DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

POETISCHE ORTSWECHSEL BEI RILKE UND ADY

WILHELM DROSTE

2014

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Wilhelm Droste

Poetische Ortswechsel bei Rilke und Ady

ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola

Prof. Dr. Kállay Géza, PhD, habil.

Irodalmi Modernség Doktori Program

Dr. Gintli Tamás, habil. egyetemi docens

A bizottság tagjai:

Dr. Györffy Miklós CSc, professor emeritus (A bizottság elnöke)

Dr. Gintli Tibor, PhD, habil. egyetemi docens (bíráló)

Dr. Tuomo Lahdelma, PhD (bíráló)

A bizottság további tagjai:

Dr. Fráter Zoltán, PhD, egyetemi docens (titkár)

Dr. August Stahl, PhD

Dr. Földényi F. László, DSc, egyetemi tanár (póttag)

Témavezető: Dr. Schein Gábor, PhD, egyetemi docens

Budapest, 2014

WILHELM DROSTE

POETISCHE ORTSWECHSEL
BEI RILKE UND ADY

2014

Meine Lieblingsdichter waren der zeitgenössische Ungar Ady, Rilke, Goethe, Heine und Byron, in der erwähnten Reihenfolge.

Arthur Koestler

den Lehrern

Zsuzsa Széll

Ernst Theodor Voss

Gert Mattenklott

INHALT

1.POETISCHE ORTSWECHSEL BEI RILKE UND ADY 5

2. WAHRHEIT OHNE METHODE 11
VERSUCHE EINER LEIDENSCHAFTLICHEN PHILOLOGIE DER NÄHE
Zauber der Identifikation 11
Metaphorisches Denken 14
Reisendes Verstehen, verstehendes Reisen 17
Philologie als Dienst an der Literatur 21
Blicke in die Literatur 23

3. PRAG ALS HINDERNIS 30

4. FLUCHTEN UND MÜTTER 39
Friedelhausen und Böckel bei Rilke, Érmindszent bei Ady

5. DIE HAUPTSTADT ALS TRAUMA 81
Ady und sein Kampf mit Budapest

6. BEWEGTE INSPIRATION 104

7. EIN DORF VERSUCHT JUGENDSTIL 112
Rilke in Worpswede

8. ENE STADT PRAKTIZIERT JUGENDSTIL 124
Ady in Nagyvárad

9. PARIS ZU LIEBEN IST SCHWER 141
Auf den ersten Blick 141
Paris qualifiziert zur Einsamkeit 155
Herbst in Paris 162
Paris als Hauptstadt und Festung der Grenzgängerschaft 171

10. POESIE ALS HIMMELFAHRT 185
ADY UND RILKE LÖSEN SICH VON DEN ORTEN
Türme am Rande der Welt 185
Poesie und Schwerkraft 197
Dichtung und Krieg 208
Herzwerk 217

11. DIE TRANSZENDIERUNG DER ORTE 232
Jenseitige Dimensionen der Poesie

12. DIE POSE ALS WAHRHEIT 242
Ady und das poetische Bild

13. RILKE UND SEIN KAMPF MIT DEM BILDNIS 258
Das Foto als Zerrbild der Wahrheit

ORTSWECHSEL 270
Tabellarische Übersicht

LITERATUR 272

1. POETISCHE ORTSWECHSEL BEI RILKE UND ADY

Rilke und Ady, das sind Dichter der klassischen europäischen Moderne, wie man sie gegensätzlicher kaum erfinden könnte. Rilke sucht die Abgrenzung nach innen, still und eigenbrötlerisch, empfindsam und europäisch, im Verschwinden wachsen seine großen Werke, im Rückzug greift er nach den Sternen, Ady dagegen liebt den großen Auftritt, das Demonstrative und die Attacke, seine Abgrenzung dringt nach außen, laut und trotzig, pathetisch und ungarisch, so modern wie archaisch vom Ursprung aus, im offenen Angriff schwillt seine Kraft und Bedeutung. Auf einem Gebiet aber könnten sie in einen Wettkampf treten und hätten beide größte Chancen zu gewinnen, sie sind über alle Maßen empfindlich, überempfindlich. Das Geniale und das Krankhafte, die Inspiration und die Selbstzerstörung, Schwächen und Stärken rivalisieren in dieser Überempfindlichkeit blutig miteinander und lassen sich am Ende nicht mehr voneinander unterscheiden.

Empfindlich gegen und für alles, ganz besonders aber für den Einfluss von Orten. Große Liebesbeziehungen zu Frauen haben beide bis an ihr Lebensende beflügelt und gefordert, aufgebaut und vernichtet, der Einfluss der Orte auf ihr Sein und Schreiben aber scheint noch bedeutsamer gewirkt und gewaltet zu haben. Diese Arbeit will den Ortseinfluss auf die Sprache der beiden verdeutlichen und zum Vorschein bringen, einen Prozess, den ich literarischen Ortswechsel nenne.

Um Missverständnissen vorzubeugen, es geht bei meinem Vorhaben nicht so sehr um die Ortswechsel der Poeten, nicht um ein biographisches Verfolgen ihrer Reisen und Wohnungswechsel, auch nicht in erster Linie um den Nachweis von Ortseinflüssen auf ihre literarisch ästhetische Produktion. Entscheidend geht es darum, wie sich die Poesie der Orte bemächtigt, wie sie Landschaften formt und färbt, Städte niederreißt und baut, wie sie Wege geht, die kein Verkehrsmittel dieser Welt zu gehen vermag außer die poetisch inspirierte Sprache. Malte Laurids Brigge lebt ja nicht in Paris, Paris lebt in ihm. Es geht also nicht um die Verortung der Poesie, sondern um die Poetisierung der Orte. Hier liegt der Akzent, das Triebwerk meiner Neugier, der Schwerpunkt meines Forschens und Vergleichens.

Wenn ich dann dennoch immer wieder von der anderen Seite komme und von Orten erzähle, die auf das Schreiben wirken, wenn ich Spuren von Städten, Dörfern, Landschaften und Ländern, die den Autoren nahe gekommen sind, suche und diese möglichst auch mit eigenen

Füßen begehe, so ist das immer nur Stückwerk und Umweg, der Poesie selbst zu begegnen. Annäherung ist mein Ziel. Denn gerade die geglückteste Poesie hat ja die Verbindungen zu den Ursprüngen ihrer Inspiration nahezu vollständig aufgehoben und so eindringlich in sich aufgenommen, dass sie kaum mehr verfolgbar, geschweige denn nachweisbar sind. Auch wir Menschen behalten nur mehr den sich geheimnisvoll nach innen faltenden Bauchnabel als letztes Zeichen längst überwundener und dennoch prägender Ursprünglichkeit im Mittelpunkt unseres Körpers. Das Kunstwerk – so scheint mir – ähnelt dem Menschen in seiner geheimnisvollen Einmaligkeit und in seiner zur Individuation, also zur Unteilbarkeit gedrängten und drängenden Verschlossenheit, auch das Kunstwerk ist nach innen gefaltet, Geheimnis, einmalig und nicht zu verwechseln.

Endre Ady hat den Kampf um sein immer wieder von Verletzungen bedrohtes Menschsein in die stolzen und fordernden Zeilen gefasst, die in Ungarn sprichwörtlich geworden sind:

> Vagyok, mint minden ember: fenség,
> Észak-fok, titok, idegenség,
> Lidérces, messze fény,
> Lidérces, messze fény.[1]
>
> Wie alle Menschen bin ich mehr,
> Voller Geheimnis, fremd und schwer,
> Ein fernes Flimmerlicht,
> Ein fernes Flimmerlicht.[2]

Er hat sich mit diesen Zeilen nicht nur selbst behauptet, sondern zugleich den Charakter seines Schreibens markiert und das Wesen seiner Dichtung im Aufruf festgehalten. Schön und bezeichnend an dieser Strophe ist, dass Ady jedem Menschen diese geheimnisvoll ferne Fremde attestiert, er zieht sich bei aller Schwere der Zugänglichkeit nicht zurück in den Elfenbeinturm des einsam Genialen, des Unerreichbaren, sondern er weiß sich verbunden mit allen als Mensch unter Menschen. Er will verstanden sein. Der Titel des Gedichtes wie auch des ganzen Bandes (1909) geht noch darüber hinaus. *Szeretném ha szeretnének*: *Ich möchte, dass ihr mich liebt*.

---

1 Ady, Endre: Költeményei (Ady: Dichtungen), Budapest 1983, S. 205
2 Ady, Endre: Gib mir deine Augen, übersetzt von Wilhelm Droste, Wuppertal 2011, S. 6

Damit ist eine Ähnlichkeit der eigentlich so unterschiedlichen, ja geradezu gegensätzlichen Naturen Ady und Rilke angesprochen. Beide sind nach Ablegen unreifer Anfängerschaften mit ihren ersten gültigen Gedichten gewaltige Fremdkörper in den Literaturen, in die sie vordringen oder hineingeraten, ihre Einzelgängerschaft wirkt wie ein Irrlicht auf all das, was war, sie irritieren und polarisieren mächtig, sind aber zugleich fähig, mit ihrer neuen Sprache zu einer bis dahin nicht gekannten Form der Verständigung beizutragen. Sie erreichen viele Menschen im Innersten und schenken ihnen eine schon lang ersehnte Sprache, Geheimnisse werden benennbar, Ängste drücken sich aus, Sehnsucht bekommt einen Wortschatz, Lebenswille eine Sprache. Einsame begegnen verblüfft dem Glück einer möglichen Rede, diese dann stiftet neuen Zusammenhalt. Beide Dichter haben eine geradezu erlösende Wirkung auf unterschiedlichste Menschen und Naturen, zugleich werden sie von einem nicht weniger großen Kreis heftig abgelehnt, zurückgewiesen, verspottet und angegriffen.

Parallelen zwischen Endre Ady (1877−1919) und Rainer Maria Rilke (1875−1926) gibt es bei allem Gegensatz genügend. Einzelgängerschaft bedeutet bei beiden, dass sie sich wenig in den Spuren von Zeitgenossen und Vorläufern, von Tradition und Bildung bewegen, ihre Inspiration speist sich aus dem Abseitigen, nicht aus dem Naheliegenden, der Zufall ist ihnen heiliger als alle Kalkulation und Berechnung, sie sind beide ungleich mehr sensitiv als reflexiv, bildend als gebildet.

Rilke und Ady sind auf skurrile Art stolz auf einen eher eingebildeten als nachweisbaren Adel ihres Blutes. Ady ist am 22. November 1877 geboren, somit zwei Jahre jünger als Rilke, und er ist alles andere als ein Kind der Großstadt. Érmindszent heißt das kleine, heute zu Rumänien zählende Dorf seiner Geburt. Es liegt auch jetzt noch am Ende der Welt im Niemandsland an der Grenze zwischen Ungarn und Rumänien. Auch wenn das Dorf inzwischen nach seinem berühmten Sohn heißt und das kleine Bauerngehöft seiner Geburt etwas aufgerüstet und museumstauglich gemacht wurde, so spürt man doch an den Löchern im Asphalt, der vor dem Dorf dann in einen Feldweg übergeht, am Staub in der Luft, an den noch immer dienenden Ochsen und Eseln, die urwüchsige Holzwagen ziehen, in welch ärmlicher und erbärmlicher Abgeschiedenheit Endre Ady das Licht der Welt erblickte.

Diese Abgelegenheit und Armut aber haben den Stolz nur größer werden lassen, dass die Familie Ady − wie übrigens viele Familien dieser Gegend − nie die Freiheit über sich selbst verloren hatte, also nie in Leibeigenschaft geraten war, sich ihr verarmter Adel häufig auf ältere

Wurzeln zurückberufen konnte als der vieler reicher Aristokraten, die oft erst spät von den Habsburgern wegen guter Vasallendienste mächtig begütert worden waren. Ein sich trotzig gegen alle Welt behauptender Stolz war somit das wichtigste Erbgut, welches der Sohn von seinem Vater mit in die Welt nehmen durfte. Bis nach Paris trug er diesen Stolz, wo er sich Visitenkarten auf den Namen *Endre de Ady* drucken ließ. Sein Hotelzimmer konnte er nur mit Mühe bezahlen, doch auf dem Papier verschaffte er sich weltstädtisches Gewicht. Auch wenn Ady um die faktische Nichtigkeit dieses Adelsstandes wusste, von dem man in Ungarn mit liebevollem Spott sagt, er herrsche über sieben Pflaumenbäume, auch wenn er sich darüber selbst an mancher Stelle lustig machte, so bleibt dieser mythische Rückbezug, etwas ganz Besonderes zu sein, nicht nur Ausschmückung der Biographie, sondern er wurde selbstbewusster Impuls seiner journalistischen und poetischen Arbeit.

Die fruchtbare Dimension dieses mythischen Beharrens auf Adel ist Freiheit, Freiheit von Borniertheiten und Engstirnigkeiten der bürgerlichen Welt, und das innere Recht, trotz aller Armut geradezu majestätisch alle Zwänge und Abhängigkeiten von sich stoßen zu dürfen, nichts und niemandem Rechenschaft zu schulden, sich mit allem Selbstbewusstsein und aller Sinneskraft von jeglicher Gesellschaft zu entbinden. Wenn man nach den Rohstoffen sucht, aus denen später poetische Energien werden, dann liegt in dieser krampfhaften Suche nach Adel sogar einer der wenigen, markanten und direkten Berührungspunkte zwischen Ady und Rilke, der sich ja unter seinen Zeitgenossen und Kritikern mehr als verdächtig, nämlich geradezu lächerlich machte mit seinen penetranten Versuchen, seiner Familie unbedingt adliges Blut zuzuschreiben. Doch wie bei Ady, so scheint auch Rilkes großtuerische, vornehmelnd auftretende Seite seines Adelsticks eine produktive Rückseite zu haben, denn er verschafft sich so einen privatmythologischen Raum, aus dem später freie Energien fließen, die ihm seine alltagsräumliche Biographie nicht zu bieten vermochte. Mag Rilke nach außen als einer erscheinen, der die Geltungshysterie der Mutter nahezu ungebrochen fortführt, als ein Epigone des Lächerlichen also, so scheint das inwendig ein sehr wichtiger Schritt zu sein, sich gerade auch von der Bevormundungsdiktatur dieser schrulligen Mutter zu befreien. Ein kapitaler Tick muss durchaus nicht das schlechteste Mittel gegen erdrückende Schrullen sein.

Ady wie Rilke bauen im Widerstand gegen die Enge ihrer biographischen Ausgangspunkte Räume der Vorstellungskraft und bilden dort einen Lebenshunger, der prosaisch auf der Stelle verhungern würde. Beide fangen mit schlechten Gedichten an und

brauchen reichlich Zeit und Erfahrung, bis sie so wortgewaltig und sprachmächtig werden, um ihre poetischen Räume zu finden und zu festigen, dass sie auch für Leser zugänglich und bedeutsam werden, die bei beiden Dichtern weit mehr erleben als ein schönes Feuerwerk feierlicher Wörter, sie finden Behausung, Wohnung, Schutz und Waffe. Auch hier gibt es eine Parallele, deutsche und ungarische Dichter haben selten derartig intime und leidenschaftliche, restlos begeisterte und erfasste Leserschaften um sich herum gebildet, inzwischen schon mehr als hundert Jahre lang. Ihre Rezeption kennt Flut und Ebbe, aber sie ebbt nicht ab und wird auch nicht überflutet.

Bücher sind in diesen beiden Fällen viel mehr als Bücher. Sie werden, wie es im *Malte* über die zur Poesie fähigen Erinnerungen heißt, im Leser zu «… Blut, … Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns.»[3]

So wichtig und bedeutsam in beider Leben große Liebesbeziehungen gewesen sein mögen, mehr Aufbruch verdanken beide den Orten, neuen Städten, überwältigenden Landschaften, störenden Plätzen und schützenden Türmen. Diese Arbeit macht den Versuch, Inspirationsgeschichte vergleichend zu rekonstruieren.

Der große Bezugspunkt der klassischen Moderne ist Paris, das gilt in ganz besonderem Ausmaß für Ady und Rilke, wenn auch in beiden Fällen auf sehr untypische Weise. Der eine macht Paris zum Ort der Entdeckung seiner ungarischen Identität, der andere lehnt die Stadt zunächst mit all seinen Instinkten und Sinnen ab, um sie dann ganz allmählich dennoch zur Hauptstadt seiner Seele werden zu lassen. Paris erlebt den größten Ortswechsel in beider Leben und Werk, es bedürfte einer eigenständigen Arbeit größeren Umfangs, die Metamorphosen allein dieser Stadt in beiden Dichtern aufzuzeichnen. Hier ist Paris nur ein Ort unter vielen, und dennoch sei vermerkt im Wettstreit der Musen: Paris ist die immer wieder neu und anders begehrte Frau, die ewige Léda, Adys größte Liebe, die ewige Lou, Rilkes größter Schatz, hinter der alle anderen Geliebten zurücktreten müssen, so jung, schön und betörend kann keine von ihnen sein, Paris ist die Hauptstadt der Inspiration und die große Quelle von innen, die im dialektischen Sinne in beider Werk aufgehoben ist und wird. Für die Muse Paris gilt das schöne Liebesbild aus der ersten Duineser Elegie Rilkes:

---

3 Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke I-VI (Rilke SW), besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1955-1956, S. 725

(…)
Ist es nicht Zeit, daß wir liebend
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehen:
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung
mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.[4]

Rilke und Ady haben Paris bestanden. Sie sind nicht geblieben in Paris, aber Paris wurde ein Teil von ihnen. Der erste Satz der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* verliert sein düsteres Ende (*ich würde eher meinen, es stürbe sich hier)* und gilt nach überstandenen Prüfungen in der angenehmen Verkürzung auch für Rilke und Ady: «So, also hierher kommen die Leute, um zu leben.»[5]

Ein Nebenprodukt dieser Arbeit ist ein Band mit neuen Übertragungen von Ady-Gedichten ins Deutsche, denn ich habe alle lyrischen Texte Adys, auf die ich mich beziehe, neu übersetzt.[6] Alle Ausführungen streben eine möglichst intime Nähe zu den Dichtungen an. Intimer als eine geglückte Übersetzung kann Interpretation nicht sein. Glück aber, wer wüsste das nicht, lässt sich schwerlich erarbeiten und erst recht nicht erzwingen. Als Antrieb und Verlockung aber ist die Suche nach glücklicher Nähe der Steuermann meiner Methode.

4 Rilke: SW I, S. 687
5 Rilke: SW VI, S. 709
6 Ady: Gib mir deine Augen

2. WAHRHEIT OHNE METHODE

VERSUCHE EINER LEIDENSCHAFTLICHEN PHILOLOGIE DER NÄHE

Zauber der Identifikation

Identifikation ist ein nicht erst seit heute gern und heftig geprügeltes Kind der Literaturwissenschaft. Sie wird Schülern und Studenten ausgetrieben, damit an die Stelle blinder Verehrung oder spröder Ablehnung reflektiertes und ausgewogenes Verstehen treten kann. Der Autor und seine Figuren müssen säuberlich unterschieden werden, der wissenschaftliche Leser halte einen Sicherheitsabstand zur Poesie, sonst ist er nicht in der Lage, kritisch seine Beobachtungen an ihr zu machen, die dann zu Analyse und Interpretation unabdingbar sind. Verständnis ist eine Frucht der Erkenntnis, sie lebt von der Kunst der Distanz.

Dabei wird unterschätzt, dass die großen Leseerlebnisse immer auch Akte elementarer Identifikationen sind, Momente und häufig auch lang andauernde Phasen, in denen Buchstaben sich in Fleisch und Blut verwandeln, wir saugen Literatur auf und machen sie zu einem intimen Freund, zu einem Liebhaber unseres Bewusstseins, zum Komplizen unseres Fühlens.

«Ich sitze und lese einen Dichter. Es sind viele Leute im Saal, aber man spürt sie nicht. Sie sind in den Büchern. Manchmal bewegen sie sich in den Blättern, wie Menschen, die schlafen und sich umwenden zwischen zwei Träumen. Ach, wie gut ist es doch, unter lesenden Menschen zu sein. Warum sind sie nicht immer so? Du kannst hingehen zu einem und ihn leise anrühren: er fühlt nichts. Und stößt du einen Nachbarn beim Aufstehen ein wenig an und entschuldigst dich, so nickt er nach der Seite, auf der er deine Stimme hört, sein Gesicht wendet sich dir zu und sieht dich nicht, und sein Haar ist wie das Haar eines Schlafenden. Wie wohl das tut. Und ich sitze und habe einen Dichter. Was für ein Schicksal. Es sind vielleicht dreihundert Leute im Saale, die lesen; aber es ist unmöglich, daß sie jedereinzelne einen Dichter haben. (Weiß Gott, was sie haben.) Dreihundert Dichter giebt es nicht. Aber sieh nur, was für ein Schicksal, ich, vielleicht der armsäligste von diesen Lesenden, ein Ausländer: ich habe einen Dichter.»[7]

Wir wissen, wie unendlich schwer sich Malte Laurids Brigge in all seinen Aufzeichnungen tut, auch nur den kleinsten Moment von Erleichterung oder gar von Glück zuzulassen. Hier geschieht es dennoch. Er hat einen Dichter - und dieser Dichter hat ihn. So kommt es zu einem kurzen Rausch der Symbiose, die diesen restlos vereinzelten Menschen Zugehörigkeit empfinden lässt

[7] Rilke: SW VI, S. 741 f

und heranführt an das große Abenteuer lebendiger Nähe. Das Gefühl vollständiger Verarmung verwandelt sich schlagartig in den Jubel unvorstellbaren Reichtums: *ich habe einen Dichter.*

Das Wort Philologie weiß in seinem Ursprung von dieser Begeisterung. Φίλος und λογος finden in ihm zueinander, es kommt zu einer Verknüpfung, die heutige Wissenschaft gern tabuisiert, der leidenschaftliche Freund des Wortes, der Liebhaber der Vernunft, der Geliebte der Seele, der intime Vertraute des Geistes, all diese Übersetzungen und viele mehr lässt das Griechische freizügig zu, weil diese Ursprache der europäischen Zivilisation es noch verstand und wagte, die vielschichtigen Dinge zusammen in einem Wort denken und fühlen zu lassen, ihnen üppige Höfe und Vorhöfe von Bedeutung zu gestatten, die modernere Sprachen gern verbieten, um dann schließlich auch die bloße Möglichkeit solcher Verbindungen in Vergessenheit oder gar Verruf geraten zu lassen.

Diese Arbeit versteht sich als Philologie im archaischen Sinn und hat daher einige Mühe, sich methodisch auf zeitgenössische und zünftige Art zu legitimieren.

Liebe scheut und meidet mit gutem Grund jede Methode. Wer methodisch liebt, der hat die Entdeckung der Liebe noch vor sich oder wird nie in die erlösende Verwirrung ihrer Nähe geraten. Liebe ist vor allem ein Akt der Abrüstung. Die Liebenden haben eine Schwäche füreinander und tun gut daran, diese vertraut und intim miteinander und aneinander zu entdecken, ihr möglichst jede Angst zu nehmen und sie schließlich als gemeinsam entdeckte Stärke genießend zu feiern. Vielleicht ist das Wesen der Liebe in diesem seltsamen Geheimnis angelegt: die Schwächen füreinander in eine gemeinsame Schwäche zu verwandeln, in der es sich geschützter und mutiger, intensiver und exzessiver lebt und sein lässt. Gewagte Schwäche ist das Fundament dieser einzigartigen Stärke.

Wer nun glaubt, diese Beobachtungen befänden sich in einer abenteuerlichen Ferne von Ady und Rilke, dem kann ich nur entgegen halten, dass ich der jahrelang gelebten Nähe zu diesen Dichtungen und ihren Dichtern sowie vielen Versuchen der Lehre meinen ganzen Begriff von Philologie schulde und verdanke. Sie sind für mich beide auf sehr unterschiedliche Art erstaunliche Meister in der Kultivierung ihrer Schwächen. Gemeinsam ist ihnen das schwache Beginnen. Ihr Frühwerk verrät nichts von dem, was ihnen später mit etwa dreißig Jahren gelingen sollte. Und doch wird bei näherem Hinsehen augenscheinlich, dass diese auch im späteren Werk immer wieder auftretenden Schwächen nötig waren, man wird sie sogar lieb gewinnen aus der Perspektive dessen, was sie daraus machten. Gab es in ihrem Leben und Werk

dann immer wieder Kreuzungen, so entschieden sich beide geradezu verlässlich für den kleineren, den mühsameren und abgelegenen Weg, den Weg in die schwächere Schwäche, sie steigerten ihre Vereinzelung, bis sie wirklich einsam und allein waren in ihr. Beider Weg und Werk sind geradezu überladen mit Verzweiflung, der sich jedoch das Ferment ihrer besten Gedichte und Texte abgewinnen ließ, eine Qualität, zu der sie auf dem Weg der Stärke nicht gekommen wären. Körperliche Hinfälligkeit war in beider Leben der hohe Preis dieser extremen Reisen in die Vereinzelung. Die fieberhafte Getriebenheit ihrer unablässigen Ortswechsel ist die logische Lebensform moderner Vereinzelung. Beide finden in dieser Intensität eine wahrhaft eigene Sprache, die sich deutlich verselbständigt von den Konventionen ihrer Muttersprachen und ihres literarischen Umfelds. Ein Adywort ist als solches im Ungarischen gut erkenntlich, ein Rilkebild oder ein Rilkereim sind auffällige Gestaltungen im Deutschen. Beide hatten allergrößte Mühe, ihren so radikal gelebten Lebenswandel gesellschaftlich durchzusetzen. Für Familie, Kinder, Berufe oder Verlässlichkeit blieben kaum Raum und Kraft. Von ihren Dichtungen und Schriften konnten sie nicht leben, beide waren bis zu ihrem Tod quälenden Abhängigkeiten ausgesetzt, mussten sich beinahe wie Bettler um Gunst und Unterstützung sorgen, lebten häufig von der Hand in den Mund und konnten nie sicher sein, wie dieser riskante Weg im nächsten Monat weitergehen könnte. Beide machten aus dieser ewigen äußeren Abhängigkeit ihre innerliche Unabhängigkeit, nichts verlierend als ihre Fesseln. Beide zogen sich auffällig ähnliche, misstrauische Blicke zu, sie galten als Mimosen, zumindest aber als überempfindlich, beide waren latent krank oder kränklich und für viele Zeitgenossen, sogar für gute, nicht selten überforderte Freunde ewig rückfällige, anstrengende und häufig auch einfach lästige Simulanten. Das war ihr spezifischer Weg, sich den großen und größten Herausforderungen ihres Lebens zu stellen, so vermochten sie sich vor den Borniertheiten und Einschränkungen ihrer Zeit zu schützen, beider Rückzug war immer auch Anlauf zu neuen Offensiven, ein Weg zu einer noch radikaleren Literatur, ein Angriff der Schwäche auf alles, was sich stark fühlte um sie herum. Dabei erstaunt es nicht, dass sie sich immer wieder in ein Abseits hineinmanövrierten, das sie angreifbar machte für heftige Kritik und bitteren Spott. Beide mussten in Fallen laufen, da sie mit einer am Rand und im Abseits gefundenen Naivität (Schiller) operierten, die allen sentimentalischen Selbstverständlichkeiten ihrer Zeit in die geöffneten Messer lief. So etwa entscheiden sich beide instinktiv, mit den revolutionären Gärungen und Bewegungen am Ende des immer absurder werdenden Ersten Weltkrieges zu sympathisieren, Ady wird zum Fanal der

gärenden Massen und hat das „Glück“, das Scheitern der ungarischen Republik und Räterepublik, das doppelte Fiasko im Aufbruch der magyarischen Demokratie, nicht mehr zu erleben, Rilke merkt schnell, dass seine Erfahrungen nicht mit denen der Politik zu kommunizieren verstehen und findet letzte Zuflucht in entfernten Winkeln der abgelegenen Schweiz. Dennoch können uns seine Schriften häufig mehr von den Ratlosigkeiten und Blindheiten seiner Jahre erzählen und zeigen als manch ein Flugblatt oder Friedensvertrag.

Ady und Rilke hatten keine Methoden. Sie versteckten sich nicht in der Bildung, sondern setzten sich vielmehr den großen Fragen ihrer Kunst und ihres Lebens in immer wieder neuer Wehrlosigkeit und moderner Naivität aus, ihr Mut zu einer manchmal geradezu infantil anmutenden Schwäche war das Fundament einer Empfindlichkeit, sich steigernder Empfindlichkeiten, die umso prophetischer wurden, je nackter sie sich den Fragen und Krämpfen ihres Daseins auslieferten, und weil sie diese Nacktheit auf so fundamental unterschiedliche Weise zu schaffen und zu stabilisieren vermochten, ist mir der Blick auf beide seit weit über zwanzig Jahren mehr als lieb geworden, er hat wie ein Kompass mein ganzes Leben maßgeblich inspiriert und bestimmt.

Metaphorisches Denken

Diese Arbeit lebt von dem aktiven Vertrauen in die Erkenntniskraft und verdeutlichende Energie metaphorischen Argumentierens, das sich von der plastisch sinnlichen Qualität der Dichtung bereitwillig beflügeln lässt und in ihr weiter zu spielen und denken versucht, nicht zuletzt in der Wunschvorstellung, eine lebendige Beziehung zwischen den Dichtungen von Endre Ady und Rainer Maria Rilke so überzeugender stiften zu können. Poetische und wissenschaftliche Wahrheit haben ein traditionell gestörtes, wenn nicht gar akut allergisches Verhältnis zueinander. Die Wissenschaft fühlt sich durch poetischen Bildersturm um ihre rationale Basis und allzeitige Kontrollierbarkeit betrogen, die Poesie sieht ihre Wahrheit von den Wissenschaftlern zerfleischt und zerstückelt, ihr lebendiger Körper findet sich eingetütet in den sorgfältig strukturierten Schubfächern einer Tiefkühltruhe verstaut, säuberlich geordnet, aber geschlachtet und tot, statt in ihren Lebenskräften ernst genommen, gelesen, verstanden und gelebt zu werden. Meine drei bedeutsamsten Lehrer im Umgang mit Literatur haben auf ganz unterschiedliche Weise diesen metaphorischen, eigenwilligen Denkweg geprägt und gefördert.

Zsuzsa Széll hätte als junges jüdisches Mädchen im Todeslager von Auschwitz nicht überlebt, wenn sie dort nicht mit ungarischen Freundinnen aus der Erinnerung heraus am Abend Gedichte von Ady heraufbeschworen hätte, die sie sich dann gegenseitig immer wieder vorgetragen haben, um so einen Lebensmut aufrecht zu erhalten, der half, ihnen die Flucht aus dem Lager und die Odyssee einer Rückkehr nach Ungarn zu ermöglichen. Auf diese willensstarke und unerschütterliche Frau bin ich gestoßen, als ich 1989 meine ersten eigenen Literaturseminare in Budapest hielt. Von ihr habe ich gelernt, dass Literatur eine todernste Angelegenheit ist, für die es zu leben gilt.

Gert Mattenklott ist ein entscheidender Mentor meines literarischen Denkens seit den Studienjahren in Marburg. Seiner legendären und vielleicht gerade deshalb nie zur Veröffentlichung gelangten Vorlesungen über den modernen Roman verdanke ich den zuvor sehr blockierten Zugang zu Rilke, weil er dessen Malte Laurids Brigge zu wunderbarem neuen Leben an den Ufern der Lahn erweckte. Sein Vortrag war von einer beeindruckenden Zurückhaltung und gerade daher von magischer Wirkung, eleganteste Reflexion, die in einer wunderbaren Sprache daher kam und große Lust darauf machte, die Rätsel dieser so schön präsentierten Vernunft zu lösen. Für den Gesprächsstoff der nächsten Woche unter aufgeregten Studenten war reichlich gesorgt. Das Wunder seiner Sprache verdankte sich nicht zuletzt seiner Metaphorik. Auf den Flügeln seiner Bilder schwärmte die dankbar angeregte Zuhörerschaft in alle nur denkbaren Himmelsrichtungen. Diese metaphorische Kühnheit findet sich auch in seinen Schriften. Sie ist das Siegel seiner eleganten Denkbewegung, die Wahrheit mit liebender Zärtlichkeit umwirbt und ihr so berauschend nahe zu kommen versteht. Mattenklott hat immer wieder über das Metaphorische in den Wissenschaften nachgedacht[8], weil er um die metaphorischen Essenzen in der Zauberküche seiner Denkrhetorik wusste. Er hat diese Arbeit bis zu seinem Tod mit viel Geduld und Verständnis betreut, ihm gilt dafür mein größter Dank.

Ein zusätzliches Glück, dass ich in meinem letzten Studienjahr noch Ernst Theodor Voss in Marburg begegnen und erleben durfte, der in seinen Seminaren einen ganz anderen Stil im Umgang mit Literatur praktizierte, im Zielbereich allerdings gab es eine große Nähe zu dem, was Mattenklott in seiner Lehre zu bewegen verstand. Der hielt sich körperlich geradezu demonstrativ zurück, um das ganze Gewicht seiner Aussage seinen schwierigen, dennoch aber

[8] Siehe Mattenklott, Gert: Metaphern in der Wissenschaftssprache, in: Studi Germanici, Neue Folge, 38. Jahrgang, 2000, Nr. 2, S. 321-337

wie selbstverständlich daherkommenden schönen Sätzen zu überlassen, Voss hingegen sprach mit dem ganzen Körper, mit jeder Geste seiner Hände, dem Funkeln seiner Augen und den beweglichen Zügen seines listig klugen, liebevoll einfühlenden Gesichtes. Er sprach nicht über, sondern in und aus der Literatur, er holte Goethe in den Raum und brachte ihn zum Sprechen. Auch seine Sprache scheute sich nicht vor schönen Bildern, metaphorisch vor allem aber war und ist bis auf den heutigen Tag seine Art und Kunst, wie er gestisch verdeutlicht und ausmalt, an was er wie denkt. Hier habe ich gelernt und lerne dankbar noch immer, über Literatur zu sprechen, indem man mit und in ihr spricht. So wurde aus einer Idylle des 18. Jahrhunderts in seinen gestischen Auslegungen ein kühner Entwurf künftigen Glücks und beißende Kritik an gegenwärtigen Leiden, und das nicht etwa durch künstlich an den Haaren herbeigezogene Aktualisierung, sondern durch philologisches Freilegen zeitübergreifender, wirkender Worte. Ich selbst wäre sicher kein Lehrer der Literatur geworden ohne dieses wunderbare Vorbild der Auslegung.

Das methodische Gewicht metaphorischen Denkens durchdringt diese Arbeit. Das Wort von der «transzendentalen Obdachlosigkeit»[9], mit dem der junge Georg Lukács die seelisch-geistige Krise seiner Zeit erfasst und benannt hat, sagt mit zwei Worten eindrucksvoller und mehr, als große Studien zu diesem Thema zu sagen vermöchten. Die Dichtung von Ady und Rilke kämpft auf verschiedenste Weisen beharrlich gegen diese Obdachlosigkeit, sie arbeiten beide mit gewaltiger Metaphorik. Jede Metapher hat einen inneren, eingeborenen Drang nach Transzendenz, denn sie versucht, sich der irdischen Wirklichkeit mit Bildern zu nähern, die im Himmel der Sprache ihren Ursprung haben. Gerade weil sie dann aus größter Entfernung auf die Erde fallen, zeigen sie uns gewohnte Wirklichkeiten aus dem unerschrockenen und frischen Blickwinkel des Fremden, sie zeigen uns das Irdische in einer außerirdischen Schärfe und Beleuchtung. Außerdem arbeiten sie mit dem Auge und sind immer wieder neue Beweise für die von Goethe so geschätzte Kraft dieses Organs beim Entdecken, Zeigen und Erschaffen von Wahrheit.

Die Lust an der völligen Andersartigkeit der ungarischen Sprache ist sicher der entscheidende Grund, der mich schließlich von Hamburg nach Budapest kommen und dort bleiben ließ, weil das Ungarische eine viel sinnlichere metaphorische Kraft auszeichnet, die mir so elementar entgegenschlug, weil ich sie nicht muttersprachlich, sondern als Geschenk aus dem

[9] Lukács, Georg: Die Theorie des Romans, Neuwied, 1971, S. 32

Nichts heraus erleben und empfangen durfte. So höre und empfinde ich die metaphorische Dimension dieser Sprache wahrscheinlich stärker und elementarer. Wenn ein Ungar sagt „esik az eső“, dann ärgert er sich über das schlechte Wetter, weil es regnet, ich genieße diesen Ausdruck buchstäblich, weil ich die wunderschöne Metapher höre, mit der es da sprachlich regnet: “Es fällt das Fallende.“ In dieser archaischen Würde ist der Regen immer neu ein fruchtbares Geschenk der Götter und eine ewig bleibende Verschönerung der Schöpfung.

Die Metapher blieb bislang ein chronisch verdächtiges Stiefkind der philologischen Erkenntnis, weil ihr die Präzision wissenschaftlichen Unterscheidens und Vergleichens fehlt, die in den Naturwissenschaften von elementarer Bedeutung ist. Was ihr aber an dezidierter Unterscheidungskraft fehlt, das überbietet sie mit ihrer sinnlichen Identifizierungskraft, weil sie im Vergleich Verwandtschaften und Berührungspunkte benennt und verdeutlicht, die ohne sie verkrustet und verborgen blieben. Im Bereich der Philologie reibt sich Sprache an Sprache, die es ohne Metaphorik nicht gäbe. Vergleiche schaffen Ordnung und Wissen, metaphorische Annäherungen aber verlassen sich auf Ahnung und Gespür, nicht selten gelangen sie zu einer sinnlichen Gewissheit, die gerade in der Philologie mehr ist als jede Ansammlung von Wissen sein könnte. Es ist also geradezu natürlich und ohnehin unvermeidbar, diese metaphorischen Potenzen nicht nur der poetischen, sondern aller Sprachen bewusst und mutig zu nutzen, gerade wenn es darum geht, Dichtungen miteinander ins Gespräch zu bringen, die jeden Versuch nüchternen Vergleichens beleidigt von sich weisen, weil sie mit Recht stolz darauf sind, einmalig und unvergleichlich, also auch unvergleichbar zu sein.

Philologie muss dieses sprachliche Abenteuer wagen, will sie ein treues Kind und guter Freund, ein leidenschaftlicher Liebhaber und intimer Vertrauter der Sprache sein.

Reisendes Verstehen, verstehendes Reisen

Reisen zu den Orten poetisch sichtbar werdender Inspiration haben die Geographie meines eigenen Lebens maßgeblich beeinflusst. Im Portraitkapitel habe ich zu schildern versucht, wie Ady entscheidend Anteil daran hatte, mich in die ungarische Sprache und nach Budapest zu locken. Das aber war nur ein Anfang. Ady und Rilke haben mich mit ihrer ewigen Unruhe infiziert, aber auch umgekehrt gilt, dass die eigene Unruhe sich mit ihrer vermischt und verbunden hat. Beide Dichter heben es nicht geschafft, einen Ort zu finden und sich dort tief zu

verwurzeln, es gab für sie weder ein gelobtes Land, noch ein erlösendes Haus, kein Halten und erst recht keine Heimat, allerdings haben beide im Streifen der Orte, in der Unruhe ihrer Suche, immer wieder tief hineingeblickt in den Geist von Städten, in die Möglichkeiten von Landschaft, in die Vibration eines Hauses, das Leben einer Straße, in Bäume und Tiere. Das sind Momente der Ankunft, Ahnungen von einer möglichen Zugehörigkeit, von Halt in der Bewegung.

Ohne das ständige Fahren hätten wir die Dichtungen nicht, die in sie eingegangenen Orte sind ein entscheidendes Element ihrer sprachlichen Qualität. Rilke suchte zehn lange Jahre nach dem Ort, wo sich die in Duino aufgetanen Elegien vollenden ließen, er sucht wie ein Besessener, rastlos getrieben, ohne wirklich wissen zu dürfen, was er da eigentlich sucht und begehrt. So nehmen diese Elegien eine ganze Landkarte von Orten in sich auf, um sich dann endlich in Muzot wie ein Geschenk des Himmels freisetzen zu lassen. Ady kennt ganz ähnliche Hemmungen und Schübe, er verschließt sich nicht wie Rilke in einsam bewohnten Schlössern und mittelalterlichen Türmen, sondern nutzt die Momente des Alleinseins in lauten Kneipen und Nachtcafés, um seine Gedichte heftig und schnell hervorzustoßen, die unmöglichste Situation ist ihm oft die einzig mögliche, nach dem Rausch gesellig oder liebend verbrachter Abende und Nächte meldet sich der Schreibrausch bei ihm häufig im Morgengrauen in der einsetzenden Ernüchterung, endlich allein mit sich und der Sprache, dann schnellt der Bleistift druckvoll über das Papier, er schreibt und streicht, klammert und markiert, verwirft und vollendet. Und immer wieder treibt es ihn an neue Orte, wo er Ruhe zu finden hofft, aber doch nur die alte, neu aufgestaute Unruhe findet.

Beide Dichter, häufig auch ganz bestimmte Dichtungen und Sätze, haben mich neugierig gemacht auf ihre Orte. Ich bin ihnen nachgereist, nach Paris und Kairo, Toledo und Graz, nach Érmindszent, Friedelhausen und Böckl. Manche dieser Reisen sind explizit in diese Arbeit eingeflossen, manche nicht weniger heftig, ohne dass dies direkt sichtbar würde.

Nicht wenige der durch dieses forschende Nachfahren entdeckten Orte haben eine bleibende Wirkung hinterlassen. Nagyvárad, die jüdische Bürgerstadt, die um 1900 den Rausch ihrer Utopie erlebte und Ady daran teilnehmen ließ, ihm sogar in mancherlei Hinsicht eine wahre Neugeburt schenkte, die Geburt zum Dichter, hat ihre inspirierende und heilende Strahlung auch auf mich übertragen, diese Stadt ist ein wunderbar geglücktes Amalgam aus zwei einander unvorstellbar fremden Orten, aus Paris, der Hauptstadt von Kunst und Leben um 1900, und Érmindszent, dem am Ende der Welt gelegenen und liegenden Geburtsort Adys. Mit dieser Stadt

möchte ich eine ernsthaft lange Zeit zusammen verbringen, weil ich nach vielen Besuchen an die Aktualität ihrer Botschaft glaube, alte Utopien gebären neue Utopien, und ich bastle daher gegenwärtig an Ideen und Projekten, diesem Lebenswunsch näher zu rücken. Mit ähnlicher Heftigkeit zieht es mich immer wieder neu nach Triest, das ich dank Rilke zusammen mit Duino entdeckte. Habsburgische Vorgeschichte hat dafür gesorgt, dass Budapest eine faszinierende Schwester am Mittelmeer hat, so schön und voll von Geheimnissen des Alltags, dass es mir manchmal an Tagen der Fernweh wie ein fataler Irrtum erscheint, nicht dort zu leben.

Auch den auf den Spuren literarischer Inspiration entdeckten, abgelegenen Orten verdanke ich viel. Als ich in Marburg studierte (1972-78) und am Ende mit einiger Heftigkeit an Rilke geraten war, da ahnte ich nicht, dass eines seiner zahllosen Schlösser des Rückzugs, Friedelhausen, zum Greifen nah vor meiner Haustür lag. Eine spätere Entdeckung dieser Nähe von Budapest aus trieb mich für einen Monat nach Marburg zurück und machte Friedelhausen zum Vorort meiner eigenen Geschichte. Ähnlich erging es mir mit dem ostwestfälischen Gut Böckl, das mich auf überraschende Weise mit meinem sauerländischen Westfälischsein versöhnte. Ady verdanke ich aufschlussreiche Abwege an die Ränder von Graz. Er hat dort in Mariagrün eine seiner zahllosen Kuren abgehalten, die bei ihm meistens dazu führten, dass nicht er, sondern seine Krankheiten (Schwächen) sich augenfällig erholten: ohne Rücksicht auf Verluste zettelte er Liebschaften an und verließ in den Abendstunden heimlich das Sanatorium, um mehr zu trinken als je zuvor. Ady konnte weder Geld noch Gesundheit bei sich behalten oder gar sparsam damit haushalten. Die große Kuranlage gibt es längst nicht mehr, die elegante Villa aber liegt noch an einem schönen Hang hoch über Graz. Ein Reich für Kinder ist aus dem in die Jahre gekommenen und leicht bröckelnden Palast geworden, in dem Ady nach dem großen Bruch seiner Liebe zu Léda die eigene Lebenslust neu entdeckte.

Wieder ist der Faden verloren, sollte es hier doch darum gehen, Methode zu reflektieren. Das Nachreisen und die Weiterwirkung von Orten, die von großem Einfluss auf Ady oder Rilke waren, ist eine wichtige Dimension meiner Nachforschungen. In Budapest ging dieser tätige Nachvollzug noch einen Schritt weiter. Ein großer Zufall hat es so gewollt, dass für lange Jahre das Goethe-Institut genau die Räume mit angemietet hatte, in denen einst der mit Abstand bedeutendste Stammplatz von Endre Ady ansässig war, das Gasthaus Három Holló / Drei Raben. Wenn Ady in Budapest wohnte – bis auf die letzten Jahre seiner schweren Krankheit – dann war dies der Ort, an dem er allabendlich seine wichtigen Freunde traf, um dann nach Mitternacht,

wenn keine Liebesbeziehung ihr Recht forderte, in seinem Separee dort allein zu bleiben und irgendwann dann auch zu schreiben. Diese einfache Kneipe mit rustikalem Essen, bezahlbarem Schnaps und Wein war für Ady, der meist in unbequemen, kleinen Hotelzimmern hauste, die er sich häufig zudem noch mit einem Zeitungskollegen teilte, der wichtigste Ankerplatz in Budapest. Lange schon hatte ich ein Auge auf diese 200 Quadratmeter Ady-Wohnstätte geworfen, bis mich das Goethe-Institut, das von meiner zweiten Identität als Cafébetreiber wusste, aufforderte, in Kooperation dort eine Kulturgastronomie zu versuchen. Knapp zehn Jahre lang betrieb ich dieses Café mit Studenten der Germanistik, wegen Goethe hatte es Eckermann zu heißen, doch eine Gedenkwand mit Ady-Portraits, Ausstellungen, Veranstaltungen und nicht zuletzt ab 2000 die Zeitschrift *Drei Raben / Három Holló*, die ungarische Kultur in deutscher Sprache präsentiert, machten die Vorgeschichte des Ortes immer wieder deutlich. Als zu Beginn des Jahres 2006 das Goethe-Institut diesen kostspieligen Ort direkt neben der Oper wegen maßlos steigender Mieten nicht mehr halten konnte, versuchte ich noch ein halbes Jahr, jetzt wieder unter dem altehrwürdigen Namen *Három Holló*, den Ort im Geiste Adys weiter zu betreiben, ohne wirkliche Chance auf Perspektive, Haus und Hof riskierend. Ich kaufte den Keller und plante wie im Rausch ohne Rücksicht auf die Wirklichkeiten. Es kam, wie es kommen musste, die Immobiliengesellschaft verlangte dreißigmal so viel Monatsmiete, wie ich als Literaturwissenschaftler an der Germanistik der ELTE in Budapest verdiene. Das globale Kapital belagert inzwischen fast vollständig die eleganteste Straße der Stadt, die Andrássy út, auf der man schon zu Adys Zeiten nicht recht verstehen konnte, wie sich das einfache Lokal mit dem provinziell anmutenden Namen *Drei Raben*, das fettigen Gulasch, Schmalzbrote, billigen Wein und hochprozentigen Schnaps vor allem an windiges, nachtschwärmendes Volk verkaufte, direkt an der Oper eigentlich hat halten können. Das gewagte Experiment, aktiv und auf lange Sicht Adykult am Adyort zu betreiben, ist gescheitert, mit hohen Verlusten, die ich nicht bereue, denn es war für mich eine philologische Herausforderung und Selbstverständlichkeit, diesen Versuch mit jedem auch nur irgendwie vertretbarem Risiko bis ans Ende machen zu müssen, denn nicht nur für mich, sondern auch für große Teile der sehr engagierten Mannschaft war das Betreiben des Cafés mehr als ein Glücksfall: es war ein sinnlicher Dienst an der Literatur.

