das Kapital]¹³ um...“ und „was geht uns an, daß der Kummer uns beißt“ verhalten sich im pragmatischen Sinne konträr zueinander („Hau auf das Schicksal ohne Plärren...“ vs. „Schlag dich dem Schicksal an...“). Die semantischen Implikationen der beiden apostrophischen Konkretisationen können, wie im *Nyár*, als Signale des weltanschaulichen Wandels der Lyrik Attila József's gelten, ihre Wahrnehmung kann aber von der Umformung des Status der Stimme nicht getrennt werden. Der Ausgang der zweiten, im Zeichen der „Prolibewegung“ endenden Fassung unterscheidet sich freilich von der Endformung von *Nyár*, sie baut aber auf paradoxe Weise gegenüber der früheren Variante eine komplexere Struktur auf. Das Weglassen des Anthropomorphismus „des Frostes Axt“ („schwappt der Gott und fliegt“ vs. „Graumorgen schwappt, fahl glänzen Späne-“) geht mit einer offeneren Konotierbarkeit einher (der Bezug auf Transzendenz kann so auch nachvollzogen werden), so daß die Interpretation des nicht spekulär-symmetrischen Verhältnisses beider im menschlichen und im Sinne der „Natur“ verstandenen Axt möglich wird. Die semantische Bestimmung der verdoppelten Axt, präsent zugleich als Referent und Trope, hängt größtenteils von der Funktion des Schlusses ab. Die subjektive Aussage der früheren Fassung trennt die anfangs gemischten anthropomorphen und desanthropomorphen Komponenten („Es sprühn Erd, Himmel, Augen, Stirn“) in der Nachträglichkeit des Schlusses voneinander ab und klammert das Gedicht in eine Szene, in der der Mensch zumindest kognitiv die Oberhand gewinnt: „nur die Wüste schreit, / der Mensch

sieht lächelnd um“. Die spätere Fassung schließt hingegen mit einem desanthropomorphen Bild und beläßt die Wechselseitigkeit der doppelten Beschaffenheit („Das breite Haubeil lächelt nur“). Hier könnte die Doppelung von Mensch und Mittel auf totalisierende Weise verschmolzen werden, doch die frühere Ambivalenz von „Axt“ kann nicht gänzlich aufgehoben werden, besonders wenn man die nicht-organische Loslösung des „Reisigs“ vom „Baum“ in Betracht zieht. Der Imperativ „So hau den Stamm um...“ ertönt nämlich als Antwort und Versprechen („Wenn du auf das Schicksal haust, dann...“) im Gegensatz zu der monologischen, obwohl nicht im Namen der „Bewegung“ gesagten Aufforderung der früheren Fassung, obschon infolge des Plurals auch dort schwer zu entscheiden ist, ob „mein Herz“ Selbstanrede ist oder den Bezug auf einen Anderen darstellt. Die Unentscheidbarkeit des tropologischen Status von „Axt“ ist also durch die Wiederlektüre vom jeweiligen Schluß bedingt. Beispiel von *Favágó* kann auch so verstanden werden, daß die allegorische Textpartitur mit der Rhetorisierbarkeit der „Stimme“ keinen polaren Gegensatz bildet. Die materielle Komplexität der ersteren kann von dem mehrfach ermöglichten Stimme-Geben offenbar gemacht werden. Die Tatsache, daß die lyrische Stimme polikontextuell überholt wird, provoziert das Lesen in der textuellen Dimension dadurch, daß deren Materialität in den unvorhersehbaren und vielstimmigen Prozeß der Aktualisierung eintritt.

Dieses differente Zusammenspiel von Lesen und Stimme-Geben kann auch in Hinsicht auf das Verhältnis zwischen den beiden Fassungen von *Fagy* [Frost] beobachtet werden. In diesem Gedicht ermöglicht das refrainartig wiederkehrende Wort „Zeit“ im Zusammenhang mit der gesteigerten Diskursivität keinen kontinuierlichen Aufbau irgendeines „Anblicks“. Die Grammatik des Textes deutet schon darauf hin, wie z.B. in der zweiten Strophe mit der Formulierung „gegenwärtige Zeit“, daß die kausal-narrative Bezugnahme auf die Gesagten keine relevante interpretatorische Möglichkeit sein kann. So wird der Kontext der Auslegbarkeit der „Zeit“ von der Gewalt des Erfahrungshorizontes „Wetter“ freigesetzt und geht in die Gleichzeitigkeit der nicht-gleichzeitigen Seienden über; dies bringt die Aktivierung der allegorischen Bedeutungsverhältnisse mit sich. In der dritten Strophe der früheren Fassung ist in Bezug auf die imaginative Inszenierung des Geld-Motivs nicht zu entscheiden („Worte einer großen Silbermünze, / verklingender spröder Knall / auf einem schrecklichen Marmortisch / diese Zeit, diese nicht-Zeit.“), als ob der „Marmortisch“, also ein grundlegend relationelles Moment, der Interpretant der „Zeit“ wäre. Die „Zeit“ erscheint so im Zeichenaspekt des Geldes als eine Substitution des Nicht-Gegenwärtigen und untergräbt jedwelche reflexive Synthese. Der nicht-referenzialisierbare Charakter der „Zeit“ („diese Zeit, diese Nicht-Zeit“) zeigt sich folglich auch in dem Sinne, daß die semantischen Indices der Zuständlichkeit, der augenblicklichen Erscheinung („diese aufblitzende, diese Messer-Zeit“) und der Kontinuität („auf der Schleifmaschine schreiende Zeit“) gleichzeitig zur Geltung kommen, sowie die Merkmale der materiellen