Orte zu bereisen oder auch leibhaftig zu besetzen, die für Ady und Rilke bedeutsam wurden, das ist ein entscheidender Weg, mich ihrer Sprache zu nähern. Aber natürlich hat diese Arbeit auch von traditionelleren Methoden der Literaturwissenschaft profitiert. Doch als jemand,

der über vierzig Jahre als Student und Lehrender im Literaturwissenschaftsbetrieb zuhause ist, bin ich skeptisch geworden gegenüber jeder Methodendominanz, zu der es im Rhythmus der Moden immer wieder kam und kommt. Würde man das Wort Methode nur im Plural denken können, so befände sich die Literatur in größerer Sicherheit. Ohnehin neigen leidenschaftlich forcierte und praktizierte Methoden notorisch dazu, sich selbst wichtiger zu nehmen als den Gegenstand ihrer Forschung. Alle Germanistik, die sich methodisch aufgerüstet bei genauerem Hinsehen auf der Flucht vor der Literatur befindet, diese nicht öffnet und zugänglich macht, sondern verschließt, um sie in immer eleganter werdenden Schubladen und Abteilungen abzulegen und eloquent beherrschbar und verwaltbar zu machen, besitzt keinerlei Legitimation, weil sie mit ihrer eigenen Blindheit die Literatur blendet und domestiziert. Statt Dienstleistung an der Literatur zu üben, entwürdigt sie diese zur Beliebigkeit und macht sie der Willkür verfügbar.

Nähe ist die größte und auch schwierigste Herausforderung im Umgang mit Literatur, aber es muss doch Ziel und Wesen philologischer Arbeit sein, ihrem Gegenstand im Innersten gerecht zu werden und nahe zu kommen, so darf aus dem Umgang mit Literatur kein ängstliches Umgehen der Literatur werden. Flucht vor der Literatur führt weg von ihr.

Da kommen überall auf der Welt in immer wieder neuen Strömen ganze Scharen von Studenten an die Literaturfakultäten, und in so manch einem brennt ein literarisch gezündetes Feuer, eine Wahrheit, die er mit Recht für eine ganz und gar einzigartige und einmalige hält, die er hütet als einen großen Schatz eigenständig gewonnener Persönlichkeit, und viel zu oft erschöpft sich die Kunst institutionalisierter Literaturwissenschaft darin, dieses Feuer von der Einführungsveranstaltung bis zur Schlussklausur, ja sogar bis in die Diplom- und Doktorarbeiten hinein störrisch zu ignorieren, systematisch müde zu machen und schließlich zu löschen, das kann nicht im Geist der Literatur geschehen, dieses Feuer gilt es zu kultivieren, zu schüren und zu schulen.

Philologie als Dienst an der Literatur

Seit fünfundzwanzig Jahren lehre ich neure deutsche Literatur in Budapest, der Hauptstadt eines Landes, in dem nach wie vor viel und leidenschaftlich gelesen und mehr noch, in Literatur gefühlt, gedacht und gesprochen wird. Nun hat eine Auslandsgermanistik wohl immer das

leidige Problem, allein schon wegen der Wissensvermittlung der fremden Sprache verschulter und rigider sein zu müssen als ihre Schwestern in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Daher wird hier der Verlust der literarische Begeisterung durch das Studium der Literatur vielleicht deutlicher und schmerzvoller augenfällig, zugleich aber ist immer wieder erfreulich, dass starke Naturen es dennoch schaffen, im zähen Widerstand ihr eigenes Feuer nicht nur zu retten, sondern zu sensibilisieren, zu schüren, eigenwillig zu lenken, zu streuen und zu leben. In der Entdeckung und Förderung solcher Studenten finde ich immer wieder neu den Rohstoff und Impuls, an eine Philologie zu glauben, die ihren Namen ernst nimmt.

Wenn Malte in der Bibliothek seinen Dichter feiert, denn ausgerechnet er, der davongeworfene Ausländer, hat einen Dichter, so teile ich diesen Jubel, wenn ich an mein Verhältnis zu Endre Ady und Rainer Maria Rilke denke, obwohl gerade Malte sicher Zweifel anmelden würde, ob ein Mensch überhaupt zwei Dichter gleichzeitig haben kann und darf. Es gibt viele Gründe für mein ewiges Verzögern der Fertigstellung dieser Arbeit, der gravierendste ist sicherlich, diesen Jubel „Ich, der Ausländer, habe zwei Dichter!“ nicht aus den Händen geben zu wollen. Ein Satz des universalen Avantgardekünstlers Miklós Erdély hat sich tief in mir festgesetzt: *Kész van, ami készül.* Auf Deutsch lässt sich das nicht so elegant und markant sagen: *Fertig ist, was gefertigt wird.* Es ist die Angst, den Jubel der Fertigstellung nicht aufgeben zu wollen, denn es ist eine glückliche Sache, diese zwei Dichter zu haben, nicht selten so nah, als würden sie in mir und ich in ihnen leben. Sie mit immer wieder anderen Augen zu lesen, ihnen nachzufahren, sie in Antiquariaten und Haushaltsauflösungen zu entdecken, sie zu verschenken, Literatur über sie zu sammeln, dass kaum Platz mehr zum Wohnen bleibt, mit Freunden über sie zu reden und zu streiten, den Ungarn ins Deutsche zu übersetzen im Wissen, wie wenig das möglich ist, das Unübersetzbare zu lieben, auch an Rilke, mit ihren Sätzen im Kopf in der Budapester Metro zu sitzen und die Gesichter der Fahrenden zu studieren, die Kneipe Adys als Café zu reanimieren, allein im Schloß Duino am Fenster mit Blick auf das immer wütender werdende Meer zu stehen und das Gewitter zu genießen, den Sturm, der dieses Fenster fast zerdrückt und etwas zu schreien scheint, vor das Geburtshaus von Ady zu kommen, wo gerade ein jähzorniges Huhn eine Maus mit dem Schnabel zerdrückt und diese Beute chancenlos gegen den Hahn und die Meute der anderen Hühner verteidigt. All das sind Auskünfte über meine Methode, über die praktizierte Idee einer nachvollziehenden Literaturwissenschaft, einer Philologie der Nähe, einer durch Leidenschaft vorangetriebenen Vernunft.

Oft schon war ich um die doppelte Leidenschaft dankbar, denn erstaunlich viele Horizonte haben sich geöffnet und verschoben durch das produktive Glück, zu dritt zu sein. Mit Adys bohrenden Augen auf Rilke zu blicken, mit Rilkes immer wieder auf den Boden schauenden Augen Ady passieren zu lassen, das hat so manches Mal für wohltuende Verfremdung und kritische Irritation gesorgt, ohne dabei die angestrebte Nähe aufgeben zu müssen, nicht selten hat der eine über den anderen in einer merkwürdigen Mischung aus Skepsis und Sympathie abgründig gelächelt oder auch laut gelacht. Bei aller Unmöglichkeit, Dichtungen miteinander zu vergleichen, denn es ist ja gerade das einmalig gut Gesagte, dessen Schönheit wiegt und zählt, so ist es doch ungemein belebend und produktiv, Dichtungen miteinander in Berührung oder gar ins Gespräch zu bringen. Oft wurde mir das Einmalige im Aufleuchten der Differenz erst wirklich deutlich. Ady und Rilke erwiesen und erweisen sich als ein gutes Paar, weil der eine als Kontrastflüssigkeit des anderen zu wirken versteht.

Unvollständigkeit ist die natürliche Konsequenz eines so weiträumig angelegten Versuches. Es fehlen gewaltige Kapitel, es fehlt Dänemark, das Rilke im *Malte Laurids Brigge* zum Umbau seiner eigenen Identität so ausgiebig plündert und neu gestaltet, es fehlen bei beiden Autoren die langen und prägenden Zeiten, die sie auf Schulen fern ihrer Herkunft verbrachten, diese bedeutsamen und schwer zu deutenden Jahre der internierten Inspiration. Über die Mütter wird ausführlich berichtet, die Väter aber kommen zu kurz. Ady folgte ich kaum nach Italien, auch in Siebenbürgen und im südlichen Deutschland geschahen interessante Wendungen, denen ich hier nicht nachgehen konnte.

Blicke in die Literatur

Diese Arbeit verdankt der Sekundärliteratur viel mehr, als es in den Fußnoten und Verweisen explizit zum Ausdruck kommt. Nahezu jedes Kapitel hätte zu einem eigenen Buch auswachsen können, hier aber ging es mir darum, die vielen Ortswechsel der Dichter mit ihren poetischen Strategiewechseln im Auge zu behalten, so wurde aus der Sekundärliteratur buchstäblich sekundäre Literatur, ohne eine systematische Reduzierung ihres direkten Einflusses wäre bei der Flut von Literatur zu Ady und Rilke kein eigenes Gesamtbild möglich gewesen.

Der weitgehende und gerade dadurch produktive Verzicht auf die direkte Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur gerade im Umgang mit diesen beiden Dichtern ist

nicht ohne Vorbild. So etwa veröffentlichte Richárd Szabó seine umfangreiche Monographie *Ady Endre lírája (Die Lyrik von Endre Ady)*[10] 1945 nahezu ohne Verweis auf andere Literatur und weckt durch die ausschließliche Konzentration auf die Neuinterpretation seiner Gedichte ein sehr lebendiges und eindringliches Bild dieses bei allen Widersprüchen unabhängigen und souveränen Geistes, der gerade nach den unglaublichen seelischen Verwüstungen des Zweiten Weltkrieges manche Frage und Botschaft neu und scharf in die Welt zu stellen hatte. Richárd Szabó schuf ein Buch, das seine Frische gerade wegen seines mutigen Alleingangs bis auf den heutigen Tag bewahren konnte. Der Leser muss durchaus nicht einverstanden sein mit all seinen Positionen, doch er wird Seite für Seite in einen aufregenden Dialog mit Ady geführt und verwickelt. Das ist die schönste Dienstleistung der Philologie, gute Literatur niveauvoll und neu zu belichten und zu beleben. Das Buch erschien im eigens dafür gegründeten Ady Verlag voller Ady Embleme, in dem mehr Bücher über Ady erscheinen sollten. Doch wie der Autor verschwand auch der Verlag schnell und nahezu spurenlos. Die spätere Ady-Literatur bezieht sich kaum mehr auf Richárd Szabó, der Alleingang blieb allein.

Ein Alleingang ganz anderer Art in seiner geradezu manischen Konzentration auf Ady ist das Lebenswerk von István Király. Ich hatte das Glück, als ein exotischer junger Mann aus der Hamburger Fremde mit ihm zu Beginn der achtziger Jahre über Ady zu sprechen. Er spürte meine Begeisterung und machte sie gleich zum Teil seiner eigenen, die wiederum meine mit neuem Feuer versorgte. Dieses gemeinsame Schwärmen hatte eine produktive Unschuld, die meinen Willen maßgeblich animiert hat, Ungarisch zu lernen, um diesen verlockenden Dichter Endre Ady im Innersten zu verstehen und Teile seiner Geheimnisse in den deutschen Sprachraum hinein zu übersetzen. Ich kannte auch damals schon die Warnungen ungarischer Kollegen, Király sei ein dogmatischer Ideologe, der aus Ady mit der rigorosen Strenge eines preußischen Hausmeisters und tyrannischen Königs eine triste und starrsinnig verwaltete Universitätsprovinz der Ungarischen Volksrepublik mache. Dieser Vorwarnung entsprach ein Zufallsfund auf dem Schrank vor seinem Büro. Dort entdeckte ich reichlich verstaubt das schön gerahmte Foto, das Lenin und Stalin gut gelaunt auf einer Gartenbank zeigt. Vor nicht geraumer Zeit wird dieses Bild noch an der Wand gehangen und für dogmatische Leitlinien gesorgt haben. Ich zeigte ihm meinen staubigen Fund und bekam seine lächelnde Genehmigung, das Foto als historisches Zeugnis aufheben zu dürfen. Nach diesem politischen Vorspiel begann das Gespräch

[10]Szabó, Richárd: Ady Endre lírája (Die Lyrik des Endre Ady), Budapest 1945

über Ady, dem ich bis heute viel Anregung verdanke. Auch István Király war trotz aller dogmatischen Verkettungen ein von Leidenschaft getriebener Alleingänger im Erforschen der Werke von Endre Ady, auch wenn er im Gegensatz zu Richárd Szabó den kleinsten und abwegigsten Spuren nachging und in einem gigantischen Netz von Quellen und Verweisen dachte und schrieb, immer bemüht, den letzten Winkel der Welt in sein Bild des Dichters einzufügen. Sein Denken mag dogmatisch blockiert gewesen sein, zugleich aber war es getrieben von dem fanatischen Trieb eines Jägers und Sammlers im Dienste des eigenen Ady-Kultes, auf mich hat diese Leidenschaft ansteckend abgefärbt, weil ich von der positiven Ausstrahlung seiner Besessenheit profitierte und nicht zum Opfer seiner Besitzergreifung wurde. All meine Ady-Interpretationen hätten auch in kritischer Auseinandersetzung mit den Positionen von István Király[11] entwickelt werden können, mein Zielpunkt aber war die positiv herauszuarbeitende Konfrontation von Ady und Rilke, das Wechselspiel ihrer möglichen Nähe und Ferne.

Alleingänge sind auch in der Rilke-Literatur meine wichtigsten und ergiebigsten Ratgeber geworden. Das gilt für die großen Biographien[12], ganz besonders aber für den wunderbaren Versuch von Ingeborg Schnack[13], Rilkes Leben und Arbeiten bis auf den Tag, ja häufig bis auf die Stunde genau zu rekonstruieren. Die beiden Bände mit der Überfülle an Dünndruckseiten wurden meine zuverlässlichsten Reiseführer auf den Fahrten zu den Schauplätzen der Rilke-Inspiration, weil hier mit großer Genauigkeit der organische Zusammenhang von Ort, Sprache und Zeit ausgebreitet und beschworen wird.

Ähnlich dankbar bin ich mancher Tagung der Rilke-Gesellschaft, die immer wieder neu versucht, für Rilke bedeutsame Orte zum Treffpunkt ihrer Tagungen zu machen und ihren geistigen Einfluss auf Rilke neu aufleben zu lassen. Es war die traditionelle, leidenschaftliche Leistung von Joachim W. Storck[14], mit ungeheurer Sachkenntnis und gutem Überblick den Eröffnungsvortrag auf den Jahrestreffen der Rilke-Gesellschaft über die Bedeutung des jeweiligen Tagungsortes für Rilke zu halten, eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Reden hätte sich angeboten, um meine eigenen Beobachtungen und Interpretationen zu entwickeln, aber

---

[11] Vor allem die großen Ady- Monographien Király, István: Ady Endre I und II, Budapest 1972, sowie Intés az őrzőkhöz (Mahnung an die Wächter) I und II, Budapest 1982

[12] Leppmann, Wolfgang: Rilke. Leben und Werk, Bern und München 1993. Prater, Donald A.: Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes, Reinbek 1981. Freedman, Ralph: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875-1906, Frankfurt a. M. und Leipzig 2001. Freedman, Ralf: Rainer Maria Rilke: Der Meister 1906-1926, Frankfurt a. M. und Leipzig 2002

[13] Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Kronik seines Lebens und Werkes I und II, Frankfurt a. M. 1990

[14] Diese Studien erschienen in den Blättern der Rilke-Gesellschaft.

auch hier nur um den Preis, das Dichterpaar Ady-Rilke aus dem Auge zu verlieren, umso mehr gilt auch hier mein Dank für zahllose Anregungen an diesen stillen Zeugen meiner Argumentationen.

Schließlich sei hier noch ein Vorbild für eine erstrebenswerte Philologie der Zukunft ausdrücklich genannt, das 2009 erschienene Buch von Ulrich Raulff *Kreis ohne Meister / Stefan Georges Nachleben*.[15] Diesem kunstvoll, geistreich und schwebend leicht geschriebenen Essay gelingt es über 533 Seiten, das Nachleben von Literatur so lebendig zu schildern, dass immer wieder neues Leben gezeugt und angezettelt wird. Mit der drängenden Eleganz seiner Sprache und der Abenteuerlust subjektiv geprägten Forschens wird in dieser Studie der Literatur und dem Denken der Hof gemacht. So kann Philologie ihren gesellschaftlichen Wert zurückgewinnen, den sie zu verlieren droht, wenn sie sich lebensmüde damit begnügt, als Verwaltung einer untergehenden Schriftkultur panisch elaboriert nur noch mit sich selbst zu kommunizieren. Meine Bewunderung für dieses Buch ist grenzenlos, auch wenn ich mit einer Einschätzung Rilkes im Vergleich mit Hofmannsthal und George nicht einverstanden bin.

«Von den drei lyrischen Sternen, die am Himmel des frühen 20. Jahrhunderts standen, Rilke, Hofmannsthal, George, hatten alle drei eine große Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Ein Nachleben aber hatte nur George. Der wichtigste Grund dafür ist die Existenz seines Kreises, den er in einer merkwürdigen, ordenhaften Sonderstellung zur gewöhnlichen Welt hielt. […] Dennoch war Georges Los in der Nachwelt weit schwieriger als das der beiden anderen, der Vielgeliebten und leicht zu Liebenden.»[16]

Raulff schränkt im Anschluss selbst ein, dass die Jünger des George-Kreises nicht selten auch für das postume Unglück des Dichters verantwortlich waren. Doch ausgeblendet bleibt, dass gerade Hofmannsthal und Rilke sich der Einkreisung durch George zu widersetzen vermochten und nicht zuletzt in diesem Widerstand zu ihren eigenen Stimmen fanden. So hatten und haben beide immer wieder neue Wellen eigentümlichen Nachlebens erfahren, und es ließe sich darüber streiten, ob diese Wellen wachsendem Verstehen oder blühendem Missverständnis zu verdanken sind. Rilke und Hofmannsthal sind vielleicht die Vielgeliebteren, ob aber leichter zu lieben, das bleibt ein poetisches Geheimnis und scheut das Tageslicht. Rilke hat gerade auch international ein viel lebendigeres Nachleben als George, weil er im Rückzug jede sektenhafte Einkreisung

[15] Raulff, Ulrich: Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben, München 2009
[16] Ebd. S.19

seiner Person und auch seines Werkes vermied, daher führen seine Dichtungen und Schriften ein vitales und unberechenbares Eigenleben, wie die sich ausbreitenden Wellenringe, wenn Steine ins Wasser fallen. Für seine viel glücklichere Wirkungsgeschichte gelten die Verse auf der ersten Seite seines Stundenbuches.

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.[17]

Wie dem auch sei, Ulrich Raulff, auch er im geweiteten Sinn ein Mattenklott-Schüler aus Marburger Zeiten, betreibt eine wunderbare Philologie, intelligent, sprachverliebt und voller Zukunft.

Die zu beiden Autoren existierenden Bibliotheken von Sekundärliteratur bleiben in dieser Arbeit also bewusst im Hintergrund und fließen nur zurückhaltend und indirekt in die Argumentationen ein. Umso dankbarer bin ich ihrem latenten Einfluss. Im Vorlauf zu den einzelnen Kapiteln habe ich nach Kräften gesammelt und gelesen, um dann allerdings geduldig zu warten, bis diese Literatur mit all ihren Informationen und Interpretationen sich langsam wie der Satz im Kaffee auf dem Boden niederlegt und nur noch von unten belebend wirkt, denn sonst wäre die angestrebte Nähe nicht entstanden, dieses „jungfräuliche“ Verhältnis zu den Texten der Dichter, die ich an allen Orten zu lesen versuchte, als fielen sie mir wie gerade eben gewachsene Früchte des dortigen Bodens neu und zum ersten Mal in die neugierig tastenden Hände. Eine Philologie der Nähe braucht dieses Bemühen um naive Ursprünglichkeit elementar, auch wenn es in unseren Tagen natürlich immer nur eine Naivität sein kann, die längst bereits durch zahlreiche Schulen der Sentimentalität gegangen ist.

Mit dem von der Literaturwissenschaft so gern geprügelten Kind der Identifikation hatte ich begonnen, zu ihm zieht es mich zurück. Die größte Nähe, die wir als Menschen mit fremden Menschen und Welten erreichen können, ist die der begeisterten Identifikation.

Als Kind – ich muss etwa dreizehn Jahre alt gewesen sein – habe ich eine Identifikation erlebt, die mehr als nur hineinspielt in diese Arbeit. Aufgewachsen auf einem sauerländischen Bauernhof fiel mir die Rolle des zweiten Sohnes zu, der sich gegen den großen Bruder behauten

[17] Rilke: SW I, S. 253

musste, wollte er nicht als ewig abhängiger „Knecht“ in dessen Schatten verharren. Früh schon verherrlichte ich die Welt des Papiers gegen den ewigen Dreck und Gestank der Schweine, Hühner und Rinder. Mein älterer Bruder sammelte Schlachtvieh und Wald, Wiesen und Äcker, Traktoren und Mais, ich dagegen sammelte Briefmarken. 1966 kam es da zu einem entscheidenden Tausch in der noch rustikaleren Küche meines Freundes Christoph, dessen Eltern sich bis zu ihrem Tode allen Modernisierungen des Lebens trotzig verweigerten. Dort roch es nach dreihundert Jahren Stallwirtschaft. Das Haus steht heute einsturzgefährdet und leer im Mittelpunkt des Dorfes, niemand traut sich an dieses verwitterte Erbe. In dieser Küche ergatterte ich damals meine erste ungarische Briefmarke, auf der ein Skilangläufer zu sehen ist, der mit flatternden Hosen, wie auch wir sie damals trugen, und nach vorn gespanntem Körper schnell und elegant die Schneelandschaft unter sich hinweggleiten lässt. Gleich habe ich mich selbst in dieser Figur erkannt, genauer gesagt, unbedingt erkennen wollen, und dieses klein Stück Papier unendlich ernst genommen. Sport war im Dorf die heilige Form, sich als Kind und Jugendlicher Anerkennung zu verschaffen, Fußball die heiligste. Dazu reichte es bei mir nicht, mit dem Langlaufski aber kam ich ganz ordentlich voran. Die Briefmarke trug einen Stempel aus Budapest, unter dem Bild war zu lesen: MAGYAR POSTA, UNGARISCHE POST. Das gefiel mir, die Ungarn nennen sich ganz anders, als wir sie nennen: Magyar. Der Ort wechselt Geschmack und Farbe im Akt der Benennung. Dieser Skiläufer wurde zum Ausgangspunkt einer stets anwachsenden Sammlung, die ich heimlich auch heute noch ernst nehme und ausbaue. Hier aber ist bedeutsam, dass diese Briefmarke zum Ausgangspunkt, ja fast sogar zum Medium meines eigenen poetischen Ortswechsels wurde, sie ließ mich innerlich nach Ungarn laufen. Je leidenschaftlicher und tiefer mich diese Briefmarke besetzte und zum bedingungslosen Sammler alles Ungarischen werden ließ, desto mehr wurde ich zum Ausländer im Hochsauerland, zum Schreck alles Bäuerlichen, zum Ausreißer und Flüchtling, zum Außenseiter und Sonderling. Die Poesie dieser Briefmarke erschütterte wie ein wohltuendes Beben den Boden, auf dem ich lebte, und ließ mich zunehmend ernsthaft und sehnsüchtig an eine Ferne glauben, die mir heimischer werden könnte als alle Angebote der prosaischen Heimat Westfalen: Fernweh wurde zu meiner Form von Heimweh. Hier geschah eine Identifikation, die zu gleichen Teilen logisch und willkürlich, gewollt und unwillkürlich zu wirken begann. Das ist bis auf den heutigen Tag so geblieben.

Diese Erfahrung des poetischen Ortswechsels am eigenen Leibe ist methodisch deshalb von Bedeutung, weil sie im engen Verwandtschaftsverhältnis steht zu der hier vorgelegten Studie. Mit Rilke und Ady habe ich Autoren gefunden, mit denen ich in immer wieder neu irritierende, aber auch orientierende „Gespräche“ gerate über das nicht endende Problem, den eigenen Ort zu suchen und zu finden. Ihr literarisches Werk erscheint mir wie die Pioniertat großer Entdecker, mit deren Beschreibungen es möglich wird, die Landkarte eigener Lebenswünsche und Krisen genauer, bewusster und mutiger zu skizzieren. Wo ihr Werk endet, kann Leben sich neu orientieren und endlich beginnen.

3. PRAG ALS HINDERNIS

Ady wie Rilke leiden an der Enge ihrer Herkunft, allerdings ist die Qualität dieser Enge bei beiden ganz markant verschieden und völlig unvergleichbar. Dass ein Dorf am Ende der Welt eng ist, leuchtet unmittelbar ein. Prag 1875 aber scheint auf den ersten Blick ein wunderbarer, in vielerlei Hinsicht vielleicht sogar idealer Ausgangspunkt einer poetischen Begabung zu sein. Für das Kind Rilke aber ist er das durchaus nicht gewesen.

Prag war in der späten Donaumonarchie eine an den Rand gedrängte Metropole, die in einem rasanten Tempo immer deutlicher tschechisch wurde. Eine deutsche Familie, die dazu nicht zu der Insel des jüdisch-deutschen Bürgertums in der Stadt gehörte, musste schon gut situiert sein, am besten weit oben in der Hierarchie des auswuchernden Staatsapparates der Monarchie stehen, um sich sicher und wohl zu fühlen. Die Tschechen, mochten sie auch noch so sehr erstarken und den Charakter der Stadt dominieren, blieben aus dieser herrschaftlichen Perspektive ein Dienstleistungsvolk von Hausmädchen und Arbeitern, deren Sprache und Nähe es vornehm zu meiden galt. Aufstieg im Staatsapparat, genau das aber war der Familie Rilke misslungen, der Vater scheiterte in der anvisierten Militärkarriere, die Mutter erstarrte darüber in unheilbarer Gekränktheit. Das Ehepaar Rilke wurde schnell schon zu einem unglücklichen Paar, der Sohn war noch keine zehn Jahre alt, als die Ehe ganz zerfiel. Vater und Mutter gingen eigene Wege, das Kind sollte die Offizierslaufbahn einschlagen, an der der Vater gescheitert war. Frustrationen der Eltern hatten sich reichlich gesammelt, umso gewaltiger und vergewaltigender sahen die Ambitionen aus, die auf den Sohn abgewälzt wurden. Nur die frühe Kindheit verbringt René Rilke in der Stadt, dann wird er in verschiedene Internate der Monarchie verschickt. Die Stadt Prag war für Rilke daher kein Angebot der Entfaltung, sie glich eher einem Verhängnis, dem Rilke lebenslänglich gezielt auszuweichen versuchte.

Dieses Verhängnis hat Rilke zunächst redlich zu ignorieren versucht. Für seinen zweiten eigenständigen Lyrikband *Larenopfer* (1895/96)[18] entwirft er einen kurzen Reklametext:

«Dieses Werk, das in Böhmen die 'starken Wurzeln seiner Kraft' hat, ragt doch weit ins Allgemein-Interessante, und eignet sich seiner vornehmen Ausstattung wegen vorzüglich zu Geschenkzwecken. »[19]

Reklame ist eine Spielart der Lüge, auch hier, denn der gesamte Band ist voller Gedichte, die eine sentimentale Wurzellosigkeit in feierlichem Wortschwall zur Schau tragen. Rilke sucht krampfhaft nach einer glaubwürdigen, einfachen Liedsprache, findet aber nur falschsüße, volkstümelnde Töne. Das Problem des ganzen Bandes markiert ein Reim gleich im zweiten Gedicht (*Auf der Kleinseite)*[20]. Da wird der Himmel mit Gebimmel zum Gleichklang gebracht. So ist dieses Buch, das sich tatsächlich - und da hat die Reklame wiederum recht - vorzüglich zu Geschenkzwecken geeignet haben mag, zum Lesen aber kaum. Rilke wollte den Hausgöttern seiner Geburtsstadt opfern, doch ist er mit einer falschen Sprache den Laren Prags eher selbst zum Opfer gefallen. Er hat dieses Unglück sehr früh gespürt, noch weit vor dem Zeitpunkt, als er sich dann später von diesen frühen Texten völlig distanzierte, ohne sich allerdings in Prag selbst wirksam davon lösen zu können. Im zweiten der kurzen Prosatexte unter dem Titel *Böhmische Schlendertage*, die etwa gleichzeitig mit den Gedichten zwischen Juli und Oktober 1895 entstanden, findet sich bereits die klare Einsicht in die Schwäche seiner frühen Lyrik:

«Ein Beispiel: Ich durchwanderte von Dittersbach aus auch den 'Bielgrund' gegen Herrnskretschen zu. Da sah ich in dem lauschigen Tale, an einen Felsen geklebt, eine überaus malerische kleine Mühle. Das Rad dreht sich langsam, und das Wasser plätschert melodisch im grünumrandeten Bachbett. Dunkle Wipfel neigen sich eitel über den klaren Spiegel. Kurz: ein Bild, wert eines Gedichtes. Und ich ziehe das Merkbuch und den Stift aus der Tasche und setze mich auf einen weichen Moosblock und lasse meinen Blick noch einmal den Gesamteindruck erfassen da fällt mir auf, daß über dem Mühlrad eine Inschrift prangt. Ich sehe besser hin, und wer beschreibt mein Erstaunen; ich lese:"... In einem kühlen Grunde …"

Wütend steckte ich, und beschämt zugleich, mein Schreibzeug ein. Ich murmelte etwas von „Epigonenfluch". »[21]

---

18 Rilke: SW I, S. 5 ff
19 Schnack I (1990), S. 36 f
20 Rilke: SW I, S. 9 f
21 Rilke: SW V, S. 298

Das ist zugleich auch die einzig wirklich lesenswerte Stelle aus den *Böhmischen Schlendertagen*, denn auch diese frühe Prosa, die unbedingt böhmisch sein will, steckt voller Klischees und Effekthascherei, ihr fehlt es an Heimat, und sie gelangt daher nicht zu einer eigenen Sprache.

Alle frühen Versuche, Prag und Böhmen sprachlich liebevoll zu verführen und sich zu eigen zu machen, scheitern an einem Grund, den Rilke erst später zu sehen vermag, als er 1898 mit seiner von autobiographischen Anspielungen stark durchsetzten Geschichte *Ewald Tragy*[22] den schwer eroberten Abstand von Prag endlich nutzen kann, dieser Stadt und in vielerlei Hinsicht auch sich selbst souverän die eigene Meinung zu sagen. Er schildert in dieser Geschichte ganz freiherzig nicht nur das sozialpsychische Elend des an sich selbst erstickenden deutschen Stadtbürgertums, sondern auch sein innerstes Verwobensein in diese stickige Misere. Wenn er im Krampf sonntäglicher Mittagsgesellschaft beobachtet, dass hier die Worte keine Kraft finden, sich mit den Gegenständen zu verklammern − «Aber alle diese Gegenstände sind von unglaublicher Glätte, und die Worte fallen von ihnen wie satte Blutegel.»[23] −, so beschreibt er damit auch seine höchsteigene Prager Sprachkrise und tut einen großen Schritt zu ihrer Überwindung. Dieser befreiende Schritt wurde vorbereitet durch die *Zwei Prager Geschichten, König Bohusch* und *Die Geschwister*[24], geschrieben 1897 bzw. 1898, in denen uns ein ganz fremdartig klingender Rilke begegnet, ein sozialkritischer Realist, der nur in größter Zurückhaltung sein weltabgewandtes, wenn man so will neuromantisches Engagiertsein durchschimmern lässt. Vergleicht man diese Erzählungen mit dem Prager Rilke vor 1896 oder auch mit dem zu sich selbst gekommenen nach der Jahrhundertwende, so mag man kaum glauben, dass uns hier die Metamorphose ein und desselben Menschen vorliegt, so rilkefern klingen diese Texte.

Der Sprung in diese Fremde, die räumliche wie die sprachliche, ist der entscheidende Schlüssel, um den Vorstoß in die Räume des Eigenen bewältigen zu können. Im ersten Teil der Geschichte *Ewald Tragy*, der die fatale Einkerkerung des Helden im gehoben bürgerlich deutschen Pragmilieu auch mit den Mitteln bissiger Ironie nachzeichnet, ist es allein das Dienstmädchen aus dem fremden Frankreich, das sich als Mensch unter lauter Leuten für Ewald zu offenbaren versteht. Sie spricht ein falsch akzentuiertes Deutsch, und gerade dadurch wird sie

[22] Rilke: SW IV, S. 512 ff
[23] Rilke: SW IV, S. 520
[24] Rilke: SW IV, S. 97 ff

unter den Plappernden zu der einen, die eine Sprache hat. Als der Held dies am Rande der quälerischen Sonntagmittagsgesellschaft erahnt, da geschieht wahrhaftig Offenbarung:

«Merkwürdig, daß ich das nie erkannt habe. Sie ist eine, vor der man sich neigen muß – eine Fremde. Und obwohl er still und beobachtend bleibt, verneigt sich etwas in ihm vor der Fremden – tief – so übertrieben tief, daß sie lächeln muß. Das ist ein graziöses Lächeln, welches sich mit Barockschnörkeln um die feinen Lippen schreibt und nicht bis an die Traurigkeit ihrer schattigen Augen reicht, die immer wie nach einem Weinen sind. Also irgendwo lächelt man so – erfährt Tragy, der Jüngere.»[25]

In der Fremden und dem Fremden stößt Rilke mit seinem Helden wie ein Entdecker auf einen leibhaftigen Menschen, so endlich auch auf den glaubwürdigen Teil in sich selbst und nicht zuletzt, er stößt auf seine, nun wirklich ihm gehörende Sprache, denn das Zitierte klingt endlich und eindeutig nach ihm, fast abgebaut ist der barocke Fassadenzierrat des aufgeblasenen und leeren Dichtenwollens, wo jedes Wort unglaubwürdig blieb, weil es gezerrt wurde zu den Dingen. Der Held weiß noch nicht so recht, wie ihm geschieht, versteht diesen Zauber der Erlösung nicht, zu dem es kommen musste, um die wirkliche Lösung von Prag erfolgreich hinter sich zu bringen Er vertraut sich der Fremden an und wird beschenkt mit einem ungeahnten Stück Gewissheit, die noch ohne Wissen ist. Mit der Annäherung an das fremde Mädchen endet das Kapitel, endet Prag:

«Da neigt sich die Französin und man weiß nicht, ist das Frage oder Befehl: „Und − Sie reisen?!“
„Ja“, flüstert Ewald rasch. Er fühlt dabei eine Sekunde lang ihre Hand im Haar und verspricht einem fremden jungen Mädchen, in die Welt zu gehen, und weiß gar nicht, wie seltsam das ist.»[26]

Rilke hat seine Geschichte *Ewald Tragy* wohl deshalb nicht veröffentlicht, weil sie zu sehr mit unmittelbar Autobiographischem befrachtet ist. Allerdings steckt diese private Befrachtung meines Erachtens nicht nur im Helden Ewald, in dem man viel Kummer des jungen Rilke leicht auffinden kann. In meiner Lesesicht sind auch im zweiten, im Münchener Teil der Erzählung die Figuren des sehr spöttisch gezeichneten Schriftstellers von Kranz und auch die des jüdischen Kritikers Thalmann Verkörperungen von Identitätsschichten, die Rilke in sich selbst bewegt, erwogen und gewälzt hat, als es darum ging, sich in der frisch gewonnen Fremde München einen

[25] Rilke: SW IV, S. 528 f
[26] Rilke, SW IV, S. 535

Charakter zu verschaffen. In von Kranz verspottet Rilke eine Figur, die er selbst leicht hätte werden können, in Thalmann baut er eine düstere Instanz der rücksichtslosen Kritik auf, gleichsam ein poetisches Gewissen, das ihn nicht mehr aus den Augen lassen möge. So sind in diesem zweiten Teil überwundene und noch weithin unbekannte, offene Stationen eigener Identität fixiert.

Beträchtliche Hindernisse sind zu diesem Zeitpunkt von Rilke bereits überstiegen, vor allem das, dem Lockvogel *Weltanschauung* nicht aufgesessen zu sein. Bissig heißt es da gegen von Kranz:

«Was ihn aber am meisten überrascht, das ist das Fertige aller dieser Überzeugungen, die sorglose Leichtigkeit, womit Kranz eine Erkenntnis neben die andere setzt, lauter Eier des Kolumbus: wenn eines nicht gleich aufrecht bleiben will, ein Schlag auf die Tischplatte und − es steht.»[27]

Und als Vergewisserung, dass Rilke dieser Falle Weltanschauung heil entronnen ist, heißt es dann in der Erzählung etwas später:

«Eines Morgens, im November noch, erwacht Tragy und hat eine Weltanschauung. Wirklich. Sie läßt sich gar nicht leugnen, sie ist da, alle Anzeichen sprechen dafür. Er weiß nicht recht, wem sie gehört, aber da er sie doch nun mal bei sich gefunden hat, nimmt er an, daß es die seine sei. Selbstverständlich bringt er sie nächstens mit ins 'Luitpold'. Und kaum hat er sie gezeigt, besitzt er schon eine Menge Bekannte, die fast wie Freunde sind, ihm von seinen Gedichten erzählen, die sie Alle kennen, und ihm alle fünf Minuten Zigaretten anbieten: „Aber nehmen Sie doch.“ Fehlt nur noch, daß sie ihn auf die Schulter klopfen und Du sagen. Aber Tragy raucht nicht, obwohl er fühlt, daß dies zu seiner Weltanschauung gehört, so gut wie der Sherry, den er vor sich stehen hat…»[28]

Hier hat sich Ironie erfolgreich gesteigert und in Humor aufgelöst. Das ist ein sicheres Zeichen überwundener Angst und Gefahr. Einer, der so von Weltanschauung schreibt, ist wohl immun dagegen. Rilke hat hier die Weichen gestellt, sich statt auf die fertige Anschauung auf eine lebenslängliche Arbeit am eigenen Schauen, an den eigenen Sinnesorganen zu konzentrieren.

Der Text *Ewald Tragy* deutet auch positiv an, wohin die Wege führen sollen, in die verriegelte *Einsamkeit*.[29] Hier muss er sich schützen vor jedermann, «...der so ohneweiters, mit den staubigen Schuhen sozusagen, in seine Einsamkeit will, darin er selber nur ganz leise

[27] Rilke: SW IV, S. 549
[28] Rilke: SW IV, S. 553
[29] Rilke: SW IV, S. 551

aufzutreten wagt.»[30] Was für den Dichter der falschen Töne, für den Herrn von Kranz, die einzig wirklich noch bestehende Gefahr ist: das *Alleinsein*[31], das ist für Rilke deutlich der einzig begehbare Weg der Rettung.

Der Kampf, den Rilke an der Hand seines Helden Ewald Tragy in Prag und München durchsteht, dieser Kampf findet im Essay *Ein Prager Künstler*, den Rilke wahrscheinlich im Juli 1899 in Berlin geschrieben hat, ein glückliches Ende. Dieser kurze Text besiegelt die schwierige Emanzipation von Prag mit einer sprachlichen Kunst, die den Dämonen der Stadt nun endlich erfolgreich Widerstand leisten kann.

Ernst Zinn lenkt vom Thema und Gewicht dieses Aufsatzes ein wenig ab, wenn er den Titel in seiner Werkausgabe ergänzt um den Namen des Bildkünstlers, von dem allem Anschein nach im Text allein die Rede ist: *Emil Orlik*. Denn was Rilke hier im Namen seines Freundes Orlik formuliert, das alles sagt er mit voller Gültigkeit auch und vor allem für und von sich selbst.

«Die giebelige, türmige Stadt ist seltsam gebaut: die große Historie kann in ihr nicht verhallen. Der Nachklang tönender Tage schwingt in den welkenden Mauern. Glänzende Namen liegen wie heimliches Licht auf den Stirnen stiller Paläste. Gott dunkelt in hohen gotischen Kirchen. In silbernen Särgen sind heilige Leiber zerfallen und liegen wie Blütenstaub in den metallenen Blättern. Wachsame Türme reden von jeder Stunde, und in der Nacht begegnen sich ihre einsamen Stimmen. Brücken sind über den gelblichen Strom gebogen, der, an den letzten verhutzelten Hütten vorbei, breit wird im flachen böhmischen Land. Dann Felder und Felder. Erst ein wenig bange und ärmliche Felder, die der Ruß noch erreicht aus den letzten lauten Fabriken, und ihre staubigen Sommer horchen hinein in die Stadt. Dann, an langen Alleen steilstämmiger Pappeln, beginnen rechts und links die immer wogenderen Ernten. Apfelbäume, krumm von den reichlichen Jahren, heben sich bunt aus dem Korn. Vorn am Straßenrand verstaubt ein Kartoffelfeld, und wie später Abendschatten dunkelt ein Dreieck Kohl, blauviolett, vor dem jungen Gehölz. Tannen dahinter beenden schweigsam das Land. Kleine hastige Winde hoch in der Luft. Alles andere − Himmel. So ist meine Heimat.»[32]

Hier nun ist er geglückt, der große Larengesang auf die Bauten von Prag, das böhmische Lied. Worte, die im Gedichtband *Larenopfer* noch in blinder Verschwendung zu Wörtern degradiert und zusammengemurkst wurden, sie sind in diesem Text der schlichte und edle Baustoff einer endlich gewonnenen Glaubwürdigkeit. Eine homersche Ruhe liegt über dieser Prosa, die

[30] Rilke: SW IV, S. 546
[31] Rilke: SW IV, S. 555
[32] Rilke: SW V, S. 496

lyrischer ist als der gesamte junge Rilke, der immer unbedingt singen will und sich gerade dadurch die Stimme verdirbt, denn ein verstiegener Wille kann etwas sehr Unmusisches sein.

In dem Aufsatz *Ein Prager Künstler* aber durchbricht Rilke seine Isolation. Er erkennt im eigenen Schicksal Dimensionen der Geschichte, die nun nicht mehr für ihn allein fatale Fallen bereithält, sondern dem Künstler in Prag schlechthin das Leben erschweren, und zwar jedem auf eine spezifische und unerbittliche Art. Im Aufsatz gelingt es ihm, diese vielgestaltigen Prager Hindernissen zu benennen und sich selbst darin als einer von vielen zu begreifen, ohne sich damit hinter den Mitbetroffenen zu verstecken. Es bleibt seine ganz persönliche Aufgabe, sich gegen alle Hindernisse als Prager wie als Künstler zu behaupten. Dieser kleine Text ist ein ganz entscheidender Schritt im Prozess dieser Selbstbehauptung.

Rilke begreift, dass es ein Irrglaube war, Poesie schaffen zu können, indem er sich gleichsam naiv den Schönheiten der Stadt mit dem Vertrauen eines Kindes einfach überlässt. Schöne, geschichtsträchtige Städte garantieren keine schöne Sprache, keine glaubwürdigen Geschichten. Es ist vielmehr auch und gerade in Prag ein hartes Stück Arbeit, ein glaubwürdiges Gedicht zu schreiben. Rilke spricht in seinem Aufsatz von zwei möglichen Wegen dieser Arbeit:

«…entweder sich auf sich selbst zurückzuziehen, sich enger an das Land , seine Art und Anmut anzuschließen, als den einzigen Verkehr, der fördern und festigen kann, − so wie es etwa Hans Schwaiger in seinem mährischen Dörfchen tut − oder in die Fremde zu ziehen, wo sich soviel Großes und Verheißungsvolles begiebt, mit einem freudigen Willen, alles anzuerkennen und zu lernen, und mit der stillen Hoffnung im Herzen, als Könner in die Heimat wiederzukehren, um sich neu und würdig und reif auszusprechen mit echtgoldenen Worten.»[33]

Rilke ging den zweiten Weg, den in die Welt, allerdings, um gerade auf ihm eine Fähigkeit zu erlangen, die er bei denen sieht, die zu bleiben vermögen: sich auf sich selbst zurückzuziehen. Dieser Rückzug auf sich selbst sorgt dann bei noch so heftigem Wechsel des äußeren für einen inneren Ort, in den Momenten des Glücks für einen inneren Wohnsitz.

Rilke brauchte wegen der persönlichen Irrungen und Wirrungen gerade von Prag einen Abstand, einen erlösenden und ermutigenden Ortswechsel, um dieser Stadt poetisch etwas abgewinnen zu können. Hartmut Binder versucht, der Gedichtsammlung *Larenopfer* dennoch einen besonderen Wert abzugewinnen, gerade weil es sich bei diesen Gedichten um direkt vom Ort inspirierte Werke handelt:

[33] Rilke: SW V, S. 471f

«Abgesehen von den >Larenopfern< hat Rilke nur noch in den französisch geschriebenen >Quatrains Valaisans< (1923), in denen er die ihm für sein Schaffen Beistand gewährende Landschaft des Wallis besang, sich hingerissen gefühlt, „eine erlebte Umgebung unmittelbar im Gedicht zu rühmen". Schon dieser Sachverhalt verdeutlicht Sonderstellung und Bedeutung der frühen Sammlung, in der, nach seinen eigenen Worten, die „Einflüsse" seiner „Prager Heimat sich durchsetzen wollten.»[34]

So hat sich Rilke in einem späten Brief vom 20. März 1926 an Eduard Korrodi tatsächlich geäußert.[35] Einflüsse wollten sich durchsetzen, sie konnten es aber nicht. Was Binder als Bedeutung herausstreicht, ist vielmehr der Grund für die Bedeutungslosigkeit dieser Gedichte. Rilke ist der Dichter der Nähe, aber gerade er hatte häufig beträchtliche Umwege zu gehen, um endlich nah zu sein.