Visualität („Schaufenster-Zeit“) und des auditiven Moments („trommeln“, „ihre Worte“, „schreiend“). Der künstliche Anblick verbindet sich genau mit der Stimmlosigkeit und mit der materiellen Zeichenhaftigkeit („geschmiedet“, „Eisen“, „Blech“, „Marmor“). Folglich werden die auditiven Vorstellungen zu Agenzien des Transitorischen, bzw. der Diskontinuität. Die semantisch-tropologische Unentscheidbarkeit geht mit der rhetorischen Destabilisation einher. Im Medium des depersonalisierten Sprachgebrauchs macht die allegorische Verselbständigung der „Zeit“ genau die Deixis des lyrischen Ich unentscheidbar und destruiert somit die sinnstiftende Kraft der subjektzentrierten Vokalität. Könnte der markierte Vokativ der letzten Strophe in der zweiten Fassung als eine subjektive Reflexion oder als Aufforderung hinsichtlich der medialen Verhältnisse des Textes figurieren, so setzt die dritte, die *Medvetánc*-Fassung dieses vokale Moment, den markierten Index der „Stimme“ der in der früheren Fassung mit dem „Text“ eingegebenen Kontinuität entgegen. Der Zwischenruf „Und man schreit“, sowie das Zitieren der pragmatisch markierten Rede lassen vermuten, daß die Möglichkeit dieser sprachliche Rolle nicht problemlos dem vom Text bedingten rhetorischen Ich zugeschrieben werden kann. Hier kann man nicht so sehr gegenständliche Substitutionen im Prozeß der Übersetzung zwischen der Fassungen beobachten, vielmehr ist die Zugänglichkeit der „Rede“ oder Stimme das Phänomen, das in der materiellen Coden des Textes virtualisiert wird (s. Anführungszeichen). Die Veränderung der Zeile „Diese Zeit, diese Zeit...“ zu „– Was für eine Zeit – welche Zeit –“ vermittelt auch die disruptive Wirkung des depersonalisierten Mediums. Es scheint folglich so, daß der Wandel zwischen der beiden Fassungen von *Fagy* als eine poetologische Einsicht interpretiert werden kann, laut welcher die sprachlich-temporale Seinsweise der Figurenbewegungen oder „Re-produzierbarkeit“ einen Kontext des Sichverstehens des Subjekts setzt, in dem die überlieferten Handlungsmuster nicht mehr gelten. Gerade weil diese Muster die Autarkie des Subjekts und dessen der sprachlich-zeitlichen Erfahrung historisch *vorausgehenden* Formen voraussetzen, verwerfen die veränderten anthropologischen Verhältnisse dagegen die Subjektvorstellung der differierenden Verschiebung. So ist es klar, daß die Veränderungen des „Weltbildes“, bzw. der Ideologie erst in ihrer Bedingtheit seitens des textuellen Mediums historisiert werden können.

In solchen Gedichten wird der Status des rhetorischen Ich immer impliziter, aber auf eine Weise, die grundlegende Fragen der Rezeption aufwirft, in die gemeinsamen Zusammenhänge der subjektabhängigen Zeitlichkeit und der zirkulativ-allegorischen Temporalität eingeschrieben. Die erste persönlich anmutende Aussage in *Nyár* („Und doch wird mein Sommer voll...“), die letzte Zeile von *Fagy* („– Welche Zeit – was für eine Zeit–“) oder die einzige, nicht mehr auf der Ebene der Aussage, eher auf der der Modalität pragmatisierbare Zeile im *Ritkás erdő alatt* [Unter einem lichten Wald] konfrontieren den Leser mit der Rezeptionsproblematik des Zeichentausches *als* Zitieren. Nicht nur die Verhältnisse des prag-

matischen und rhetorischen, sondern auch die des grammatischen Ich werden immer wirkungsvoller von der Iterationstruktur der Emblematisierung differenziert. Das Stimme-Verleihen in der textuellen Inszenierung der erwähnten Gedichte bewegt sich stets in einem nie festlegbaren Kontext, evoziert ihn, ist aber zugleich von ihm bedingt: Die Aktualisierung seines jeweiligen intertextuellen Gedächtnisses veranlaßt seine Verschiebung. In diesen Gedichten trägt die Gegenwärtigkeit des „Ich“ bzw. der persönlichen Modalität und ihre Beziehung zur anderen Fakten des Textes die Merkmale des Unorganischen in sich, und erst so verwandelt sie sich zum Verhältnis zwischen Inskription und Kontext, Grammatik und Text. Die Figurenbewegung wird über die bewußte Zitierung hinaus zur Wiederholung, indem die indirekten Apostrophen oder die in pragmatischem Sinne an den Sprecher zu bindenden Aussagen sich in ihrer Unentscheidbarkeit als rhetorische Möglichkeiten präsentieren, weil in ihren asymmetrischen oder nicht-organischen Beziehungen zur Bildlichkeit bzw. den tropologischen Verhältnissen genau auf deren Wiederholbarkeit, auf deren verschiedene Kontextualisierungsmöglichkeiten hinweisen. Das Moment der Partialität schreibt sich ins Lesen gleichsam von der Zukunft her ein. Die Möglichkeit der Reiteration schließt ein, daß im Prozeß der Zitierung „die Gewinnung einer neuen Fremdheit des Zitierten“¹⁴ erfolgt, die Iteration schreibt in den Text einen internen Abstand ein. In Anbetracht dessen, daß die Wiederholung zugleich Re-Iteration ist, wird die Autonomie des Stimme-Gebens als das Rezeptionsfundament der Selbstbegründung des „Werks“ von diesem allegorischen Zug dementiert. Diese Unsituierbarkeit des Stimme-Verleihens kann sich dem Wesen nach als Aufgegebenes erst im Vorgang des Lesens, bzw. des fragenden Verstehens erweisen.

Die Unbestimmtheit und Komplexität von rhetorischem Ich, tropologischem System und kompositioneller Ordnung in *Eszmélet* [Besinnung] konditioniert bekanntlich die hier zutage tretende anthropologische Sicht. Die Verzeitlichung des anthropologischen Horizonts kann als poetische Konsequenz der iterationellen Figurendynamik interpretiert werden. Die Loslösung von der Verbindlichkeit des Ursprungs oder der Dichterrolle hat keineswegs das Wiedererlangen der Integrität des Subjekts, sondern dessen neuartige Bedingtheit zur Folge. Die Semantik des „gefundenen Gegenstandes“ kann als analog mit der Seinsweise der aus früheren Bedeutungszusammenhängen austretenden und in andere Kontexte hinübergelassenen, endgültig nie fixierbaren Zeichen und Figuren betrachtet werden. Wenn das temporale „Werden“ des „reifen [gewordenen] Menschen“ nur in solcher telosfreien Zeitlichkeit möglich ist („nur was sein *wird*, ist eine Blume“), so ist die anthropologische Situation zu gleicher Zeit als Eingeschlossenheit und im Zusammenhang damit dem Anderen Ausgesetztsein („der weiß, daß er zum Tod das Leben / nur als die Draufgabe erhält, / die man, fundgleich, zurückerstellt, / bewahrt für unbestimmte Frist...“)¹⁵ von Belang. Sie beweist also nicht die Polarität autonomer Subjekte oder die ordnende Funktion der Reflexivität, sondern die Verbundenheit

der Andersheit mit ihrem jeweiligen Kontext. Die doppelte zeitliche Situierung des „gefundenen Gegenstandes“ kann somit zur Selbstreflexion der sich in den zirkulativen-zitationellen Zusammenhängen konstituierenden ästhetischen Erfahrung erhoben werden. Es ist wohl kein Zufall, daß im Gedicht *Azt mondják* [Man sagt] vom Ende 1936, das als ein nachträglicher Hypertext der *Besinnung* (und anderer Gedichte des Dichters) gelesen werden kann, im Rahmen der reflektierten Selbstinszenierung („Als ich geboren bin, habe ich einen Messer in der Hand – / Man sagt, das sei ein Gedicht“), in der, nach dem Titel pragmatisch, aber im Text auch rhetorisch verwirklichten Dialogizität die Vorstellung des „gefundenen Dinges“ in das Beziehungssystem des Gedächtnisses und der intersubjektiv-temporalen Wechselseitigkeit verlegt wird: „Ich behalte und vergesse nichts. / Man fragt, wie das möglich sei? / Wie auf diesem Boden bleibt, was ich fallenlasse, – / wenn ich nicht, du findest es“. Die Verbindung von Lesen und Zitieren setzt also im Raum der Diskontinuität und nicht-identischer Stetigkeit die Möglichkeit der Veränderung des die Aura des „Werks“ und der „Persönlichkeit“ hinter sich lassenden lyrischen Textes voraus.