Für Endre Ady gibt es die zwei Wege nicht, die Rilke im Aufsatz *Ein Prager Künstler* aufzeichnet. Die Literatur der kleinen und kleinsten Nationen kennt keine Wegkreuzung, wo der eine Weg nach Hause führt und der andere in die Fremde. Wer wirklich in die Fremde geht, der fällt heraus aus dieser Literatur, die kein Entkommen duldet. Sie hängt mit jeder Wurzel an der Erde, ist wie ein Baum der Willkür von Wetter und Geschichte ausgesetzt. Bäume haben keine Reiseziele. Die Literatur kleiner Nationen in einer eigenen, auf der Welt nur wenig verbreiteten Landessprache kennt keine Möglichkeit des Wegkommens, wie auf der anderen Seite die in alle Winde zerstreute jüdische Literatur keine Ankunft kennt, sondern in der immerwährenden Ungewissheit verbleiben muss.

Je wichtiger ein Autor für die mentale Identität einer kleinen Nation ist, umso enger liegen die Ketten um seine Dichtung. Während Rilke mit der vergleichsweise weit verbreiteten deutschen Sprache von Prag loskommen und sich frei in vielerlei Richtung immer neu bewegen und entgrenzen kann, ja sogar über die deutsche Sprache hinaus, ins Russische, ins Französische hineinfindet, so gerät Ady immer heftiger in die Gründe und Abgründe des Ungarischen, da mag er noch so viel phantasieren, das Land zu verlassen: dieses Land verlässt ihn nicht.

Rilke und Ady könnten biographisch durchaus hart miteinander konkurrieren, wer der unruhigere, der nervösere und schnellere Wanderer und Streuner war, wer mehr Hotelzimmer frequentiert, mehr Schlupfwinkel pro Monat gewechselt hat. Und doch bewegen sich beide

---

[34] Binder, Hartmut (Hg.): Mit Rilke durch das alte Prag, Franfurt a. M. und Leipzig 1994) S. 232
[35] Rilke: Briefe zur Politik. Hg. Joachim W. Storck, Franfurt a. M. 1992, S. 485

erstaunlich spurgetreu, immer in den Kanälen einer Unruhe, die ihre Herkunft bereits entscheidend mitgeprägt hat.

Heimat war für beide ein negativ geladener Spannungszustand, der sie lebenslänglich quälend belastete, aber auch maßgeblich und mutig mit Inspiration versorgte und begüterte. Diese höchstproduktiven Negativspannungen der Donaumonarchie, die eine sehr vielschichtige und niveauvolle Literatur entscheidend mitgezeugt haben, wurden bislang unterschätzt.

Franz Kafka ist ein Meister dieser negativ aufgeladenen Inspiration. Er hat um Endre Ady gewusst und sich wegen eines Gedichtes mit ihm verbunden gefühlt, dessen zentrale Aussage lautet: *Nem vagyok senkinek (Ich gehöre zu niemand)*.[36] Kafka war es, der einmal von Zuständen inspirierter Verzweiflung[37] sprach, das Alte nicht abschütteln und das Neue nicht erreichen zu können. Er münzte diese Bemerkung auf Kinder aus jüdischen Häusern, doch sie gilt im vollen Umfang auch für viele Autoren im großen Raum der Donaumonarchie, ganz besonders für den Ungarn Ady wie für den widerwillig-willigen Österreicher Rilke. Der thematisiert im September 1914 diese Negativinspiration in dem Textfragment *Erinnerung*:

«…ich begreife durchaus, daß die, die einzig auf sich angewiesen sind, auf ihres Lebens Nützlichkeit und Erträglichkeit eine gewisse Erleichterung empfinden, wenn man in ihnen einen geistigen Brechreiz erzeugt und ihnen ermöglicht, das Unbrauchbare oder Mißverstandene der Kindheit in Stücken von sich zu geben. Aber ich? Bin ich nicht so recht darauf angelegt, gerade um dies herum, was sich nicht leben ließ, was zu groß, was vorzeitig, was entsetzlich war, Engel, Dinge, Tiere zu bilden, wenn es sein muß, Ungeheuer?»[38]

[36] Ady: Dichtungen, S. 205
[37] Siehe: H. Politzer (Hg.): Das Kafka Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen, Hamburg 1977, S. 211
[38] Rilke: SW VI, S. 1079

4. FLUCHTEN UND MÜTTER

Friedelhausen und Böckel bei Rilke, Érmindszent bei Ady

Bei ihren völlig verschiedenen Beziehungen zu ihren Ursprüngen verwundert es nicht, dass Rilke und Ady auf ganz unterschiedliche Weise regressiv reagieren und agieren.

Rilke hat ein fundamental zerstörtes Verhältnis zu seiner Herkunft, das in der lebenslänglichen Heillosigeit seines Verhältnisses zur Mutter gipfelt, die er in ehrlichen – also gerade auch poetisch empfänglichen − Stunden geradezu monströs zeichnet. Am 14. Oktober 1915 schrieb Rilke dieses Gedicht:

Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein.
Da hab ich Stein auf Stein zu mir gelegt,
und stand schon wie ein kleines Haus, um das sich groß der Tag bewegt,
sogar allein.
Nun kommt die Mutter, kommt und reißt mich ein.

Sie reißt mich ein, indem sie kommt und schaut.
Sie sieht es nicht, daß einer baut.
Sie geht mir mitten durch die Wand von Stein.
Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein.

Die Vögel fliegen leichter um mich her.
Die fremden Hunde wissen: das ist **der**.
Nur einzig meine Mutter kennt es nicht,
mein langsam mehr gewordenes Gesicht.

Von ihr zu mir war nie ein warmer Wind.
Sie lebt nicht dorten, wo die Lüfte sind.

Sie liegt in einem hohen Herz-Verschlag
und Christus kommt und wäscht sie jeden Tag.[39]

Wegen der bei Rilke eher seltenen, bei Ady hingegen geradezu selbstverständlichen Identität von lyrischem und biographischem Ich wurde das Gedicht zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht. Mutter und Sohn schafften es nicht, über dieses katastrophale Verhältnis wirklich zu sprechen, geschweige denn, es nachhaltig zu humanisieren. Rilke konnte Welten finden und bewegen, seine Mutter fand und bewegte er nicht. Mit der Höflichkeit eines verschreckten Dienstboten wurde sie von ihm umsorgt, ihr möglichst geschickt auszuweichen blieb seine größte Leistung, sieht man von den heimlichen Verfluchungen ab, mit denen er sich schriftlich gegen sie Luft verschaffte, mit Vorliebe im vertrauten Briefwechsel mit Frauen, bei denen er eine emotionale Sicherheit gewinnen konnte, die ihn mit seiner eigenen Mutter nie verband.

Im Vergleich zu anderen Gedichten Rilkes aus dieser Zeit ist dieses aus dem Jahre 1915 von einer erschreckend unverschleierten, ja geradezu poesiefeindlichen Eindeutigkeit, sieht man von den letzten zwei Zeilen ab, die auf ihr verschrobenes wie auch auf sein polemisches Verhältnis zum Christentum mit provozierender Frechheit anspielen.

Die Mutter – Sophie Rilke, geboren am 4. Mai 1851 in Prag, gestorben am 21. November 1931 in Weimar − bewirkt in diesem Gedicht nichts als die rücksichtslose Demolierung all dessen, was der Sohn mühsam und stolz aufzubauen in der Lage ist, sie vernichtet ihn und bleibt so die einzige, die keinerlei Blick für seine Aufbauleistungen hat. Spüren Vögel und selbst fremde Hunde, dass hier einer Gesicht und Identität gewinnt, die Mutter spürt es nicht. Sie *kommt und schaut,* doch *sie sieht es nicht*. Sie ist von einer so rabiaten Blindheit ihm gegenüber, dass sie ihn durchläuft wie eine Mauer. Nicht einmal von Ignoranz lässt sich hier sprechen, die einen Blick für das Ignorierte voraussetzen würde, gegen sie ließe sich vielleicht auch Abwehr oder gar Widerstand entwickeln. Blindheit ist radikaler. Sie vernichtet im Vorfeld.

Was aber schaut die Mutter, wenn sie doch nichts sieht? Der Reim auf „baut“ bringt dieses „schaut“ ins Spiel, und wie bei Rilke so häufig ist es eine verdeckte Wahrheit, die ein auf den ersten Blick gesucht und gezwungen wirkender Reim noch mitbenennen kann, die ein Gedicht entscheidend reicher macht, weil es auf Abwege geführt wird, auf denen es dann viel

[39] Rilke: SW II, S. 101 f (Hervorhebung von Rilke)

mehr zu sehen und zu entdecken gibt als auf den Hauptstraßen der Wahrheit. Das disziplinierte Einhalten der Form entdisziplinert.

Die Fähigkeit zum „Schauen“ wird der Mutter hier nicht abgesprochen. Vor allem durch Hertha Koenig besitzen wir Aufzeichnungen, die das Wesen dieser Mutter-Sohn-Beziehung erhellen können, weil sie die Fähigkeit hat, in der Beschreibung selbst das Verstehen zu bieten. In ihren Erinnerungen an *Rilkes Mutter*, die erstmals 1963 gedruckt wurden, lesen wir:

«Es gibt Mütter, in deren Gegenwart man höchstens vierzehnjährig ist, ob man auch für gewöhnlich dreißig oder fünfzig Jahre zählen mag. Ich merkte plötzlich, daß Rilke steil vor sich niedersah – anders als sonst mit jenem Ausdruck gütiger Bescheidenheit, den er beim Eintritt in ein Zimmer, beim Niedersetzen zur Mahlzeit mitbrachte – es war ein kleiner weher, entmutigter Knabenzug.»[40]

Vernichtung durch bloße Anwesenheit, so hat die dunkle Aura der Phia – wie sich die getaufte Sophie selbst gern nannte und nennen ließ – auf Rilke zu wirken vermocht, und es ist besonders interessant, dass Hertha Koenig sich in gewisser Weise einschließt in dieses Erlebnis, denn auch sie selbst wird vierzehnjährig bei diesem Mittagessen im vegetarischen Restaurant „Ethos“ in München, dem Ort ihrer ersten Begegnung mit der merkwürdigen Frau. Doch sie behält ihren leisen, westfälischen Humor, wenn es da weiter heißt:

«Beklommene Mahlzeiten sind nicht meine starke Seite. Und ich dachte oberflächlich beruhigt, daß es mit dieser einen wohl genug wäre. Denn es war nicht der Rilke, den ich kannte, mit dem ich hier zusammensaß, von dem man nie fortging, ohne eine geschenkte Kostbarkeit mitzunehmen; oft nur eine kleine Bemerkung. Heute war es ausschließlich der Sohn dieser dunklen Mutter.»[41]

Hertha Koenig hat sich geirrt, zu ihrer Last vielleicht, sicher aber zu unseren Gunsten, denn Frau Phia Rilke fand Gefallen an der spröde-schönen Westfälin und band sie bis zu ihrem Tod immer wieder in ihr Leben ein, verstärkt noch nach dem Tod ihres Sohnes, den sie ja selbst um fünf Jahre überlebte, denn über diese Frau konnte sie ihn, den verschwundenen und so problematisch geliebten René, besser in ihrem so stark entwickelten inneren Auge halten.

Rilke hatte viel mehr von seiner Mutter geerbt, als ihm lieb sein, genauer gesagt, als er selbst an ihr liebgewinnen konnte. Denn dieses Schauen ohne jede Rücksicht auf das Gesehene

40 Koenig, Hertha: Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Rilkes Mutter, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 71
41 Ebd., S. 72

muss ein Erbteil der Mutter sein, und ohne diese Fähigkeit wäre Rilke leicht ein Abklatsch von Strömungen aller Art geblieben, wie es sich in Prag zu seinen Anfängen anzubahnen drohte, als er wahllos von Ganghofer bis Hofmannsthal und von Liliencron bis Schnitzler, aber durchaus auch bei provinziellen Größen der Literatur, die heute längst vergessen sind, allüberall seine Meister witterte und suchte, um sie dann auch gern so anzuschreiben, wobei er sich in einer unseligen Mischung aus Infantilität und Servilität an jeden heranpirschte, der schriftstellerisch auch nur irgendwie erfolgreich schien und den eigenen Erfolg zu fördern versprach.

Das Schauen ohne jede Rücksicht auf das Gesehene aber ist nicht nur zu Rilkes bedeutsamster Begabung geworden, es ist der Baugrund seiner wie außerirdisch wirkenden Souveränität, die er mit seiner Reife erlangte. So wird also ausgerechnet der drakonische Zug der Mutter, ihn nicht älter als vierzehn Jahre werden zu lassen und alle Leistung an ihm wie Luft zu übersehen, zur hohen Schule seiner wichtigsten Fähigkeit. Die Identitätsverweigerung der Mutter wird ihm zur Identität, diesen Zusammenhang aber mag und will er nicht sehen, er deutet sich lediglich dunkel an, wenn sein Schreiben wuchert und fast unfreiwillig mehr sagt, als er bei Bewahrung seiner Positionen eigentlich sagen könnte. So etwa in einem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 15. April 1904:

«Meine Mutter kam nach Rom und ist noch hier. Ich sehe sie nur selten, aber – Du weißt es – jede Begegnung mit ihr ist eine Art Rückfall… Wenn ich diese verlorene, unwirkliche, mit nichts zusammenhängende Frau, die nicht altwerden kann, sehen muß, dann fühle ich wie ich schon als Kind von ihr fortgestrebt habe und fürchte tief in mir, daß ich, nach Jahren und Jahren Laufens und Gehens, immer noch nicht fern genug von ihr bin, daß ich innerlich noch Bewegungen habe, die die andere Hälfte ihrer verkümmerten Gebärden sind, Stücke von Erinnerungen, die sie zerschlagen in sich herumträgt; dann graut mir vor ihrer zerstreuten Frömmigkeit, vor ihrem eigensinnigen Glauben, vor allem diesem Verzerrten und Entstellten, daran sie sich gehängt hat, selber leer wie ein Kleid, gespenstisch und schrecklich. Und daß ich doch ihr Kind bin; daß in dieser zu nichts gehörenden, verwaschenen Wand irgend eine kaum erkennbare Tapetenthür mein Eingang in die Welt war – (wenn anders solcher Eingang überhaupt in die Welt führen kann…)!»[42]

Hier lesen wir dann also doch von einem gespürten Zusammenhang. Aber auch zu Beginn des Zitates, wo Rilke sich nur abgrenzt gegen seine Mutter, ist er schon im Grenzbezirk der Gemeinsamkeiten, ohne davon wissen zu wollen. Denn was wäre Rilke ohne seine Verlorenheit, ohne seine Unwirklichkeit, ohne sein Talent, mit nichts zusammenzuhängen. Danach spricht er

[42] Zitiert nach Koenig (2000), S. 127 f

es aus. Seine *Bewegung* ist *die andere Hälfte ihrer verkümmerten Gebärden ..., Stücke von Erinnerungen, die sie zerschlagen in sich herumträgt,* wirken in ihm weiter. Hätte Rilke sich selbst lesen können, wie er – nicht zuletzt geschult durch die physiognomische Scharfsicht seines Freundes Rudolf Kassner – andere Leute zu lesen verstand, so wäre ihm dieser elementare Zusammenhang gewiss viel offensichtlicher und somit zugleich auch mutiger zu tragen gewesen, gehört es doch gerade zu den vielleicht schönsten Chancen eines jeden Kindes, sich von den Eltern zu lösen, um befreit genau an den Entwürfen ungleich mutiger bauen zu dürfen, die den Eltern zertrümmert wurden, ihre Wunden als die eigenen schließend.

Statt den Kampf mit der Mutter aufzunehmen, um sich einen Weg zu einer gegenseitigen Achtung oder gar Liebe zu bahnen, statt gegen die verhängnisvolle Vergötterung des Sohnes auf ihrer und gegen die verschreckte Dämonisierung der Mutter auf seiner Seite zu arbeiten, kämpfte Rilke mit dem gesamten weiblichen Geschlecht in dem sicherlich größenwahnsinnigen Versuch, es in allen möglichen Schattierungen restlos zu lieben. Seine mütterliche Freundin, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis, liest ihm in einem Brief vom 6. März 1915 – immer noch liebevoll – die Leviten wegen seiner maßlosen Frauenansammlungen und bringt sein Verhältnis zum weiblichen Geschlecht auf die schöne Formel: «daß der selige Don Juan ein Waisenknabe neben Ihnen war.»[43]

Rilke ist über das Stadium seines Helden Malte Laurids Brigge, der von sich eher resignativ als casanovahaft sagt, alle Frauen zu lieben[44], nicht wirklich hinaus gekommen, auch deshalb nicht, weil in die Suche nach einer Geliebten immer auch die Suche nach einer liebbaren Mutter eingemischt blieb, ein Moment, welches die Leidenschaftlichkeit in gleichem Maße intensivierte wie tödlich boykottierte. Seine gesammelten Liebschaften waren immer auch – um es in seiner Sprache zu sagen – Arbeit an der eigenen Mutter, der er nicht näher kommen wollte oder konnte.

Auch seine Fluchtpunkte, bevorzugt waren es Schlösser und vor allem deren Turmzimmer, in denen er von Frauen aufgenommen wurde und für eine Weile wie in ihrem Schoß ausruhen konnte von der Welt, sind vielfach Werkstätten dieser Arbeit an der eigenen Mutter.

Friedelhausen war ein solcher Fluchtpunkt.

---

43 Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis I, besorgt durch Ernst Zinn, Zürrich 1951, S. 404

44 Siehe Rilke: SW VI, S. 826

Rilke würde auch heute noch seine Freude an diesem Ort der Weltverweigerung finden. Schloss und Wirtschaftshof sind kaum mit der Außenwelt verbunden, keine geteerte Straße führt in dieses Reich, obwohl in greifbarer Nähe schnelle Züge auf einer wichtigen Bahnlinie (Kassel-Frankfurt) vorüberrauschen und auch die respektvoll angeschwollene Lahn mit ein paar Schritten zu erreichen ist. Hat man mit viel Orientierungsmühe den Wirtschaftshof erreicht, so denkt man schon wegen des stattlich schönen, alten Gemäuers, das mag irgendwann einmal ein Schloss gewesen sein. Dann hört man sich um, hat Glück und erfährt von einem flachsblonden Mädchen, einer sehr freundlichen und liebreizenden jungen Wolgadeutschen aus Kasachstan, im Bioladen des dort antroposophisch betriebenen Hofes, hier unten würden Behinderte arbeiten, wohnen und betreut, das Schloss selbst aber liege noch etwas weiter hinten. Und wirklich, geschützter noch als der geschütze Hof, hinter uralten Bäumen und über wild verwucherte Wege erreichbar, die aber mit drohenden, wenn auch allmählich verwitternden Schildern warnen, wie verboten jeder weitere Vorstoß ist, weil man sich auf Privateigentum befinde, da steht das Schloss in neugotischer Verwunschenheit, mit vier Türmen an all seinen Flanken, und bietet erhöhten Platz genug für Rilke, der Türme so leidenschaftlich mochte und daher immer zuerst nach ihnen suchte, wenn es irgendwo zu wohnen galt. Hinter dem Schloss steht ein Jagdhaus mit einem großen Märchengarten, da ragen spitze Zelte in den Wald, und eine Mutter stillt ohne Scheu vor dem Fremden ihren winzigen Sohn, die nicht viel größere Schwester kommt gerade nackt zur Tür des Forsthauses hinaus und erklärt ihr Bad in der Wanne für beendet. Archaischer und paradiesischer kann Rilke weder an der Wolga noch sonstwo auf elementare Menschen gestoßen sein.

«Ja, im Hause wohnen noch einige Abkommen der Familie Schwerin, rufen Sie den Grafen ruhig an, er ist bestimmt und gern zu Auskünften bereit. » – sagt mir die offenherzige Mutter und erzählt dann noch ein wenig von den Geheimnissen dieses weltabgewandten und naturverwurzelten Lebens. In Wuppertal habe sie und ihr Mann ein ähnliches Leben versucht, da aber wollte man sie als Exemplar urwüchsigen Lebens am Ende zu einem Teil des Tiergartens machen, deshalb wurde dort die Flucht ergriffen und sie seien durch eine Kette von Zufällen hierher geraten und sehr zufrieden. Es dauere alles sehr lang, jetzt durch das Baby verzögere sich jeder Schritt noch mehr, aber mit der Zeit werde hier Erstaunliches entstehen und wachsen. Ich aber staune über das bereits Gewachsene und hätte Deutschland ein solch unbeflecktes Stück

Erde ohnehin nicht zugetraut. Dann empfehle ich ihr Rilkes Gedicht *Die Aschanti*, weil er dort so erfrischend deutlich gegen die Wuppertaler Verzooung des Menschen Stellung nimmt.

Schließlich erfahre ich noch ihre etymologische Version über den Namen des kleinen Säuglings Edmund. Das leite sich her von Elmond und bedeute: der Zungenlose, der, der nichts sagt. Ich wiederum verrate ihr, dass *elmondani* im Ungarischen genau das Gegenteil bedeute, nämlich das Sagen von etwas, was lange geheim gehalten wurde, und so stehen wir in einem geheimnisvollen Waldbezirk neben einem geheimnisvollen Schloss und reden über Geheimnisse der Sprachen und Völker, über das Verschweigen und das Sagen. In das Schloss selbst traute ich mich dann nicht mehr, dachte erneut an die strengen Verbotsschilder vor den Zugängen, obwohl die ganze, halb verwilderte Parklandschaft – die französisch formierte unmittelbar vor dem Schloss und die englisch freigesetzte ringsherum – in ihrer wuchernden Natürlichkeit eher das Ende aller Verbote dieser Welt zu erklären schien.

Und dennoch hat das Paradies gerade durch die architektonische Wucht des Schlosses etwas Düsteres. Vielleicht sind die Steine mit den Jahren nachgedunkelt, der Bau wirkt finster und unheimlich, nicht zuletzt durch die gestrenge Parallelität, die ihn vollkommen prägt und beherrscht. Als hätte sich ein Stück gespenstisches, immer vernebeltes England ins Hessische verirrt und litte unter dem viel zu guten Wetter. Nachforschen bestätigt den Eindruck. Das Schloss wurde 1851 von Adalbert Freiherr von Nordeck zur Rabenau (1817–1892) erbaut, dem Vater der späteren Gastgeberin Rilkes, für seine englische Frau Clara, geb. Phillips (1826–1867).[45] Von stilistischer Verirrung kann also nicht die Rede sein. Hier sollte ein Haus in Hessen englische Heimat suggerieren.

In diesem Schloss ist Rilke gleich zweimal untergetaucht, nämlich in der Zeit zwischen dem 18. Juli und 9. September 1905, als die Gräfin Luise von Schwerin die Gastgeberin war, die Rilke mit seiner Frau Clara auf einer Kur in einem Heilinstitut bei Dresden (Weißer Hirsch) im März/April 1905 kennen gelernt hatte, und dann noch einmal vom 8. September bis zum 3. Oktober 1906. Clara musste beim ersten Besuch in Friedelhausen wegen des Todes ihres Vaters früher zurück.

---

45 Siehe Erläuterungen in Rilke, Rainer Maria: Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt, Hg. Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1968, S. 291

Am 24. Januar 1906 starb die Gräfin Luise von Schwerin überraschend. Rilke schrieb im Frühjahr 1906 zwei Gedichte[46] auf ihren Tod:

I

Sinnend von Legende zu Legende
such ich deinen Namen, helle Frau.
Wie die Nächte um die Sonnenwende,
in die Sterne wachsen ohne Ende,
nimmst du alles in dich auf, Legende,
und umgiebst mich wie ein tiefes Blau.
Aber denen, die dich nicht erfahren,
kann ich, hülflos, nichts versprechen als:
dich aus allen Dingen auszusparen,
so wie man in deinen Mädchenjahren
zeichnete das Weiß des Wasserfalls.

Dies nur will ich ihnen lassen und
mich verbergen unter dem Geringen.
Unrecht tut an dir Kontur und Mund.
Du bist Himmel, tiefer Hintergrund,
sanft umrahmt von deinen liebsten Dingen.

Hier verabschiedet sich Rilke von einer Frau, die damals gut fünfundzwanzig Jahre älter war als er selbst und der er Züge zuschreiben kann, die er an seiner Mutter so schmerzhaft vermisste. Diese Frau kann er legendär mystifizieren, während er die eigene Mutter nur nahezu wehrlos zu dämonisieren vermag, weil diese seine Gastgeberin Raum lässt, weil ihr ganzes Wesen sich darin zu manifestieren scheint, schützender Rahmen eines Universums zu sein, in dem die Sterne aus dem Diesseits hervorwachsen. Sie verbindet und versöhnt, sie ist umgeben von *liebsten Dingen*, weil sie geliebt wird. Ihre großzügige Art, das Lebendige zu umfassen und zu umrahmen,

46 Rilke: SW II, S. 9 f

verschafft ihr Kontur und Stimme, sie bildet ihren Charakter auf eine intransitive Weise, sanft und hintergründig. Sie ist das Gegenteil der immer dominierenden, immer vordergründigen, keinen Raum lassenden Mutter, die vor lauter *Kontur und Mund* keine Kontur und keinen Mund um sich herum entwickeln lässt.

Rilkes Mutter hat immer auf die eigene Kontur bestanden und alle Welt damit erdrückt, selbst Form und Gestalt anzunehmen. Hier nun begegnet uns der vollständige Gegentypus, die Gräfin von Schwerin wird gezeichnet als eine Frau, die sich selbst völlig zurücknimmt und gerade in der radikalen Zurücknahme eine Fraulichkeit und wohl auch Mütterlichkeit entfaltet, die alles um sie herum zur freien Selbstentfaltung bringt.

Auch das zweite Gedicht auf die Gräfin lässt sich als Arbeit am Wunschbild einer anderen, einer wirklich eigenen, liebenswerten und liebbaren Mutter lesen:

II

Liebende und Leidende verwehten
wie ein Blätterfall im welken Park.
Aber wie in seidenen Tapeten
hält sich immer noch dein Gehn und Beten,
und die Farben bleiben still und stark.

Alles sieht man: deiner Augen Weide
(und ein Frühlingstag geht darauf vor),
deines Glücks geschontes Stirngeschmeide
und, allein, des Stolzes Vignentor
vor dem weiten Weg in deinem Leide.

Doch auf jedem Bild und nirgends alt
in dem weißen, immer in dem gleichen
Kleide steht, erkennbar ohne Zeichen,
deiner Liebe stillende Gestalt,
schlank geneigt, um etwas hinzureichen.

Das ist eine Hymne auf eine Frau, die nicht zu den Liebenden und zu den Leidenden gehörte, sondern zu den Lassenden und Gebenden. Ihr ganzer Reichtum liegt in der Aura fruchtbarster

Zurückhaltung. Auffällig sind die Parallelen zur eigenen Mutter: *Gehn und Beten*, Bewegung und Frömmigkeit, das zeichnete auch sie aus, *nirgends alt*, auch davon wissen wir, Rilke warf es ihr, wenn auch hinter ihrem Rücken, häufig vor, dass sie einfach nicht alt werden könne. Doch bei der Gräfin handelt es sich um Jugend als Geschenk für Großzügigkeit, bei der Mutter ist es ein Fluch der Verweigerung, einfach nicht altern zu wollen und zu können, der sich wie ein Albdruck auf ihre Umgebung legt. Wie sehr diese Legendendichtung auf die Gräfin von Schwerin die positive Umkehrung aller Wertlosigkeit ist, durch die ihn die eigene Mutter bedrückt, beweist nicht zuletzt auch die Kleidung. Während wir aus vielen Berichten wissen, dass Sophie Rilke gerade in ihren späten Jahren immer in Schwarz erscheint, hören wir im Gedicht von der Gräfin, dass sie *in dem weißen, immer in dem gleichen Kleide steht.* Sie ist *erkennbar ohne Zeichen*, während die eigene Mutter vor lauter Zeicheneruption nicht zu erkennen ist, jedenfalls nicht für den eigenen Sohn, der unter der Lava dieser Zeichen zu ersticken droht. Das weiße Kleid der Gräfin steht für Leichtigkeit und Möglichkeiten, die dunkle Kleidung der eigenen Mutter für Schwere und Verbot. Auch im Blick liegt die diametrale Differenz: Beide Frauen haben sehr lebendige Augen, doch während sich die der Gräfin zu einer Frühlingsweide öffnen, ist der dunkle Blick der Mutter immer ein fordernder, bohrender, einschränkender. So sah ihn auch Hertha Koenig, zu diesem Blick heißt es in ihren Erinnerungen an Rilkes Mutter:

«Es galt, eine kleine Scheu zu überwinden, bei jedem Handgriff, den man für diese Mutter tat. Denn man spürte, daß es nicht leicht sein würde, ihr etwas recht zu machen; und ein Tadel von ihr – nur ein mißbilligender Blick aus diesen schwarzglänzenden Augen täte gewiß nicht wohl, den wollte man vermeiden.»[47]

So funkeln regierende, herrschende Augen, die keine Frühlingsweiden öffnen, sondern Winterfrost versprühen.

Einzugehen wäre noch auf die drei Zeilen der ersten Strophe:

Aber wie in seidenen Tapeten
hält sich immer noch dein Gehn und Beten,
und die Farben bleiben still und stark.

[47] Koenig (2000), S. 73

Die Gräfin von Schwerin ist das mystifizierte, zur Legende verdichtete Gegenstück zur dämonisierten, zum Gespenst erhobenen Legende der Mutter. Während die Gräfin Kontur durch den völligen Verzicht auf Kontur gewinnt und bleibend behauptet mit der Zartheit einer Darstellung auf seidener Tapete, *still und stark,* müssen wir uns hier zurückerinnern an den oben bereits ausführlich zitierten Brief an Lou Andreas-Salomé, in dem sich Rilke so vernichtend über die eigene Mutter äußerte:

«… selber leer wie ein Kleid, gespenstisch und schrecklich. Und daß ich doch ihr Kind bin; daß in dieser zu nichts gehörenden, verwaschenen Wand irgend eine kaum erkennbare Tapetenthür mein Eingang in die Welt war …» [48]

Krasser kann die Tapetenmetaphorik nicht wechseln. Die zur Legende erhobene Frau bleibt auf seidener Tapete still und stark verewigt, sie hat die unsichtbare Spürbarkeit eines schützenden Engels, die Gebärmutter der anderen, der eigenen Mutter aber wird zu einer kaum erkennbaren Tapetentür auf irgendeiner verwaisten, verwaschenen Wand degradiert, ja geradezu dämonisiert, und damit wird natürlich zugleich der eigene Ursprung, *mein Eingang in die Welt*, *... gespenstisch und schrecklich*.

Die gespenstische Tapetentür führt uns zurück in die poetische Arbeit Rilkes – die natürlich immer und gerade in den Briefen ihre wichtigste Werkstatt hatte - in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

«Aber es war sozusagen nicht die erste Mauer der vorhandenen Häuser (was man doch hätte annehmen müssen), sondern die letzte der früheren. Man sah ihre Innenseite. Man sah in den verschiedenen Stockwerken Zimmerwände, an denen noch die Tapeten klebten, da und dort den Ansatz des Fußbodens oder der Decke. Neben den Zimmerwänden blieb die ganze Mauer entlang noch ein schmutzigweißer Raum, und durch diesen kroch in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen die offene, rostfleckige Rinne der Abortröhre. Von den Wegen, die das Leuchtgas gegangen war, waren graue, staubige Spuren am Rande der Decke geblieben, und sie bogen da und dort, ganz unerwartet, rund um und kamen in die farbige Wand hineingelaufen und in ein Loch hinein, das schwarz und rücksichtslos ausgerissen war. Am unvergeßlichsten aber waren die Wände selbst. Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. Es war noch da, es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem handbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken, wo es noch ein klein wenig Innenraum gab, zusammengekrochen. (…) Es war in jedem Streifen, der abgeschunden war, es war in den feuchten Blasen am unteren Rand der Tapeten, es schwankte in den abgerissenen Fetzen, und aus den

[48] Zitiert ebd., S. 128

garstigen Flecken, die vor langer Zeit entstanden waren, schwitzte es aus. (…) Ich habe doch gesagt, daß man alle Mauern abgebrochen hatte bis auf die letzte − ? Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkannte das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.»[49]

Diese Abrissmauer mit ihren bedrohlichen Spuren des Lebens steht für das abgründige Rätsel der eigenen Herkunft und berührt Malte daher auf entsetzlich unmittelbare Weise. Sie ist *zu Hause* in ihm, weil sie das Zuhause in seiner fundamentalen Verletztheit sinnlich verkörpert, ein völlig zerstörtes Zuhause, das nur mehr in der Form unerträglich naher Angst existiert. Die Mauer verkörpert, was Rilke im schonungslosen Gedicht über das einreißende Werk und Wirken seiner Mutter an ihm festgehalten hat. Dabei ist gerade der *Malte Laurids Brigge* bei aller Düsternis ein eher konstruktiver und geradezu gutmütiger Versuch, die Arbeit an der eigenen Mutter in eine versöhnliche Richtung zu lenken. Rilke gab der Mutter des Malte, der Sibylle Brahe, die Malte zärtlich *Maman* nennt, viele Züge der eigenen Mutter, aber er gab ihr darüber hinaus eine liebevolle Nähe zum Helden, wie er sie der eigenen Mutter gegenüber wohl nie erlebt hat.

Erlebt Rilke in den Begegnungen mit seiner Mutter immer wieder den gewalttätigen Abriss seiner Identitätsversuche, so ist die Mauer im *Malte* ein selbst und „freiwillig" vorgenommener Abriss der eigenen Person, ein rücksichtslos radikaler Versuch, im Innersten der eigenen Verwundung zu begegnen und sich gerade so zu finden, der *verwaschenen Wand* also, der *kaum erkennbaren Tapetenthür*, von denen er so deprimiert wie verständnislos an Lou Andreas-Salomé schrieb, als er sich über diese unmögliche Mutter als eigenen Ausgangspunkt den Kopf zerbrach. Dagegen steht die stille und starke Verewigung der Gräfin Luise von Schwerin *in seidenen Tapeten*, der Traum von der heilen Welt im Schutz einer mütterlichen Mutter.

Rilke hat mehrfach davor gewarnt, ihn mit seiner Figur Malte zu identifizieren und zu verwechseln. Aber er hatte darauf pochen müssen, weil er selbst nur zu genau wusste, wie getreu Malte genau an den Verwundungen und Abgründen arbeitet, die ihn selbst im tiefsten Wesen beschäftigten. Den wirklich Vertrauten war daher die Nähe von Malte und Rilke kein Geheimnis und Tabu. In einem Brief vom 28. Dezember 1911 aus Duino bittet er Lou Andreas-Salomé um

[49] Rilke: SW VI, S. 749 ff

Hilfe, gerade weil er selbst nicht weiß, was er mit dem Malte in eigener Sache geleistet und was er nur aufgebrochen hat, er sucht Beistand im Kampf um Distanzgewinnung zum eigenen Buch:

«Ich brauch keine Antwort auf meine Bücher, das weißt Du, − aber nun hab ichs herzlich nötig, zu wissen, welchen Eindruck dieses Buch auf Dich gemacht hat. Die gute Ellen Key hat mich natürlich umgehend mit dem Malte verwechselt und aufgegeben; aber niemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und wieweit er mir ähnlich sieht. Ob er, der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich wegreißt und hinübertreibt. Kannst Du´s begreifen, daß ich hinter diesem Buch recht wie ein Überlebender zurückgeblieben bin, im Innersten ratlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen? Je weiter ich es zu Ende schrieb, desto stärker fühlte ich, daß es ein unbeschreiblicher Abschnitt sein würde, eine hohe Wasserscheide, wie ich mir immer sagte; aber nun erweist es sich, daß alles Gewässer nach der alten Seite abgeflossen ist und ich in eine Dürre hinuntergeh, die nicht anders wird. Und wärs nur das: aber der andere, Untergegangene hat mich irgendwie abgenutzt, hat mit den Kräften und Gegenständen meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben, da ist nichts, was nicht in seinen Händen, in seinem Herzen war, er hat sich mit der Inständigkeit seiner Verzweiflung alles angeeignet, kaum scheint mir ein Ding neu, so entdeck ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat. Vielleicht mußte dieses Buch geschrieben sein, wie man eine Mine anzündet; vielleicht hätt ich ganz weit weg springen müssen davon im Moment, da es fertig war.»[50]

Wieder wird von Abriss gesprochen, doch erneut ist es der selbst gestaltete, gewollte, der bewusste Abriss, obwohl es so erscheint, als reiße nicht Rilke von Malte sich los, sondern dieser sich von jenem, wobei er zusätzlich Zerstörungen anrichtet und Räubereien vollführt, mit deren Risiken und Nachwirkungen Rilke kaum fertig wird.

Rilke muss die Herkunft hinter sich abreißen, weil sie ihm den Weg ins Künftige verstellt. Erst in der Gewissheit destruktiver Distanzierung wird es ihm dann wieder möglich, sich mit der eigenen Kindheit auseinanderzusetzen, als einer, der sicher sein kann, sich nicht mehr an ihren vernichtenden Viren zu infizieren. Der *Malte* ist nicht nur Werkstatt einer neuen Mutter, er ist entscheidend auch Werkstatt einer neuen Kindheit, einer durchaus ebenfalls schweren, weil deklassierten Kindheit, aber einer Kindheit, auf die sich seelisch zurückgreifen lässt, wenn es in erwachsenen Tagen darum geht, eine Wiedergeburt zu vollbringen. Wir dürfen nicht vergessen, dass Rilke am 28. Dezember 1911 diesen verzweifelten, weil zutiefst wesensverunsicherten Brief schreibt, um dann im Januar und Februar 1912 die ersten beiden

50 Rilke, Rainer Maria: Briefe I, II, III, Hg.: Rilke Archiv in Weimar, Frankfurt a. M. 1987, Band I, S.300

Duineser Elegien niederzuschreiben. Es gibt eine Wesensnähe der tiefsten Krise und der inspirierten Bereitschaft, die Malte so eindrucksvoll benennen konnte, als hätte er das Zusammenspiel von physischen und metaphysischen Bedingungen bereits genau geahnt, die ihm in Gestalt des Rainer Maria Rilke dereinst Flügel verleihen würden:

«Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bi,n der Eindruck, der sich verwandeln wird. Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein.»[51]

Ady hat es da einfacher. Er wurde von der Mutter nicht zersprengt und musste sich also auch nicht von ihr lossprengen, um auf innere Wahrheit stoßen zu können. Doch auch er arbeitet mit großer Heftigkeit am Bilde und Wesen seiner Mutter wie an dem eigenen Verhältnis zu ihr.

Az anyám és én

Sötét haja szikrákat szórt,
Dió-szeme lángban égett,
Csípője ringott, a büszke,
Kreol-arca vakított.

Szeme, vágya, eper-ajka,
Szíve, csókja mindig könnyes.
Ilyen volt a legszebb asszony,
Az én fiatal anyám.

Csak azért volt ő olyan szép,
Hogy ő engem megteremjen,
Hogy ő engem megfoganjon
S aztán jöjjön a pokol.
Bizarr kontyán ült az átok,

51 Rilke: SW VI, S. 756

Ez az asszony csak azért jött,
Hogy szülje a legbizarabb,
A legszomorubb fiút.

Ő szülje az átok sarját
Erre a bús magyar földre,
Az új hangú tehetetlent,
Pacsirta-álcás sirályt.

Fénye sincs ma a szemének,
Feketéje a hajának,
Töpörödött, béna asszony
Az én édes jó anyám.

Én kergettem a vénségbe:
Nem jár tőle olyan távol
Senki, mint torz-életével
Az ő szomorú fia.[52]

Meine Mutter und ich

Funkelnd sprühten ihre Haare,
Flammend brannten ihre Augen,
Hüften schwangen, ihre Blicke
Strahlten stolz aus dunkler Haut.

Augen, Lüste, Erdbeerlippen,
Herz und Küsse feucht vor Tränen,
So war, schöner noch als jede,
Meine Mutter, strahlend jung.

Daher ihre ganze Schönheit,
Um mich in sich aufzunehmen,
Um mich schließlich zu gebären,
Erst dann komme die Sintflut.

[52] Ady: Dichtungen, S. 57

Fluch lag über ihren Haaren,
Diese Frau war nur gekommen,
Den bizarren Sohn gebären,
Den todtraurigen Jungen.

Zu gebären den Verfluchten
Auf die trübe Ungarnerde,
Machtlos, doch mit neuer Stimme,
Schreie als Gesang maskiert.
Längst fehlt ihrem Blick der Glanz,
Ihrem Haar die dunkle Schwärze,
Lahm ist sie und voller Falten,
Meine so geliebte Mutter.

Ich trieb sie in ihr Verblühen,
Niemand ist ihr heute ferner,
Als mit seinem wüsten Leben
Ihr einsam trauriger Sohn.[53]

Die Differenz zu Rilke liegt zunächst im schlichten Akt der Veröffentlichung. Während dieser seine Offenbarung an die Mutter versteckt hielt wie einen illegal erworbenen Sprengstoff, hat Ady die seine publik gemacht. Dazu an herausragender Stelle. Gerade Ady komponierte seine ab 1906 jährlich erscheinenden Lyrikbände mit großer Bedachtheit. Vor allem das erste Gedicht eines Bandes trug die Last und den Glanz der Vorentscheidung. In ihm sollten wie in einem Samen Wesen und Botschaft des ganzen Bandes aufgehoben sein, hier wurde der Ton angeschlagen, der sich mit der Gewalt einer ganz und gar neuen Sprachgeste schlagartig durchzusetzen versuchte, wurde die Losung des neuen Durchbruchs geliefert, und dieses Gedicht ist das erhobene, das erste seines zweiten gültigen Bandes *Vér és arany (Blut und Gold)* aus dem Jahre 1907, den viele Ungarn wie auch Fachleute der ungarischen Literatur für seinen stärksten halten.

Ady demontiert nicht seine Mutter, er demontiert sich selbst, doch auf die für ihn so typische Weise, denn die Demontage ist zugleich – und nicht etwa nur in diesem Gedicht –

[53] Ady: Gib mir deine Augen, S. 13

eigentlich nichts anderes als die eigene Neugeburt als tragisch begnadeter Held. Tragisch begnadet, weil der Fluch, den er von seiner so liebevoll ins Hymnische gesteigerten Mutter mit auf den Weg bekommt, die eigene Mission impliziert, die zwar zum Scheitern verurteilt ist, aber deswegen nicht weniger heroisch das Höchste überhaupt im Auge hat: Erlösung.

Muss Rilke die Schwere seiner Herkunft und das erdrückende Gewicht der Mutter von den Schultern stoßen, um den eigenen Weg gehen zu können, so ist es bei Ady die bewusste Identifikation mit der überschweren Last der Herkunft, die seinen Weg markieren wird. Rilke muss sich seinen Ursprung selbst erarbeiten, Ady dagegen macht sich empfindlich für die Erblast seiner Herkunft und versucht diese als unverwechselbaren Schatz des Schicksals in einer Welt zu verteidigen und zu behaupten, die keinen Platz mehr für solche Schätze kennen will. So liegt im Anfang bereits der ganze Horizont des Möglichen: Rilkes poetischer Weg führt durch die prägende Kraft des Losreißens vom Ursprung in die Weltliteratur (oder, im Falle des Scheiterns, in die völlige Bedeutungslosigkeit), Adys literarischer Weg dagegen zu allererst in das ungarische Pantheon (oder, im Falle des Scheiterns, in die Sackgasse des Nationalismus und in den Starrsinn eines falschen, eitlen Martyriums). Das liegt nicht zuletzt auch im ganz und gar verschiedenen Wesen der beiden Sprachen begründet, in denen sich diese Poesie bildet: Das Deutsche hat die nötige Größe und Potenz einer Weltsprache, das Ungarische hingegen ist nicht mehr als ein nur peripher gesprochener und verstehbarer Dialekt der Menschheit.

Die doppelte Anwesenheit des Ich im Titel *(Meine Mutter und ich)* entspricht dem Inhalt des Gedichtes, die Mutter ist mit all ihrer Strahlung und Schönheit nur das Ei, aus dessen Schale sich das Kind befreien wird, der tragisch kämpfende Held.

Hier mag erinnert werden an die dunklen Zeilen in Rilkes sechster Duineser Elegie, die ähnlich von der Prädestination der Mutter als Heldengebärerin handeln:

> War er nicht Held schon in dir, o Mutter, begann nicht
> dort schon, in dir, seine herrische Auswahl?
> Tausende brauten im Schooß und wollten **er** sein,
> aber sieh: er ergriff und ließ aus −, wählte und konnte.
> Und wenn er Säulen zerstieß, so wars, da er ausbrach
> aus der Welt deines Leibs in die engere Welt, wo er weiter
> wählte und konnte. O Mütter der Helden, o Ursprung
> reißender Ströme! Ihr Schluchten, in die sich
> hoch von dem Herzrand, klagend,

schon die Mädchen gestürzt, künftig die Opfer dem Sohn.

Denn hinstürmte der Held durch Aufenthalte der Liebe,
jeder hob ihn hinaus, jeder ihn meinende Herzschlag,
abgewendet schon, stand er am Ende der Lächeln, – anders.[54]

In den Zeilen zuvor wird angedeutet, wie gern sich das Ich mit dem Werden dieses Helden identifizieren würde. Auch in dieser Elegie ist die Mutter nichts anderes als der Brutkasten des heroischen Sohnes, welcher sich als Sperma bereits gegen die Unzahl der Konkurrenten im Wettlauf durchsetzt und gleichsam im siegreichen Alleingang zu sich findet. Hier schon, im Schoß der Mutter, sieht Rilke den Ort der gewaltigsten Heldentaten. Das Einstoßen der Säulen später geschieht in der engeren, der äußeren Welt. Herkunft ist ein viel universaleres, möglichkeitsintensiveres Reich als das der äußeren Ankunft.

Die Rolle der Mädchen und Liebschaften im Leben des Helden später ist dem Schoße der Mutter ähnlich. In der Leidenschaft des Liebens gibt es kein gleichrangiges Austauschen, kein Nehmen und Geben. Die Mädchen stürzen sich in die Schlucht, den quellenden Geburtsort des Helden, als wäre es sein unersättliches Maul, und werden so zu dessen Opfer und Nahrung. Die *Aufenthalte der Liebe* sind nichts als Übergangsstationen der Entfaltung des Helden, Herzschlag und Lächeln der liebenden Mädchen sind bedeutsam und erhebend, aber die Abwendung, das sichere Verlassen also, ist das Gesetz dieser Liebe, das Lächeln bindet nicht, es treibt den Helden hinein in den Prozess stetiger Selbstveränderung. Die Mädchen lächeln noch, der Held aber steht bereits, verwandelt und fremd, abgewendet am neuen Ort seiner Entwicklung. Zuneigung wird zum entscheidenden Ferment der Fremdwerdung, ein Ferment im Stoffwechsel des heroischen Mannes. Liebe wird verbrannt wie ein Opfer auf dem Altar heldenhafter Verwandlung.

Bei aller Verschiedenheit der Mütter ähneln sich Ady und Rilke im Bewusstsein ihrer eigenen poetischen Prädestination, der gerade die Mütter möglichst ausschließlich zu dienen haben. Alle menschlichen Beziehungen werden auf diese Prädestination zustilisiert. Dabei ist das – sich durchaus wandelnde – Verhältnis zu den eigenen Müttern bei beiden von entscheidend vorprägender Bedeutung für die möglichen Beziehungen und Erwartungen an die späteren Liebschaften, für die Größe und Grenzen dieser Leidenschaften. Ein Großteil ihrer sozialen, ihrer zwischenmenschlichen Energieleistungen mit allen Glücksmomenten und Tragödien, die sich in

[54] Rilke: SW, S. 707 f (Hervorhebung von Rilke)

der Bannzone dieser Prägung notgedrungen ergeben mussten, liegt im rücksichtslosen Horizont ihrer selbstsüchtigen Arbeit an der eigenen Mutter. Auch das Ady-Gedicht an die Mutter handelt mehr von ihm als von ihr. Die Liebeserklärung an sie ist im Kern eine an sich selbst, ihre Schönheit ist seine Schönheit, ihr Fluch ist seine Mission. Biographisch ist das Verhältnis von Ady zu seiner Mutter ein ungleich friedlicheres als das von Rilke zu seiner, doch beide – ob in der Verehrung oder in der Dämonisierung – vereinnahmen und reduzieren ihre Mütter auf die Bedeutung für ihre Entwicklung, die Mütter erscheinen allein in ihrer Rolle als Sprungbrett der poetischen Mission ihrer Söhne.

Rilke hat nicht zuletzt wegen seiner vergeblichen Versuche, sich von seiner Mutter souverän zu lösen, ein lebenslang belastetes Verhältnis zu seiner Geburtsstadt Prag behalten, ein Verhältnis, welches er im Schatten dieser Unfähigkeit auch selbst aktiv zusätzlich belastet hat. Sein geltungssüchtiges, wahlloses Anbiedern an jede literarisch Autorität und ein entsprechend gesichtsloses, wehleidiges Frühwerk haben dafür gesorgt, dass die Stadt, die für viele seiner zeitgenössischen Kollegen hochgradig inspirierend war, für ihn zu verbrannter, ganz und gar unfruchtbarer Erde wurde. Wenn etwas an Prag verschont blieb von dieser selbst verschuldeten Verbrennung, dann war es die slawische Dimension der Stadt, der Rilke über seine Russlandbegeisterung in gewisser Weise eine indirekte Treue hielt.

Der Bezug Endre Adys zu seinem Heimatdorf Érmindszent ist dagegen, wie alle seine starken emotionalen Bezüge, extrem bipolar. Einer restlosen Identifikation mit diesem Fleck Erde steht nahezu selbstverständlich eine ebenso restlose Ablehnung und Scheu vor dem Ort zur Seite, und nur in seltenen Momenten gelang es ihm, die Waage zwischen diesen Polen ausgeglichen zu halten. Ein Dokument nicht nur der Ausgeglichenheit, sondern auch der auf dieser Ausgeglichenheit basierenden poetischen Glückseligkeit ist das Gedicht *Az Értől az Oceánig (Vom Ér zum Ozean)*, das den Band *Vér és arany (Blut und Gold*, 1907*)* beschließt, den das Gedicht über die Mutter eröffnet hatte.

Az Értől az Oceánig

Az Ér nagy, álmos, furcsa árok,
Pocsolyás víz, sás, káka lakják.
De Kraszna, Szamos, Tisza, Duna
Oceánig hordják a habját.

S ha rám dől a szittya magasság,
Ha száz átok fogja a vérem,
Ha gátat túr föl ezer vakond,
Az Oceánt mégis elérem.

Akarom, mert ez bús merészség,
Akarom, mert világ csodája:
Valaki az Értől indul el
S befut a szent, nagy Oceánba.[55]

Vom Ér zum Ozean

Der Ér, ein seltsam müder Graben
Voll Sandschlamm, Gräsern, Löwenzahn,
Doch Kraszna, Szamos, Theiß und Donau
Schleppen auch ihn zum Ozean.

Bricht skythische Last auch auf mich ein,
Mag Fluch mich hundertfach ergreifen,
Und Nagetier den Deich zerwühlen,
Ich muss den Ozean erreichen.

Ich will, mich treibt mein dunkler Mut,
Zum Wunder, welches stolz verkündet,
Dass einer, der am Ér begann,
Im Ozean dann endlich mündet.[56]

Der Fluch also sitzt nicht nur über dem aufgesteckten Haar der Mutter, er liegt über dem ganzen Ort der Herkunft. *Ér*, das ist ungarisch ein interessantes, vielschichtiges Wort, welches allein schon das Gedicht eigentlich unübersetzbar macht. Klein geschrieben bedeutet es *Ader*, die des

55 Ady: Dichtungen, S. 129
56 Ady: Gib mir deine Augen, S. 11

Blutes etwa, im Bergbau ist es ein *Gang* oder *Stollen*, aber auch die Gold*ader* kann das Wort meinen, außerdem ist es ein *Bächlein* oder eine *Quelle*, ein vor lauter Schwäche kaum losrinnendes Wasser, groß geschrieben ist es der kleine Bach, der dem Heimatdorf Adys seinen Namen gab: *Érmindszent,* was sich als *Érallerheiligen* übersetzten ließe. Nun schreibt aber Ady gern ungarische Worte groß, die eigentlich klein geschrieben werden, um ihnen die existentielle Schwerkraft zu geben, die er beim Niederschreiben empfindet. Hier im Gedicht macht er das mit dem Wort Ozean, welches ungarisch eigentlich klein zu schreiben wäre, ohne Rücksicht auf die überwältigende Größe des Gemeinten. Durch die Großschreibung von Ozean wird der meist ausgetrocknete Bach seines Dorfes, der *Ér*, diesem als Gegenpol ebenbürtig. Der Bach und das Weltmeer bedingen sich wechselseitig, ohne den Tropfen kein Ozean, ohne den Ozean kein Tropfen. Und da sich Ady auch in diesem Gedicht ohne langes Fackeln direkt und ganz mit dem kaum vorhandenen Rinnsal identifiziert, hat er in diesem Kontext die wohltuende Gewissheit, dass das ganze Universum an seine schwache Existenz geknüpft ist. Er hat seinen zukünftigen Platz im Ganzen, er wird in dieses Ganze münden mit der gleichen Gewissheit, welche den Dorfbach in den Ozean führt. Herkunft ist Ankunft.

Was Ady augenfällig von Rilke unterscheidet, das ist seine nationale Stimmgewalt und Bedeutungsschwere. Nicht zufällig ist das kleine, dreistrophige Gedicht an sieben Stellen mit ungarischen Namen für Gewässer befrachtet, auch diese Vielzahl erschwert die Übersetzbarkeit. Ady hat den ungarischen Nationalismus aus der Perspektivlosigkeit und Klaustrophobie des chauvinistischen Gerangels mit den Nachbarnationalismen befreit, er, der sich gern als der letzte Ungar sah, ist der erste „moderne“ Ungar, einer, der sich als Tropfen definiert, um universal zu sein, der in der höchsten Zurücknahme die Virulenz höchster Erfüllung spürt und ansteuert. Wurde Rilke depressiv, als er im Ersten Weltkrieg die Nationen mörderisch aufeinanderschlagen sah, denen er sich gerade im ständigen Wechsel seiner Wohnsitze innerlich zugehörig fühlte, so litt Ady über alle Maßen an der Barbarisierung des ungarischen Nationalismus nicht weniger als an der Auflösung der ungarischen Nation nach dem Ersten Weltkrieg, die sich zum Zeitpunkt seines Sterbens bereits abzuzeichnen begann. Beides warf seine Vorstellungen von einer weltzugewandten ungarischen Identität aussichtslos zurück. So litt Ady an seiner Nation wie Rilke an seiner Internationalität, im Kern handelte es sich dabei um ein und denselben Schmerz, um ein verwandtes Heimweh. Beide glaubten an die Möglichkeit einer würdigen, empfindsamen

und rücksichtsvollen Öffnung, beide litten unter den Schrecken gewalttätiger Verschließung und Anfeindung.

Dieser Vorgriff auf das Spätwerk von Ady und Rilke entsprang der politischen Dimension des kleinen Gedichtes, einer Dimension, die im Gesamtwerk der Dichter stark unterschätzt wird, weil beide so entschieden persönlich daherkommen und nur in der ersten Person Singular gültig zu sein scheinen. Beide aber werden dadurch gerade politisch ganz besonders interessant, weil sie nach dem Gewinn ihrer eigenen Stimme bis in ihre letzten Tage mit eigener Haut entdecken und fühlen, was politisch katastrophal und was befreiend ist. Die eigene Haut macht sie glaubwürdig, ihre Empfindlichkeit ist unbestechlich und lässt sich kaum beeinflussen von den Massenverblendungen ihrer Tage. Aus ihnen spricht nicht Abstraktion und Strategie, Absicht und Kalkül, sondern gefühltes, unmittelbares Bedürfnis. Nicht zuletzt an ihnen wird sich kritische historische Quellenarbeit mit Gewinn orientieren können, denn ihre poetische Wahrnehmungskraft ist für damalige Verhältnisse erstaunlich unbelastet von den Schadstoffen ihrer Epoche. Gerade ihre Einzelgängerschaft und Außenseiterstellung befähigen sie zu einer Qualität von Erfahrung und Urteil, die im Strom der Ereignisse von den Mitströmenden nicht mehr zu leisten war.

Zurück zu dem kleinen Gedicht mit den vielen Namen für Gewässer, von denen die größeren – Theiß und Donau – sich übersetzen lassen, weil diese Flüsse international bedeutsam sind. Sie stehen für den langen Weg des Tropfens zum Ozean, an den Ady nicht immer mit dieser Selbstgewissheit glaubte, die aus dem Gedicht spricht. Nicht umsonst ist die nicht erst durch den Film zur internationalen Metapher gewordene *Träne im Ozean*, die für die Gewissheit absoluter Vergeblichkeit steht, so nah am Bild dieses trotzigen Glaubens an Erlösung und Erfüllung. Das weiß Ady selbst nur zu genau, wenn er den *dunklen Mut* beschwört und den Willen zur notwendigen Bedingung des Wunders bestimmt. Auch Voluntarismus ist ein keineswegs aus der Luft gegriffener Vorwurf gewesen, dem Ady sich immer wieder ausgesetzt sah und in der heutigen Beurteilung mehr denn je ausgesetzt sieht. Melancholische Verzweiflung und Voluntarismus sind bekanntlich intime Geschwister. Bei Ady kämpfen beide an ihren Fronten um die Möglichkeit des Unmöglichen, nämlich bei absoluter Treue zur Herkunft das nicht weniger absolute Universum vollkommener Erfüllung zu erreichen, ohne den Hauch von Verzicht und Entsagung. Jeder Tropfen Wasser spürt den Ozean.

Für die Polarität des letztlich Identischen stehen zwei Gedichte, *El a faluból*[57] *(Das Dorf verlassen)* aus seinem ersten gültigen Gedichtband *Új versek (Neue Gedichte)* 1906 und *Hazamegyek a falumba*[58] *(Zurück ins Dorf)*, welches 1907 im gleichen Band erschienen ist wie die hier vorgestellten Gedichte über die Mutter und den Dorfbach, also im Band *Vér és arany (Blut und Gold)*.

El a faluból

A kis harang a régi,
Mely belezúg a csöndbe,
A szürkeség a régi,
Fölévirít a tavasz.

Minden, minden a régi,
De én hol élek, járok?
Nem voltam ilyen messze,
Nem voltam soha, soha.

Belehalok, ha mondják,
Hogy én itt szálltam útra,
Megtagadom a csókot,
Amely útra indított.

Én a bolondos zajnak,
Én a cifra Városnak
Vagyok a kóbor lelke,
Ne gyalázz meg hát, falu.

Óh, kapj fel innen, Város,
Ragadj el innen, Város:

57 Ady: Dichtungen, S. 22 f
58 Ady: Dichtungen, S. 118

Kik messze kiröpültek,
Sohse térjenek haza.

Das Dorf verlassen

Das Glöckchen ist das alte,
Bricht dröhnend in die Stille,
Die Grauheit ist die alte,
Der Frühling überblüht sie.

Alles ist so wie immer,
Wo aber ist mein Leben?
So weit, so fern wie niemals,
Weit weg von hier für immer.

Ich sterbe, wenn ich höre,
Dass hier mein Leben anfing,
Den Kuss will ich verleugnen,
Der mich dereinst entsandte.

Ich bin die Streunerseele,
Und liebe Lärm und Rauschen
Der strahlend hellen Stadt.
Das Dorf darf mich nicht schänden.

Die Stadt soll mich ergreifen,
Mich mit Gewalt entreißen:
Wer weit sich wegbewegte,
Der kommt nicht mehr nach Haus.[59]

Das klingt entschlossen und endgültig, das Dorf wird als Ausgangspunkt regelrecht verleugnet, die helle, wirklich urbane Stadt wird nunmehr Bestimmung und Schicksal, auch wenn in der

[59] Ady: Gib mir deine Augen, S. 17

Verleugnung des Dorfes noch eingestanden wird, das hier der entscheidende Kuss geküsst wurde, der die Bahn eigener Biographie geöffnet hat. Ein Geständnis in der Verleugnung.

Strahlend helle Stadt, das bedeutet im Lebenslauf Adys 1906 vor allem Nagyvárad, später Paris und Budapest, in dieser bedeutsamen Reihenfolge, denn Ady war sehr stolz darauf, die ungarische Hauptstadt als Lebensraum erst mit der doppelten Skepsis betreten zu haben, welche er aus der Perspektive der urbansten ungarischen Provinzstadt und der für Ungarn damals sicher noch bedeutendsten Weltstadt, Paris nämlich, gewonnen hatte. Mit dieser doppelten Skepsis konnte Budapest von Ady nie wirklich ins Herz geschlossen werden, die Stadt blieb das notwendig zu erobernde Übel: Wer in Ungarn Literatur schrieb, der hatte sich in Budapest zu behaupten, vor allem dann, wenn er fundamental Neues auf neue Art zu sagen hatte. So gewann dann auch Ady ab 1906 seine treuesten Bewunderer in genau der Stadt, die er selbst bis zur Verbissenheit entschlossen war, nicht zu bewundern.

Heftigkeit ist bei Ady immer ein Signal, sich auch auf das Gegenteil gefasst zu machen, denn eine bipolare Seele kann nur so das Magnetfeld zwischen den Polen aufbauen und unter Spannung halten, in der es dann zu bestehen oder gar zu leben gilt. So kann der lyrische Widerruf ein Jahr später den vertrauten Kenner Adys kaum überraschen.

Hazamegyek a falumba

Szigorú szeme meg se rebben,
Falu még nem várt kegyesebben
Városi bujdosóra.

Titkos hálóit értem szőtte
S hogyha leborulok előtte,
Bűneim elfelejti.

Vagyok tékozló és eretnek,
De ott engem szánnak, szeretnek.
Engem az én falum vár.

Mintha pendelyben látna újra
S nem elnyűve és megsárgulva,
Látom, hogy mosolyog rám.

Majd szól: „Én gyemerkem, pihenj el,
Békülj meg az én ős szivemmel
S borulj erős vállamra.“

Csicsítgat, csittít, csókol, altat
S szent, békés, falusi hatalmak
Ülnek majd a szivemre.

S mint kit az édesanyja vert meg,
Kisírt, szegény, elfáradt gyermek,
Úgy alszom el örökre.

Zurück ins Dorf

Das strenge Auge dennoch freundlich,
Niemand hat ein Dorf so erwartet,
Wie ihn, der in die Stadt schlich.

Geheime Netze kann es weben,
Und wenn ich vor ihm niederfalle,
Ist mir alles vergeben.

Bin Ketzer und verlorener Sohn,
Dort aber finde ich Trost und Ohr,
Mein Dorf erwartet mich schon.

Ich laufe wieder im Kinderschuh,
Bin noch bei Kräften, nicht vergilbt,
Sehe, es lächelt mir zu.

Wird sagen. „Mein Kind, jetzt lass nur los,
Versöhne dich mit meinem Herzen
Lege dich in meinen Schoß.“

Dann wiegen mich die Dorfgewalten,
Locken mich sanft in heiligen Schlaf,
Schützen mein Herz und halten.

Geschlagen von der Mutter, selig,
Ausgeweint und müde wie ein Kind,
Schlaf ich dann ein für ewig.[60]

Abbitte wird geleistet. Ady ist auf die seelische Unterstützung seines Dorfes angewiesen wie der Säugling im Mutterbauch auf die Nabelschnur, den Garanten für die Nahrung. Das weltabgelegene Dorf bleibt die Basis aller Inspiration, erst in der Konfrontation mit ihr wird jeder andere Ort inspirierend: Debrecen, Nagyvárad, Paris, Budapest, Rom, Nizza… Rilke vermeidet eine Rückkehr nach Prag, an den Ort der Geburt und frühen Kindheit, weil dort alte Wunden aufreißen und keine Heilung finden. Das Dorf Érmindszent ist für Ady dagegen ein Ort lebenswichtiger Regeneration, den er immer wieder aufsucht, wenn er den Lasten seines eigenwilligen Lebensweges nicht mehr gewachsen ist und in Anfeindungen von außen und Selbstzweifeln von innen zu ermüden droht. Sein Dorf schützt ihn vor den großen Fragen seiner Existenz, spätestens nachdem sich sein Vater damit abgefunden hat, dass sein ältester Sohn keine Beamtenkarriere im Gebiet der engeren Heimat zu machen bereit war. Vor allem die Mutter spendet auf eine geradezu animalisch selbstverständliche Weise eine Wärme, in der sich die Nerven des Widersprüchlichen und des allüberall Widerspruch Provozierenden wie in heilendem Wasser entspannen. Er wird gepflegt und gefüttert, gehätschelt und gehegt, bis ihm dann das Dorf wieder eng zu werden beginnt, bis er erneut in die Welt zieht, süchtig nach neuer Verwundung, die immer auch mit gewaltiger Selbstzerstörung verbunden ist, mit Alkohol und Verzehrung in unmöglicher Liebe.

Es ist nicht nur die Beleidigung des Dorfes, die Ady in Érmindszent zu büßen hat, es sind auch die urbanen Sünden, von denen er sich im Schutzraum mütterlicher Fürsorge und Wärme befreien kann. Mag gerade die Mutter mit ihrer Herkunft auch noch so viel Calvinismus in die Familie getragen haben, ihr Auffangen des Sohnes könnte katholischer kaum sein: Beichte, Prügel, Reinheit, Schlaf.

Im Schlaf der letzten Zeile verbirgt sich der Maximalismus, der kaum einem Gedicht Adys fehlen darf, ob in der Klage oder im Größenwahn, in der Vernichtung oder im Sieg, in der Zerstörung oder im Jubel. Der Schlaf nämlich ist ewig und hat damit etwas von der ozeanischen Kraft, die Ady in eine organische und persönlich verbindliche Beziehung zur dörflichen Pfütze

[60] Ady: Gib mir deine Augen, S. 19

bringt. Er mag noch so sehr reuiger Sünder sein, er bleibt auserwählt. Ohne die unerschöpfliche Quelle dieser dörflichen Identität sind Leben und Werk des Endre Ady vollkommen unvorstellbar, gerade seine imposante Selbstentfaltung in Paris basiert auf der Konfrontation mit dieser seiner geliebt-verfluchten Herkunft, Paris öffnet ihm ganz ähnlich die Augen, wie sie Malte Laurids Brigge geöffnet werden, für das universale Gewicht der Kindheit.

Erst als diese polare Voraussetzung seines Schreibens vollkommen gültig wird in ihm, entstehen die großen, die wirklich eigenen Gedichte nach 1906, deren Poetik in einem kleinen Gedicht seines ersten reifen Bandes *Új versek (Neue Gedichte)* klaren Ausdruck findet, welches dem Gedicht *El a faluból (Das Dorf verlassen)* unmittelbar voransteht:

A Hortobágy poétája

Kúnfajta, nagyszemű legény volt,
Kínzottja sok-sok méla vágynak,
Csordát őrzött és nekivágott
A híres magyar Hortobágynak.

Alkonyatok és délibábok
Megfogták százszor is a lelkét,
De ha virág nőtt a szivében,
A csorda-népek lelegelték.

Ezerszer gondolt csodaszépet,
Gondolt halálra, borra, nőre,
Minden más táján a világnak
Szent dalnok lett volna belőle.

De ha a piszkos, gatyás, bamba
Társakra s a csordára nézett,
Eltemette rögtön a nótát:
Káromkodott vagy fütyörészett.[61]

[61] Ady: Dichtungen, S. 22

Dichter der Hortobágy

Kumanenkind mit großen Augen
Von Gier gequält, Melancholie,
Macht er sich auf als Herdenhüter
Ins Pusztaland zum Herdenvieh.

In Dämmerungen und Visionen
Hundertfach gespürt, erspäht,
Was immer aber wuchs in ihm,
Sein Hordenvolk hat es gemäht.

Gedacht hat er ganz wunderbar,
An Tod, an Wein, an tausend Frauen,
Überall sonst auf dieser Welt
Ließen sich Lieder daraus bauen.

Doch sah er dann auf die Kumpanen,
Auf blöde, dreckige, verruchte,
Begrub er schnell die Melodie,
Pfiff vor sich hin oder er fluchte.[62]

Die Hortobágy, das ist auch heute noch der wüst und unberührt gelassene Teil der ungarischen Tiefebene bei Debrecen, wo Touristen sich auf Busreisen ein Bild davon machen können, wie wild und männlich die Magyaren samt ihrer Pferde vor mehr als tausend Jahren waren, da sie Europa auf Tatarenart zunächst blutig überfielen, um sich in buchstäblich letzter Minute dann doch noch als christlicher Nationalstaat im mitteleuropäischen Karpatenbecken zu etablieren. Hortobágy ist der Inbegriff der ungarischen *Puszta*, ein Wort, das nicht etwa Flachland oder Tiefebene bedeutet, sonder *nackt, entblößt, verlassen, verödet* und als Substantiv *Einöde* oder *Heide*. In diesem Gedicht geht es um das Verhältnis von Landschaft und Inspiration. Die ungarische Puszta wird als eine inspirierende und zugleich vollkommen inspirationsfeindliche Landschaft geschildert, diese doppelte, zerreißende Kraft hat Ady biographisch und poetisch zu einer merkwürdigen Gestalt werden lassen, die mit dem einen Bein in der ungarischen Öde

[62] Ady: Gib mir deine Augen, S. 79

(Puszta, Érmindszent, Hortobágy) und mit dem anderen in Paris, im Zentrum der modernen Weltstadt, zu stehen versucht. Er unterscheidet sich von seinen zeitgenössischen ungarischen Schriftstellerkollegen gerade darin, sich nicht für eine Seite zu entscheiden, sondern mit aller Entschiedenheit an beiden Polen festzuhalten. Ihm ging es nicht darum, möglichst schnell in die großen Weltsprachen übersetzt und mit seinen Büchern in New York, Berlin und Paris gefeiert zu werden, noch weniger reizte ihn die nationale Glorifizierung, der Held einer bornierten, ewig rückwärts gewandten Provinzverschwörung zu werden. Er wollte beides und damit viel mehr als die Summe dessen, was sich mit diesen beschränkten Perspektiven erreichen lässt. Er wollte Tropfen und Ozean gleichzeitig sein und poetisch den nicht zuletzt auch politisch gültigen Beweis erbringen, dass Ungarn sich nicht vergessen muss, sich nicht vergessen darf, wenn das Land und seine Menschen sich glücklich mit der Welt von morgen verbinden wollen. Diese Position seiner Lyrik macht Ady auch in der gegenwärtigen Debatte um das Verhältnis von künstlerischem Regionalismus und Globalisierung bedeutsam, weil er so früh bereits die kreative wie auch die desaströse Dimension dieser Spannung entdeckt und gelebt hat.

1906 stieß Ady mit dem Band *Új versek (Neue Gedichte)* so wirkungsvoll und bahnbrechend in die ungarische Literatur hinein, weil an der Neuartigkeit seiner poetischen Sprache diese ungewöhnliche Position des Sprechenden zu spüren war. Er galt als unverständlich und polarisierte wie keiner vor und nach ihm die ungarische Leserschaft. Zwischen euphorischer Begeisterung und wütender Ablehnung gab es kaum Platz für fließende Übergänge. Dem Band ist ein titelloses Gedicht vorangestellt, das zum Fanal seines gesamten Werkes wie auch des Aufbruchs der modernen ungarische Literatur werden sollte.

Góg és Magóg fia vagyok én,
Hiába döngetek kaput, falat
S mégis megkérdem tőletek:
Szabad-e sírni a Kárpátok alatt?

Verecke híres útján jöttem én,
Fülembe még ősmagyar dal rivall,
Szabad-e Dévénynél betörnöm
Új időknek új dalaival?

Fülembe forró ólmot öntsetek,

Legyek az új, az énekes Vazul,
Ne halljam az élet új dalait,
Tiporjatok reám durván gazul.

De addig sírva, kínban mit se várva,
Mégis csak száll új szárnyakon a dal
S ha elátkozza százszor Pusztaszer,
Mégis győztes, mégis új és magyar.[63]

Ich bin der Sohn von Gog und Magog,
Vergeblich schlage ich an Stein und Tür,
Muss und will es dennoch von euch wissen:
Gibt es bei uns ein Recht zu weinen hier?

Tief aus dem Osten bin ich einst gekommen,
Im Ohr noch dröhnt mir Urklang weiter Fernen,
Hab ich ein Recht, von Westen einzudringen,
Mit neuen Liedern auf zu neuen Sternen?

So gießt auch mir glühendes Blei ins Ohr,
Dem heidnischen Rebell mit neuem Ton,
Dass ich die neuen Klänge nicht mehr höre,
Zertrampelt mich, den ketzerischen Sohn.

Bis dahin fliegt das Lied auf neuen Flügeln
Trotz aller Qual, auch ohne Zuversicht,
Tausend Flüche können es nicht halten,
Denn es wird siegen, neu sein, ungarisch.[64]

Stärker noch als bei dem Gedicht *Vom Ér zum Ozean* ist diese dem lyrischen Werk von Ady vorangestellte Losung mit ungarischen Namen für Orte und Personen derartig überfrachtet, dass es fast sinnlos erscheint, eine Übersetzung auch nur zu versuchen. Die hier vorgelegte Übertragung geht den streitbar-umstrittenen Weg, auf fast alle Namen zu verzichten und statt

63 Ady: Dichtungen, S. 7
64 Ady: Gib mir deine Augen, S. 27

dessen mit den Bedeutungen zu arbeiten, die sich hinter den Namen verbergen mögen. So wird eigentlich eine Interpretation übersetzt, nicht aber das Gedicht selbst, ein mehr als problematischer Weg, weil jede Interpretation Bedeutungshorizonte schmaler und flacher macht, hier aber wohl unumgänglich, denn sonst hätten wir deutsch ein Gedicht mit zahllosen Fußnoten oder ein ewig verschlossenes Rätsel. Auch für ungarische Leser ist dieses Gedicht ein nicht leicht zu lösendes Verwirrspiel, denn auch in Kenntnis all der mythischen und historischen Namen ist nur schwer nachvollziehbar, welchen Ort und welche Rolle Ady seiner Dichtung zuweist.

Geblieben sind in der deutschen Übersetzung die Namen von Gog und Magog in der ersten Zeile. Das lyrische Ich stellt sich als deren Sohn vor. Aber auch diese mythischen Gestalten von großer Kraft aus der Bibel, die bis zur Gegenwart mit antijüdischen wie auch antichristlichen Mächten identifiziert werden, haben für die Ungarn eine besondere Bedeutung.

«Die Chroniken des Mittelalters identifizierten das Volk von Gog und Magog mit den Nomadenvölkern des Ostens (Hunnen, Avaren, Ungarn). Auch Anonymus schloss bei seiner Suche nach den Ursprüngen der Ungarn aus dem ähnlichen Klang der Namen – Magog und Magyar (früher Mogyer) –, dass deren Vorfahren von Gog und Magog abstammen. Seitdem wurden die Namen von Gog und Magog zu Symbolen der östlichen Herkunft des Ungartums.»[65]

Ady stellt das lyrische Ich mit diesen Namen in eine doppelte Tradition, in die Abstammung von den Urungarn und zugleich in die Geschichte ketzerischer, sündiger Auflehnung.

In der vierten Zeile fragt der ungarische Text wörtlich übersetzt: *Ist es erlaubt zu weinen unter den Karpaten?* Gemeint ist das Karpatenbecken, der europäische Siedlungsraum der Ungarn, der dann auch zur Fläche ihrer Staatsgründung wurde und bis heute ihr Lebensraum geblieben ist. Die hier vorgelegte Übersetzung verzichtet auf die Nennung der Karpaten und vereinfacht: *Gibt es bei uns ein Recht zu weinen hier?*

In der ersten Zeile der zweiten Strophe müsste es wörtlich heißen: *Auf dem berühmten Verecke-Weg kam ich.* Verecke ist der Karpatenpass, über den die aus Asien kommenden Ungarn auf ihrer Wanderung nach Europa vor 900 eindrangen. In Ungarn hat dieser Pass Symbolcharakter und ist tatsächlich berühmt, bei allen Übersetzungen in Fremdsprachen aber

[65] Magyar Nagylexikon (Großes Ungarisches Lexikon) VIII, Hg.: Ferenc Glatz, Budapest 1999, S. 679

geht diese Bedeutung völlig verloren. Daher verzichtet die Übersetzung auch hier auf den Namen und versucht, die Bedeutung dieser Wanderung zu benennen, statt wörtlich *Auf dem berühmten Verecke-Weg kam ich* heißt es daher: *Tief aus dem Osten bin ich einst gekommen*.

In der dritten Zeile der zweiten Strophe würde die wörtliche Übersetzung lauten: *Ist es erlaubt, dass ich bei Dévény einbreche?* Dévény war bis 1919 ungarisch und liegt bei Bratislava direkt an der Donau, also an der historischen Westgrenze Ungarns, heißt mit deutschem Namen Theben und ist heute slowakisch (Devín). In der Übersetzung wurde daraus: *Hab ich ein Recht, von Westen einzudringen?*

In der zweiten Zeile der dritten Strophe heißt es wörtlich übersetzt: *Soll ich der neue, der singende Vazul (Blasius) sein?* Fürst Vazul aus dem ersten königlichen Geschlecht der Arpaden war nach 1000 ein vehementer Gegner der christlichen Staatsidee und nicht bereit, dem Schamanismus abzuschwören. Er wurde geblendet, außerdem soll ihm Blei in die Ohren gegossen worden sein, um ihn für seinen Widerstand zu bestrafen. Kein deutscher Leser würde bei einer Übersetzung dieses Namens mit Blasius an diesen ungarischen Abweichler denken, so wie oben bei einer Übersetzung des Ortsnamens Dévény mit Theben alle Assoziationen nach Griechenland oder Ägypten irren würden, nicht aber an die Donau. Daher wird auch aus dieser Zeile der Name gelöscht: *Dem heidnischen Rebell mit neuem Ton.*

Pusztaszer in der vorletzten Zeile des Gedichtes ist der letzte Name, mit dem eine Übersetzung nicht glücklich werden kann. Es handelt sich um den Ort, an dem die Fürsten der sieben ungarischen Stämme nach der Landnahme einen Blutsvertrag schlossen und das Land aufteilten, ein wichtiger Schritt im Prozess der europäischen Staatenbildung. Wörtlich übersetzt heißt es in der Zeile: *Und wenn Pusztaszer auch tausendfach (das neue Lied) verflucht,* geblieben ist in der deutschen Übersetzung: *Tausend Flüche können es (das neue Lied) nicht halten.*

Wie in der gesamten Lyrik Adys, so ist auch hier das lyrische Ich ganz nah am Ich des Autors selbst, Ady sucht und bestimmt mit diesem Gedicht die eigene Position. Der Text ist aufgeladen mit einer Beschwörung magischer Namen und Orte, auch nach aller Erklärung fällt es schwer zu begreifen, wie Ady sich hier zu orten versucht. Er verbindet zwei Haltungen miteinander, die kaum zusammenfinden können.

Auf der einen Seite steht die Identifikation mit Gog und Magog, dazu noch mit Vazul, dem Antichristen, er hat die Urklänge der Nomadenzeit im Ohr, fühlt die asiatischen Wurzeln

der Herkunft, die sich nicht an Europa gewöhnen wollen. Er kam aus dem Osten und ist diesem Osten innerlich tief verbunden.

Auf der anderen Seite will er nun von Westen aus Zukunftsmusik nach Ungarn tragen, die neuen Lieder neuer Zeiten. Bei aller Unsicherheit und Hoffnungslosigkeit dieses Versuches – *ohne Zuversicht* – endet das Gedicht dennoch mit Siegesgewissheit. Das offizielle Ungarn (Pusztaszer) mag sich noch so stark wehren, der Akt der Vereinigung von östlichem Ursprung und westlicher Zukunft wird gelingen: *Denn er wird siegen, neu sein, ungarisch.* Ady will Herkunft in keiner Weise aufgeben, weil er sich nur in der Bewahrung des Uralten zum Sprung in das Neueste befähigt fühlt. Es ist die Position einer poetischen Avantgarde auf archaischem Fundament, der sich Ady hier verschreibt und der er mit seinem gesamten Werk die Treue halten sollte. Der traditionelle Osten und der moderne Westen kommen zusammen wie der Tropfen zum Ozean. In dieser Vereinigung sieht er die Zukunft Ungarns. So ist es nicht verwunderlich, wenn sein Leben zwischen den Polen seines kleinen Heimatdorfes und Paris, der Hauptstadt modern urbaner Zivilisation und Kunst, verlief und an dem einen Pol immer die Sehnsucht nach dem anderen erwachte, häufig so stark, dass er auf dem Dorf die Stadtgedichte schrieb und in der großen Stadt die Wahrheit des kleinen Dorfes fühlte.

Was bei Ady ein Leben lang selbstverständliche Kraftquelle blieb, Mutter und Herkunft, das war für Rilke eine lebenslängliche Verwundung. Sie glichen sich wiederum darin, ihren Familien mit aller Gewalt Adelstraditionen stiften zu wollen. In beiden Fällen sind die behaupteten, blaublütigen Vorfahren äußerst umstritten, mehr poetisch erfunden, als über Stammbücher gefunden und belegt. Rilke setzt damit ungebrochen Ambitionen der Mutter fort, die immer etwas Besseres sein wollte, Ady dagegen konstruiert einen Mythos, um als „letzter Ungar“ sich mit den ersten Ungarn bis ins Blut verwandt fühlen zu können, seine Eltern hatten normale Erfolgsambitionen, ihnen fehlte die Überspanntheit einer Phia Rilke vollkommen.

Mit den Freundschaften, die Rilke immer wieder im Adel suchte, vornehmlich bei einer Unzahl von Fürstinnen und Gräfinnen, die ihn wiederholt mäzeninnenhaft über den Sommer oder über den Winter „retteten“, setzte er gleichfalls geradezu ungebrochen mütterliche Ambitionen fort, denn Phia Rilke litt darunter, nicht zu den von Natur aus privilegierten Kreisen zu gehören. Ihr Sohn öffnete die vornehmsten Türen, und er tat es als Schriftsteller, durch seine sprachliche Kunst, die auch sie immer angestrebt hatte. Bei aller Ablehnung des Mütterlichen bleibt festzuhalten, dass Rilke geradezu konsequent Ziele erreicht hat, die seine Mutter erreichen

wollte. Auch die überzogen religiöse Überspanntheit der Mutter ist dem Sohn nicht völlig fremd, sie führt ihn lediglich in eine andere Dimension. Was die Mutter bis zur Schrulligkeit praktiziert, führt den Sohn zur Arbeit am eigenen Gott, führt ihn zu den eigenen Engeln, zu einem in der Sprache geöffneten Himmel.

Die Mutter Rilkes fand kaum einen Zugang zu den adligen Eroberungen ihres Sohnes, wohl aber zu Hertha Koenig, einer Frau, die Rilke ebenfalls Fluchtraum in schwerer Zeit anbieten konnte, einen Raum aber, der anders war als der mütterliche durch Frauen des Adels.

Hertha Koenig (1884–1976) war nicht adelig und sie war jünger als Rilke, darüber hinaus war sie selbst literarisch aktiv, sie schrieb Lyrik, später dann auch Prosa. Rilke und Hertha Koenig hatten sich 1910 bei einem Fest im Hause des Verlegers Samuel Fischer in Berlin kennen gelernt, sie war damals sechsundzwanzig Jahre alt und stand kurz vor der Heirat mit dem Literaturwissenschaftler Roman Woerner. Die Ehe wurde bereits nach drei Jahren geschieden, die Freundschaft aber hatte Bestand.[66]

Für die Kontinuität ihres Lebens spricht, dass sie auf dem Gut Böckel geboren wurde und ebendort auch gestorben ist. Das Gut Böckel liegt im Ostwestfälischen fast so gut versteckt wie das Schloss Friedelhausen im Hessischen. Doch es führt eine geteerte Straße zum Gut mit seinen Wirtschaftsgebäuden, und diese Straße wurde nach Rilke benannt.

Das Gut hat in den letzten Jahren ein freundliches Schicksal getroffen, die Gebäude und der Park wurden aufwendig und mit empfindlicher Hand renoviert und instand gesetzt. Ein reicher, kulturbewusster Neubesitzer ist dafür verantwortlich. Nicht nur das zweitürmige Herrschaftshaus ist in erholtem Zustand, auch die kleinen, sich geradezu duckenden Wirtschaftsbauten um das Gut herum sind gesund. Der englische Park ist grün und gepflegt, hier zeigt sich der Sinn des neuen Besitzers für Kultur ganz explizit, denn dieser Park ist nicht verschlossen, er lockt vielmehr zum Besuch und zeigt auf einer Wiesenfläche in der Mitte eine Installation der russischen Künstler Ilya und Emilia Kabakov (aufgestellt im Juni 2003). Auf der Spitze einer hohen Holzleiterkonstruktion steht ein Mensch, er streckt seine Hände in den Himmel und erwartet so die Begegnung mit dem Engel. Im erläuternden Prospekt heißt es dazu:

«Die Begegnung mit dem eigenen Engel und anderen Engeln bleibt für viele eine unlösbare Aufgabe, da sie die meisten für gänzlich unerfüllbar halten; allein schon der Gedanke daran erscheint verrückt und ist undiskutabel. Die

66 Siehe Koenig (2000), S. 137

Tatsachen und zahlreiche Augenzeugenberichte sprechen genau vom Gegenteil. Doch kaum jemand hat bei der Analyse dieser Berichte den Ort, vielmehr das „Raumniveau“ beachtet, auf dem die meisten dieser Begegnungen stattfinden. Die Analyse vieler Berichte zeigt, daß es mit Wahrscheinlichkeit, ja sogar Gesetzmäßigkeit, ungefähr in einer Höhe von 1200−1400 m über dem Meeresspiegel zu diesen Begegnungen kommt, also im Gebirge auf Bergen mit entsprechender Höhe. Natürlich waren viele Menschen auf Bergen, die diese Höhe hatten, und haben nichts dergleichen erlebt. Doch es gibt da einen Umstand, der nicht immer berücksichtigt wird. Die Begegnung mit einem Engel oder mit mehreren Engeln ist immer ein Ausnahmefall, sie geschieht immer in Krisenaugenblicken, wenn im Leben des Menschen ein Umbruch stattfindet. Der Mensch, der sich in diesem Zustand befindet und die Hilfe seines Engels braucht, ruft sie selbst herbei.»

Der Park vor dem Gut Böckel liegt viel zu tief für diese Engelbegegnung, da können die Holzleitern noch so sehr in den Himmel ragen. Wenn es dennoch eine Hoffnung für die Russen gibt, so ist es Rilke, der sich bekanntlich überall am höchsten Punkt der Möglichkeiten niederließ und alle Türme liebte, wohl wegen der Nähe zum Himmel. Ob ihm die naive Umsetzung seiner eigenen Versuche der Himmelsberührung dort im Park gefallen würde, sei dahingestellt. Ganz fremd wäre ihm dieser Versuch sicher nicht gewesen.

Immerhin überragt die Figur mit den erhobenen Händen um ein paar Meter den Ort, den Rilke im Gutshaus bewohnte, den Turm mit der Uhr, als er vom 25. Juli bis zum 4. Oktober 1917 hier zu Gast war. Er hatte Schwierigkeiten mit dem Ort, nicht nur wegen der trüben Nachrichten von den Kriegsschauplätzen und wegen des verregneten Wetters. Das Haus lag ihm zu sehr in einer Mulde, zu tief:

«Weiter hätte ich wenig aus Böckel zu berichten; das alte (nur zum Teil aus dem siebzehnten Jahrhundert stammende) Herrenhaus liegt, wie alle hiesigen Güter, hinter Wassergräben und einem hoch gewordenen Lindenschutz, sozusagen im Souterrain der Landschaft, und erleichtert daher nicht von vornherein die Beziehungen zu ihr. Tatsächlich scheint sie mir fremder zu bleiben, und die zahlreichen Regentage haben dazu beigetragen, daß ich die meiste Zeit in meinen schönen Zimmern zubringe, einem Turmzimmer und zwei daran anstoßenden geräumigen Gelassen mit den alten Fenstern in der behaglichen Mauertiefe des alten Baukörpers.»[67]

Es ist Sommer und Herbst, dennoch scheint Rilke das alte Gemäuer wie eine Höhle zur Überwinterung benutzt zu haben, ratlos regressiv, in seiner für die Kriegsjahre typischen Verfassung.

---

[67] Rilke: Briefe II, S. 540

In der Hitze des Sommers 2003 sind trotz der tiefen Lage des Anwesens die Wassergräben fast ausgetrocknet, ein morastiger Matsch zeigt sich auf dem Grund und schwängert unangenehm die viel zu heiße Luft. So zugänglich der Park auch ist, so verschlossen liegt das Gut selbst hinter den morastigen Gräben und ebenfalls renovierten Mauern. Wäre das Haupttor verschlossen wie eigentlich immer, die Schilder, die das Eintreten verbieten, hätten wenig Sinn, denn hier müsste man einbrechen, um ins Innere zu gelangen, das aber ist kriminell und muss ausdrücklich nicht verboten werden. Doch beim Rückweg aus dem Park ist das Tor plötzlich offen, und die inneren Höfe locken mit Macht.

Auf einem kleinen Wirtschaftsgebäude rechts im Fachwerkbalken ein Spruch aus ganz offensichtlich noch unschuldigen Zeiten, da man sich in Deutschland von jüdischen Sitten abgrenzen konnte, ohne damit gleich ein Barbar zu sein:

«Weil ich kein Jude bin, hab ich für Schweine Sinn, dem großen Gott allein soll alle Ehre sein»

Moderne Wagen im Hof beweisen, hier wird auf neuestem Stand und in für Westfalen großem Maßstab Landwirtschaft betrieben. Im inneren Hof treibt mir das Glück einen Mann in die Arme, der schon lange hier wohnt und arbeitet, er kann mehr und genauer erzählen als der alte Konditor aus dem Nachbardorf, der mir den Weg hierher gewiesen hat. Aus seinen Erzählungen wird deutlich, dass das Gut ein für die umgebenden Dörfer geradezu mysteriöses Eigenleben geführt hat. Der Konditor nämlich ist Jäger und kann sich erinnern, in den großen Wäldern der Frau Koenig einmal gejagt zu haben. Die reichliche Beute sei ganz dem Krankenhaus zugute gekommen, und die große Jagdgesellschaft hätte am Abend im prächtigen Saal des Gutshauses beisammengesessen. Die Frau Hertha Koenig sei schon einige Jahre tot. Nein, nicht die Familie Koenig, ein Russe habe das Ganze ursprünglich erworben, ein Russe.

Der Mann im Innenhof weiß mehr. Leopold Koenig sei der Großvater von Hertha Koenig gewesen. Der habe als Russlanddeutscher vor allem in der zaristischen Ukraine mit riesigen Zuckerplantagen ein gewaltiges Vermögen erworben und sei dann als „Zuckerkönig“ nach Deutschland gekommen, wo er für seine Familie große Anwesen gekauft oder gar gebaut habe. So auch die Villa Hammerschmidt, die später zur Residenz des Bundespräsidenten wurde.[68] Hertha Koenig habe dann das Gut Böckel von ihren Eltern geerbt und dort als Frau mit beträchtlichem Vermögen ihre Sommer verbracht. Der freundliche Mann erklärt mir noch den

[68] Siehe auch Koenig (2000), S. 138

Weg durch die Felder, auf dem ich zu ihrem Grab finde, und berichtet davon, wie bedrohlich verfallen vor einigen Jahren noch das ganze Gut gewesen sei. Nun könne man zwar über jeden modernen Dachziegel streiten, aber die Rettung sei natürlich erfreulich. Die neuen Besitzer würden das Gut wie einen zweiten Wohnsitz benutzen und sich dann genau in dem Teil aufhalten, den auch Rilke bewohnt hat, im rechten Turm mit der Uhr, die gerade in erstaunlicher Frische zu Mittag schlägt. Nein, das Uhrwerk sei neu – erfahre ich dann noch –, er habe aber das alte repariert, auch das würde noch funktionieren, es sei nur sehr pflegebedürftig und müsse täglich zu fester Stunde aufgezogen werden. Wer mache denn so etwas noch? Ich bedanke mich für die Auskünfte und kehre trotz schweißtreibender Hitze wie ein erholter Sommergast auf die ostwestfälischen Straßen zurück, kann Rilke nicht nachvollziehen und empfinde die geduckte, sich fast versteckende Lage wie einen angenehmen Schutz, Schutz vor der gleißenden Hitze, Schutz vor endlosem Regen, Schutz vor was auch immer.

Bei seinem Aufenthalt in Böckel besserte Rilke sein durch lange Jahre doch eher gestörtes Verhältnis zu Goethe auf, weil er in der Bibliothek dort eine Ausgabe „letzter Hand“ in dreiundfünfzig Bänden vorfand und sich damit in mancher Regenstunde versorgte.[69]

Doch nicht dieser Landbesitz Hertha Koenigs wurde poetisch entscheidend für Rilke, das war vielmehr das Bild *La Famille des Saltimbanques* von Pablo Picasso aus dem Jahre 1905. Rilke hat beratend, ja geradezu auffordernd viel dafür getan, dass die Kunstsammlerin Hertha Koenig dieses Bild mit den lebensgroßen Figuren im Herbst 1914 in einer Münchner Galerie ankaufte, um es in ihrer dortigen Wohnung (Widenmayerstraße 32, 3. Stock)[70] aufzuhängen, die Rilke dann in der Zeit vom 14. Juni bis zum 11. Oktober 1915 bewohnen durfte, da Hertha Koenig den Sommer wie gewöhnlich auf ihrem Gut in Böckel verbrachte.

Das Bild wird ihm zu einer Wohnung in der Wohnung, zu einer inneren Heimat in einer Zeit, die ihn von außen völlig aus der Bahn stieß, da der Weltkrieg sein Europa in feindliche Lager zerschnitt, das er zuvor als ein immer Reisender wie ein persönliches Reich bewohnte. Besonders schmerzhaft fehlte ihm der Zugang zur Hauptstadt dieser europäischen Identität, zu der Stadt Paris, und gerade auch diese war aufgehoben in dem Bild Picassos, also virtuell in seinen auf Zeit geliehenen Wänden vertreten.