Anmerkungen

1. Sándor Szigeti Lajos: *Modern hagyomány* [Moderne Tradition]. Budapest, 1995. 186.
2. Vgl. z.B. die Zurückweisung des Begriffs des „lyrischen Realismus“ in der Rezension von Ernő Kulcsár Szabó: *Az újraértés küszöbén* (*Szabolcsi Miklós: Kemény a menny*) [*An der Schwelle des Neuverstehens*] *Irodalomtörténet* 1996/1–2. 254.
3. Vgl. z.B. den letzten Band seiner Monographie: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1932–1937* [Das Inventar ist fertig. Das Leben und Laufbahn von Attila József 1932–1937].
4. Laut Á. Nemes Nagy kehren die Motive „nicht bloß deshalb“ unaufhörlich wieder, „weil ihr Bild ein Summieren der Seinsempfindung des Dichters ist, sondern weil er ein solcher Gedichtsgestalter ist, der liebt, seine Erzeugnisse auszuprobieren. Nicht nur einzelne Syntagmen, sondern auch Gedichtteile, fertig ausgearbeitete Strophen werden von ihm auf seinem dichterischen Schachbrett hin und her geschoben, eingefügt in dieses oder jenes Gedichtfeld...“ *József Attila pillanata* [*Das Augenblick Attila Józsefs*] Á. Nemes Nagy: *Szó és szótlanság* [Wort und Wortlosigkeit]. Budapest, 1989. 420.
5. Wie darauf Miklós Szabolcsi verwiesen hat, in seiner Monographie *Kemény a menny* [Der Himmel ist hart]. Budapest, 1992.
6. Béla G. Németh: *Még, már, most* [Noch, schon, jetzt]. Ders.: *7 kísérlet a kései József Attiláról*. [7 Versuche über den späten Attila József] Budapest, 1982. 174–177.
7. Ebd. 190. Diese Charakteristik der späten Lyrik könnte wahrscheinlich als die poetische Zurückversetzung in den Modus der „Erinnerung“ verstanden werden (vgl. *Talán eltűnök hirtelen* [*Vielleicht verschwinde ich mit einem Mal*]). Freilich ist damit kein Sprechenlassen der sog. „Innerlichkeit“ gemeint, da die gnomische Sprechweise, die Symmetrie der Metaphorisierung mit der wertenden Perspektive und die Konsistenz des Schemas von „noch-schon-jetzt“ diese Gedichte gleichsam als Produkte der poetischen Sprechsituation der transzendentalen Reflexion (Husserl) enthüllen.
8. Zoltán Kulcsár-Szabó: *A Te lírai alakzatának kérdéséhez* [Zur Frage der lyrischen Figur des

- Du]. Ders.: *Az olvasás lehetőségei* [Möglichkeiten des Lesens]. Budapest, 1997. 50.
9. Ebd. 47.
 10. Vgl. Paul de Man: *Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik*. In: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M., 1993. 55.
 11. Vgl. im späteren Band des Dichters, mit dem Titel *Medvetánc* [Bärentanz], 1934.
 12. Die Zeile „dann fährt der Wind [mit mir] auf Teufelsrad“ kann gleichsam den ikonischen Interpretanten der Ablösung von dem organischen Ursprung und des Hineingeratens in die unkalkulierbare, nicht-subjektive Temporalität darstellen; die Verben haben Prozeßcharakter, die Diskontinuirlichkeit – „aufblitzt“ – deutet auf den überindividuellen „Winter“ hin, im Gegensatz zu „mein(em) Sommer“. (Die Übersetzung von *Nyár* stammt von Géza Engl. S. Attila József: *Gedichte*. Budapest, 1978. 70.)
 13. Im Ungarischen sind „Stamm“ und „Kapital“ Homonymien, in beiden Fällen läßt sich das Wort „tőke“ verwenden. (Der *Favágó* wurde von Franz Fühmann ins Deutsche übertragen. S. Attila József: *Gedichte*, 65.)
 14. Vgl. Bettine Menke: *Das Nach-Leben im Zitat*. In: A. Haverkamp–R. Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst*. Frankfurt a. M., 1993. 96.
 15. Die deutschsprachige Übersetzung von *Eszmélet* stammt von Franz Fühmann. Vgl. ders.: *Gedichte und Nachdichtungen*. Rostock, 1993. 285–288.