---

69 Siehe Schnack I (1990), S. 564 f
70 Siehe Schnack I (1990), S. 502 f

Rilke war zu Beginn des Jahres 1915 in einer denkbar angeschlagenen und aufgelösten Verfassung. Einen Brief vom 4. Januar 1915 an Hertha Koenig beginnt er mit dem Geständnis:

«Liebe Frau Hertha Koenig,

Es ist jetzt wirklich keine Mitte in mir, von der aus etwas zu sagen oder zu wollen wäre, fragte mich einer, ich müßte zugeben, daß ich nicht lebe (…)»[71]

So sind es immer wieder Dinge und Spuren aus einer Gegenwelt, die ihn hoffen und aufatmen lassen. Das Bild von Picasso in befreundeter Nähe erfüllt diesen Rettungsdienst voll und ganz, und es ist mehr die Nähe zu diesem Bild als die Aussicht auf eine luxuriöse Bleibe für den Sommer, die ihn aufjubeln lässt, als Hertha Koenig in seine Bitte, dort wohnen zu dürfen, einwilligt. Wie so häufig bei Rilke, wenn er sich in Städten aufhielt wie damals in München, ist der Umzug auch eine Gelegenheit, den angeschwollenen Kreis von Besuchern, Bekannten und Freunden für eine Weile erfolgreich abzuschütteln. In dem Brief vom 11. Juni 1915 an Hertha Koenig, als er um die Wohnung für den Sommer bittet, spielt auch dieser Aspekt eine große Rolle:

«Ich will weiter ans Suchen gehen, denn es ist mir inzwischen klar geworden, daß ich zunächst doch Wochen völligen Alleinseins und Verborgenseins haben müßte, und die Ungeduld, solche Wochen möglichst unmittelbar anzutreten, ist in mir auf´s Äußerste gestiegen.»

Dann kommt er heraus mit seinem eigentlichen Wunsch:

«Nun kam mir ein wahrscheinlich ganz absurder Gedanke (bitte, bitte strafen Sie ihn rücksichtslos als solchen lügen, wenn er vor Ihrem Gefühle so erscheint), – mir kam der Gedanke, ob Sie mich rasch und still für eine Weile beim großen Picasso in der Widenmayerstraße würden aufnehmen und verbergen wollen.»[72]

Dieser Brief ist ein merkwürdiges Dokument, er steht für die ungeheure Abhängigkeit Rilkes, dass eine reiche Hand ihren Schutz über ihn breiten möge, aber er steht präzise auch für die hartnäckige Dezidiertheit seiner Wünsche und Bedürfnisse, deren Erfüllung ihn erst lebens- und arbeitsfähig macht. Er vergisst in diesem Bittbrief durchaus nicht das Netz seiner ihm unerlässlichen Forderungen und Ansprüche, so etwa sein rigoroses Bedürfnis nach absoluter

71 Koenig (2000), S. 15
72 Koenig (2000), S. 18

Ruhe. Deshalb heißt es im Brief weiter: «Vielleicht auch üben irgendwelche Nachbarn Klavier, dann ist es schon ausgeschlossen.» Er malt sich und der Adressatin dann in begeisterten Tönen die Vorstellung aus, in der Nähe des Picasso arbeiten zu können, und gibt sich am Ende des Briefes den von ihm selbst in Anführungsstriche gesetzten, aber durchaus in seinem Pathos ernst genommenen Titel *„Wächter am Picasso“*.

Die junge Hertha fragt ihre Mutter, die menschenfreundlich ihr Jawort gibt, und am gleichen Tag noch bekommt Rilke die Erlaubnis und bedankt sich abends überschwänglich:

«Ja, das geht freilich äußerst wunderbar zu, beste gnädige Frau. Ich staune und athme auf, und es scheint mir alle mögliche Zukunft damit näher und kommender.»[73]

Rilke hatte verlässliche Vorahnungen für die Zukunft, denn in der Tat kam eine mögliche Zukunft durch diese Nähe zu dem großen Bild von Picasso näher, auch wenn diese noch fast sieben Jahre zu warten hatte, denn hier in der Münchner Wohnung geschah entscheidende, und wie bei Rilke so oft unmerkliche und dennoch geahnte Vorarbeit an der Fünften und zuletzt vollendeten Duineser Elegie, die am 14. Februar 1922 in Muzot geschrieben und nach so vielen Jahren durchaus nicht selbstverständlich Hertha Koenig zugeeignet wurde.

Ihre Bezugspunkte findet diese Elegie im Bild Picassos, in Erinnerungen an Pariser Artisten wie auch in dem ausdrücklich erwähnten Platz in Paris:

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
wo die Modistin, **Madame Lamort**,
die ruhelosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte −, alle
unwahr gefärbt, − für die billigen
Winterhüte des Schicksals.[74]

In diesem Fall ist das Wort der *Zueignung* von besonderem Gewicht, denn vor allem schätzte Rilke Hertha Koenig wegen ihrer Fähigkeit, Eigentum mit ihrer ganzen Persönlichkeit zu leben und aufleben zu lassen.

---

73 Koenig (2000), S. 20
74 Rilke: SW I, S. 704 f (Hervorhebung von Rilke)

In einem Brief vom 25. Juli 1918 liefert Rilke Hertha Koenig eine begeisterte Analyse ihres sich entwickelnden Charakters:

«Sie haben unbeschreiblich unangebrauchte Kräfte und Antriebe, Lust, Blick, Bereitschaft und eine in aller Heimlichkeit gediehene Reife, die unter dem Schutz langer, fast schon definitiv gewordener Schüchternheit zur Entscheidung gekommen ist. (…) Und es ist herrlich vorgesehen, daß Sie alle diese Wandlungen nicht nur in einer **geistigen** Sphäre zu machen haben, daß sich das alles am Besitz, an der greifbarsten Gestalt Ihres Eigentums und den damit verbundenen Menschen zu erproben und abzuwandeln hat. Denn im Geistigen hätten sich nie so einfache und zuverlässige Beweise herausgestellt, wie Dinge und Menschen sie Ihnen liefern –, lebte Tolstoi noch, ich würde ihm einmal von Ihrem Leben erzählt haben, von der Frau, die an ihrem Besitz, durch die tiefe, echte, unerschütterte, ja ehrfürchtige Besitzergreifung alles dessen, neben dem sie in Scheu und abwartender Armut gestanden hat – von der Frau, die an ihrem Besitz zur Freiheit gekommen ist: denn so denk ich mir Ihren Weg und sehe ihn ansteigen zu freien Stellen von weitester Aussicht und Unabhängigkeit. Es gibt ja wenige, die ihr Eigentum **erfahren, durchmachen**, und Sie würden ohne das Ihre ein Mensch ohne Beispiel geblieben sein. So können Sie jedem Ihrer vielen Fortschritte ein Ding unterlegen und das ungeheuere Schwanken der geistigen Wirklichkeit in einer sachlichen Welt zu Ruhe und Fügung bringen. Ihr Besitz ist Ihnen ein Anschauungsunterricht der Seele: man kann, scheint mir, nicht kindlicher und nicht demütiger besitzen, als Sie es tun…»[75]

Rilke hatte viele Gründe, Hertha Koenig dankbar zu sein, und der Verdacht kommt auf, dass er hier Hilfe in schwerer Zeit schmeichelnd zurückzahlt. Doch es ist auch umgekehrt so gewesen, dass Hertha Koenig als junge Schriftstellerin sicher dankbar sein musste, weil Rilke für sie die Brücke zum Insel Verlag schlagen konnte, wo ihre Sonette dann auch erscheinen sollten.[76]

Interessant ist das Verhältnis zu Hertha Koenig wegen der Rilke nicht oft gelingenden Balance von Nähe und Ferne. Die jüngere, freundschaftlich verbundene Kollegin wird nicht geduzt, sie behält ihre Eigenständigkeit und Unvereinnahmbarkeit in der Sie-Form. Hertha Koenig steht beidfüßig im Zentrum ihres eigenen Lebens und ist selbst zu produktiv, um sich mit der Rolle auratischer Verstärkung der Strahlungen Rilkes zu bescheiden. Dazu ist sie reich, auf souveräne Art reich, und bei aller Jugend von einer erstaunlichen Stabilität. Es geht in diesem Verhältnis bei all ihrer Schönheit nicht um erotische Eroberung, es geht vielmehr um eine charakterliche Nähe aus ehrlichem Respekt. Hatte Rilke in der Person der Gräfin von Schwerin an einer ihm geheuren Mutterfigur gearbeitet, so baut er sich in Hertha Koenig etwas Schwesterliches auf, denn unendlich viel eigener Anteil, eigenes Ziel steckt in seiner

75 Rilke: Briefe II, S. 550 f (Hervorhebungen von Rilke)
76 Siehe Schnack I (1990), S. 504

Charakteristik ihrer Person, der er dann heftig projizierend eine Zukunft prophezeit, die er nur zu gern auch sich selbst prophezeit hätte. Wie so viele der einfühlsamen und sorgfältig ausgebauten Rilke-Briefe ist auch dieser nicht zuletzt an ihn, den Schreibenden selbst, gerichtet, er sagt sich Wahrheiten, die er im anderen Menschen und im Dialog mit ihm entdeckt und zu sagen wagt.

Rilke teilte mit seiner Mutter nicht nur die Sehnsucht nach Adel, auch die nach Besitz bestimmte sein Wunschdenken. Hatte er Geld, so gab er es mit großer Selbstverständlichkeit erschreckend schnell aus, nicht sonderlich verwunderlich bei einer Lebensführung, die ihn bis zum Tode konstant in einer nahezu bettlerhaften Abhängigkeit von anderen, reicheren Menschen hielt. Die Augenblicke des Reichtums wurden zum kurzen und intensiven Rausch einer Unabhängigkeit, die eigentlich Alltag hätte sein sollen. (Auch in diesem Punkt ähneln sich Ady und Rilke biographisch sehr.) Rilke wünschte sich Orte und Dinge, denen er sein Leben prägend einhauchen könnte, um dann stabilisiert in den eigenen Verhältnissen sich selbst zu entwickeln. Doch wenn er dies ernsthaft versucht – wie etwa mit der Eheschließung in Westerwede 1902 –, wächst mit rasender Geschwindigkeit das Gefühl der Arbeit am eigenen Kerker, dem es dann sofort zu entfliehen gilt, sodass er sich ein poetisches Arbeiten nur in der völlig freien und sozial losgelösten Bewegung vorstellen kann, im ungeschützten Raum der ungezählten Möglichkeiten. Er zerschlägt alles, um diese Freiheit nicht zerschlagen zu müssen. Rast ist die höchste Form des Bleibens. Ein Leben zwischen Friedelhausen und Böckel also, und wie die vielen Stationen sonst noch heißen mögen.

Eigentumsphantasien gehören in die Gegenwelt, der Traum von Gütern, die ihn als Besucher und Gast auf Zeit immer wieder heftig anlockten, so dass man sich bis auf den heutigen Tag getrost an die Adressen Rilkes halten kann auf der Suche nach Orten, die sich auf wunderbare Weise kaum bestechen lassen von den immerwährenden Vereinnahmungen durch das Diktat des launischen Jetzt. Er hat sie in unglaublicher Zahl bewohnt, ohne einen davon je zu besitzen. Besitzphantasien aber waren ihm nicht fremd, er gibt sie auch seiner großen Prosafigur, dem Malte Laurids Brigge, dem Deklassierten, wenn dieser von neuer Heimat träumt, von einem Dasein mit Hunden, wenigstens mit Hunden. Wegen dieser eigenen Phantasien imponiert Rilke Hertha Koenig als reales Wesen in der Art, wie sie den Besitz zu ihrem eigenen Besitz zu machen versteht, wie sie als Schriftstellerin und Kunstsammlerin lebt und sich dennoch in der Welt der Dinge den eigenen Ausdruck verschafft, unverwechselbar. Sie imponiert ihm, weil er

an ihrem Tun und Sein mit eigenen Augen sieht, was für ihn selbst reine Utopie zu bleiben hatte. Sein Reich blieb *das ungeheuere Schwanken der geistigen Wirklichkeit.*

Dieses Kapitel hat sich ganz auf die mütterliche Dimension der Herkunft konzentriert und die Väter eigenwillig ausgeblendet, als wären sie ohne jede Bedeutung. Bei Rilke bleibt der Vater tatsächlich eher eine schwache und blasse Hintergrundgestalt, während Ady in seinem Vater auf einen markanten Gegenspieler stößt, der ihm im Widerspruch und in kämpferischer Abgrenzung ganz entscheidend zu Gesicht und Charakter verhilft. In anderen Zusammenhängen wird von den Vätern noch ausführlicher die Rede sein.

5. DIE HAUPTSTADT ALS TRAUMA

Ady und sein Kampf mit Budapest

Während Paris im Vorurteil und Geist der Erwartung leidenschaftliche Verehrung genießt und einen Begeisterungsvorschuss ohne Grenzen freisetzt, tritt Ady der ungarischen Hauptstadt – gleichfalls bereits im Vorurteil − mit tiefstem Misstrauen, ja mit Verachtung entgegen. Dabei ist Budapest um 1900 zusammen mit Berlin die Stadt mit der rasantesten Expansion und urbanen Transformation, ein abenteuerlicher Ort spektakulärer Umwälzung. Noch heute gilt in der historischen Rückschau die Zeit um 1900 als die imposanteste Blütephase der Stadt. Gerade in dieser Zeit entstehen die Wahrzeichen des heutigen Budapest, die sich natürlich am großen Vorbild Paris geradezu musterhaft orientierten und bis heute zu den großen Sehenswürdigkeiten der Stadt zählen: die Andrássy Straße, die Oper und das Parlament, die großen Bahnhöfe, die Fischerbastei und die Luxushotels, die erste Untergrundbahn auf dem europäischen Festland, sehenswerte Donaubrücken, elegante Kaffeehäuser und Paläste, Plätze mit imponierenden Ausmaßen, all diese Bauten sind von dem besonderen Ehrgeiz erfüllt, die unmittelbare Konkurrentin Wien in den Schatten zu stellen, denn die Großstadt Budapest ist ein Resultat des Freiheitskampfes gegen die Habsburger, der 1849 zwar verloren wurde, durch den politischen Ausgleich mit Österreich 1867 aber dennoch späte, positive Früchte trug. Die so entstandene Doppelmonarchie ließ Pest-Buda ab 1869 zur zweiten Hauptstadt werden, das sich dann ab 1872 als vereinigtes Budapest binnen kürzester Zeit zu einer prachtvollen und imposanten Großstadt entwickelte. Das Hauptstadtfieber mit seiner Bauwut brachte erstaunliche Resultate, sodass der ungarischen Metropole dann schnell schon der Ruf zufällt, ein Paris des Ostens zu sein. Budapest hängt mit seiner raschen Entwicklung alle anderen ungarischen Städte binnen kurzer Zeit uneinholbar ab und sichert sich eine Größe, die nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie geradezu absurd und lächerlich erscheint angesichts der Winzigkeit des verbliebenen Staatsgebietes. Wie ein Wasserkopf drückt die Hauptstadt seitdem auf den viel zu kleinen Körper des Landes. Eine ganze Metropole wird zum Menetekel verwundeter Vergangenheiten und ist in diesem Punkt dann schließlich doch mit Wien geschwisterlich verwandt, welches mit mehr geschichtlicher Bausubstanz, aber ähnlich kolossal die kleine Alpenrepublik Österreich zu erdrücken droht.

Ady konnte die Rede vom „Paris des Ostens“ in keiner Weise für die ungarische Hauptstadt begeistern, gerade der Kontrast zwischen diesen Städten brachte ihn in Rage. Als er 1905 mit der Eisenbahn von Paris nach Budapest zurückkehrt, schildert er die Abfahrt in Paris und die Ankunft in Budapest in einem Brief an Berta Brüll, die Schwester seiner geliebten Léda (Adél) vom 11. Januar 1905:

«Weinend und heulend bestieg ich den Zug, Ekel, Wut und Verbitterung erfüllten mich, als ich in dieser miserablen, unmöglichen Stadt ankam.»[77]

Ady war wie ein trotziges Kind gewaltig stolz darauf, Budapest erst nach Paris und eigentlich unfreiwillig zum Ort seines Lebens und Arbeitens gemacht zu haben.

«Obwohl ich Budapest mit viel Affektiertheit verachtet habe, so verletzte und bedrückte mich auch die Provinz, dabei hatte ich ganz phantastische Pläne: London oder vielleicht Sankt Petersburg, Moskau, ach nein, vor allem Paris. Das Schicksal und merkwürdige, durchaus angenehme Zufälle halfen mir 1904 dabei, tatsächlich nach Paris zu gelangen, so schaffte ich es zu meiner kindlichen, großen Genugtuung, einen Bogen um Budapest herum zu machen.»[78]

Auf diese Weise markiert er in einem Lebenslauf aus dem Jahr 1913 sein Verhältnis zu Paris und Budapest, die beiden für ihn entscheidenden Großstädte, die er auch in seiner Lyrik immer wieder polar einander entgegenstellt.

A Szajna partján

A Szajna partján él a Másik,
Az is én vagyok, én vagyok,
Két életet él két alakban
Egy halott.

A Duna partján
Démonok űznek csúfot velem,
A Szajna partján álmokba von be
Százféle, szűz szerelem.

77 Ady, Endre: Levelezés (Briefe) I, Hg.: Sándor Koczkás, József Láng, Erzsébet Vezér, Budapest 1998, S. 114
78 Ady, Endre: Vallomások és tanulmányok (Bekenntnisse), Budapest 1944, S. 15

Rákacag Páris
S a boldog Másik visszakacag,
Itt röhejes mámorba kerget
Vijjogó, éji csapat.

Ott szebb vagyok, nemesebb, hősebb,
Sejtelem-csók minden dalom,
Szent Cecilia hajol lelkemre
Álmatagon.

A Duna partján
Céda lányhoz hajt durva öröm,
A bor ad álmot
S a poharamat összetöröm.

Ott: ring lelkem muzsikás alkony
Szent zsivaján
S úgy csókolom meg az életet,
Mint orkideát a Léda haján.[79]

An der Seine

Am Ufer der Seine lebt der Andre,
Auch der bin ich, der will ich sein,
Ein Toter lebt in zwei Gestalten
Sein ganzes Sein.

Am Ufer der Donau
Treiben Dämonen mit mir ihre Spiele,
Am Ufer der Seine umhüllt mich der Traum
Von Unschuld und von Liebe.

Paris lächelt ihn an,
Der Andre lächelt glücklich zurück,
Hier treibt mich ein lächerlicher Rausch

[79] Ady: Dichtungen, S. 39

In grelle Nächte ohne Glück.
Dort bin ich schöner, stolz vor Mut,
Jedes Lied ein ahnungsvoller Kuss,
Cäcilie neigt sich im Traum zu mir,
Ein heilender Genuss.

Am Ufer der Donau
Treibt mich die Lust zu billigen Frauen,
Wein verschafft mir den Schlaf,
Die Gläser werden am Schluss zerhauen.

Dort umspielt mich Dämmer und Musik,
Lärmende Feste ohne Gefahr,
Ich küsse das lebendige Leben,
Die Orchidee in Lédas Haar.[80]

Dieses Gedicht findet sich im Paris-Zyklus des Bandes *Új versek (Neue Gedichte,* 1906*)*, enthält aber zugleich die ganze Ablehnung von Budapest als Ort eines möglichen Lebens. Der Eine, der an das unglückselige Budapest gekettet ist, spricht, doch er möchte der Andre sein, der in Paris echte Liebe und Schutz erfährt. Hier in Budapest ist alles oberflächlich und falsch, die Stadt ist nur im Rausch mit Alkohol und falscher, billiger Liebe zu ertragen, dort in Paris schenkt die Heilige Cäcilie Inspiration und Glück, dort wartet das wahre Leben in Gestalt der Geliebten Léda, dort sind die Feste wahrhaftige Feste, kein falscher Lärm ohne Aussicht auf Liebe. Budapest wird konsequent dämonisiert, Paris dagegen euphorisch idealisiert. Für Ady ist Budapest das genaue Gegenteil von Paris und keinesfalls dessen östliche Schwester. Daher ist er in dem zitierten Satz aus dem Lebenslauf von 1913 so ungeheuer stolz darauf, erst in Paris gelebt zu haben, bevor es ihn nach Budapest verschlagen hat. Er ahmt Paris nicht nach wie Budapest, er war in Paris, ein lebendiger Teil der Stadt, er kannte das Original und musste sich nicht mit der misslungenen Kopie begnügen.

Ady ist selbstkritisch genug, diesen vehementen Stolz auf sein Leben in Paris vor seiner Zeit in Budapest auch als affektiert und leicht infantil zu begreifen. In diesem Stolz verbirgt sich nämlich auch das trotzige Festhalten an seiner abgelegen dörflichen Herkunft. Ist von Budapest

[80] Ady: Gib mir deine Augen, S. 121

aus gesehen *vidék – das Land, die Provinz* – ein vernichtendes Schimpfwort, so ist es umgekehrt, vom Land aus gesehen, bei Trotzköpfen, die gegen diese hauptstädtische Arroganz ankämpfen, die höchste Auszeichnung, die ein wirklicher Ungar besitzen kann. Ady war ein solcher Trotzkopf. Seine Identität vom Lande schien ihm identisch mit ungarischer Identität schlechthin, die er gerade den Budapestern, die alle Welt großspurig immer nur nachäfften, in Bausch und Bogen absprach. Wenn er einmal von sich selbst sagte, er sei der letzte Ungar, so war das ein Satz ohne große Ironie, denn er glaubte tatsächlich, mit seiner poetischen Empfindlichkeit und seinen ländlichen Wurzeln noch in einem lebendigen Kontakt mit den ungarischen Ursprüngen zu stehen, den seine Landsleute, ganz besonders aber die Budapester, längst für immer verloren hätten. Es gehört zu den zahlreichen Widersprüchen im Bewusstsein seiner Identität, dass er in seiner eigenen Publizistik dieses ländliche Klammern an die Ursprünge durchaus als Ursache dafür begriff, dass Ungarn zu keiner modernen urbanen Kultur fähig ist.

«Das Dorf hasst überall die Städte, für Ungarn aber gilt das ganz besonders. Die Mehrheit der Bevölkerung von Budapest arbeitet voller Hass gegen die Tendenz, dass Budapest eine wirkliche Großstadt wird und der Budapester ein wirklicher Großstädter. Dieses Tauziehen gestaltet hier das Leben so, daß sich eine stabile, verwurzelte Großstadtbevölkerung nicht herausbilden kann. Rein zahlenmäßig wird Budapest vielleicht wachsen, weil in diesem elendigen Land die Provinz ein vielleicht noch elendigeres Leben lebt als wir hier in Budapest. Aber diejenigen, die in die Stadt hineinströmen, werden das Gesicht und die Seele von Budapest nur noch landstädtischer machen.

Es war vielleicht auch eine unsinnige Ambition, dass wir auf das Dach eines rückständigen, armen Landes eine Weltstadt bauen wollten. Aber es ist ja auch nicht gelungen, und wer selbst einmal in einer großen Stadt gelebt hat, der wird bestätigen, dass Budapest ein zu einem Torso aufgeblasenes, riesiges Dorf ist. Hier fehlt jede Spur von einem großstädtischen Gewissen, und das Leben wird andauernd immer hässlicher und immer schwerer.»[81]

Ady gab Budapest keine wirkliche Chance, diese Geburtsfehler jemals zu überwinden, zu fatal schien ihm die Stadt im Griff der Rückständigkeit befangen zu sein.

«Viele sehen zum Beispiel nicht, wie sehr das Ansehen und der Nimbus von Budapest, unserem schwachen Stolz, sinkt und zurückfällt. Dieser Stadt fehlt es elementar an Realität und Wahrheit, also fällt sie von dem Regal herunter, das sie noch nicht verdient hat. In Budapest herrscht nichts als Leere. Mit den Tausenden von Menschen, die hungern, und der frivolen Art, sich groß herauszuputzen, dem infantilen Bürgertum, der asiatischen öffentlichen Verwaltung, einer nicht entwickelten und nicht entwicklungsfähigen Gesellschaft, mit dem Kokottenkult und der

[81] Ady: Prosa VIII, S. 347

ekelhaften Aristokratie wie auch der Finanzaristokratie und mit dem heruntergekommenen literarischen Leben bietet die ungarische Metropole ein Bild der Verzweiflung.»[82]

Kein Wunder also, dass Budapest auch in den Gedichten kaum positiv zur Geltung kommt, die Stadt wird eher beiseite geschoben. Während Ady Paris in seinem Gedichtband *Új versek (Neue Gedichte)* wie auch dem ungarischen Lande jeweils einen ganzen Zyklus von Gedichten widmet *(A daloló Páris / Das singende Paris* und *A magyar Ugaron / In ungarischer Öde)*, taucht Budapest nur in zwei Gedichten auf, in beiden wird die Stadt dem angebeteten Paris oder aber einem nicht näher bestimmten Süden gegenübergestellt und in dieser Gegenüberstellung pauschal verflucht. Dieser Fluch ist dem anderen Gedicht bereits mit Großbuchstaben in den Titel eingeschrieben:

Költözés Átok-városból

Nekropoliszban zene zendült
Egy süket, őszi napon.
Én már meghaltam akkor régen
És feküdtem vörös ravatalon.

Sírt az ajtóm. Csöndben belépett
Valaki és nevetett,
Valaki, kiért sokat sírtam
És akit halottan is szeretek.

Megsimogatta sárga arcom
És kacagott, kacagott:
„Fény-emberem, idekerültél?
Csúf Budapest a ravatalod?”

„Hát nem emlékszel már a fényre,
Mely déli sirokra szállt?
Itt Budapesten csúf az élet
S ezerszer csúfabb a halál.“

82 Zitiert nach: Ady Endre Budapestje (Das Budapest des Endre Ady) Hg.: Éva Faragó und Mária Ruzsicska, Budapest 1977, S. 6

„Gyere innen Átok-városból,
Gyere, halottam, velem,
Itt nem lehet szépet álmodni,
Itt nincsen könnyes, nagy szerelem.“

És kezeim puhán megfogta
És kacagott, kacagott
S azóta déli temetőbe
Készül egy szegény halott, halott.[83]

Stadt des Fluches

Nekropolis war voll Musik
An einem stummen Herbsttag,
Damals war ich schon lange tot
Und lag auf rotem Tuch im Sarg.

Die Tür heulte auf, sie kam herein,
Sie lachte nur und lachte,
Die Frau, um die ich viel geweint,
An die ich im Tod noch dachte.

Sie streichelte mein gelbes Gesicht
Und sie lachte laut und fest:
„Mein Licht, was hat dich hierher gebracht
In dieses hässliche Budapest?“

„Weißt du nicht mehr, das südliche Licht,
Was es den Gräbern dort bot,
In Budapest ist das Leben trüb
Und tausendmal trüber noch der Tod.“

„Verlasse diese Stadt des Fluches,
Komm mein Toter, komm mit mir,
Hier kann man keine Träume träumen,
Die schwere Liebe findet nicht zu dir.“

[83] Ady: Dichtungen, S. 24 f

Sie fasste sanft nach meinen Händen,
Gab mir ihr helles Lächeln,
Seitdem ist ein Toter stets bereit,
Mit ihr nach Süden aufzubrechen.[84]

Es darf hier nicht irritieren, dass Ady sein wahres Ich in das Reich des Todes projiziert. Das ist bereits in seinem Frühwerk ein immer wiederkehrendes Motiv und begegnete uns bereits im Gedicht *A Szajna partján (Am Ufer der Seine)*. Seinen zweiten Band *Vér és arany (Blut und Gold,* 1907*)* lässt er mit dem Zyklus *A halál rokona (Dem Tod verwandt)* beginnen. Er ist damit sicherlich auch ein Kind seiner Zeit. Die Literatur, vor allem und gerade die Lyrik um 1900, ist überall in Europa mit dem Tod im Bunde, ganz besonders im benachbarten Wien (so etwa beim jungen Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian), welches Ady zwar nach Kräften ignorierte, aber natürlich dennoch atmosphärisch spürte. Bei Ady jedoch ist die Nähe zum Tod nicht wie in Wien der Weg zu einer verfeinerten Sensibilität, den ein junges, gesellschaftlich freigesetztes und nicht mehr mit bloßer Kapitalvermehrung motivierbares Bürgertum geht, um die emotionale Krise zu verdeutlichen, der es sich bei allem Wohlstand und aller Stabilität im Innersten ausgeliefert fühlt. Adys Todesnähe ist plebejischer und ganz früh schon gepaart mit einer tatsächlichen Lebensbedrohung, der damals noch unheilbaren Krankheit (Syphilis), die er sich genau in dem Moment holte, als er sich schon in Debrecen gegen die biedere Provinzkarriere mit dem Jurastudium entschied und für ein Leben am dünnen, seidenen Faden journalistischer Selbstbehauptung. Er ist beim Schreiben dieser todesnahen Lyrik nicht einmal dreißig Jahre alt und sieht sich bereits am äußersten Rand des eben noch verkraftbaren Lebens. Wie Rilke musste auch Ady sich immer wieder des Vorwurfes erwehren, er würde als unverbesserlicher Hypochonder sein Leiden dramatisieren. Im Unterschied zu Rilke hat Ady seine Gesundheit in keiner Weise zu schonen versucht, sie vielmehr nach Kräften vor allem durch immensen Alkoholgenuss, Nikotin und nächtliche Ausschweifung provoziert und geradezu vorsätzlich ruiniert. Er wurde trotz einer Unzahl von Kuren und Rehabilitationen nur 41 Jahre alt.

Belastender noch als sein Lebenswandel aber ist die poetisch-politische Position, in die er sich (und seine ihm folgenden Leser) suggestiv immer tiefer hineinsteigert: Er glaubt nämlich (und es wird ihm geglaubt), buchstäblich auf den eigenen Schultern die ganze noch zu suchende

[84] Ady: Gib mir deine Augen, S. 113

Last einer modernen ungarischen Identität tragen zu müssen, da er um sich herum nirgends Anzeichen sieht, dass sein Volk, sein Land, seine Nation oder relevante Kräfte in ihnen diese historische Aufgabe erfolgreich angehen würden. Ady allein deutet in seiner poetischen Selbstzerstörung eine mögliche moderne ungarische Identität an, die Herkunft und Tradition bewahrt und zugleich den Fortschritt nicht scheut, und große Teile der Bevölkerung sind nur zu gern bereit, diese poetisch geschmiedete und stilisierte Hoffnung zu ihrer eigenen zu machen. In Ady wird die außergewöhnlich begabte Gestalt gesehen, die mit der Aura eines modernen Propheten die nationalen Wunden und Sünden kühn benennt, um so ein neues ungarisches Identitätsgefühl anzudeuten, welches der europäischen Moderne gewachsen ist, ohne sich im Ursprung zu vernichten. Nur so ist erklärbar, dass er als Dichter im Moment des Verfalls der alten, monarchischen Welt und der revolutionären Geburt einer neuen, republikanischen zur politischen Person und zum gesellschaftlichen Hoffnungsträger schlechthin avanciert. Ady wird zum Symbol einer möglichen Wende. Die Republik holt sich 1918 bei ihm, dem todkranken Dichter, ihre moralische Legitimation. Seine Beerdigung Ende Januar 1919 wird zur größten Massendemonstration des geschichtlichen Aufbruchs, der dann bald schon den gemeinsamen, für eine kurze Weile in Ady gefundenen Nenner verliert und im Chaos von chancenloser Räterepublik und hemmungsloser Konterrevolution verendet, ja buchstäblich verblutet. Es bleibt interessant, wie sich die heftig gegeneinander aufreibenden Kräfte auf beiden Seiten der sich immer wieder rasch wandelnden Barrikaden unablässig auf Ady bezogen, die Nationalisten wie die Kommunisten, die Gottgläubigen wie die Himmelsstürmer, die Antisemiten wie die Kosmopoliten, die ungarischen Narodniki („Volkstümler“) wie die Urbanen. Nun war Ady nicht mehr der Vereinende, sondern der Zankapfel, um dessen Erbe heftig gestritten wurde, um später dann wie ein leicht zu plündernder Steinbruch für Bausteine aller möglichen Ideologien fast beliebig missbraucht zu werden. Sein Werk leidet unter dieser von Beliebigkeit geprägten Rezeption in gewissem Sinn bis auf den heutigen Tag. Ady war ein Held in den Lehrbüchern des Staatskommunismus und er ist heute eine Leitfigur der Lesebücher in der noch so jungen, unsicher nach europäischer Integration strebenden Republik. Jetzt fungiert er vor allem als Wahrer des nationalen Erbes. In beiden Lesebüchern kann seine Dichtung sich nicht wirklich wohl fühlen, weil der ganze Ady ausgeblendet bleibt. Statt in seinem Geiste kühne Brücken zu neuen Horizonten des Dialoges zu schlagen, wird seine Lyrik auch heute noch wie ein

Steinbruch ausgebeutet und zum Baustoff der Rechthaberei statt zum Rohstoff einer ehrlichen Suche.

Bei allem gesellschaftlichen Gewicht von großen Gestalten der Literatur wie etwa Hofmannsthal, George, Rilke, Thomas Mann oder Brecht, eine derartige gesellschaftliche Schlüsselstellung konnte einem deutschsprachigen Literaten unmöglich zuwachsen, dazu kann es wohl nur in kleinen Nationen bei großen inneren Erschütterungen kommen.

Zurück in die Stadt des Fluches, nach Budapest, wo der Held des Gedichtes, der auch hier ganz deutlich der Dichter selbst ist, nicht begraben sein will, auch wenn Ady 1906 noch nicht ahnen kann, mit welch imponierender Feierlichkeit und Begeisterung er gerade in Budapest 1919 von Massen seiner Landsleute verehrt und in einer politischen Demonstration zu Grabe getragen wird. Die öffentliche Trauer wird zu einem Signal des Aufbruchs. Sein Name steht für eine gerechte Zukunft nach Krieg und Zusammenbruch.

Auch das Gedicht *Stadt des Fluches* lebt wie so viele Ady-Gedichte von der Polarisierung. Budapest ist hässlich, offensichtlich dunkel, verflucht und eine Stadt, die keine wahre Liebe zulässt. Der südliche Ort dagegen, wo der Tote seine Ruhe finden könnte, hat helles Licht, er muss schön und gesegnet sein und der großen Liebe zugetan, sonst würde die auch im Tod noch Geliebte ihn nicht dorthin führen wollen.

Ein einziges Wort irritiert das System der Polarisierung: *Itt nincsen könnyes, nagy szerelem,* wörtlich übersetzt: *Hier gibt es keine tränenreiche, große Liebe.* Die Tränen werden dem positiven Pol und damit Paris zugeordnet. Die Größe der Liebe wächst mit den Tränen ihres Schmerzes. Das ist eher eine nördlich schwere als eine südlich leichte Liebesphilosophie.

In diesem Stadium seiner Dichtung ist völlig klar, wer diese geliebte Frau sein muss, die den Toten zu einem südlicheren Grab lockt, es ist wie im Gedicht zuvor die noch in Nagyvárad bestürmte und dann in Paris eroberte Geliebte Adél Brüll, die ihn aus Ungarn in die französische Hauptstadt lockte und an die das ganze Pariserleben Adys zutiefst geklammert ist. Sie wird in seiner Dichtung zu Léda, ist Paris und die Geliebte zugleich und wächst so zu einer Gestalt, die in Ady viel mehr Innenwelt nach außen ruft und beflügelt, als es eine große Muse vermöchte. Sie wird so etwas wie eine vergötterte Tyrannin, eine tyrannische Göttin für die entscheidenden Jahre im Leben Endre Adys, für die Zeit nämlich, da er seinen eigenen Ton als Dichter gewinnt und ausformt. Die Tränen gegenseitiger Qual und Versöhnung sind die Tränen dieser Liebesbeziehung, die von Beginn an immer auch eine Geschichte unerträglicher Spannungen

zwischen den beiden war, Tränen der gewiss größten und nachhaltig wirkenden Liebe im Leben des Dichters.

In dieser Liebesbeziehung halten sich Segen und Fluch die Waage, wenn sie sich denn überhaupt als Gewichte voneinander unterscheiden und in verschiedene Waagschalen legen ließen. Denn wie so oft bei Ady ist auch dieser Fluch wie schon der im Haar der Mutter nichts anderes als ein vor lauter Last nunmehr negativ aufgeladener Segen, eine negative, schwarze Quelle von Inspiration und Glück. Ady sieht sich immer wieder im Einflussgebiet solcher Quellen, das Schönste ist stets auch das Gefährlichste, das Gefährlichste das Schönste. Wenn Ady verflucht oder Flüche beklagt, so verbirgt sich dahinter nicht selten eine starke emotionale Bindung, wenn nicht sogar eine Liebeserklärung im Zeichen völliger Verzweiflung.[85]

Während nun die Geliebte in der Dichtung Adys mit großer Ausgeglichenheit immer wieder Segen und Fluch zugleich zugesprochen bekommt, so hat die Stadt Budapest dieses Glück so nicht erlebt. Als engagierter Journalist nimmt Ady häufig Partei für die pubertierende Metropole, er weiß nur zu genau, dass nicht nur Ungarn, sondern gerade er höchstpersönlich eine moderne Metropole braucht, soll das Leben nicht abgebremst und erwürgt werden in nationaler Kleinkariertheit.

«… Budapest musste wenigstens zu einer solchen Größe heranwachsen, denn sonst hätte es schlimm mit uns geendet. Es hätte nicht mehr viele Jahre gedauert, und es wäre wohl wie eine religiöse Epidemie unter hundert oder zweihundert Menschen eine regelrechte Lust auf Selbstmord ausgebrochen, gäbe es Budapest noch nicht. Doch immerhin haben wir unser Budapest, zum Glück, und wir hatten es auch gestern schon, ein riesiges Kind, das sich manchmal etwas eingeschüchtert benimmt, doch auch so hat diese Stadt immer wieder dem Muffeln und Prügeln von feigen und ängstlichen Leuten ihren Rücken hinhalten müssen.»[86]

Ady selbst wäre wohl nicht unter den verzweifelten Selbstmördern gewesen, aber er weiß ganz genau, dass es ihn mit seinen irritierenden Gedichten und ihrer einschlagenden Wirkung ohne Budapest nicht geben könnte, er braucht die ungarische Großstadt elementar zur Produktion und Rezeption seiner Arbeit, denn sie ist der Umschlagplatz und das Forum, die unbedingt notwendig sind, wenn Ungarn seine Rückständigkeit abschütteln will.

---

85 Der Fluch als Zeichen der Zuneigung, der Wille als Widerwilligkeit, das macht ihn zu einem Vorfahren des Österreichers Thomas Bernhard.
86 Ady: Prosa X, S. 121

Bei all dieser Einsicht in die Notwendigkeit der Stadt tat sich Ady vor allem in den subjektiveren und ehrlicheren Schreibweisen der Lyrik und der Briefe schwer, sich mit Budapest anzufreunden. Er polemisiert gegen den Ort, den er elementar braucht, will er sich als Pionier behaupten. Gerade er kann nicht an dieser Stadt vorbei kommen. Denn wer sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ungarischer Lyriker, noch dazu als bahnbrechender, und als Journalist, noch dazu als gesellschaftskritischer, durchsetzen will, der muss das in Budapest tun. Die Stadt ist naturwüchsig sein wichtigster Verbündeter. Er brauchte die Verlage in Budapest, die für Bücher wie auch für Zeitschriften und Zeitungen, und er brauchte die stark jüdisch geprägte, fortschrittliche Intelligenz als Kritik und Multiplikator im Rücken, und nicht zuletzt brauchte er das aufnahmefähige, risikobereite Publikum, welches kaum in den Dörfern der ungarischen Provinzen, sondern geballt in der zur Metropole sich mausernden Großstadt wohnte, arbeitete und agierte. Ady hätte sich ohne Budapest nicht entwickeln können, er wäre wie eine Wurzel ohne Boden an der Sonne verdorrt und kaum jemand hätte ihn auch nur wahrgenommen. Es muss an dieser Selbstverständlichkeit gelegen haben, dass wir in Lyrik und Briefen kaum ein gutes Ady-Wort über Budapest finden, denn Ady mochte das Selbstverständliche nicht, sein Lebensgestus ist der einer wuchtigen Infragestellung jeder Selbstverständlichkeit. Manchmal spürt man einen geradezu krankhaften Ehrgeiz, sich im Alleingang gegen die ganze Welt stellen zu müssen, auch zum Preis des Abschüttelns bester und wichtiger Freunde, um sich so mutterseelenallein und gegen alle Welt an den Ort seiner Bestimmung zu katapultieren.

Ady schrieb etwas später ein Gedicht an die Budapester Nacht, in dem deutlich wird, dass er durchaus eine Wesensverwandtschaft zu dem so gern beschimpften Ort empfindet, auch wenn sich diese nur auf sein Nachtleben zu beschränken scheint.

Budapest éjszakája szól

Budapest éji nagy álmát hozom.
Be víg város vagy, én bús városom.
Zsibbadtan tapint fáradt két kezem,
Cigánnyal, borral, nővel érkezem.
Budapest éji, nagy álmát hozom.

Én vagyok a mámoros, kusza est.
Egy városom van: szegény Budapest.

Máshol keserü borom és söröm,
Itt számba ömlik az édes öröm.
Én vagyok a mámoros, kusza est.
Én hozom az álmot, Léthe-vizet
És Budapest ujjong, dalol, fizet.
Bizáncban is nőt feledés moha,
De így feledni nem tudtak soha.
Én hozom az álmot, Léthe-vizet.

Itt mindenkinek utolsó tor int,
Itt a cél: esti öt, vagy száz forint,
Itt estenként mind királyok vagyunk,
Holnap már letörünk, vagy meghalunk,
Itt mindenkinek utolsó tor int.

Itt mindenkit temető-láng vakít,
Itt mindenki gyászol már valakit.
Rossz asszony, váltó, betegség, kaland,
Rossz férfi, vak bűn, ártó hírharang.
Itt mindenkit temető-láng vakít.

Itt mintha a víg halál lengene,
Színház, kávéház, cigány, bor, zene.
Csók, ájulás, láz és mai siker,
Mit bánjuk ma, a holnap mit mível.
Itt mintha a víg halál lengene.

Hajszás nap után éji örömök,
Kigyulnak a szivek, ha én jövök,
Ugye, hogy jó az éji merés?
Ugye, hogy jó a vidám feledés?
Hajszás nap után éji örömök.

Holnap majd újra jövök, érkezem,
Most a hajnal vad szagát érezem.
Bús Budapest, száguldj, rohanj tovább,
Szedd össze a jövő éj zálogát,

Holnap majd újra jövök, érkezem.[87]

Es ruft die Nacht von Budapest
Mit mir kommt der Nachttraum von Budapest,
Mein trüber Ort, wie gut gelaunt du bist,
Zitternd fasst meine müde Hand nach dir,
Ich komme, Frau, Wein und Musik sind hier,
Mit mir kommt der Nachttraum von Budapest.

Ich bin das nächtlich wollüstige Fest,
Nur hier ist mein Ort, armes Budapest.
Anderswo schmeckt mir bitter Wein und Bier,
Die süßeste Lust durchfließt mich nur hier,
Ich bin das nächtlich wollüstige Fest.

Ich bringe den Traum und das Vergessen,
Die Stadt vibriert, zahlt ohne Ermessen,
Gras des Vergessens wuchs auch in Byzanz,
Doch nirgends vergaß man so voll und ganz,
Ich bringe den Traum und das Vergessen.

Hier winkt einem jeden das letzte Mahl,
Hier zählt das Geld beim Suff und im Saal,
Hier sind wir Könige für eine Nacht,
Dann ist alles aus, vorbei und vollbracht,
Hier winkt einem jeden das letzte Mahl.

Hier blendet uns alle ein Friedhofslicht,
Tote betrauern ist eiserne Pflicht.
Üble Frauen, Krankheit, Abenteuer,
Üble Männer, Untat, Rufmord, Schauer,
Hier blendet uns alle ein Friedhofslicht.

Als schaukle hier der Tod sich lustig ein,
Bühnen, Kaffeehaus, Musik und Wein,
Lust, Rausch und Erfolg, jeder kämpft und ringt,

[87] Ady: Dichtungen, S. 227 f

Wen interessiert, was die Zukunft bringt.
Als schaukle hier der Tod sich lustig ein.

Auf Tageshetze folgt süß dann die Nacht,
Herzen verglühn, mir entgegengebracht.
Ist er nicht schön, dieser nächtliche Mut,
Leichtes Vergessen, wie gut dir das tut.
Auf Tageshetze folgt süß dann die Nacht.

Morgen, da bin ich bestimmt wieder hier,
Jetzt dringt jähe Morgenluft kalt zu mir.
Trübes Budapest, rase unbedacht,
Sammle das Geld für die kommende Nacht,
Morgen, da bin ich bestimmt wieder hier.[88]

Die Nähe zu Budapest geht hier so weit, dass sich das lyrische Ich nicht nur wie in der ersten Zeile als Bringer der Nacht einführt, sondern sich mit ihr in der ersten Zeile der zweiten Strophe völlig identifiziert. In diesem Gedicht gesteht Ady seinen oben schon erwähnten, selbstzerstörerischen Lebenswandel ein, um ihn in der Beschreibung zugleich zu feiern und zu mystifizieren. Tatsächlich fingen seine Budapester Tage erst am späten Nachmittag an, wenn er sich von den regelmäßig bis zum Morgengrauen ausgelebten Nächten in oberflächlich schlechtem Schlaf auf zweifelhafte Weise wohl eher nur irgendwie aufgerappelt als wirklich erholt hatte. Häufig schlief er nicht im eigenen Bett, das ohnehin meistens in kleinen, düsteren Mieträumen stand, die er sich, um den Preis noch weiter zu drücken, oft mit einem Kollegen ähnlicher Lebensart teilte, sondern im Separée einer merkwürdigen Gastwirtschaft, die er in voller Bedeutung des Wortes zu seinem Stammplatz gemacht hatte. Merkwürdig war diese etwas zwielichtige Kneipe, weil sie in vornehmster Lage direkt neben der Oper auf der mit Abstand elegantesten Straße der Hauptstadt (Andrássy út) einen Charakter behaupten konnte, der eher in die Nachbarschaft eines gottverlassenen Bahnhofs einer ungarischen Provinzstadt als in das elegante Herz der stolzen Donaumetropole gepasst hätte. Schon im Namen lag eine gewisse Irritation: *Három Holló vendéglő / Gasthaus Drei Raben*. Das klingt nach Dorf oder einsamer Landstraße. Das trotz seiner eleganten Höhe ständig mit Tabakqualm und dazu noch mit den

[88] Ady: Gib mir deine Augen, S. 111

Düften fettigen, einfachen Essens und hochprozentigen Schnapses luftgeschwängerte Lokal kannte keine Sperrstunden, war also Tag und Nacht geöffnet, und nahm jedermann in seinen dichten Zigarettenrauch auf, der einen Hafen oder zumindest einen bescheidenen Ankerplatz im Gewoge der Großstadt suchte. Durch diesen Betrieb rund um die Uhr und den stets großen Andrang der Gäste konnte sich dieser Fremdkörper im Mittelpunkt der Metropole trotz niedriger Preise erstaunlich lange selbstständig behaupten, erst in den dreißiger Jahren wurde die Kneipe vom viel eleganteren Kaffeehaus *Opera / Oper* im gleichen Gebäude verschluckt, sie diente dann als dessen Abteilung für Spieler.[89]

Der Ort musste Endre Ady gefallen, denn er war seinem Lebenswandel, dem immer leeren Geldbeutel und vor allem seinem Trotz gegen die Hauptstadt geradezu auf den Leib geschnitten. Hier, auf der Prachtstraße der frischgeborenen Großstadt, provozierte ein ländliches Lokal die Prunksucht der Metropole. Zudem kam der Wirt aus dem Gebiet seiner Heimat, der den Pálinka, den ungarischen Schnaps, und die einfachen, trockenen Weine von dort einführte, wo Ady geboren wurde und sich ein Leben lang immer wieder geborgen und zuhause fühlte, auch wenn er dort nicht länger bleiben, sondern sich immer nur kurz erholen konnte. Ady genoss im *Három Holló* nahezu Hausrecht. Er benutzte dieses Lokal auch viel extensiver und intensiver als seine billigen Mietzimmer. Es gab dort drei Separées, deren mittleres er geradezu fest bewohnte. Hier traf er sich mit seinen Freunden, hier konnte man ihn aufsuchen, hierher zog es auch seine weiblichen Verehrerinnen, hier verkehrten vom Abend bis zum Morgengrauen die Mädchen der käuflichen Liebe, die ein paar Straßenecken weiter ihre Plätze hatten, hier holte sich Ady seinen Rausch und ab und zu auch ein warmes Essen, hier blieb er spät in der Nacht allein und begann dann nicht selten Artikel für den nächsten Tag, oft auch Gedichte zu schreiben, bevor er sich auf die Polsterbank legte und bis in den Mittag hinein schlief. Auch das gehörte zu seinen Ausnahmerechten. Der Wirt war stolz auf seinen prominentesten Gast, und dieser Gast war stolz auf seinen Wirt. Daraus wurde eine Lebensform, eine Budapester Existenz, die Ady sich erst spät und auch dann nur widerwillig abgewöhnte, als es kurz vor seinem Lebensende zu der Heirat mit der jungen Csinszka kam und er dann doch noch in eine eigene Wohnung einziehen konnte, die heute ein Ady-Museum ist, obwohl er in ihr nur einen Bruchteil

[89] Siehe Budapest Lexikon I, Hg.: Lázsló Berza, zweite Auflage, Budapest 1993, S. 538

der Zeit verbracht hat, die er im Három Holló disputierte, verschlief, vertrank und verlebte.[90] Genauer müsste es heißen: das Három Holló wurde Ady von seiner jungen Frau Csinszka persönlich mit viel Mühe abgewöhnt, die mit Recht auch ihre ganze Eifersucht in diese Umerziehung einfließen ließ, weil sie nur zu genau wusste, jeder Schritt zurück in diese Kneipe war nicht nur gleichbedeutend mit einem gesundheitlichen Ruin (Alkohol), sondern auch mit der Versuchung durch immer neue sexuelle Abenteuer. Selbst schwerste Krankheit konnte Ady nicht daran hindern, seine Lust und Triebe auszuleben, koste es, was es wolle. Kaum eines der vielen von ihm oft für Wochen und Monate aufgesuchten Sanatorien, das er nicht für einige Nächte fluchtartig verlassen hätte, um zu trinken, zu flirten und zu lieben, wenn es schon nicht gelang, das Sanatorium selbst zum Schauplatz der lebensnotwendigen Exzesse werden zu lassen.

Das Gedicht auf die Budapester Nacht ist die Hymne dieser Lebensform, sie ist zugleich auch ein Geständnis seiner Abhängigkeit von den Verführungskräften dieser Nächte, von deren fatalen Gefahren und Nebenwirkungen er nur zu genau wusste. Ady brauchte diese Stadt wie eine Droge, er fand in ihr wie in keiner anderen den idealen Partner seiner Selbstzerstörung, er gesteht es in diesem Gedicht empathisch. Die in seiner Lyrik sonst so häufig auftauchenden Verschmähungen Budapests sind im Lichte dieses Geständnisses also immer auch Verschmähungen von wichtigen Anteilen seiner eigenen Person. Wie so häufig in Adys Werk erweist sich auch hier der in allen drei Gedichten beschworene Fluch über die Stadt als eigene, innige Schicksalsnähe zu ihr. In späteren Jahren wird er sich dieser Nähe zunehmend bewusster, im September 1913 heißt es in einem Artikel:

«Vor vier, fünf Jahren habe ich das Dorf, das Leben auf dem Lande probiert, das hätte sich auch wunderbar entwickeln können, diese Verbäuerlichung, dieses Anti-Budapest, doch jetzt ist mir beinahe der bloße Gedanke daran unvorstellbar. Ich vertrage heute das Dorf nicht mehr, ich kann es nicht verkraften, es bietet mir keinerlei Schutz, es ist mir unerträglich, genau so wenig kommt eine ungarische Provinzstadt in Frage, die mit ihren Budapester, ja sogar Wiener Ambitionen noch unerträglicher und unausstehlicher ist. Eigentlich ist ja auch Budapest ein Dorf, seine Einwohner sind überwiegend Menschen vom Land, und was wir an der Stadt lieben, das ist ihre eigenartige Dörflichkeit, umsonst aller Asphalt, die Magistratur, ihr Bárczy und ihr Vázsonyi, ihre Visionen, ihre Kneipen und ihr elektrisches Licht, die herrlichen Frauen.

---

90 Gyula Krúdy, der in der Modernisierung der ungarischen Prosa eine ähnlich revolutionäre Rolle spielte wie Endre Ady auf dem Gebiet der Lyrik, hat ein ganzes Buch über die Nächte Adys geschrieben, mit dem ihn eine lockere Freundschaft verband. Beide jedoch waren zu sehr Einzelgänger, um sich tiefer anfreunden zu können. Die Hälfte dieses Buches beschreibt das Leben in der Gaststätte Három Holló /Drei Raben. Siehe: Gyula Krúdy, Ady Endre északái (Die Nächte des Endre Ady), Budapest 1989.

Es ist mein liebster Traum, mein Einsiedlertum in Sicherheit, wenn mich der Herrgott noch mit weiterem Leben bestrafen sollte, dann werde ich in Buda leben, aber nur deshalb, um Pest möglichst nahe zu sein. Eigentlich finde ich Pest abscheulich, aber ich lebe von dieser Stadt, lebe durch sie, dort finde ich meine vermeintlichen und wirklichen Freunde, und nicht zuletzt sind ja auch die Frauen in Pest, wahrscheinlich nur deshalb, um von den Männern nach Buda hinübergebracht zu werden.»[91]

Publizistisch gelingt Ady in seinen späteren Jahren durchaus, ein wirkliches Verständnis für die Probleme der Stadt auf ihrem Weg zu einer glaubwürdigen Metropole aufzubringen:

«Wir sollten unser armes Budapest wahrhaftig weniger beschimpfen, wir sollten es viel öfter und viel mehr bedauern. Noch nie hat eine Großstadt derartig teures Lehrgeld bezahlt wie Budapest, die Stadt hätte es in der Tat verdient, dass sie jetzt endlich wirklich – Großstadt sein darf.»[92]

Tatsächlich ähneln sich Ady und Budapest durchaus in vielerlei Hinsicht. Beide sind Kinder ein und derselben Zeit. Als Ady 1877 im fernen Dörfchen Érmindszent geboren wird, da macht auch Budapest die ersten entscheidenden Schritte zur Großstadt. 1867 kommt es zum Ausgleich mit Österreich, zur Erlaubnis also, dass sich das damalige Pest-Buda als zweite Hauptstadt der Monarchie etablieren darf. 1872 vereinigen sich die Städte Pest, Buda (Ofen) und Óbuda (Altofen) zu Budapest, welches somit nur fünf Jahre jünger ist als Ady selbst. Dann kommt es zu dem unglaublichen Baurausch, dem noch das heutige Budapest die entscheidenden Gesichtszüge verdankt. Die Expansion der Stadt geht einher mit großen Verschiebungen in der Stadtbevölkerung. Mitte des 19. Jahrhunderts waren Buda, aber auch das damals schon urbanere Pest vorwiegend deutschsprachig. Das veränderte sich radikal in den darauf folgenden fünfzig Jahren. In dieser Zeit erstarkte zugleich das jüdische Stadtbürgertum, welches die Urbanisierung entscheidend vorantrieb. So befanden sich etwa die für die bürgerliche Kommunikation und Geselligkeit so bedeutenden fünfhundert großen Kaffeehäuser, über die Budapest um 1900 verfügte, praktisch ausschließlich in jüdischer Hand. Die meist deutsch- und ungarischsprachigen, großbürgerlichen Juden waren entscheidend im Prozess der Kapitalkonzentration, die Generation der Söhne prägte dann bereits das intellektuelle Leben der Hauptstadt und damit zugleich auch die Kultur des ganzen Landes. Ein besonders

91 Ady Endre Budapestje, S. 48, István Bárczy und Vilmos Vázsonyi waren als liberale Demokraten aktiv an der Entwicklung der Stadt Budapest beteiligt.
92 Ady: Prosa X, S. 195

symbolträchtiges Jahr ist 1896. Damals feierten die Ungarn ihr Millennium, die tausendjährige Zugehörigkeit zur europäischen Kultur, und sie taten es mit einer Ausstellung und einer nicht enden wollenden Reihe von Festlichkeiten, die alle Welt, so auch den jungen René Rilke und den noch jüngeren Endre Ady nach Budapest zogen. Vielleicht sind sie sich in den Menschenmassen begegnet, vielleicht haben sie sich sogar einvernehmlich zugelächelt, denn beide waren skeptisch gegen die jubelsüchtige Stadt, die überall nach Zement roch und doch gerade im Jubeljahr möglichst traditionsreich wirken wollte. Beide ahnten mehr, als dass sie wussten: hier wird auf pathetische Weise Geschichte aufgebauscht, nicht aber aufgearbeitet, damit sich ein Volk erfolgreich am eigenen Rausche berauscht.

Dieser einzige Besuch Rilkes 1896 in Budapest ist auch deshalb aufschlussreich, weil er ein eindrucksvolles Beispiel dafür liefert, wie sich ein Ortseinfluss bei ihm im Laufe der Jahre radikal wandeln konnte, bis sich in ihm ein poetischer Ortswechsel vollzieht, der dann zum Ausgangspunkt dichterischer Inspiration werden kann. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beschreiben die vielen Stationen vom ersten Gefühl bis hin zu der Fähigkeit, daraus ein gutes Gedicht zu schaffen. *Gefühle* müssen zu *Erfahrungen* werden, die wiederum zu *Erinnerungen,* die im *Vergessen* untertauchen müssen, um dann als *Blut, Blick und Gebärde* so identisch zu werden mit dem Autor, dass Schreiben vielleicht möglich wird.[93] Rilke hatte als Augenzeuge der Budapester Festlichkeiten noch in einem Brief an R. Ch. Jenny vom 9. Juni 1896 kritisch berichtet:

«Gestern war der große Festzug. Durch zwei Stunden zogen Männer, hoch zu Roß, in bunten farbenprächtigen Gewändern aus Samt, Seide und Zobel, reich mit Geschmeiden geziert an mir vorbei; lauter Magnaten und Edelleute. Vom malerischen und dekorativen Standpunkt war dieses tolle Reiterbild im wolkenlosen Sommertag, der alle Farben noch frischer und flammender machte – sehr schön (…) aber soll ein Volk in seinen Festen vom malerischen Standpunkte aus betrachtet werden. Fragezeichen. Gedankenstrich. »[94]

Der ganze Besuch in Budapest gefiel dem jungen Rilke nicht. Er hielt die Menschen dort für überspannt, eitel und nur auf äußere Wirkung bedacht, gerade auch seine Verwandten, die er dort

93 Siehe Rilke: SW VI, S. 724 f
94 Zitiert nach Szász, Ferenc: Rainer Maria Rilke in Ungarn, in: Budapester Beiträge zur Germanistik 26, Hg.: Ferenc Szász, Budapest 1994, S. 44

aufsuchte.[95] Nach sechsundzwanzig Jahren erscheint der gleiche Umzug bei Rilke in einem völlig anderen Licht. Er schreibt am 15. Juli 1922 an Gräfin Sizzo:

«Und wie wäre die Welt zu harmonisieren, wenn Völker sich einander so zugeben wollten, jedes zu seiner Art und der des anderen ehrfürchtig und staunend zugestimmt. Dazu freilich ists not, dass man die Art rein erkenne, ja dass mans – ach – zur Art bringe und, und in der Mitte der Art, zur Idee (…) Ungarn müßte eine haben: denn sein Glauben an seine Krone, dieser stille, unbeirrliche Drang durch die Jahrhunderte hin, in einem Ding das unbegreiflichste der Macht sich rein zu erhalten, kann nichts anderes sein, als eine große verschwiegene Idee; die Stephans-Krone wäre gewissermaßen der Akkumulator dieser ins Unantastbare und Gemeinsame hinein gesparten Kraft: **sie denkt,** es denkt in ihr wie in einem goldenen Haupte (…) Noch weiß ich die besondere Art Herzklopfen, die mich (vor so viel Jahren! 1895, ich glaube,) in Pest überfiel, als Sie, die Krone, in den Festtagen der Millenniums-Feier in ihrer eigenen Karosse ruhend, langsam gegen Ofen hinauf an mir vorüberfuhr. Damals gerade drängte meine Familie mich, mir einen Beruf zu wählen (…) Gäbe es nicht, bei so viel Beziehung zum **Ding**, zum gesteigerten, bedeutenden, zum endgültigen Ding, für unser-einen nur das eine Amt, wenn es ein völlig entsprechendes sein sollte: das des Erb-Kron-Hüters (…)?»[96]

Die besondere Art Herzklopfen aus Begeisterung ist in diesem Fall offensichtlich erst nachträglich mit einer großen Verspätung zustande gekommen, eine Leistung des produktiven Vergessens. Was den jungen Mann Rilke nicht begeistern konnte und ihm wie ein aufgebauschter Karnevalszug verdächtig war, wird nun zur Metapher für Haltung und Position des Dichterberufes, zum Fundament seiner Poetik. Die ungarische Krone wird *zum gesteigerten, bedeutenden, zum endgültigen Ding*, zur Verkörperung einer großen verschwiegenen Idee. Am Beispiel dieser Umwandlung von Erfahrung lässt sich eindrucksvoll verfolgen, wie eigenmächtig die Inspiration Erlebnisse bis zur Kenntlichkeit verwandelt.

Im achtzehnjährigen Ady rührte sich bei der Feier des Millenniums schon der trotzige Geist des vom Lande Kommenden gegen die Prunksucht der Hauptstadt, aber er wurde spätestens in Nagyvárad zum überzeugten Städter umerzogen, als er dort mit unerschöpflich wirkender Kraft zu einer führenden Figur der nächtlichen Boheme-Gesellschaft heranwuchs. Mit der großen Liebe zur jüdischen Weltenbummlerin und kulturellen Kosmopolitin Adél Brüll, die ihn dann schnell nach Paris lockte, hatte er weitere Attribute in sich versammelt, die auch Budapest in den großen Teig seiner Selbstwerdung einmengte. Jüdische Budapester Intelligenz

95 Siehe Schnack I (1990), S. 46
96 Zitiert nach Szász: Rainer Maria Rilke in Ungarn, S. 43 f (Hervorhebungen von Rilke)

war dann an Adys Durchbruch zu nationalem Ruhm – und zugleich an der Aufrechterhaltung seiner materiellen Existenz – maßgeblich beteiligt, Budapester Zeitungen, Zeitschriften und Verlage waren seine Arbeitgeber und die Motoren seines Einflusses, und selbst noch der Widerstand gegen Ady formierte sich in Budapest und heizte das Feuer um seine Wirkung nur noch mehr an. Auch Leute, die ihn nicht kannten, wussten plötzlich von ihm. Er wurde zu einem Zankapfel, dessen Skandalenergie schnell schon den engen Rahmen literarischer Bedeutsamkeit verließ. Wie die merkwürdige Gastwirtschaft *Három Holló* sich in Budapest entfalten und durchsetzen konnte, so behauptete sich auch Ady in der aufreibenden Stadt. Beiden gelang ein nur kurzes Leben, beide aber führten es mit imponierendem Trotz, exzessiv und intensiv.

Der Raum für dieses schnelle, heftige und kurze Leben war neben der Gastwirtschaft immer wieder das Hotel. Ady blieb auch in Budapest ein Reisender ohne wirklich festen Wohnsitz. In Paris schrieb er das 1907 veröffentlichte Gedicht *A hotel-szobák lakója (Der Hotel-Bewohner)*[97], diese Lebensform sollte für die dann noch folgenden zwölf Jahre typisch bleiben für ihn.

A hotel-szobák lakója

Öreg legény, boldog legény, hajh,
Nem súgtja soha Tűzhely-bánat:
Egyedül él és sorra lakja
Olcsón a kis hote- szobákat.
Öreg legény, boldog legény, hajh,
Magtalanul, bölcsen, keserüen.

Öreg legény, boldog legény, hajh,
Egy szép napon ha összeestem,
Nem lesz kázus. Pincér jelenti
Itt, vagy Svájcban, vagy Budapesten:
Öreg legény, boldog legény, hajh,
Harminchat szám, harmadik emelet.

/Páris/

97 Ady: Dichtungen, S. 59

Der Hotel-Bewohner

Ach der alte, ewig junge Herr,
Nirgends hat er jemals fest gewohnt:
Lebt allein und wechselt die Zimmer
Billiger Hotels, wenn es sich lohnt.
Ach der alte, ewig junge Herr,
traurig, weise, ohne Haus und Kinder.

Ach, der alte, ewig junge Herr,
Wenn ich eines Tages nicht mehr kann,
Hier, in der Schweiz oder in Budapest,
Wird kein Fall daraus, nur heißt es dann:
Ach, der alte, ewig junge Herr,
Zimmer dreiunddreißig, dritter Stock.

/Paris/[98]

Auch in diesem Gedicht wechselt Ady freizügig zwischen der ersten und dritten Person und spricht damit in zwei Perspektiven von sich selbst, dem ewigen Hotelbewohner, der es nicht zu einer eigenen Wohnung bringen wird und ohne Kinder und Frau sein Leben in immer neuer Hotelanonymität verwirkt, nie wirklich jung und nie wirklich alt. In der menschlichen Gesellschaft kommt er über die Identität einer Zimmernummer kaum hinaus, sein Tod erregt wenig Aufsehen und wird nur vom Hotelpersonal zur Kenntnis genommen.

Auf den ersten Blick scheint es so, als habe sich Ady mit dieser Prophezeiung des eigenen Schicksals getäuscht, denn wie oben berichtet gab es am Lebensende eine eigene Wohnung, die er mit seiner jungen Frau 1918 bezog, und sein Tod wurde zu einer tumultartigen Massendemonstration.

[98] Ady: Gib mir deine Augen, S. 137

Auf den zweiten Blick aber hat Ady in eigener Sache durchaus richtig vorausgesagt. Er wohnte nicht in dieser Wohnung, er lag dort lediglich schwer krank im Bett, Kinder hatte Ady nie bekommen, auch das Ehepaar konnte kein gemeinsames Leben entfalten. Gestorben ist er dann zwar nicht in einem Hotel, aber in einem Sanatorium in der Nähe des Heldenplatzes. Ady hat Sanatorien immer wie Hotels benutzt, sie waren so etwas wie sein zweiter Wohnsitz neben den verschiedenen Hotelunterkünften. Sein Tod wurde zum Ereignis, sein Sterben aber vollzog sich einsam und verlassen. Sein Schriftstellerkollege Gyula Krúdy hat über die unruhige Beerdigung geschrieben, aber auch über die Tage vor seinem Tod berichtet er:

«Wenn ich daran denke, mein guter Freund, dass du vor drei Wochen (…) ausrichten ließest, du habest niemanden und deine Frau telefoniere vergeblich den Freunden hinterher, du seiest schwach und deine Frau sei noch ein halbes Kind, du wollest ins Sanatorium gehen, aber niemand sei da, der das organisieren würde (…) Wenn ich das bedenke, so hattest du drei Wochen später eine sehr schöne Beerdigung. Unerwartet zahlreich sind sie erschienen, deine lauten Trauergäste.»[99]

Der einsame Tod und die Beerdigung als Massenkundgebung, die auf frühem Filmmaterial eindrucksvoll festgehalten wurde, stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Nur die völlige Isolation, der Rückzug aus dem politischen Chaos nach dem Krieg, konnte Ady zu einer Gestalt werden lassen, auf die sich ein wirklicher Neuanfang ohne Verstrickung in alte Schuld und chronischen Irrtum projizieren ließ, Poesie wurde für einen historischen Moment zum Pamphlet der politischen Umwälzung. Nie war Ady ein größerer Budapester als in den Tagen nach seinem Tode, da er als Zeichen der Hoffnung feierlich zu Grabe getragen wurde.

[99] Drei Raben, Zeitschrift für ungarische Kultur, Ady, Doppelheft 4/5, Budapest Februar 2003, S. 114

6. BEWEGTE INSPIRATION

Nächtliche Kutschfahrten durch das Bewusstsein

Bewegung ist für Ady wie auch für Rilke der Aggregatzustand der Wahrheit. Beide leben ein Übermaß an Unstetigkeit, um sich in einen Zustand zu katapultieren, der ihnen die Chance bietet, sich selbst in völliger Erneuerung zu begegnen, und sei es auch nur im Hauch eines Augenblicks, streifend. Bei beiden hat Unruhe und manisches Reisen nichts zu tun mit der neuzeitlich wachsenden Sucht nach Mobilität, dem gefräßigen Drang, überall mittendrin und zugleich zu sein, sie sind vielmehr einzig getrieben von dem nur auf den ersten Blick bescheidener daherkommenden Wunsch, den Ort und den Moment einer inneren Wahrhaftigkeit zu finden, da sie sich endlich nicht blockieren lassen durch ihre Verletzungen und nicht nur wie ein Bruchstück ihrer selbst empfinden, sondern für kurze Zeit ganz und in Frieden mit sich selbst. Nur dann nämlich entwickeln sich die Kraft und das Gespür, diesen Moment sprachlich neu und glaubwürdig fassen zu können. So jagen sie wie die Gejagten nach dem Ort und dem Augenblick der Inspiration. Das Ziel ihrer Getriebenheit, ihrer unruhigen Suche, aller Bewegung und aller Reise, liegt nicht in der Außenwelt, sondern irgendwo versteckt im Labyrinth ihrer eigenen seelischen Spannungen.

Nicht das Faustische „Verweile doch, du bist so schön“ macht sie zu so bewegten Jägern des Augenblicks, sondern der Wunsch nach einer sprachmächtigen Ankunft bei sich selbst, die dann für Sekunden alle Schmerzen und Selbstzweifel in reine Fähigkeit verwandelt. Die Nähe zu solchen Momenten macht beide leidens- und entsagungsfähig, in chancenloser Ferne von diesen Augenblicken der Erfüllung aber werden Ady und Rilke auf ganz ähnliche Weise zu unglücklich Erstarrten, um deren Gesundheit zu fürchten ist, weil gerade die dem Tod direkt in die Arme läuft. „Zeige dich, hier bist du wahr!“, so etwa könnte die Formel ihrer Ankunft heißen. Diese trieb sie an und erzog sie zu Grenzgängern ihrer Zeit und ihres Raumes.

Zwei Gedichte mögen von dieser manischen Lust auf bewegte Begegnung mit sich selbst zeugen, Gedichte, deren Sujet sich sehr zu gleichen scheint, die aber umso deutlicher aussagen, wie gravierend verschieden Ady und Rilke ihre Versuche anbahnen, nach sich selbst zu fahnden.

Nächtliche Fahrt
Sankt Petersburg

Damals als wir mit den glatten Trabern
(schwarzen, aus dem Orloff´schen Gestüt) –,
während hinter hohen Kandelabern
Stadtnachtfronten lagen, angefrüht,
stumm und keiner Stunde mehr gemäß –,
fuhren, nein: vergingen oder flogen
und um lastende Paläste bogen
in das Wehn der Newa-Quais,

hingerissen durch das wache Nachten,
das nicht Himmel und nicht Erde hat, –
als das Drängende von unbewachten
Gärten gärend aus dem Ljetnij-Ssad
aufstieg, während seine Steinfiguren
schwindend mit ohnmächtigen Konturen
hinter uns vergingen, wie wir fuhren –:

damals hörte diese Stadt
auf zu sein. Auf einmal gab sie zu,
daß sie niemals war, um nichts als Ruh
flehend; wie ein Irrer, dem das Wirrn
plötzlich sich entwirrt, das ihn verriet,
und der einen jahrelangen kranken
gar nicht zu verwandelnden Gedanken,
den er nie mehr denken muß: Granit –
aus dem leeren schwankenden Gehirn
fallen fühlt, bis man ihn nicht mehr sieht.[100]

Dieses Gedicht findet sich im Band *Der neuen Gedichte anderer Teil* aus dem Jahre 1908 und ist typisch dafür, wie Rilke in einer Mischung aus dunkler Andeutung und eigenwilliger Deutung neue Wahrheiten produziert, die eher musikalisch als rational überzeugen.

[100] Rilke: SW I, S. 601 f

Angesichts der überragenden Bedeutung, die Rilke Russland für seine Person zuwies als gefundene Heimat, als Ort, mit dem er sich über alle Maßen bis an sein Ende identifizieren konnte, hat dieses Russland vergleichsweise wenig Spuren im Werk des Dichters hinterlassen. Um so genauer sollten wir schauen, was er hier tut. Das Gedicht entstand zwischen dem 9. und 17. August 1907 in Paris[101], ist also in großer zeitlicher und räumlicher Distanz zur biographisch selbst erlebten nächtlichen Fahrt geschrieben, ja nach sieben Jahren wohl geradezu konzipiert worden, denn es bezieht sich wahrscheinlich auf Rilkes zweite Russlandfahrt mit einem Aufenthalt in Sankt Petersburg vom 26. Juli bis zum 22. August 1900.[102]

Petersburg ist der Tiefpunkt in Rilkes begeisterter Russlandaufnahme, denn hier glaubt er, auf eine Versteinerung des Unrussischen schlechthin gestoßen zu sein, in dieser künstlich-diktatorisch hingepflanzten Hauptstadt versammelt sich in seinen Augen die ganze Fatalität der vor allem im *Stunden-Buch* so heftig verdammten großen Städte, in denen es weder menschliches Leben, noch menschliches Sterben gibt. Alles Menschliche wird durch ihre fatalen Kräfte ins Unmenschliche manövriert. Spricht überhaupt etwas für diese Stadt, so ist es der Umstand, dass hier seine Geliebte Lou Andreas-Salomé geboren wurde, die ihn nach Russland führte und so zum entscheidenden Schlüssel seiner wahlheimatlichen Begeisterungen werden konnte. Doch er weilt in der Stadt, und gerade dort drohen schweres Zerwürfnis und Trennung, wie sich einem ängstlichen Brief aus dem Jahre 1900, undatiert, an Lou entnehmen lässt. In diesem Brief bettelt er fast um ihre Nähe, er klagt über Petersburg, spricht von «den fast feindlichen Eindrücken dieser schweren Stadt»[103] und wird am Ende des Briefes genauer:

«Du glaubst nicht, wie lang die Tage in Petersburg sein können. Und dabei geht doch nicht viel hinein. Ein fortwährendes Unterwegssein ist das Leben hier, wobei die Ziele alle leiden. Man geht, geht, fährt, fährt, und wo immer man auch ankommt, ist der erste Eindruck der der eigenen Müdigkeit. Dazu kommt, daß man die weitesten Wege fast immer umsonst macht.»[104]

Und es gibt auch in diesem Brief immerhin eine Petersburger Nacht, die er lieb hat, auch wenn es wohl nicht die Nacht der Kutschfahrt ist, denn er ist allein und zu Fuß:

---

101 Siehe Rilke: SW I, S. 868
102 Siehe Schnack I (1990), S. 106 ff
103 Rilke: Briefe I, S. 18
104 Ebd. S. 19 f

«Die Mondnacht von Mittwoch auf Donnerstag hab ich auch lieb. Ich ging noch spät an die Newa, an meine Lieblingsstelle, gegenüber der Isaakskathedrale, wo die Stadt am einfachsten und größten ist. Dort war auch mir (und zwar ganz unerwartet) friedlich, froh und ernst zumute…»[105]

Das hätte er der Stadt nicht zugetraut, dass sie ihn friedlich, froh und ernst stimmt, diesem Fremdkörper des ungeliebten urbanen Westens in dem ihm so heilig gewordenen östlichen Russland. Zu sehr ist Rilke befangen im Muster seiner Verdammung der Stadt, doch er ist eben auch zu sehr Rilke, um nicht jederzeit öffnungsfähig zu sein für sinnliche Überwältigung, für seinen Weg der Entdeckung.

Für dieses Bild der Fremde, von Rilke erlebt in Sankt Petersburg, gilt ganz besonders die scharfsichtige Diagnose Gert Mattenklotts, mit der er seinen Aufsatz *Der geistige Osten bei Rilke und Kassner* eröffnet:

«Die Bilder der Fremde entstehen immer um einen sentimentalischen Impuls, zumeist einen Seufzer: nicht mehr, noch nicht, weit von hier oder anders von Natur und Wesen. Es mögen Bilder von Sehnsüchten oder Verneinungen sein oder – vielleicht am häufigsten – von sehnsüchtig Verneintem: immer sind es doch Phantasmagorien, die zuerst und am meisten über uns mitteilen, die wir sie erinnern, und erst dann und wann auch etwas über das Ferne und Andere, das sie ausmalen, darüber vielleicht nicht einmal Nennenswertes.»[106]

Auch das Gedicht der nächtlichen Fahrt verrät mehr über Rilke als über Sankt Petersburg, und weil das so ist, verrät es mehr über Paris als über die Hauptstadt des nach Westen schielenden Russland. Denn Rilke kämpft 1907 eng verbunden mit Malte Laurids Brigge um Paris, das schon längst nicht mehr nur die Stadt ist, von der er eher meinen würde, *es stürbe sich hier*.[107] Paris ist mit der Arbeit am *Malte* längst zum schmerzhaft geliebten Widerstand gereift, ein harter, aber gerade deshalb idealer Partner auf dem schweren Weg der Selbstfindung. Und so fällt ein entsprechend nachsichtigerer, gnädigerer Blick auch auf das ungeliebte Sankt Petersburg, dem dieses Gedicht die Chance einer Selbsterlösung einräumt. Petersburg wird aus zeitlich und örtlicher Ferne verstanden wie eine Person, die sich gerade im Moment ihrer lebensentscheidenden Katharsis befindet, in jener bedeutungsschweren Nacht, in der sie aufhört zu sein, um neu zu werden. Die Stadt wird endlich geständig, immer nur geprahlt zu haben, ein

105 Rilke: Briefe I, S. 20
106 Mattenklott, Gert: Der geistige Osten bei Rilke und Kassner, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 15/1988, Sigmaringen 1989, S.21
107 Rilke: SW VI, S. 709

zu Stein gewordener Wahnsinn gewesen zu sein, und mit diesem Geständnis geschieht auch schon das Wunder von Absolution und Erlösung: das leere schwankende Gehirn der Stadt wird von seiner ungeheuren Belastung befreit, Lüge zieht sich aus dem Granit zurück, die Steine der Stadt werden fähig, wirkliches Leben in sich aufzunehmen, aus toter Schwere wird lebendige Kraft. Der Zauber der Erlösung geschieht in einer der hellen, der nicht dunkeln wollenden Nächte. Magisches Licht – *Stadtnachtfronten lagen, angefrüht, / stumm und keiner Stunde mehr gemäß* – bereitet die Wandlung vor. Die Beobachter sind Teil des Beobachteten, auch sie erleben die Wandlung, sind gleichsam Ministranten ihrer Wirkung: sie *fuhren, nein: vergingen oder flogen*, sie sind *hingerissen durch das wache Nachten, / das nicht Himmel und nicht Erde hat.* Die Welt vergeht, um im Moment der geglückten Ekstase einer neuen Platz zu machen, aus unbewachten Gärten drängt ein Leben in die totgesagte Stadt. Und dieser Zauber geschieht in der Bewegung der Augenzeugen. Das Auge ist bewegt, um zu bewegen. Ein statisch fixiertes Sehen hätte vielleicht von dem Wunder dieser Verwandlung nichts geahnt.

Hätte Rilke in Paris nicht sehen gelernt, er hätte diese Umwertung des einst Erfahrenen wohl kaum vollziehen können. Hier wurde der im *Malte* niedergelegten Poetik gemäß etwas vergessen und gewartet, bis es dann wieder aufsteigen kann, um erst jetzt vielleicht zum Ausgangspunkt wirklicher Poesie zu werden.[108] Das ist das Wesen eines poetischen Ortswechsels, den Sankt Petersburg in dieser Dichtung erlebt.

Eine nächtliche Kutschfahrt ganz anderer Art begegnet uns bei Endre Ady in seinem Gedichtband *Szeretném ha szeretnének (Ich möchte geliebt sein*), der im Jahre 1909 erschien.

Kocsi-út az éjszakában

Milyen csonka ma a Hold,
Az éj milyen sivatag, néma,
Milyen szomorú vagyok én ma,
Milyen csonka ma a Hold.

Minden Egész eltörött,
Minden láng csak részekben lobban,

[108] Siehe Rilke: SW VI, S. 724 f

Minden szerlelem darabokban,
Minden Egész eltörött.

Fut velem egy rossz szekér,
Utána mintha jajszó szállna,
Félig mély csönd és félig lárma,
Fut velem egy rossz szekér.[109]

Wagenfahrt bei Nacht

Wie verwundet ist der Mond,
Diese Nacht, wie wüst sie ist und leer,
Wie traurig ich heute bin, wie schwer,
Wie verwundet ist der Mond.

Alles Ganze ist zerschellt,
Alle Feuer brennen bloß verhalten,
Alle Liebenden sind gespalten,
Alles Ganze ist zerschellt.

Ach, mich zieht ein schlechter Wagen,
Von hinten Klagen und Verderben,
Tiefe Stille und lautes Lärmen,
Ach, mich zieht ein schlechter Wagen.[110]

Auch bei Ady liegt Zauber in der Nachtluft, aber ein dämonischer, ein böser, ein fataler Zauber. Hier geht es nicht um Erlösung, sondern um Verhängnis. Das Gedicht erfährt keine räumliche Bestimmung, es mag eine Kutschfahrt in Paris, in Italien, in Budapest oder sonst wo heraufbeschwören, doch es geht hier nicht um den Ort, vielmehr ist die gesamte Existenz des lyrischen Ich aus jedem Raum enthoben und selbst so verletzt wie die Welt, die ihre seelische Verfassung in dieser mondbeschienenen Nacht dem kutschfahrenden Ich vollkommen entblößt. Universum und Ich sind ein und derselben Krise unterworfen und ausgeliefert. Wie bei Rilke ist

109 Ady: Dichtungen, S. 278 f
110 Ady: Gib mir deine Augen, S. 107

auch in diesem Gedicht die Bewegung das Medium der Wahrheit, hier wie dort wird innere Bewegtheit durch äußere Bewegung initiiert und freigesetzt.

Die Gleichzeitigkeit von tiefer Stille und lautem Lärm signalisiert bei Ady den magischen Moment. *Ach, mich zieht ein schlechter Wagen*, so heißt die erste Zeile der letzten Strophe, als sei der Wagen schuld und der Fahrende nur durch ein äußeres Gewaltverhältnis mit diesem fatalen Wagen verknüpft, das sich vielleicht auch wieder lösen ließe. Gibt es eine Hoffnung gegen das universale Verhängnis, so liegt sie hier, im Ausstieg aus dem schlechten Wagen.

Noch auf einer zweiten Ebene besteht Hoffnung: *Alles Ganze ist zerschellt.* Um die allgegenwärtige Zerbrochenheit des menschlichen Universums beklagen zu können, braucht es einen Sinn für das Ganze. Und dieser Sinn für das Ganze ist im Fahrenden ausgeprägt, sein Leid als schmerzvoll erfahrenes ist zugleich eine kämpferische Forderung nach Umkehr. Also haben wir es auch hier mit dem Moment einer Katharsis zu tun, zu deren schönsten Eigenschaften zählt, nicht wissen zu lassen, was diese radikale Reinigung zukünftig bewirken könnte.

Erstaunlich ist die anhaltende Wirkung dieses Gedichtes unter den Ungarn. In einer einzigen Woche im Frühsommer 2003 ist es mir gleich zweifach laut und lebendig begegnet. Der auch in Deutschland durch übersetzte Romane bekannte Schriftsteller László Márton wollte Hamburger Kulturreisenden wenigstens eine akustische Vorstellung von Ady geben und zitierte dieses ihm offensichtlich gegenwärtige Gedicht unter dessen Denkmal auf dem Franz Liszt Platz in Budapest vor der kleinen und erstaunten Gruppe, um es dann nicht weniger spontan gleich ins Deutsche zu übersetzen. Vier Tage später saß ich in einer Runde vorwiegend junger Leute, man sprach über Lyrik – in Ungarn geschieht dies häufiger als in anderen Ländern, bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts war die Lyrik auch in der öffentlichen Wirkung die bedeutendste Gattung der ungarischen Literatur, um erst dann durch die Prosa abgelöst zu werden – und jeder sagte einen Lieblingsvers. Eine neunzehnjährige Lyrikerin rezitierte diesen von der nächtlichen Kutschfahrt. Bei beiden Vorträgen wurde überaus deutlich, dass die Vortragenden an die Möglichkeit und unbedingte Notwendigkeit des Ganzen glaubten, dessen Zerfall Ady so eindrucksvoll beschwört. Die Beschwörung der Dunkelheit wirkt weiter, als Quelle des Lichts.

Vergleicht man die beiden Gedichte, so wird ein gravierender Unterschied deutlich, der sich auch auf das Gesamtwerk der Autoren beziehen ließe. Ady gewinnt seine Wahrheit, indem er alles auf sich bezieht, er subjektiviert die Welt. Dass diese Ver-Ichung der Welt nicht immer

glücken kann, beweist die Vielzahl seiner schwachen Gedichte, die aufgeblasen, manieristisch und bedenklich größenwahnsinnig wirken, weil sie dem Pathos ihrer eigenen Geste sprachlich nicht gewachsen sind. Hier liegt auch der Kern des kaum zu lösenden Problems, Ady in andere Sprachen zu dolmetschen, weil auch seine guten Gedichte, wo die ihm eigentümliche, starke Geste Ungarisch zu einer überzeugenden Sprache wird, in der Fremdsprache häufig überzogen wirken und kaum mehr als ein verlegenes Mitleid entsteht für einen Autor, der so laut und grell leidet, nicht aber wie im Ungarischen ein immer noch teilbares Leid, das durch die empfindliche Benennung in den Gedichten den ersten Schritt seiner Heilung einleitet.

Rilke hat ähnlich ambitioniert angefangen. Der Titel seines frühen Bandes *Mir zur Feier* weist ausdrücklich darauf hin. Dann aber hat er die entscheidende Wendung vollbracht, sich und seine Sprachfähigkeit zum Instrument einer Wahrheit zu machen, die er im doppelten Sinne *außer sich* sah und spürte. Dadurch wurde er außergewöhnlich aufnahmefähig und ausdrucksmächtig, Dinge, die in der Luft lagen – für jedermann spürbar, aber unfasslich –, auszusprechen und zu verdichten. Er wurde zum Objektivierer seines Ich, er machte aus dem Ich ein Wir und schuf kommunizierbare Wege in eine sprachmagisch geöffnete Wirklichkeit. Es ist somit durchaus kein Zufall, dass wir es bei Ady auf nächtlicher Fahrt mit seinem Ich zu tun haben, bei Rilke aber mit einem mehrschichtigen Wir. Doch ist das ungarische Ich bei Ady gleichfalls kommunikationsfähig geworden, die geradezu erlösende Kraft, die er unter seinen Lesern freisetzte und bis heute freisetzt, ist mit der eigentümlichen und ebenfalls immer noch anhaltenden Rilke-Wirkung durchaus vergleichbar, wenn auch mit dem vielsagenden Unterschied, dass Adys Ausstrahlung nicht zuletzt wegen dieser Konzentrierung auf das eigene, ungarische Ich geradezu ausschließlich auf ungarische Leser beschränkt bleibt, während Rilke international zu bewegen vermag.

7. EIN DORF VERSUCHT JUGENDSTIL

Rilke in Worpswede

Worpswede ist ein ganz entscheidender Ort für die poetische Orientierung Rilkes, er ist es durch die heftige Vermengung von Klarheit und Chaos, von Orientierung und Verwirrung, die er für Rilke bereithält. Eine für den sich gern auf seine Gefühle verlassenden Rilke geradezu straffe Klärung seiner poetischen Wünsche und Konzeptionen konkurriert mit persönlichen Entscheidungen, die ihn und sein intimstes Umfeld schwer belasten und in aussichtslose Fallen treiben. Poetische Konsequenz hat sich dann in der Eskalation der Widersprüche zum Leben über erhebliche menschliche Verwundung hinweggesetzt, wohl gerade noch rechtzeitig, denn hätte sie es hier nicht getan, die Wunden – die eigenen wie die der Ehefrau, der Tochter, der Freunde … – wären im Laufe der Zeit sicher noch verletzender ausgefallen und kaum noch zu ertragen gewesen.

Die völlige Verwirrung im Persönlichen und die poetische Klärung der literarischen Arbeit, das waren nicht etwa zwei verschiedene Dinge, die sich voneinander trennen ließen. Worpswede lockte ja gerade den aufgewühlten Rilke mit dem süßen und von ihm nur zu gern bis zur Frömmigkeit ernst genommenen Versprechen, Leben und Kunst nicht nur zu versöhnen, sondern zu einen.

Die Aura dieses einig gewordenen Verhältnisses von Kunst und Leben hatte Rilke schon bei der ersten, zufälligen Begegnung im Frühjahr 1898 auf einem Herrenabend in Florenz am Auftreten des Malers Heinrich Vogeler fasziniert, eher in der physiognomischen als in der verbalen Kommunikation, denn Haltung, Blick und Gestik sind es gewesen, stumme Anziehungskräfte, die Rilke überzeugten, und die umgekehrt auch Vogeler neugierig machten auf diesen merkwürdigen Mann und Dichter.

«Es ist für diese Freundschaft bezeichnend, daß sie offenbar ohne Worte beginnt. Es heißt, Vogeler habe sich abseits gehalten, mit niemandem gesprochen und zum Schluß sich von Rilke nur mit einem Händedruck verabschiedet. Schweigen spielt in dieser Beziehung auch später eine Rolle und kann bei dieser ersten Begegnung als Ausdruck

einer gefühlsmäßigen Übereinstimmung aufgefaßt werden. Beide Künstler sind schwärmerische Naturen, stille, in sich gekehrte Menschen.»[111]

Als Rilke am 27. August 1900 nach den beiden großen Russlandreisen als Gast auf dem Barkenhoff Vogelers in Worpswede ankommt, ist er über und über voll von russischen Eindrücken und leidet darunter, diese nicht in angemessener Sprache ausdrücken zu können. In sein Tagebuch notiert er:

«Unzählige Gedichte hab ich nicht erhört. Ich habe einen Frühling überschlagen; was Wunder, wenn nun kein rechter Sommer ist (…)Aber dies ist nicht die Summe der Reise. Das Unerhörte ist dennoch in mir. Ich habe ja alles doch erlebt (…)»[112]

Schön und bedeutsam schlägt hier das in diesem Zusammenhang stille und bedauernde Verb *erhören* in das *Unerhörte* um, in das Urgewaltige, Übergewaltige, in den russischen Rohstoff, von dem er ein Leben lang zehren wird, gerade weil sich dieser Stoff der poetischen Arbeit nicht gleich ergab. Das russische Erlebnis macht ihn im dörflichen Worpswede schon äußerlich zu einer absonderlichen Erscheinung. Heinrich Vogeler berichtet von den Sorgen der alten Haushälterin des Barkenhoff:

«Sie hatte ein sonderbares Entsetzen vor dem eigentümlichen Gast, vor allem, wenn er in der umgürteten grünen Rubaschka mit den bunt applizierten roten Tatarenstiefeln an den Füßen durch den Garten ging. Dann wurde sie von großer Angst befallen, er könne vielleicht in diesem Aufzug ins Dorf gehen. Außerdem wußte sie nicht, warum er betete. ´Er betet wieder, er betet den ganzen Tag´, sagte sie oft und horchte ganz verstört unten in der Diele, wenn Rilke oben seine Verse deklamierte.»[113]

Rilke selbst war ein Fremdkörper im Fremdkörper der Künstlergesellschaft, die sich seit 1889 in Worpswede niedergelassen hatte. Es gehört zu den großen Leistungen seiner Monographie über diesen Kreis, zunächst dessen Fremdheit gegenüber dem Dorf wie auch gegenüber der Natur so scharf herausgestellt zu haben, um sich schließlich selbst in einer noch gesteigerteren Fremdheit all dem gegenüber zu begreifen. In dieser Erkenntnis ungeheuerlicher Fremdheit wurzelt der

111 Pettit, Richard: Rainer Maria Rilke in und nach Worpswede, Worpswede 1983, S. 10
112 Zitiert nach Schnack I (1990), S. 109
113 Zitiert nach Pettit (1983), S. 23

eigene Identitätsgewinn, der Fortschritt im Wissen darum, was er mit seinem Schreiben poetisch leisten kann und irgendwann einmal leisten möchte.

Bei der Großstadtfeindlichkeit und generellen Zivilisationskritik, die Rilke in Russland ausbaut und dort für Jahre gleichsam mit Rohstoffnachschub versorgt, wäre eine naive, bloß identifikatorische Nähe zur Natur und zu einer Gruppe von Malern, die sich eng an diese Natur hielt, ein durchaus nachvollziehbarer Akt der Selbstberuhigung geworden. Rilke aber wählt ganz bewusst den Weg in die gesteigerte Unruhe. Zunächst arbeitet er in der Einleitung seiner Schrift *Worpswede* (1903) die Fremdheit zwischen Mensch und Natur im Angesicht der Landschaft heraus:

«Denn gestehen wir es nur: die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen, ist man lange nicht so preisgegeben wie allein mit Bäumen.»[114]

Das ist sehr unkonventionell und radikal gedacht, diese Position schützt Rilke davor, Worpswede als Wahlheimat und wohltuenden Kurort selbstverständlich werden zu lassen, um sich von sich selbst zu erholen. Unverkraftbarkeit von Natur, auch das ist Einsicht aus der übergewaltigen, nicht zu verarbeitenden russischen Fracht, das Übergewicht der großen Natur bringt er als russische Erfahrung mit in die Natur des Moordorfes. Rilke führt dann aus, dass die Zivilisationsgeschichte des Menschen an diesem grundlegend fremden Charakter der Natur nicht viel verändert hat. Die Natur dominiert und bleibt die ungleich mächtigere Kraft. «Sie weiß nichts von uns.»[115]

Dieses Tasten hinein in das vollkommen Fremde macht Worpswede für Rilke zu einer aufregenden und ihm gemäßen Station seiner eigenen künstlerischen Entwicklung. Dabei genießt er den so noch nie erlebten Zusammenhalt mit Menschen, von denen er sich verstanden fühlt und die ihm endlich Resonanz bieten bei seinen Versuchen, mit eigener Stimme zu sprechen. Das gilt durchaus bis hinein in die Stimmbänder, von denen sich die kleine Sonntagsgesellschaft bei den Feierstunden im Barkenhoff verzaubern lässt, die aber Außenstehende, auch wenn sie nur wenige Meter außen stehen, bereits irritieren und abstoßen können. So berichtet etwa Rudolf Alexander

114 Rilke: SW V, S. 10 f
115 Rilke: SW V, S. 12

Schröder, der Rilke durchaus mit Sympathie entgegentrat, in seinen Erinnerungen, wie er sich mit dieser Vortragsstimme gar nicht hatte anfreunden können:

«Bei solchen Gelegenheiten las auch wohl Rilke nach vollzogenem Ritus der Entschuldigungen und Ermunterungen seine Gedichte vor. Er tat dies in jener merkwürdigen sakralen Fistel, deren eintöniger Gesang nach mir zu Recht oder Unrecht später übermittelter Kunde aus der Umgebung Stefan Georges stammen sollte und die leider bei mir die doch wohl beabsichtigte feierliche Wirkung niemals hat erzielen wollen.»[116]

In Worpswede aber setzt sich diese feierlich fistelnde Stimme durch, findet Anerkennung, Sympathie bis zur Hingabe. Für diese Wirkung mag die Erinnerung Martha Vogelers stehen, der Frau von Heinrich Vogeler, die regelmäßig an dem Sonntagskreis im Barkenhoff teilnahm:

«Seine Sprache war leise und voll vollendeter Einfachheit. Kein Wort konnte treffender sein. Er nahm so wenig Platz ein für seine Person, daß man fast sagen konnte, nur seine geistige Atmosphäre schwinge im Raum. Eine große Feierlichkeit durchdrang jeden in seiner Nähe. Seine Gedichte lebten am stärksten, wenn sie bei Kerzenschein und Rosen und silbernen Schalen gesprochen wurden oder wenn Frauen zugegen waren.»[117]

Wer heute durch Worpswede streift und auf die liebevoll gepflegten Häuser der Künstlerkolonie stößt, sich vielleicht sogar in dem „Haus im Schluh“ einquartiert, in dem Martha Vogeler nach der Trennung von ihrem Mann lebte und arbeitete, der wird die Kraft dieses Ortes spüren. Schon zu ihren Lebzeiten hatte sie in ihrem Haus eine Pension eingerichtet, die auch heute noch betrieben wird. Wer hier wohnt und schläft, der kann sich mit allen Sinnen hineinversetzen in die von ihr beschriebene Atmosphäre an den Abenden im Barkenhoff. Möbel und Essgeschirr, Teppiche und Decken, Bilder und Tapeten, hier scharen sich die dinglichen Zeugen einer feierlichen Kunstwelt, deren Inspirator und prägende Gestalt Heinrich Vogeler war. Er ist nicht der Gründer der Malerkolonie. Der sechs Jahre ältere Fritz Mackensen hatte das Dorf entdeckt und war für Vogeler ein bedeutender Meister, von dem er das Malen erlernte. Um die Jahrhundertwende aber wurde Heinrich Vogeler zu der bestimmenden Gestalt in Worpswede, weil er sich dort nicht auf die Malerei beschränkte, sondern die gesamte Umwelt zum Stoff und Ziel seiner Kunst machte. Er entwarf Kleider und Teppiche, baute Möbel, plante Häuser von

116 Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. Kunsthalle Bremen. Katalog. Hg.: Andreas Kreul, Bremen 2003, S. 253
117 Ebd., S. 234

innen und außen, pflügte den Acker, pflanzte Bäume und Sträucher, zeichnete Buchschmuck … Dabei nahm er Anregungen des Jugendstils auf, um daraus selbst seinen sehr spezifischen Jugendstil zu schaffen, der sich nicht auf künstlerische Produktion beschränken, sondern das ganze Leben organisch durchdringen wollte. Der eindrucksvollste Beweis für die Lebendigkeit dieses Stils war erbracht, wenn er Gruppen von Menschen begeistert zusammenführte und harmonisch verband. Nicht zufällig ist das Gruppenbild auf der Treppe zu seinem Barkenhoff, der *Sommerabend* (1905), zum emblematischen Bild der ganzen Künstlerkolonie geworden, das es sogar zum Briefmarkenmotiv der Deutschen Bundespost brachte.[118] Vogeler lockte viele Gäste in sein Haus nach Worpswede, auch Rilke war seiner Einladung gefolgt und wurde so für eine Zeit zu einer aktiven Figur dieses praktizierten Jugendstils.

Die Abendgesellschaften im dunklen Moordorf *bei Kerzenschein und Rosen und silbernen Schalen*, von denen Martha Vogeler berichtet, waren Rituale dieses Jugendstils in Worpswede, und es ist bezeichnend, dass sie die Aufzählung der idealen Requisiten zur Verstärkung der Wirksamkeit von Rilkes Gedichten abschließt mit dem Zusatz: *wenn Frauen zugegen waren*. Die Anwesenheit von Frauen gehörte zum Zauber dieser Rituale wie Garanten einer glücklichen Verbindung von Kunst und Leben. Heinrich Vogeler stellte dann auch auf seinen Bildern und Zeichnungen um 1900 immer wieder seine Frau Martha in lieb gewonnene Szenerien, in Gärten und auf Treppen, in Zimmer und Landschaften, Fenster und Türen. Die fließend weichen Konturen ihres Körpers und die Zartheit von Gesicht und Blick übertragen sich auf den Raum um sie herum.

Rilke genoss die Aufnahme in diese Gesellschaft als berauschende Gelegenheit, sich mit Gleichgesinnten innigst zu verbinden und eine seelisch-geistige Aufgehobenheit zu empfinden, eine Menschenverbrüderung, von der er als blutiger Anfänger in Prag bereits schwärmerisch geträumt hatte, die er dort aber nie erreichen konnte, ein bereitwilliges Verschmelzen mit einer Gruppe anziehender Menschen, wie er es auch später nie mehr erleben sollte. Sehr bald jedoch musste Rilke entdecken, dass dieser wohltuende Zusammenhalt schnell schon zu einem blendenden und erdrückenden Gefängnis wurde. Mit seinen elegischen Worten: *(…)das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen (…)*[119]

---

118 Küster, Berndt: Das Barkenhoff Buch, Worpswede 1989, Reproduktion des Bildes S. 43, der Briefmarke S. 197
119 Rilke: SW I, S. 685

Diese harte Lektion geschah vor allem über ein quälendes Verwirrspiel der Liebe. Rilke verliebte sich in das Mädchenpaar Paula Becker und Clara Westhoff zugleich, dabei im Grunde wissend, sich in Mädchen ohnehin nicht verlieben zu dürfen, weil die Liebe zerbricht, was sie sucht. Wie ein unmittelbarer lyrischer Reflex auf die ihn heftig berührende Begegnung entsteht das zweiteilige Gedicht *Von den Mädchen*, der zweite Teil unmittelbar nach der Begegnung mit beiden bei Paula Becker am 9. September 1900, der erste ein paar Tage später, am 29. September.[120]

Von den Mädchen

I

Andere müssen auf langen Wegen
zu den dunklen Dichtern gehn;
fragen immer irgendwen,
ob er nicht einen hat singen sehn
oder Hände auf Saiten legen.
Nur die Mädchen fragen nicht,
welche Brücke zu Bildern führe;
lächeln nur, lichter als Perlenschnüre,
die man an Schalen von Silber hält.

Aus ihrem Leben geht jede Türe
in einen Dichter
und die Welt.

II

Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen
das zu **sagen**, was ihr einsam **seid**;
und sie lernen leben an euch Fernen,
wie die Abende an großen Sternen
sich gewöhnen an die Ewigkeit.

Keine darf sich je dem Dichter schenken,

[120] Rilke: SW I, S. 374 f (Hervorhebungen von Rilke)

wenn sein Auge auch um Frauen bat;
denn er kann euch nur als Mädchen denken:
das Gefühl in euren Handgelenken
würde brechen von Brokat.

Laßt ihn einsam sein in seinem Garten,
wo er euch wie Ewige empfing
auf den Wegen, die er täglich ging,
bei den Bänken, welche schattig warten,
und im Zimmer, wo die Laute hing.

Geht! … es dunkelt. Seine Sinne suchen
eure Stimme und Gestalt nicht mehr.
Und die Wege liebt er lang und leer
und kein Weißes unter dunklen Buchen, -
und die stumme Stube liebt er sehr.
… Eure Stimmen hört er ferne gehn
(unter Menschen, die er müde meidet)
und: sein zärtliches Gedenken leidet
im Gefühle, daß euch viele sehn.

Auch in diesem Gedicht ist die poetische Position der Schrift *Worpswede* deutlich markiert, nur ist hier nicht von der abgrundtiefen Fremdheit der Landschaft die Rede, sondern vom Wesen der Mädchen, die in der Ferne einsam das sind, was Dichter zu sagen suchen. In den Mädchen – wie im Übrigen auch in den Kindern, die Rilke lebenslänglich schreckten und scheu machten – sieht er eine organische Verbindung zur Natur, die der Dichter mit seiner höchsten Kunst erst wieder herzustellen hat. Die drei Zeilen am Ende des ersten Teils – *Aus ihrem Leben geht jede Türe / in einen Dichter / und in die Welt.* – sind Ausdruck der jubelnd genossenen Seelensymbiose, die Rilke im feierlichen Barkenhoffkreis erstmals und auch später nie wieder so glücklich erlebte, einen Zustand, selbst geöffnet zu sein und in vertrauter Gesellschaft durch den Zauber der Mädchen friedlich verbunden mit der Welt.

Der zweite, früher entstandene Teil handelt von der Zerbrechlichkeit dieses Glücks, denn das von den Mädchen gelernte Leben des Dichters darf diese Wesen nicht wie Frauen besitzen wollen, weil er das Gefühl in ihren Handgelenken, ihre hochempfindliche Natur notgedrungen

zerbrechen würde. Die letzten beiden Strophen beschwören die Notwendigkeit der Einsamkeit und weisen auf den Weg, den Rilke dann auch gehen sollte. In diesem Gedicht ist analytisch die Unmöglichkeit und das notwendige Unglück der Ehe mit Clara Westhoff bereits deutlich vorgezeichnet, die Katastrophe für das Mädchen wie auch die für den Dichter.

Kaum hat sich Rilke euphorisch für Worpswede als langfristigen Lebensmittelpunkt entschieden, reist er kurzfristig, ja geradezu panisch und ohne Erläuterung gegenüber den Vertrauten wieder ab nach Berlin, mit der späteren, nicht wirklich überzeugenden Begründung, dort seinen russischen Studien und Absichten näher sein zu können. In Wirklichkeit schockierte ihn wohl die Entschlossenheit von Paula Becker, Otto Modersohn zu heiraten, hatte doch auch Rilke selbst ein Auge auf sie geworfen, nicht nur auf deren beste Freundin Clara Westhoff. Die Eifersucht wird in den letzten beiden Zeilen des Gedichtes offen ausgesprochen: *sein zärtliches Gedenken leidet / im Gefühle, daß euch viele sehn.* Nicht nur im Verhältnis zur Natur, auch in den Liebessehnsüchten steht Rilke bei seiner Ankunft in Worpswede unter einer russischen Belastung. Lou Andreas-Salomé hatte nach der zweiten Russlandreise seinen Wunsch deutlich zurückgewiesen, mit ihr zusammen leben zu wollen, und sich deshalb von ihm distanziert. Diese Zurückweisung stürzte ihn in größte Verzweiflung. Mit solcher Verletzung kam er nach Worpswede und genoss daher besonders dankbar und gern die still-schwärmerische Anerkennung und Begeisterung, die ihm die „Mädchen“ vor allem bei den abendlichen Lesungen dort entgegenbrachten. Das war Balsam auf seine Wunden, führte allerdings auf fatale Weise auch dazu, dass der frisch Verwundete sich ungeduldig, vielleicht sogar panisch in seiner Panik, durch neue Bindungen retten wollte. Das konnte und durfte nicht gut gehen.

Die dreifache Eheschließung – am 3. März 1901 heiratet Heinrich Vogeler seine langjährige Freundin Martha Schröder, am 12. April 1901 heiratet Rilke Clara Westhoff und am 25. Mai 1901 heiratet Otto Modersohn Paula Becker[121] – hält den Kreis nicht etwa zusammen, sie sprengt ihn vielmehr nachhaltig. Wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* geht jeder dann in blinder Selbstverständlichkeit seinem persönlichen wie geselligen Unglück zielsicher und mit gespenstischer Unaufhaltbarkeit entgegen.

Paula Modersohn-Becker war, wie aus einem Brief an Carl Hauptmann vom 9. März 1903 hervorgeht, nicht eben beeindruckt von Rilkes Buch über Worpswede und seine Künstler. Das mag an persönlicher Kränkung liegen, an einer Auflehnung dagegen, wie Rilke ihre

[121] Siehe Rilke. Worpswede (2003), S. 330 ff

Freundin Clara in die Enge trieb, aber durchaus auch an dem Adressaten des Briefes, denn Carl Hauptmann war gelegentlich im feierlichen Sonntagskreis auf dem Barkenhoff dabei und dann immer ein lauter Antipode des stillen Rilke. Ihr kritischer Einwand aber – *Ich für meine Person finde eigentlich mehr Rilke darin als Worpswede. Die sind doch alle viel einfacher.*[122] – ist sicher nicht unberechtigt, doch gilt er nicht nur für das Buch *Worpswede*, sondern fast immer, wenn Rilke sich über etwas äußert. Seine kritischen Schriften sind oft und häufig in erster Linie Selbstentäußerungen, die sich auf etwas Fremdes legen, um sich in diesem Akt einerseits etwas anderem anzugleichen und dabei zugleich entschiedener noch sich selbst zu individualisieren und zu spezifizieren. Daher liegt über seinem ganzen Werk dieser suchende Briefcharakter und wohl auch die Vielzahl von Lesern, die sich ganz persönlich angesprochen fühlen von seinen Schriften und schreibend nach ihm suchen, weil er sie mit seinen Sätzen wachrüttelt und Dialoge provoziert. Für die Schrift *Worpswede* gilt die eigene Involviertheit in das Thema ganz offensichtlich. Er sucht eine Landschaft und wertet die malerischen Zugänge zur Landschaft immer auch im Bewusstsein einer ihn nie loslassenden Selbstsuche aus:

«Es ist nicht der letzte und vielleicht der eigentümlichste Wert der Kunst, daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden. In Wirklichkeit leben sie nebeneinander, kaum voneinander wissend, und im Bilde, im Bauwerk, in der Symphonie, mit einem Worte in der Kunst, scheinen sie sich wie in einer höheren prophetischen Wahrheit, zusammenzuschließen, aufeinander zu berufen, und es ist, als ergänzten sie einander zu jener vollkommenen Einheit, die das Wesen des Kunstwerks ausmacht.

Unter diesem Gesichtspunkt scheint es, als läge das Thema und die Absicht aller Kunst in dem Ausgleich zwischen dem einzelnen und dem All, und als wäre der Moment der Erhebung, der künstlerisch wichtige Moment, derjenige, in welchem die beiden Waagschalen sich das Gleichgewicht halten. Und, in der Tat, es wäre sehr verlockend, diese Beziehung in verschiedenen Kunstwerken nachzuweisen; zu zeigen, wie eine Symphonie die Stimmen eines stürmischen Tages mit dem Rauschen unseres Blutes zusammenschmilzt, wie ein Bauwerk halb unser, halb eines Waldes Ebenbild sein kann.»[123]

Das ist Wort für Wort Arbeit an der eigenen Ästhetik. Natürlich ist Rilke in diese ästhetische Suchbewegung eingeschlossen, ja geradezu verliebt, aber gerade daher hat er einiges zu sagen über die fünf Maler und den Ort ihrer Arbeit, natürlich auch über die nicht erwähnte Paula Becker und über die ebenfalls nicht erwähnte Clara Westhoff, weil er sich für eine bestimmte

122 Zitiert nach Rilke. Worpswede (2003), S. 278
123 Rilke: SW V, S. 15

Phase mit aller Begeisterung in ihrer Nähe sah und fühlte, er teilte den Horizont der Künstler, über die er schrieb und die er intim kannte, er schrieb von innen.

Die ganze Schrift betont immer wieder das Werdende, die noch ungehobenen Schätze der Landschaft, das Rätsel, welches die Kunst zu lieben hat. Das sind zugleich auch Metaphern für den Horizont der eigenen Pläne und Sehnsüchte. Rilke schleift sich selbst an den Künstlern von Worpswede, um persönliche Zielvorstellungen klarer vor das eigene Auge stellen zu können. Die Schlusssequenz der Schrift ist eine feierliche Losung eigenen Arbeitsbegehrens:

«Es ist vieles nicht gemalt worden, vielleicht Alles. Und die Landschaft liegt unverbraucht da wie am ersten Tag. Liegt da, als wartete sie auf einen, der größer ist, mächtiger, einsamer. Auf einen, dessen Zeit noch nicht gekommen ist. »[124]

Rilke sagt *gemalt* und meint damit durchaus auch *geschrieben, gedichtet, gesagt*. Bereits hier, im Frühling 1902, beschwört er die eigene künstlerische Arbeit, die er später dann, hoch über Landschaft und Meer, ob in Duino oder Muzot, in Toledo oder Ronda, um jeden Preis vollbringen will. Er arbeitet am Kommen der eigenen Zeit und qualifiziert sich in immer neuen Schüben gesteigerter Einsamkeit für diese große und mächtige Aufgabe. Wenn Rilke selbst sich immer wieder von seinem Buch über Worpswede distanziert, so tut er es nur in Bezug auf die Einschätzung bestimmter Bilder, die häufig nicht mehr als ein Anlass waren, Dinge zu sagen, die er sich selbst sagen wollte und in der Begegnung mit den Malern sagen konnte.

«Graf Kessler urtheilt, vermuth ich, nach meinem „Worpswede“, und da geb ich ihm Recht um Recht. Aus äußerlichen Gründen gezwungen, diese Monographie zu schreiben, griff ich zu manchem nicht ganz diesen Bildern und Malern angepaßten Wort. Sagte vieles, was mir auf dem Herzen lag unter dem Vorwand dieser Malereien, über die ich im Ganzen und in gewissen Einzelheiten nicht so denke wie mein Buch.»[125]

So äußert sich Rilke am 11. November 1905 in einem Brief aus Paris an Karl von der Heydt, weil sich Graf Kessler offensichtlich skeptisch über sein Buch *Worpswede* geäußert hatte. Nur die äußeren Gründe dieses Buches werden in Frage gestellt, die inneren nicht. Dabei muss auch dieser Brief strategisch gelesen werden. Rilke möchte über Beziehungen zu Graf Kessler durch Vorträge über Kunst in Deutschland größere Wirkung erzielen. Möglicherweise opfert er hier

124 Rilke: SW V, S. 134
125 Rilke: Briefe an Heydt, S. 34

auch alte Beziehungen, um stärkere, neue zu bauen. Denn als Rilke über die Künstler in Worpswede schrieb, da war er ein Teil dieser Gruppe und ihr persönlich fast zu nah, doch zwischen 1902 und 1905 liegt in seiner eigenen Entwicklung ein mächtiger Sprung, den er hinter sich gelassen hat und nun bereits wie einen selbstverständlichen Besitz empfindet und nutzt.

Worpswede aber blieb ein kurzer Rausch, die kleine Gesellschaft, die Leben und Kunst zu vereinigen schien, wurde auseinander gesprengt, und Rilke selbst war einer ihrer strengsten Sprengmeister. Worpswede ist der Ort, wo er sich den um Vogeler herum ritualisierten Jugendstil von der eigenen Haut streifte, den er für einen kurzen Moment für Erlösung gehalten hatte.

Die traurige Beziehungsgeschichte zwischen Heinrich Vogeler und Rainer Maria Rilke ist das Dokument dieser schmerzvollen Häutung. Hatte Rilke Vogeler zunächst idealisiert für seine Fähigkeit, Kunst und Leben mit dem Gewicht seiner ganzen Persönlichkeit zu vereinen, so empfand er dies immer mehr als Einschränkung und verachtete es später fast als maniriertes Kunstgewerbe. Für Rilke konnte eine Kunst nicht überzeugend sein, die die abgründig fremde Natur als Dekoration in den ästhetisierten Alltag hineindomestizierte, er musste dies als Verrat am eigentlichen Auftrag der Kunst empfinden, auch wenn sein Jugendwerk diesen Fehler durchaus aus eigener Praxis nur zu gut kannte. Doch er wollte und schaffte die Loslösung von dieser Gefahr. So steht es klar skizziert in seiner Schrift *Worpswede*. So steht es in zahllosen Briefen, entscheidender noch, so zeigen es mit jedem Reifeschritt ruhiger und sicherer seine Gedichte. Nicht zuletzt die langen und geradezu typischen Phasen des Leidens und Klagens zeugen kompromisslos und unnachgiebig von diesem ästhetischen Ethos.

Das persönliche Unglück hat ihn in dieser Richtung nicht aufhalten können, es scheint ihn sogar in gewisser Hinsicht geradezu beflügelt zu haben, weil nur entschiedenes Leid auch gestaltendes Leid werden konnte. Er blieb so nicht passiv Märtyrer im Netz der Zufälle, sondern wurde zu neuer künstlerischer Arbeit befähigt. Die persönlichen Katastrophen schützten ihn vor dem drohenden Weg in die Sackgasse einer ästhetisch erdrückten und erdrückenden Manier.

Gegenüber Vogeler hatte Rilke den Vorteil, dass der Jugendstil in der sprachlichen Kunst viel weniger als Gefängnis schöpferischer Kraft bedrohlich werden konnte als in den bildenden Künsten. Es bleibt sogar fraglich, ob von einem literarischen Jugendstil als abgrenzbare Kategorie überhaupt sinnvoll gesprochen werden kann. Vogeler hatte den Jugendstil auf eindrucksvolle Weise durch sein universales Wirken in Worpswede individualisiert und auf eine

sehr persönliche, mitreißende Weise lebendig gemacht, um mit dieser Gegenwelt im Laufe der Jahre dann doch in ein selbst gemauertes Gefängnis zu geraten. Die kommunistische Gegenwelt, in die er dann später umschwenkte, scheint diese Verstrickung in ein selbst geschaffenes Gefängnis geradezu gespenstisch zu wiederholen. Das mit reinem Herzen und Begeisterung erworbene Ideal wird wieder zum wehrlosen Opfer einer herzlosen Diktatur, die sich dann als Krampf in seinen künstlerischen Produktionen breit macht, aus einer lebendigen Entdeckung wird triste Propaganda.

Ady hat in Nagyvárad eine ganz andere Berührung mit dem Jugendstil gehabt als Rilke in Worpswede. Er musste sich nicht losreißen aus der Stadt, deren Jugendstilfieber dem Fieber seiner eigenen Jugend sehr ausgelassen entgegenkam. Dennoch führte ihn seine Geliebte Léda zur rechten Zeit auf den Weg nach Paris. Rilkes Bruch mit der norddeutschen Dorfwelt war abrupter, er ließ Frau und Kind ratlos hinter sich, sein Weg in die von ihm anfänglich keinesfalls angehimmelte Hauptstadt der Kunst war zunächst mit viel Widerstand und Ablehnung verbunden. Rilke brauchte Jahre, um Paris durch rabiate Arbeit am eigenen Schreiben zur persönlichen Hauptstadt werden zu lassen. Schließlich wird Paris für beide zu dem Ort der entscheidenden Entfaltbarkeit ihrer eigenen Stimme.

8. EINE STADT PRAKTIZIERT JUGENDSTIL

Ady in Nagyvárad

Märchen spielen in Wäldern und in Königreichen, auf Meeren oder am Ende der Welt, zumindest aber sollte ihr Schauplatz hinter sieben Bergen liegen. Das Märchen, welches Ady mit der Stadt Nagyvárad und diese Stadt mit ihm verbindet, spielt vor den sieben Bergen, vor Siebenbürgen und hinter der ungarischen Puszta, dazu noch nicht im Walde, sondern in einer Stadt, die heute Oradea heißt und zu Rumänien gehört, wenn auch die ungarische Grenze die Stadt fast berührt. Zu Zeiten der Donaumonarchie hatte der Ort auch einen deutschen Namen, Großwardein, deutsche Bewohner aber blieben hier – im Gegensatz zu anderen Orten Siebenbürgens – immer in verschwindender Minderheit. Historisch ist Nagyvárad die Hauptstadt des Partium, einer Landschaft zwischen dem ungarischen Kernland und Siebenbürgen, ein wunderschönes und reizvolles Gebirgsland, welches ebenfalls über Jahrhunderte zu Ungarn gehörte und in Krisenzeiten sogar – so etwa während der einhundertfünfzigjährigen Besetzung Ungarns durch die Osmanen – die letzte Zufluchtsstätte ungarischer Kultur bildete.

Zwischenstellung ist das Schicksal der Stadt Nagyvárad und ihrer Menschen, aus dieser erklären sich Blüten und Niedergänge, Stärken und Schwächen, die Wellen der Hoffnung und der Verzweiflung. Die für die ungarische Nationalgeschichte in ihrer europäischen Frühzeit als Bischofssitz und Königsresidenz so beachtliche Bedeutung der Stadt ist in unserem Kontext nur als Vorspiel bedeutsam, hier geht es um das erstaunliche Aufblühen von Nagyvárad um 1900, dem Zeitpunkt also, als Endre Ady für drei Jahre zu ihrem Bürger wurde und hier Spuren hinterließ, die heute noch zu den prägenden des aktuellen Gesichtes der Stadt gehören. Für diese moderne Blüte der Stadt war ein starkes, liberal und weltoffen orientiertes jüdisches Bürgertum

verantwortlich, welches mit einer erstaunlichen Dynamik Kapital und neueste Technik in diesen Winkel der Donaumonarchie hineinlockte. Mit aufblühender Wirtschaft wuchs eine bürgerliche Infrastruktur, kräftiger und schneller noch als in der ebenfalls rasant expandierenden Hauptstadt Budapest, denn seit 1867 gab es die Doppelmonarchie, Budapest war zur zweiten Hauptstadt des Reiches geworden, der österreichische Kaiser war dort König der Ungarn. Der ungarische Reichsteil genoss seine neu gewonnene Teilsouveränität exzessiv, und diese Euphorie erzeugte eine wirtschaftliche Konjunktur, deren architektonisches Gewicht die ungarischen Städte, vor allem auch das 1872 aus den Städten Pest, Ofen und Altofen entstandene Budapest, heute noch derartig dominant prägt, dass man es zwar sehen, kaum aber glauben mag, wie in ein paar Jahren um 1900 herum derartig hemmungslos und fiebrig gebaut werden konnte, mit einem Selbstbewusstsein, als gäbe es weder Geschichte noch Zukunft, als sei alles Gegenwart und nur sie das Maß der Dinge.

An Größe konnte sich Nagyvárad nie ernsthaft mit Budapest messen, atmosphärisch aber gab es eine Konkurrenz, der relativ kleine Ort am Rande Siebenbürgens roch häufig schneller nach Urbanität als die vor lauter Umfang und Expansion etwas steifere Hauptstadt. Das jüdische Bürgertum in Nagyvárad verfügte über ein sehr vital funktionierendes Netz nationaler, donaumonarchischer und vor allem auch internationaler Beziehungen, der technische und auch der modische Fortschritt waren so mit einer verblüffenden Geschwindigkeit im Bild dieser Stadt präsent, häufig schneller noch als in Pest, dem urbanen Kern von Budapest. So war man in Nagyvárad sehr stolz darauf, über eine elektrische Straßenbeleuchtung zu verfügen, noch bevor diese in die Hauptstadt kam, und so mancher Damenhut oder Strumpf aus Paris wurden bereits auf der Flanierstraße in Nagyvárad gezeigt, bevor sie für Aufsehen in der Váci utca der Pester Innenstadt sorgten. Diesen Wettkampf um urbane Schnelligkeit konnte allein Nagyvárad mit Budapest führen, daraus zog die Stadt im Osten ihren Stolz und ihr Selbstbewusstsein.

Zu einer bürgerlich jüdischen Infrastruktur gehörten nicht nur Kapital und Mode, sondern ganz entschieden auch die Kultur. In eleganten Kaffeehäusern lag neben der ungarischen die internationale Presse aus, ein großes Theater war der notwendige Dreh- und Angelpunkt bürgerlichen Lebens, eine Vielfalt lokaler Presse sorgte für die nötige Aufregung in den Gesprächen des Alltags, eine Gastronomie bis in die tiefe Nacht hinein, besser noch bis zum Morgengrauen war Ausdruck und Spielfläche für den unbedingten Lebenshunger, denn ein

starkes Bürgertum erzeugt im Schatten seines Wohlstands Grenzgänger, die als Boheme für Skandal und Tabubruch sorgten, das nötige Korrelat bürgerlicher Ordnung.

Endre Ady hatte das große Glück, zeitgleich mit dem neuen Jahrhundert in diese selbstbewusste und vibrierende Stadt zu gelangen, die noch dazu nur wenige Kilometer von seinem Geburtsort entfernt lag. Er blieb im erweiterten Horizont seiner Heimat und erfuhr doch zugleich den Sprung in ein Leben radikal anderer Art: die Umwertung aller Werte. Knapp vier Jahre hat er in Nagyvárad verbracht und nach einer kurzen Akklimatisation sehr genau begriffen, wie entscheidend diese Stadt ihn zu formen vermochte. In biographischen Skizzen seines Lebens heißt es dazu:

«Mir ist es gelungen, mich von meinem Debrecener Leben, da ich teilweise Jura studierte, teilweise Journalist war und wie Csokonai mich durchschlug, zu lösen, um dann ab dem 1. Januar 1900 in Nagyvárad in der Redaktion einer Tageszeitung zu arbeiten, jetzt aber endgültig und professionell als Journalist.»[126]

«Diese unruhige, jüdische, intelligente Stadt hat viel in mir umgeformt, was das Dorf, Nagykároly, Zilah und Debrecen, das Dorf also geprägt hat.»[127]

Das ist provozierend formuliert und im Kern doch sehr genau. Nagykároly und Zilah, die Städte seiner gymnasialen Ausbildung, waren keine Dörfer, sondern stolze Landstädte, und Debrecen, die Stadt, in der er nach väterlichem Willen brav Jura hätte studieren sollen, in der er aber den Abweg in die Außenseiterexistenz als Journalist, der sich die Nächte um die Ohren schlägt und die Tage verschläft, vorbereitete, Debrecen ist nach Einwohnern immer größer gewesen als die fünfzig Kilometer südöstlich gelegene Rivalin Nagyvárad, aber Ady trifft den Charakterunterschied der Städte, denn Debrecen ist eine calvinistisch gestrenge Landstadt, die sich bis auf den heutigen Tag gern als moralisch gesunde Instanz wahren, bodenständigen Magyarentums begreift, Nagyvárad dagegen war 1900 eine weltoffene Versuchsstation moderner ungarischer Urbanität, wohl der einzige Ort im damals noch weiten Raum des ungarischen Teils der Doppelmonarchie, der mit Budapest konkurrieren konnte, wenn es darum ging, eine weltoffene und pulsierende Stadt zu sein, die kosmopolitisch alles Fremde in sich aufzunehmen

126 Ady: Bekenntnisse, S. 15
127 Ebd., S. 14

versteht. Noch heute profitiert Nagyvárad von dieser großen Zeit und fasziniert mit den Zeichen und Spuren dieser Blüte.

Ady hat in Nagyvárad verhältnismäßig wenig Lyrik geschrieben, dafür aber fast täglich publizistische Prosa, und es ist erstaunlich, dass er in dieser Publizistik kaum eingeht auf die Geburt der Innenstadt von Nagyvárad, so natürlich waren damals offensichtlich der andauernde Zementgeruch allüberall und die wie ein blühender Dschungel verspielt und bunt daherkommenden Fassaden im Pflanzenornament, der Tumult des Jugendstils, der sich über alle Großbauten der Innenstadt legte, als sei das die selbstverständlichste Sache der Welt. Heutige Besucher sind bis zur Ratlosigkeit fasziniert vom geschlossenen Jugendstilcharakter der inneren Stadt, der sich bei aller gegenwärtigen Armut imposant behauptet hat, weil man sich eine derartige Blüte in dieser so peripher scheinenden Region Europas kaum erklären kann, sie wirkt wie ein indischer Elefant in den Fichten des Sauerlandes. Karl Schlögel entdeckte den Ort bei seinen geistigen Stadteroberungen in Osteuropa und seiner Interpretation des dort so markant präsenten Jugendstils, für den Nagyvárad auch in seiner heutigen Gestalt Oradea unbedingt als eine der Hauptstädte gelten muss.

«Nur in wenigen Städten Europas findet man eine bis auf den heutigen Tag so gut erhaltene und dichte Jugendstilbebauung. Die Straße der Republik, die zur Brücke über den Schnellen Krisch und den beiden Hauptplätzen der Stadt führt, ist Fußgängerzone, und man schreitet sie ab wie eine Ausstellung über Sezessionsarchitektur. (…) Der eindrucksvollste und über Oradea hinaus bekannteste Bau ist der Hotel- und Geschäftskomplex „Schwarzer Adler“, an zentraler Stelle gelegen: an der Brücke über den Schnellen Krisch, in Sichtweite der 1878 errichteten orthodoxen Synagoge und der barocken St. László-Kathedrale. Der Komplex wurde zwischen 1907 und 1909 nach Plänen von Marcell Komor und Jakob Dezső errichtet. Im Hotel gibt es bis heute schöne Art-Nouveau-Glasfenster in den Treppenhäusern, das bemerkenswerteste ist aber die Passage, die durch den Komplex hindurchgeführt ist. Der Schwarze Adler ist eine große, großstädtische Anlage, eine kleine Stadt in der Stadt mit Geschäften, Boutiquen, Cafés – auch wenn davon im Augenblick nur noch das Gehäuse sichtbar ist.»[128]

Ady wurde in Nagyvárad von der Stimmung und Ambition einer Stadt mitgezogen und infiziert, die nicht einfach mit bürgerlichem Reichtum in die Breite und Menge wachsen wollte, die sich vielmehr mit aller Kunstfertigkeit in den Himmel streckte. Selbstbewusstsein erzeugte die Sehnsucht nach Grenzenlosigkeit, Neugier lässt sich an keine Kette legen, diese Wünsche erfassten eine Kommune und sind zu Stein und Farbe geworden, die Häuser verleugnen diesen

[128] Schlögel, Karl: Marjampole oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte, München, Wien 2005, S. 88 f

Größenwahn nicht, jedes möchte höchstpersönlich das schönste sein auf der großen weiten Welt. Wie stark Ady den Einfluss dieser berauschten Stadt auf seine persönliche Entwicklung einschätzt, unterstreicht eine Äußerung aus dem Jahre 1911, da er nach den Anfängen seiner Laufbahn befragt zu dem Urteil kommt:

«Ich kann wohl sagen, dass mein Umzug von Debrecen nach Nagyvárad von größerer Bedeutung war als der von Nagyvárad nach Paris.»[129]

Noch heute besitzt diese Stadt eine verzaubernde Ausstrahlung in der Nachwirkung ihrer hundert Jahre zurückliegenden Blüte. Unter dem Eindruck der sich spielerisch gegenseitig übertrumpfenden Häuser und Paläste stellt Karl Schlögel dem Ort ein imposantes Zeugnis aus:

«Man könnte kurz sagen: wer das so abgelegene Oradea/Nagyvárad/Großwardein noch nicht gesehen hat, kann vom Glanz und Abstieg Europas kaum eine zutreffende Vorstellung haben.»[130]

Wird Rilke in Worpswede der einer norddeutschen Dorflandschaft durch eine verschworene Künstlerkolonie aufgeprägte Jugendstil zum Risiko einer manieristischen Stilverschließung, aus der er sich nur um den Preis persönlicher Katastrophen lösen konnte, so erlebt Ady eine charakterbildende und stilistisch ungeheuer vorantreibende Inkubationszeit im Bauch einer Stadt, die kollektiv dem Rausch verfallen ist, aller Abgelegenheit trotzend, der Mittelpunkt einer selbst zu schaffenden Welt. Der Jugendstil wird hier zum Garant einer eigenen Jugend. Wieder ist es so wie im Ursprung, Rilke muss sich durchsetzen gegen alle gesellschaftliche Versuchung, Ady dagegen muss zum literarischen Exponenten gesellschaftlicher Versuchung werden. Der eine steigert sich im Abschütteln des Einflusses, der andere in dessen Aufnahme und Zuspitzung.

An der Verschiedenheit, mit der Ady und Rilke vom Jugendstil berührt und geprägt wurden, erkennt man auch die ungeheure Vielschichtigkeit dieses Stils, der gerade deshalb international so wirksam werden konnte, weil er sich regional interpretieren und mit immer neuen Gesichtern abwandeln ließ. Er wurde damit um 1900 zu einer internationalen Kunst-Sprache, die in vielfältigsten Dialekten gesprochen wurde und wirkte. Je vitaler der Jugendstil sich über immer mehr Regionen ausdehnte und abwandelte, desto fraglicher wurde seine

129 Ady: Prosa XI, S. 163
130 Schlögel (2005),S. 92

internationale Homogenität. Unterschied sich dieser Stil schon markant in den Zentren seiner Geburt (etwa in Barcelona, Brüssel, Paris, München und Wien), so gilt das erst recht für die feineren Wurzeltriebe, also sicher auch für Worpswede und Nagyvárad. In Worpswede suchten Künstler im Jugendstil, den sie aus den Städten mitgebracht hatten, einen harmonischen Weg und Lebensnähe zu den Schönheiten einer urwüchsigen Natur, in Nagyvárad wollte ein jüdisches Bürgertum vom Essgeschirr bis in die Fensterrahmen und Dekorationen ihrer Häuser hinein aller Welt beweisen, dass eine Stadt in der Provinz keinesfalls provinziell sein muss. War der Jugendstil in Worpswede ein Versuch, den Tücken der Zivilisation durch bewusste Flucht auf das Land zu entkommen, so war der Jugendstil in Nagyvárad beinahe gegenläufig, nämlich der Versuch, die Wunder der Zivilisation mit jugendlicher Schönheit in die abgelegene Stadt zu bringen und damit alle Provinzialität für immer zu überwinden. Karl Schögel hat die Unsicherheit in der Sicherheit dieses Stils in seinem Aufsatz über Nagyvárad sensibel und klug beschrieben und gedeutet:

«Jugendstil – das war der Stil des „Dritten Elements", das fast überall im östlichen Europa als Platzhalter für eine zu schwache oder kaum vorhandene bürgerliche Klasse fungierte. Der Jugendstil, in seinem inspirierten und schwungvollen Aufbruch ist zugleich ein fragiler, sich seiner Schwäche bewußter Stil – der Stil einer bedrohten Kultur, die Zeit und Ruhe brauchte. Die war ihr nicht vergönnt: 1914 wurde zum Starter einer Kettenreaktion, mit der alles ins Rutschen kam und in den Abgrund geriet.»[131]

Ady braucht etwa ein Jahr, um sich seiner eigenen Entwicklung in Nagyvárad bewusst zu werden, bis sich die Aufnahme des Einflusses zu Selbstbewusstsein steigert. So spricht er noch fast hilflos in einem Artikel vom 3. Juni 1900 davon, wie unfähig er ist, sich gegen verwirrende Einflüsse erfolgreich zur Wehr zu setzen:

«Ich möchte manchmal wissen, wen ich dafür verfluchen soll, nicht so geschaffen zu sein wie andere. (…) Ich stopfe mich voll mit den tiefen Lehren weiser Philosophen, die Entsagung empfehlen und nach dem Nirwana streben (…) Es nützt nichts. Ich bleibe der ewig Unruhige, der dauernd Klagende. Ich kann die Dinge nicht mit kaltem Auge sehen. Auf mich wirkt alles, mich beruhigt nichts. Ich muss meine Seele ersticken, denn sollte sie einmal ausbrechen, man würde mich mir nichts dir nichts in ein Irrenhaus sperren.»[132]

131 Schlögel (2005), S. 104 f
132 Ady: Prosa I, S. 283

Mit den Monaten entdeckt er immer klarer an sich selbst, wie sehr er von der inneren Aufnahme dieser merkwürdigen Stadt profitiert, und er dankt es ihr publizistisch:

«Mit den imponierendsten Zeichen sagt sich in Várad die Zukunft selbst voraus (…) Ich liebe, verehre und schätze diese Stadt sehr, weil sie ungarisch ist, kühn, arbeitend und modern. In der Seele dieser Stadt liegt daher mein eigenes Credo.»[133]

Und er sieht in aller Klarheit die soziologischen Fundamente als Grund für eine Atmosphäre, die ihn so sehr mit dieser Stadt identisch werden ließ.

«In Nagyvárad hat sich eine ganz eigentümliche und interessante Kunst des Lebens und des Zusammenlebens entwickelt (…) Es gehört zur Spezialität des Zusammenlebens in Nagyvárad, dass hier **die Menschen zueinander finden**. Es macht nichts, dass diese Stadt aus lauter Antithesen zusammengesetzt wurde, aus Freidenkern und Priestern, aus christlichen Kirchen und Synagogen, aus Leuten, die sich lauthals auf Kulturtraditionen berufen, und aus klugen Yankee-Individuen, aus Fanatikern und Protestanten usw. usw. Die miteinander Verwandten finden sich gegenseitig, und wer hier auf welche Art auch immer herausragend ist, der findet seine Rolle.

Das ist die Sozietät von Nagyvárad (…) Die Sozietät, die in der Literatur oder mit der Literatur lebt und die die Formen nicht allzu sehr verehrt. Die Gesellschaft, die alles registriert. Die französischen Kulturkämpfe, die kleinste Theateraffäre, die großen Streiks in Amerika und die kleinsten Gartenfeste in Nagyvárad.»[134]

Ady sah in Nagyvárad die unwahrscheinlichen Kräfte am Werk, die das logische Unding vollbringen, der Utopie eine Topographie zu gewähren:

«Ein kleines Amerika nach Ungarn geschoben und ein kleines Ungarn gedanklich versetzt in die Region von Smyrna: ungefähr das ist diese Stadt.»[135]

Ein Ort der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, und vor allem ein Ort, der auf wenig Raum ungeheuere Räume wie im Alltag wirksame Kulturzitate wach hält und in immer wieder neue Gespräche verwickelt. Es ist sicher kein Zufall, dass Nagyvárad zahlreiche Kosenamen erhielt, die – halb spöttisch, halb schmeichelnd – Stätten großer Kultur mit dem Ort assoziieren. Ein Stadtteil heißt wegen italienischen Zuzugs Venedig, dann wurde die Stadt auch *Körös-parti Athén* gerufen, Athen am Ufer der Körös, oder auch *Pece-parti Párizs*, Paris an der Pece, einem

133 Ady: Prosa III, S. 125 f (Hervorhebungen von Ady)
134 Ady: Prosa III, S. 160
135 Ady, zitiert nach Vezér, Erzsébet: Ady Endre, Budapest 1968, S. 42

kleinen und wegen seines warmen Wassers häufig faulig stinkenden Bach, der in Nagyvárad in die Körös fließt.

Der Größenwahn der Stadt brachte es mit sich, dass ihre Bürger immer ausbrechen wollten aus der Enge ihrer Spielfläche. Die reicheren jüdischen Bürger, Industrielle oder Großhändler, führenden Rechtsanwälte oder erfolgreichen Ärzte, lebten häufig mit doppeltem Wohnsitz, durchfuhren die Welt oder luden sie ein in ihre Villen. Ein ganz besonders reges Reiseverhältnis führte sie immer wieder und häufig für lange Zeit nach Paris, für Nagyvárad trotz angebrochenem 20. Jahrhundert noch immer ganz unbestritten die Hauptstadt der Welt, die Quelle aller Kultur.

Für die durchaus vorhandene Boheme der Stadt kamen solche Beziehungen und Reisen kaum in Betracht, vor allem nicht für diejenige, die sich von unten hineingearbeitet hatte in die nachtaktive Gesellschaft, und dazu gehörte eindeutig Endre Ady. Ihm blieb allein der Traum von den großen Reisezielen, und es ist in diesem Zusammenhang amüsant, wie treffsicher er in seinen Träumen Reiseziele und Begegnungen herbeiwünscht, die sein Kollege Rainer Maria Rilke tatsächlich aufsuchen konnte. In einem Artikel vom 2. August 1902 heißt es:

«Ich weiß genau, dass jetzt das Leben an den kühlen Stränden der Normandie, in einem skandinavischen Fjord angenehmer ist. Angenehmer wäre es sicher auch in der Tatra. Zu gewissen Zeiten sehne ich mich dann auch nach Abbazia, nach Rom, Neapel und Kairo. Dann möchte ich mich einfach hineinwerfen in die Welt, auf einer eigenen Jacht das Meer durchkreuzen und die Papuas aus der Nähe ansehen oder herumstreunen und in Zelten mit wilden Beduinen schlafen. Auch das verzauberte Japan möchte ich sehen, bevor ich mein Leben verschlafe, und mit der Pazifikbahn will ich fahren wie im Flug bis zur Endstation. Ich möchte Ibsen, Spencer und Tolstoi in ihrem Zuhause kennen lernen. Eine starke Sehnsucht in mir möchte der Frau Duse und noch ein paar anderen großen Frauen die weißen Hände küssen. Ich möchte meine Wohnung mit Bildern vollstellen, mit Statuen, mit echten, und wenn ich schon einmal ein Zimmer hätte, in dem alles von meinen Größen spräche, von Heine, Byron, Nietzsche und den übrigen, in dem ich mich dann innerlich reinigen könnte in den heiligsten der heiligen Stimmungen! (…)

Das sind quälende Sehnsüchte. Mörderisch für den modernen Nervenmenschen, der fühlt, dass er zum Leben das gleiche Recht hat wie Jenő Zichy, wenn nicht gar mehr, den aber die hilflose Sehnsucht nach dem Leben verdorren lässt.

Wir sind Bettler, leben mit quälenden Sehnsüchten und sterben vor Durst. Unsere Seelen aber werden vom Hass vergiftet, den wir – wie sehr wir das auch abstreiten mögen – mit tobender Wut empfinden, gegen die Reichen, die Steinreichen, **gegen die mit dem Geld** (…)»[136]

[136] Ady: Prosa III, S. 121 (Hervorhebung von Ady)

Und als es dann Ady doch gelingt, durch einen staatlichen Preis und Anleihen bei Freunden zu reisen, da entscheidet er sich für Venedig und erlebt nicht viel mehr als die Steigerung der gerade beschriebenen plebejischen Wut gegen die Privilegierten, die Stadt Venedig wird eingereiht in die Kette der Reichen, die es zu verachten gilt:

«Mich interessiert die Vergangenheit nicht, mich meiden die ergreifenden Gefühle. Mein Gott, Venedig hätte mich vielleicht auch zwanzigjährig nicht zu Liedern inspiriert. Ich roch Gestank und Moder, Betrug und sah falsche Farben (…)»[137]

Nur das Meer tröstet ihn in seiner enttäuschten Auflehnung, das allein konnte ihn fesseln.

Paris ist nicht Venedig. Paris ist das Zentrum und die Quelle großer Kultur, durch das Reisen der jüdischen Bürger ist Paris ein Teil der Stadtkultur in Nagyvárad, die eleganten Frauen tragen die Weltstadt auf der Haut, außerdem ist Paris ein kämpferisches Argument gegen Wien, alle nicht-deutschsprachigen Völker der Donaumonarchie orientierten sich an Paris und pflegten auch so ihren Widerstand gegen das bevormundende Zentrum der Habsburger.

Ady musste gewaltige plebejische Instinkte überwinden, um sich in eine reiche Jüdin zu verlieben, aber um der Liebe willen war er zu eigentlich jeder Überwindung bereit, erst recht, wenn ihn diese Liebe bis nach Paris zu tragen versprach.

Nagyvárad war in jeder Beziehung eine intensive und exzessive Schulung der Person und des Schriftstellers Ady. Seine schwärmerischen Beziehungen zu Musen aller Art sorgten für die Kristallisierung seiner Liebeswünsche und seiner Liebesbereitschaft. Nagyvárad wurde noch nicht zu dem Ort, der seiner Lyrik den unverwechselbaren Ton eigener Reife hätte geben können, dies geschah erst in Paris. In Nagyvárad bildeten sich Selbstbewusstsein und Kampfbereitschaft heraus, auf die er sich später auch in den großen Krisen seines Lebens wie auf Schutzengel fest verlassen konnte. Diese Stärke hat er sich mit der zunehmenden Schärfe und Frechheit seiner Publizistik buchstäblich erschrieben – für einen publizierten Angriff auf den geradezu skandalösen Reichtum der katholischen Kirche musste er sogar drei Tage in Gefängnishaft. In Nagyvárad wurde er zugleich zu einem eindeutigen Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft. Die von der Familie so stark erwartete Karriere als Jurist und Staatsbeamter hatte er demonstrativ hinter sich gelassen und sich für das Schreiben entschieden,

[137] Ady: Prosa IV, S. 53

vorläufig für das publizistische Tagesgeschäft, im Inneren aber arbeitete bereits der Dichter, Wille und Phantasie waren gerüstet.

Wenig Lyrik entstand in dieser Zeit, und nur ganz wenig überstand die in Paris erstarkte Selbstkritik und wurde aufgenommen in sein erstes, wirklich eigenes Buch, in die *Új versek (Neue Gedichte,* 1906*)*, mit dem er seinen großen Durchbruch schaffte und sich im heftigen Streit einer absolut gespaltenen Kritik als Pionier moderner ungarischer Dichtung etablierte. Eines dieser Gedichte ist besonders interessant, weil es die Bedingungslosigkeit seiner Liebesbereitschaft formuliert und ihm zugleich die Distanzierung des Bürgertums einbrachte, denn es provozierte moralische Empörung, er wurde verstanden.

Az én menyasszonyom

Mit bánom én, ha utcasarkok rongya,
De elkisérjen egész a siromba.

Álljon előmbe izzó, forró nyárban:
„Téged szeretlek, Te vagy, akit vártam.“

Legyen kirugdalt, kitagadott, céda,
Csak a szivébe láthassak be néha.

Ha vad viharban átkozódva állunk:
Együtt roskadjon, törjön össze lábunk.

Ha egy-egy órán megtelik a lelkünk:
Üdvöt, gyönyört csak egymás ajkán leljünk.

Ha ott fetrengek lenn, az utcaporba:
Boruljon rám és óvjon átkarolva.

Tisztító, szent tűz hogyha általéget:
Szárnyaljuk együtt bé a mindenséget.

Mindig csókoljon, egyformán szeressen:

Könnyben, piszokban, szenvedésben, szennyben.

Amiben minden álmom semmivé lett,
Hozza vissza Ő: legyen Ő az Élet.

Kifestett arcát angyalarcnak látom:
A lelkem lenne: életem, halálom.

Szétzúzva minden kőtáblát és láncot,
Holtig kacagnók a nyüzsgő világot.

Együtt kacagnánk végső búcsút intve,
Meghalnánk együtt, egymást istenítve.

Meghalnánk, mondván:
„Bűn és szenny az élet,
Ketten voltunk csak tiszták, hófehérek.“[138]

Meine geliebte Braut

Was schert es mich, soll sie doch Schlampe sein,
Begleiten muss sie mich bis ins Grab hinein.

In heißer Sommerglut soll sie vor mir stehn:
„Dich lieb ich, mit Dir will ich durchs Leben gehn.“

Mag sie ein Luder sein, mag man sie hassen,
Nur in ihr Herz muss sie mich blicken lassen.

Heißt es im wilden Sturm, die müsst ihr meiden,
So sollen uns die Knochen brechen, beiden.

Fülln sich unsre Seelen für ein paar Stunden,
So nur, weil unsre Lippen sich erkunden.

138 Ady: Dichtungen, S. 43 f

Wenn ich am Boden liege im Straßendreck,
Soll sie mich umarmen, sie ist mein Versteck.

Heiliges, reines Feuer, kommt es von ihr,
Zusammen fliegen wir ins All, sie mit mir.

Sie soll mich immer küssen, immer lieben,
Im Schmutz, im Müll, von Leidenschaft getrieben.

Wenn alle meine Träume sich zerschlagen,
Soll sie das Leben sein, nach Haus mich tragen.

Geschminkt wird sie mir wie ein Engel scheinen,
Leben und Tod mir sein, mich wirklich meinen.

Tafeln aus Stein, Ketten werden wir brechen,
Die rastlos rege Welt ewig belächeln,

Gemeinsam grinsen und zum Abschied winken,
Zusammen sterben, uns vergötternd sinken,

Sterbend sagen wir:
„Leben ist Schuld und Weh,
Nur wir beide waren rein und weiß wie Schnee.“[139]

Dieses Gedicht steht nicht im Zyklus der Gedichte an die große, neue Liebe, *Léda asszony zsoltárai (Psalme der Frau Léda)*, die dann kam, um ihn in die Welt zu führen, es gehört in die Vorläuferschaft und wird dem Zyklus *Szűz ormok vándora (Wanderer unberührter Gipfel)* zugeordnet, in das Training der Überlebenskünste und Bedingungslosigkeit, die dann für ein Jahrzehnt prägend werden sollte für das Lieben und die Lyrik, den Menschen und den Dichter gleichermaßen.

Léda hieß das Geschöpf in der Sprache der Liebe, bürgerlich trug sie den Namen Adél Brüll, war eine Tochter aus reichem jüdischen Haus, das aber seit einiger Zeit schon in die

[139] Ady: Gib mir deine Augen, S. 35 ff

wirtschaftliche Talfahrt geraten war. Sie hatte sich von der Heirat mit Ödön Diósy sicherlich auch neuen nachströmenden Reichtum und gesellschaftlichen Rang versprochen, doch auch dessen Geschäfte waren alles andere als stabil. Das Paar musste aus dem bulgarischen Sofia, wohin es den Mann beruflich verschlagen hatte, fliehen. So zwielichtig waren die Einkünfte des Ödön Diósy in der Fremde, dass er sich vor der dortigen Polizei zu fürchten hatte. Nur langsam gelang es Diósy später, in Paris ein neues Geschäft aufzubauen und die luxusgewöhnten Bedürfnisse seiner Frau Adél zu stillen. Liebe im konventionellen Sinne verband die beiden Ehepartner wohl nicht. Sie kamen immer wieder in ihre gemeinsame Heimatstadt zurück, so konnte in Nagyvárad die Liebe zwischen Ady und Adél-Léda aufflammen, ohne eine Ehe zu zerstören, im Gegenteil, Endre Ady und Ödön Diósy kamen nach einer Zeit häufig besser miteinander aus als Ady und Léda, das streitsüchtige und misstrauische neue Paar.

Geldsorgen konnten nicht verhindern, dass Léda mondän und in immer aktueller Pariser Eleganz durch die Straßen ihres Heimatstädtchens lief, sie war der wandelnde Beweis für die internationalen Ambitionen des jüdischen Bürgertums. Über den Chefredakteur der linksliberalen Tageszeitung, für die Ady arbeitete, wurde der erste Kontakt hergestellt. Neugierig war Ady schon auf die imponierende Dame der großen Welt, mochte er auch noch so allergisch sein gegen das Präsentationsgehabe bürgerlichen Reichtums. Es kam zu einem Treffen im vornehmsten Kaffeehaus der Stadt, welches nicht sein Stammcafé war, und das erste Abtasten in der Cafékonversation reichte, seine Liebe mit dem ganzen Strom quellender Phantasien und Begierden freizusetzen. Er heftet sich schnell und bedingungslos an sie und bestürmt sie auf jede nur mögliche Weise, sie ist zunächst reservierter, lässt sich aber nach und nach von diesem Sturm erobern. Bald schon sind beide hochgradig empfindlich. Verletzung wird wechselseitig zum festen Bestandteil der Liebesbezeugung, bis sie nach Jahren der Lust und Qual zum alleinigen Beweis der Liebe wird und diese letztlich ruiniert. Gewusst wurde das schon ganz zu Beginn und poetisch auch festgehalten in dem Gedicht *Héja-nász az avaron (Habichtshochzeit im Herbstlaub)*, der traurigschweren Hymne dieser Liebe, dem Schlusspsalm der Gedichte an die so heftig Geliebte im Band *Új versek (Neue Gedichte)* 1906:

Héja-nász az avaron

Útra kelünk. Megyünk az Őszbe,
Vijjogva, sírva, kergetőzve,

Két lankadt szárnyú héja-madár.

Új rablói vannak a Nyárnak,
Csattognak az új héja-szárnyak,
Dúlnak a csókos ütközetek.

Szállunk a Nyárból, űzve szállunk,
Valahol az Őszben megállunk,
Fölborzolt tollal, szerelmesen.

Ez az utolsó nászunk nékünk:
Egymás husába beletépünk
S lehullunk az őszi avaron.[140]

Habichtshochzeit im Herbstlaub

Los jetzt. Dem Herbst entgegenfliegen,
Kreischend und weinend uns bekriegen,
Zwei Habichte mit wunden Flügeln.

Gefangen in des Sommers Ketten,
Flügelschlagend die Liebe retten,
So wüten unsere Kussgefechte.

Jagen uns aus dem Sommer heraus,
Im Herbst irgendwo ruhn wir uns aus,
Verliebt und mit zerzausten Federn.

Das muss unsre letzte Hochzeit sein,
Ins Fleisch bohren sich die Schnäbel ein,
Dann stürzen wir ab ins feuchte Laub.[141]

140 Ady: Dichtungen, S. 21
141 Ady: Gib mir deine Augen, S. 39

Dominiert im Gedicht *Meine geliebte Braut* die hemmungslose Bereitschaft, für die wahre Liebe und innerste, radikale Harmonie, Deklassierung aller Art zu dulden und dafür durch Dreck und Verachtung zu gehen, so wird in der *Habichtshochzeit* der leidenschaftliche Konflikt zum Kern und Ausdruck der Liebe. *Meine geliebte Braut* hält bei allem Mut zum Skandal an einer naiv romantischen Liebesvorstellung fest, der in den Staub gefallene Straßenengel ist nach wie vor Engel, während die *Habichtshochzeit* einen ganz anderen Frauentyp kreiert, mit dem es sich in blutiger Auseinandersetzung zu vereinigen gilt. Disharmonie wird zum Treibstoff dieser Liebe. Die gegenseitige Vernichtung zum Beweis absoluter Zusammengehörigkeit. Etwa zehn Jahre hat diese im wahrsten Sinne des Wortes bis aufs Blut gehende Liebe gehalten, dann lagen beide abgestürzt am Boden und schafften es nur unter größten Verwundungen, Distanz aufzubauen. Die tiefste Liebesbeziehung seines Lebens hat den Lyriker Ady geradezu erzeugt und geprägt. Die Spannbreite der gewollten und leidenschaftlich geforderten Abhängigkeit liegt im Ton und Inhalt der ersten Briefe, wo es da etwa heißt:

«Ich küsse Ihre Hand und würde einen guten Abend wünschen, aber Mitternacht ist schon vorbei seit einer viertel Stunde. Ich habe bis jetzt gearbeitet, und Sie können sich vorstellen, mit wie geringem Selbstbewusstsein. Mit verrücktem, fiebrigem Hirn bin ich gereist und angekommen. Ich konnte mich nicht einmal erinnern, welches Urteil ich bei Ihnen hinterlassen habe. Sie sind die einzige Frau, die ich auch jetzt fühle (…) Ich bin wahnsinnig, ganz bestimmt. Dabei bin ich gekommen und schwöre auch jetzt, ich werde so werden, wie Sie es wünschen, süße Einzige.(…)»[142]

Dieser Aufruf zur völligen Umformung des eigenen Charakters bleibt nicht unerhört. Und mit der Metamorphose Adys wandelt sich auch Léda. Beide lernen fliegen, und beide bringen sich immer wieder zum Absturz. In einem vor lauter Verletzung ungemein gnadenlosen Gedicht gelingt Ady der Schlussstrich unter eine Beziehung, die auf endloses Verbluten angelegt war, und er verdreht dabei den im frühen Brief gewünschten Umformungsauftrag in sein Gegenteil.

Das 1913 veröffentlichte Gedicht mit dem Titel *Elbocsátó, szép üzenet (Gruß zum Abschied)* endet mit den zwei Zeilen:

Általam vagy, mert meg én láttalak
S régen nem vagy, mert már régen nem látlak.[143]

142 Ady, Briefe I, S. 37 f
143 Ady: Dichtungen, S. 483

Durch mich bist du, weil ich dich wirklich sah,
Längst bist du nicht mehr, weil ich dich nicht seh.

Zornig wird der Schöpfer zum reinen Geschöpf degradiert, der ehemals Abhängige erklärt nicht nur seine Unabhängigkeit, er macht seine Herrin zur Sklavin seines Auges, so viel Bitterkeit brauchte Ady, den Fluch der unlösbaren Zusammengehörigkeit zu brechen, den beide ohne Rücksicht auf Verluste immer wieder neu beschworen hatten.

Dabei ist ganz unbestreitbar, dass der Sprung von Nagyvárad nach Paris ohne die Zugkraft der Geliebten nicht gelungen oder doch ein gänzlich anderer Sprung gewesen wäre, und dieser Sprung war gleichbedeutend mit der Geburt des Lyrikers Endre Ady, der zuvor vor allem publizistisch wohl provoziert, nicht aber literarisches Neuland betreten hatte. Dazu bedurfte es der vollständigen Verwandlung des eigenen Seins und Könnens in der fremden und wohltuend irritierenden Metropole.

War Adél Brüll in Auftritt und Bewusstsein, in ihrer Kleidung und ihrem Charakter ein getreues Sinnbild ihrer Heimatstadt Nagyvárad, deren Aura sie für Ady zu der großen Verführung Léda werden ließ, so ist Ady das Traumgeschöpf dieser Stadt geworden, mit seinem Trotz und seiner Eitelkeit, seinem Spielwitz und seiner Verzweiflung, seiner Begeisterung und Wurzellosigkeit, ein Weltbürger aus tiefster Provinz. Er war in Nagyvárad durch die ideale Schule gegangen, sich selbst niemals zu verleugnen und gleichzeitig aufnahmefähig zu machen für eine in lauter Polarisierungen zerfallene Welt.

Ady hat immer gewusst, was er dieser Stadt zu verdanken hatte, und es ist sicherlich kein Zufall, dass sein einziges großes Prosabuch die Stadt Nagyvárad zum zentralen Helden gemacht hätte, doch sein vibrierender und immer nervöser Charakter hat ihn nie wirklich in die Lage versetzt, mit langem Atem zu erzählen, und so kam es nur zur Vollendung des Anfangs, und auch dieses Scheitern ähnelt der Stadt, die er damit veredeln wollte, auch sie ist eine ewige Anfängerin in den eigenen Verhältnissen, viel zu unruhig, um Modell zu stehen für einen Roman. Andere, ruhigere Naturen haben der Stadt Romane geschrieben, eine ganze Bibliothek lässt sich füllen mit Literatur, die ihr den Hof macht.[144]

144 Tatsächlich kam es in den letzten Jahren unter dem Titel *Várad, villanyváros / Várad, Stadt der Elektrizität* in den Budapester Verlagen *Palatinus* und *Noran* zu einer immer noch wachsenden Reihe von Büchern über die Stadt, ihre Geschichte, Poesie und Literatur, aber auch ihr Erscheinen auf alten Ansichtskarten.

Auch wenn Ady mit seinem Versuch gescheitert ist, der Stadt einen ganzen Roman zu schreiben, so hat er sich doch 1908 als führende Gestalt einer Lyrik-Anthologie in die Geschichte dieses Ortes eingeschrieben. *Holnap (Morgen)*, so hieß diese Sammlung von Gedichten, die zum Grundstein der modernen ungarischen Dichtung wurde. In ihr waren neben Ady mit Mihály Babits, Gyula Juhász und Béla Balázs Dichter vertreten, die entscheidenden Anteil an der radikalen Erneuerung der Literatur haben sollten und dann allesamt zu wichtigen Autoren der im gleichen Jahr in Budapest gegründeten Literaturzeitschrift *Nyugat (Westen, Abendland)* wurden. Es ist viel mehr als ein Zufall, dass auch auf dem Gebiet der modernen Lyrik Nagyvárad den Wettbewerb mit der Hauptstadt suchte und in diesem Wettbewerb auf Augenhöhe blieb. Für Ady, der damals schon lange nicht mehr in Nagyvárad wohnte, war es ein besonderes Glück, der Stadt Prestige zurückzugeben, der er so viel Anstoß und Umwandlung verdankte.

Das schönste Prosabuch über die Stadt schrieb Ákos Dutka, der ebenfalls in dieser Anthologie als Dichter vertreten war. Er nannte sein Buch *A „Holnap" városa (Die Stadt des „Morgen")*[145] und lässt Nagyvárad um 1900 in aller Sinnlichkeit sprachlich wiederauferstehen.

Érmindszent, das Dorf der Geburt, wurde nach Ady benannt, dabei ist Nagyvárad seinem aus lauter Widersprüchen zusammengesetzten Leben viel ähnlicher gewesen und könnte mit vollem Recht auf seinen Namen hören. Das ungarische Bewusstsein, welches sich mit dem seit 1945 rumänischen Nagyvárad verknüpft, ist wesentlich geprägt durch den Stempel, den Ady dieser Stadt aufgedrückt hat. Hier ist tatsächlich so etwas geschehen wie literarische Landnahme, ein Leben aus Literatur hat sich über das Weichbild der Stadt gelegt und man schlägt als Eingeweihter ein Buch auf im Betreten der Stadt. Dieser literarische Zauber schützt die ungarische Identität des Ortes weit besser als jeder antirumänische Protest. Im Übrigen war es nicht zuletzt die eigenartige Vermischung der Nationalitäten im Raum dieser Stadt, die Ady hier in alle Richtungen der Welt hat neugierig werden lassen, von Amerika bis Smyrna. Wer durch diese Schule gegangen ist, der kann Paris ansteuern.

[145] Dutka, Ákos: A "Holnap" városa (Die Stadt des "Morgen"), Budapest 1955

9. PARIS ZU LIEBEN IST SCHWER

Auf den ersten Blick

Ady und Rilke sind leidenschaftliche Beziehungen zu der Stadt Paris eingegangen. Hier soll versucht werden, die Kurven dieser markant verschiedenen Leidenschaften, wie sie sich in beider Werk verdichtet haben, vergleichend zu betrachten. Wir werden bei beiden zu Zeugen entscheidender Identitätsumwälzungen und bekommen zudem einen lebendigen Blick auf die Vielfalt der inspirierenden Kräfte, über die Paris in den Jahren nach 1900 verfügte. Ady und Rilke haben die Stadt mit sehr unterschiedlichen Sprachgewalten erfasst, gesehen und umworben. Paris hat es nicht nur geschafft, beider Annäherungsversuch großzügig zu erwidern, die Stadt wächst in die poetische Sprachgewalt der beiden Dichter hinein. In der leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit Paris finden beide die poetische Reife ihrer Sprache.

In der Ankunft liegt bereits die ganze Differenz.

Ady erhofft sich einen erlösenden Durchbruch von der vielversprechenden Stadt, das heilende Wunder eines unbegrenzten Freiraumes, in dem nicht weiter gezerrt wird an seinen ohnehin restlos überspannten und erschöpften Kräften. Er sucht Befreiung von dem fluchartig auf ihm lastenden Druck, den er in Ungarn allgegenwärtig empfindet. Ady sehnt sich nach dem Schutz der bis in die fernsten Winkel der Welt auratisch strahlenden Stadt, um endlich all das aus

sich herauszulassen und sprachlich freizusetzen, was er unter der Schwere seiner Herkunft und Heimat zwar zu ahnen, nicht aber zu fassen vermag. Paris scheint tauglich zu sein, der inspirierende Raum einer erlösenden Gegenwelt zu werden. Ady ist bis über den Kopf verliebt in die Stadt, noch bevor er sie leibhaftig zu Gesicht bekommt. Es geht ihm wie Werther mit seiner Lotte, wie Hyperion mit seiner Diotima. Er kommt mit den größten und schönsten Erwartungen in die Stadt, es fehlt nur der Funke, der das gewaltige Feuer entzündet, das in ihm längst vorbereitet ist.

Es gibt leider kein schriftliches Dokument für den Augenblick der tatsächlichen Ankunft, auch der Tag ist nicht genau bekannt, an dem Ady der entgegengefieberten Stadt endlich begegnet, es muss in den letzten Januartagen oder Anfang Februar 1904 gewesen sein. Der erste Text aber, den er zur Veröffentlichung in seine ungarische Heimat schickt, und zwar nicht an eine der Budapester Zeitungen, mit denen er sich über korrespondierende Arbeit aus Paris verständigt hat, sondern an ein Blatt aus der Region seiner abgelegenen Heimat *(Szilágy)* mit dem Erscheinungsort Zilah, wo Ady das Gymnasium besuchte und sein erstes Gedicht überhaupt veröffentlichen konnte, bezeugt die oben beschriebene Haltung einer leidenschaftlich vorgefassten Liebe auf blinden Verdacht. *Brief aus Paris*, so ist dieser Text überschrieben, datiert auf den 24. Februar 1904:

«Ich durchstreife deine Straßen und Gassen, wunderbare, große und heilige Stadt, der ich mich mit küssendem Verlangen seit einigen berauschten Wochen zu nähern suche. Und auf diesen Streifzügen will ich, dass du mir gehörst. Niemand sonst kann dich in deiner Großartigkeit lieben, verstehen und fühlen, nur ich. Ich, ich, der ich auch heute zum Preis von drei kleinen Kupfermünzen oben auf dem Dach des ruckelnden Omnibusses zwischen rauen Handwerksburschen glühend verliebte Zeilen an Dich wie Perlen aus meiner Seele hole, jetzt, da ich dich nun endlich nach all dem Verlangen zu sehen bekam. Oben auf dem Bus spürte ich, in weiter Ferne von dir sterben zu müssen. Ich darf es nun nicht mehr aus dem Auge verlieren, Dein Gesicht, das stolz ist, kokettierend und voller Versprechen. Solange jedenfalls, bis ich schwer ermüde. Bis ich vollkommen müde bin. O Paris, Du bist die verliebte Unruhe meiner Seele, ich spüre in dir das Leben, das wahnsinnige, das unnütze, das traurige, das schöne. Und warum würde ich sonst leben, wenn alles um mich herum nicht genau so wäre, wie es ist? Ich brauche Dich, nur Dich, Deinen Wahnsinn, Deine Schönheit, Deinen Schmerz!»[146]

[146] Ady: Prosa V, S. 7

Ady duzt sein Paris, und auch der ungarische Text schwankt zwischen der Groß- und Kleinschreibung dieses Du, schwankt somit zwischen verliebter Intimität und andächtiger Verehrung.

Sicher nicht zufällig geht dieser Brief zur Veröffentlichung nicht in die ungeliebte Hauptstadt Budapest, sondern in die familiärere, geschütztere Region seiner engeren Heimat, denn er ist in Ton und Gehalt zu nackt und intim, als dass er als Auftakt einer weltmännischen Kulturkorrespondenz taugte. Im Weiteren schildert Ady seine Begegnung mit einem jungen Pariser Mädchen, das als Modell eines Malers gerade von diesem hinausgeworfen wurde und nun in ihrem lumpigen Kleid weinend im Hauseingang sitzt, barfuß, aber mit feinen Seidenhandschuhen in ihren Händen. Das Mädchen streitet ab, hungrig zu sein, und lächelt ihn an, diesen verrückten Fremdling mit der barbarischen Sprache. *Damals hätte ich gern weinen mögen. Doch nicht einmal reden kann ich mit ihr, dabei ist dieses Mädchen meine Seele, ein leibhaftiges Abbild meiner zerfetzten und stolzen Seele.*[147] Ady fordert das Mädchen auf, mit ihm zu kommen. Sie sieht ihm in die Augen und geht mit. Wie gern hätte er sie mit schönen Kleidern und gutem Wein verwöhnt, doch seine Mittel reichen nur für eine Tasse warmen Tee und billige Überschuhe. Er hätte ihr gern die Hände geküsst, doch er tat es nicht. Hier endet die Begegnung. Und nun malt sich Ady aus, wie dieses Mädchen, von einer besseren Zukunft tatsächlich verwöhnt, demnächst in einer Gesellschaft von ihm erzählen wird:

«Er war ein junger und blasser Mann. Mit seinen großen, braunen Augen sah er mich traurig an. Er wollte mir die Hände küssen, tat es dann aber nicht. Ein merkwürdiger Mensch. Er sagte, dass er Ungar sei und ein Dichter. Französisch konnte er nicht gut. Das sind immer interessante Leute, diese barbarischen Menschen aus dem Osten, aber dieser, der war ganz besonders seltsam.»[148]

Und nun mischt sich Ady in dieses fiktive Gespräch ein und stellt klar:

«Eh bien, Mademoiselle, dieser seltsame Barbar ist so barbarisch nicht. Er ist der unglückliche Sohn eines armen, kleinen Landes, der nie geschickt genug war und es nie sein wird. In seinem Land, da sind nur die geschickten Krämerseelen zufrieden. Sie besetzen alle Gebiete der Wirklichkeit und schlagen jede empfindlichere, reichere, feinere und stolzere Seele nieder. Mademoiselle, denken Sie daran, dass Ihr merkwürdiger Mann in die Literaturgeschichte eingehen und zumindest eine Gedenktafel erhalten wird. Doch bis es soweit ist, wird er

147 Ady: Prosa V, S. 7
148 Ady: Prosa V, S. 7

vielleicht nicht einmal mehr in der Lage sein, billige Überziehschuhe zu verschenken, wird mit verzehrender, sich nicht erfüllender Sehnsucht die Welt durchstreifen und mit aller Hingabe Gedichte schreiben, voll süßer Liebe an sein Paris, das sich vor ihm verschließt, sein heiliges Paris, oben, vom Dach des Busses aus, wenn er die drei Sous Fahrgeld aufbringen kann (…) Mademoiselle, Ihr merkwürdiger Mann ist einer, der sich sehr gequält hat, er ist sehr durstig, sehr unglücklich. Seine Seele ist so zerfetzt wie Ihr Kleid es damals war, und doch hält er noch immer wie ein seidenes Spitzentuch gewisse Träume klammernd in den Händen. Mademoiselle, Sie haben sich damals versündigt, diesen merkwürdigen Mann nicht geküsst zu haben, diesen armen, fiebrigen, dunklen, großäugigen Barbaren.»[149]

Unter dem trunkenen Pathos und der blinden Schwärmerei dieses Briefes liegt eine erstaunliche Hellsichtigkeit, die in präziser Ahnung die Größen und Grenzen des Wunders umreißt, das Ady bei seinen sieben längeren Aufenthalten in den darauf folgenden Jahren mit Paris erleben und vollbringen sollte. Er wird immer der extreme Außenseiter bleiben, als den ihn das staunende Mädchen erlebt, und das gilt nicht nur für die befremdliche Aufgewühltheit seiner Seele und seines Denkens, sondern schon allein sein physisches Erscheinen reicht, in ihm einen Besonderen zu erkennen, der aus aller Gesellschaft herausfällt oder herausragt, selbst in einer Stadt, die auch vor hundert Jahren schon fähig war, Menschen verschiedenster Herkunft integrierend in sich aufzunehmen. György Bölöni, der für Ady ein ganz entscheidender Freund und Ratgeber in Paris werden sollte, schildert in seinem Buch *Az igazi Ady (Der wahre Ady)* die schwierige Prozedur ihres ersten Zusammentreffens. Aufgrund eines Fotos, an das er sich blass erinnern konnte, erwartete er einen glatt rasierten, zigeunerhaft dunklen Mann mit wellig starkem Haar.

«Schließlich wurde ich ungeduldig, denn Ady kam nicht und der Zeitpunkt für unser Treffen verstrich allmählich, da trat ein schlanker, dunkelhaariger, auffällig schöner junger Mann mit kreolischer Haut in das Kaffeehaus. Er sah sich aufmerksam um, als würde er jemanden suchen, und setzte sich dann allein an einen Tisch, offensichtlich wartend. Auch zu mir schaute er manchmal hinüber. Ich wartete eine Zeit lang, dann stand ich auf und ging zu ihm.

„Servus, Bandi!“

Er schaute mich verständnislos an und antwortete nicht. Alle Versuche auf Ungarisch oder Französisch waren vergeblich. Langes Fragen und Erklären nützte nichts, er verstand mich einfach nicht, er war ein junger Hindu.»[150]

---

149 Ady: Prosa V, S. 8

150 Bölöni, György: Az igazi Ady (Der wahre Ady), Paris 1934, S. 23

Diese amüsante Entdeckung des falschen Ady geschah am 28. Februar 1904, also vier Tage nach der Niederschrift des oben ausführlich zitierten ersten Briefes aus Paris. So war offensichtlich auch sein Landsmann Bölöni, der dazu noch gebürtig aus der gleichen Gegend wie Ady kam, auf reichlich Exotisches gefasst und sollte sich bei allem Irrtum auch nicht wirklich getäuscht haben, denn später, als er endlich an den richtigen Ady geraten war, bescheinigte auch er wie so viele Zeitgenossen seinem Freund eine ganz und gar außergewöhnliche Physiognomie. Selbst unter Hindus wäre Ady auffällig geblieben.

Physiognomie ist die sichtbare Kontur einer inneren Verfassung. Und die hindert Ady erst recht daran, mit der angebeteten Stadt zu verschmelzen. Im Jubel seiner endlich ans Ziel gelangten Verliebtheit geht das klare Wissen darum fast unter, dass Paris sich dieser Liebe verschließen wird. Ady ahnt bereits mit dem Eintritt in das große Abenteuer die Grenzen seiner Erfüllung. Paris mag ihn für einen entscheidenden Moment vor Ungarn schützen können, nicht aber vor sich selbst. Und gibt es ein Glück der Erfüllung, so liegt es jenseits der eigenen Lebenskraft, postum wie die Gedenktafeln und der Platz in der Literaturgeschichte, die Ady in seinem Brief mit einer Selbstverständlichkeit prognostiziert, als hätte er all die Werke, die ihm erst ab 1906 wirklich gelingen und ihn bedeutsam werden lassen, längst schon geschrieben. Was hier wie der eitel aufgeblasene Stolz eines Sechsundzwanzigjährigen daherkommt, erweist sich später als durchaus berechtigter Übermut, weil er sich mit maßgeblicher Hilfe der Stadt Paris binnen kurzer Zeit in ergiebigen Mut verwandeln lässt, der seine Sprache findet. Ady weiß um die Schwere und den Wert dessen, was er zu sagen haben wird. Doch noch kann er es nicht. Denn dieser Text ist in seiner davongaloppierenden Begeisterung noch ein gutes Stück davon entfernt, gelungene Literatur zu sein, und doch ist er bereits von einer Kraft beseelt, die Ady in seinem Wesenskern bis zu seinem Ende entschieden auszeichnen wird: vollkommen besessen zu sein von sich selbst, daher von Zeit und Raum nicht wirklich korrumpierbar, wohl aber überaus empfindlich und in der Lage, souverän Zeichen zu setzen.

Von Rilke zu behaupten, er habe die Stadt Paris positiv umworben, wäre nicht nur auf den ersten Blick grobe Urkundenfälschung. Er kommt am 28. August 1902 in die Stadt, die die ihm von Begin an missfällt und Angst einflößt. So heißt es etwa in einem Brief vom 17. September 1902 an Heinrich Vogeler:

«Paris? Paris ist schwer. Eine Galeere. Ich kann nicht sagen, wie unsympathisch mir alles hier ist, nicht beschreiben, mit welcher instinktiven Ablehnung ich hier herumgehe! Diese Leute haben (das ist wahr) einen Ausweg gefunden, eine Art das Leben zu nehmen und auszunützen. Aber dieses Leben ist ein niedlich eingerahmter Spiegel, in dem nichts drin ist als der, der jeweilig hineinschaut. Und – wie Spiegel sind – im Grunde, streng genommen, ist auch der nicht drin, niemand, nichts; – und der, dem es einfällt, dahinterzulangen, ist ein Affe, der die anderen amüsiert(…)»[151]

Das klingt nach Hass oder doch zumindest nach Ablehnung auf den ersten Blick und überhaupt nicht nach Zuneigung. Rilke, der gerade vor allem durch die zwei russischen Reisen Maßstäbe gewonnen hat, sich einen Weg, einen wirklich eigenen Weg ins Leben zu bahnen, fühlt sich verschlagen in eine Stadt, die ihren Bewohnern nichts als Auswege bietet, die sie zu Sklaven einer Galeere macht, ohne Einfluss auf Herkunft und Ziel der zermürbenden Fahrt. Und er selbst, der dieses entleerte Leben nicht mitleben will, sieht sich in die Rolle des Affen gedrängt, fremder Amüsierlust preisgegeben. Hatte sich Ady in angestauter Begeisterung der angehimmelten Stadt bis in die Instinkte hinein hingeben wollen, so tut Rilke das Gegenteil, er lehnt Paris instinktiv ab und gibt einer positiven Annäherung keine Chance.

Diese instinktive Ablehnung gilt nicht etwa nur für die ersten Wochen. Rilke nutzt seine Erfahrungen in Paris nicht zuletzt, um intensiv an der Ausweitung und Vertiefung dieser Ablehnung zu arbeiten. Ab Beginn des Jahres 1903 fühlt er in Paris einen zunehmenden Verfall seiner Gesundheit. Am 20. März gelingt es ihm dann endlich, sich nach Italien abzusetzen, um in Viareggio neue Kraft für den zweiten Anlauf auf die schwere Stadt zu sammeln. Hier entsteht in einer rasant produktiven Aprilwoche der gesamte dritte Teil des *Stunden-Buches*, durchsetzt von Gedichten, die seine vehementen Vorbehalte gegen Paris und die moderne Großstadt überhaupt zu klagend-kritischen Gebeten formieren:

Denn, Herr, die großen Städte sind
verlorene und aufgelöste;
wie Flucht vor Flammen ist die größte, –
und ist kein Trost, daß er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt.

[151] Rilke: Briefe I, S. 44

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
geängsteter denn eine Erstlingsherde;
und draußen wacht und atmet deine Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr.

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
die immer in demselben Schatten sind,
und wissen nicht, daß draußen Blumen rufen
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, –
und müssen Kind sein und sind traurig Kind.

Da blühen Jungfraun auf zum Unbekannten
und sehnen sich nach ihrer Kindheit Ruh;
das aber ist nicht da, wofür sie brannten,
und zitternd schließen sie sich wieder zu.
Und haben in verhüllten Hinterzimmern
die Tage der enttäuschten Mutterschaft,
der langen Nächte willenloses Wimmern
und kalte Jahre ohne Kampf und Kraft.
Und ganz im Dunkel stehn die Sterbebetten,
und langsam sehnen sie sich dazu hin;
und sterben lange, sterben wie in Ketten
und gehen aus wie eine Bettlerin.[152]

Die Vorbehalte gegen die große Stadt sind gegenüber dem oben zitierten Brief in diesem Gedicht noch erheblich radikalisiert. Er sieht sie auf einem ganz und gar trostlosen Irrweg, gottverlassen und lebensfeindlich dem Geist der Schöpfung entfliehen, ohne Perspektive und Zukunft, denn *ihre kleine Zeit zerrinnt.* Die Schwere, von der der Brief schon sprach – *Paris ist schwer* – wird hier im Gedicht eindeutig als eine schlechte gebrandmarkt, denn sie schreibt sich als Angst in die Gebärden der Menschen ein, die von ihrem Dasein kein Wissen mehr haben und auch nicht von der wachenden und atmenden Erde, denn das *es* in der letzten Zeile der zweiten Strophe legt syntaktisch den doppelten Bezug nah. In den zwei weiteren Strophen dann weist Rilke an den

[152] Rilke: SW I, S. 345 f

Empfindlichsten auf, wie fatal die Stadt gerade ihr erwachendes Leben im Keim ruiniert, an den heranwachsenden Kindern und an den Mädchen, die mitten im verletzlichsten Geheimnis sind, sich in Frauen zu verwandeln. Die große Stadt kennt keinen schützenden Raum für dieses große Mysterium, aus ersehnter Befruchtung wird ein kaltherziges Schwängern, aus Sehnsucht und Liebe Enttäuschung und Betrug, aus dem Mut des Sich-Öffnens ein verschrecktes Verschließen, aus der Schwangerschaft eine Schande, und das Gebären liegt so dem Sterben näher als dem Leben. Wenn Rilke dann von den ohne jedes Glück verblühenden Jungfrauen sagt, sie *sterben wie in Ketten*, so befinden wir uns wieder auf der Galeere seines Briefes an Heinrich Vogeler, nur ist inzwischen die Zahl der Versklavten arg angewachsen. Die große Stadt ist gefräßig und kann nicht genug bekommen davon.

Auch die Kinder gehören dazu. Mit der Zeile *Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen* werden wir sicher nicht zufällig an Hofmannsthals *Ballade des äußeren Lebens* erinnert, die zu dem Wenigen gehörte, was Rilke aus der Literatur heraus spürbar beeinflussen konnte. Dort heißt es in der ersten Strophe:

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.[153]

In diesem frühen Gedicht gelangt Hofmannsthal am Ende dann dennoch zu einer Zuversicht, die allerdings mehr ein Geschenk und Wunderwerk seiner Sprache als eine nachvollziehbare Antwort auf die großen Fragen des Lebens ist:

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt

Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

[153] Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke, Gedichte, Dramen I, Frankfurt a. M. 1979, S. 23

Für Rilke gibt es diese Zuversicht gerade im Blick auf die Lebensfeindlichkeit der großen Städte so nicht mehr. Auch das nächste Gedicht des *Stunden-Buches* zeigt eine städtische Welt ohne Rettung:

> **D**a leben Menschen, weißerblühte, blasse,
> und sterben staunend an der schweren Welt.
> Und keiner sieht die klaffende Grimasse,
> zu der das Lächeln einer zarten Rasse
> in namenlosen Nächten sich entstellt.
>
> Sie gehn umher, entwürdigt durch die Müh,
> sinnlosen Dingen ohne Mut zu dienen,
> und ihre Kleider werden welk an ihnen,
> und ihre schönen Hände altern früh.
>
> Die Menge drängt und denkt nicht sie zu schonen,
> obwohl sie etwas zögernd sind und schwach, –
> nur scheue Hunde, welche nirgends wohnen,
> gehn ihnen leise eine Weile nach.
>
> Sie sind gegeben unter hundert Quäler,
> und, angeschrien von jeder Stunde Schlag,
> kreisen sie einsam um die Hospitäler
> und warten angstvoll auf den Einlaßtag.
>
> Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
> sie in der Kindheit wundersam gestreift, –
> der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
> ihr eigener hängt grün und ohne Süße
> wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.[154]

Die Stadt bleibt auch in diesem Gedicht eine sinnlos zermürbende Gewalt wider den Menschen. Rilke liest das Ausmaß der Zerstörung den Gesichtern und Körpern ihrer Opfer ab. Ein Ort, der zarte Gesichter zu klaffenden Grimassen entstellt und schöne Hände zu früh altern lässt, kann

[154] Rilke: SW I, S. 346 f

kein würdiger Raum des Lebens sein. Hier ließe sich einwenden, dass Rilkes Klage sich ja zunächst nur auf die Schwachen beschränkt, auf die Gruppe von Menschen, die er später in seinem *Malte* die *Fortgeworfenen* nennen wird, dass seine Perspektive allein die des Elends ist, der sich glücklichere entgegensetzen ließen. Doch Rilke ist nicht bereit, seine Sicht als die eines Außenseiters zu relativieren. Gerade ihre hochempfindliche Subjektivität verbürgt ihm ihre Wahrheit. Die hässlichen Spuren auf den Opfern nämlich verweisen überdeutlich auf hässliche Täter, die das Gedicht dann auch als drängende *Menge* und *Quäler* benennt. Doch neidisch mag man auch auf die Kehrseite des Elends nicht werden, denn Opfer wie Täter sind austauschbare Funktionsträger in einer sinnlosen Maschinerie, die im letzten Stadtgedicht des *Stunden-Buches* nicht nur eindrucksvoll beschrieben, sondern geradezu analytisch verworfen wird:

> **D**ie Städte aber wollen nur das Ihre
> und reißen alles mit in ihren Lauf.
> Wie hohles Holz zerbrechen sie die Tiere
> und brauchen viele Völker brennend auf.
>
> Und ihre Menschen dienen in Kulturen
> und fallen tief aus Gleichgewicht und Maß,
> und nennen Fortschritt ihre Schneckenspuren
> und fahren rascher, wo sie langsam fuhren,
> und fühlen sich und funkeln wie die Huren
> und lärmen lauter mit Metall und Glas.
>
> Es ist, als ob ein Trug sie täglich äffte,
> sie können gar nicht mehr sie selber sein;
> das Geld wächst an, hat alle ihre Kräfte
> und ist wie Ostwind groß, und sie sind klein
> und ausgeholt und warten, daß der Wein
> und alles Gift der Tier- und Menschensäfte
> sie reize zu vergänglichem Geschäfte.[155]

[155] Rilke: SW I, S. 363

Der Fortschritt materieller Güterproduktion ohne jeglichen Einklang mit den seelischen Kräften wird als zynisch abgewiesen. Die Menschen werden um ihr Leben betrogen, zu bloßen Objekten einer Dynamik, die nicht mehr und ganz bestimmt noch nicht ihre eigene ist. Hier ist nicht mehr nur von den Schwachen die Rede, sondern auch von denen, die auf der Sonnenseite des vermeintlichen Fortschritts stehen, den schnellen, funkelnden und lärmenden. Nicht sie herrschen über ihr Geld, nein, der Trug täuscht, das Geld beherrscht und überwältigt sie in der Art einer kalten Naturgewalt, *wie Ostwind groß.*

Rilke steht gern im Verdacht vieler Kritiker, nicht über die eigene Nasenspitze hinaus gesehen und gedacht zu haben und mit seiner Literatur manieristisch blind geblieben zu sein in seinen Anschauungen einer entgleisten Kleinbürgerlichkeit. Wahr daran ist einzig die Entgleisung. Rilke kann und will nicht Fuß fassen in einer Gesellschaft, die seinem Lebensinstinkt zuwiderläuft. Sein ganzes Werk von den schwachen Prager Anfängen bis zu den weltentrückten Gipfeln der späten Schweizer Elegien lässt sich lesen als ein einziger, atemloser Versuch, diesem Lebenswillen eine unbeirrte und zugleich doch verstehbare Sprache zu geben. Gerade in seiner Großstadtkritik ist es Rilke geglückt, die verheerenden Auswirkungen einer auf völlige Veräußerung angelegten Warengesellschaft in der Natur des Menschen von der Geburt bis zum Totenbett mit überzeugender Empfindlichkeit sprachlich zu markieren, gerade weil er sich blind auf die Signale seiner subjektiven Wahrnehmung verließ, wie Karl Marx sich ganz auf seine objektiv analytischen Fähigkeiten stützte, als er sich daran machte, Entfremdung in ihrer systematischen Bedingtheit im Wesen der Warenproduktion zu entdecken. In dem zuletzt zitierten Gedicht ist Raum genug für ein erstaunlich einvernehmliches Treffen dieser beiden wahrlich kaum verwandten Geister. Die Einvernehmlichkeit bricht allerdings schnell wieder auseinander, wenn es um die Frage des Widerstandes geht, den man dieser menschenfeindlichen Gesellschaft leisten könnte. Marx hätte sicher nicht viel anfangen können mit der am Ende des *Stunden-Buches* gepriesenen Figur des Lichtes in der Dunkelheit, hinter der sich Franz von Assisi verbirgt. Auch für Rilke sollte dies eine Identifikation des Übergangs bleiben. An eine systematische, am Ende gar parteilich gesteuerte politische Umwälzung der menschenfeindlichen gesellschaftlichen Verhältnisse hat Rilke keinen Moment gedacht und erst recht nicht geglaubt, dafür aber bis zuletzt daran gearbeitet, den Widerstand seiner Sinne wach zu halten gegen alle Verlockungen der Welt, sich untreu und spurlos in ihr zu verlieren.

Wenn es bei Rilke im letzten Teil seines *Stunden-Buches* dann doch einen Horizont der Hoffnung gibt, so ist es der des Gebetes. So finden sich im Kreis der Stadt-Gedichte auch reine Bittgebete:

> Nur nimm sie wieder aus der Städte Schuld,
> wo ihnen alles Zorn ist und verworren
> und wo sie in den Tagen aus Tumult
> verdorren mit verwundeter Geduld.
>
> Hat denn für sie die Erde keinen Raum?
> Wen sucht der Wind? Wer trinkt des Baches Helle?
> Ist in der Teiche tiefem Ufertraum
> kein Spiegelbild mehr frei für Tür und Schwelle?
> Sie brauchen ja nur eine kleine Stelle,
> auf der sie alles haben wie ein Baum.[156]

Wenn also die Städte wirklich unumkehrbar menschenfeindlich sind, so bleibt allein die Stadtflucht als rettender Ausweg, ein Leben an Bächen und Teichen weit weg vom urbanen Tumult, geduldig und frisch, wie ein gesunder Baum. Dies ist die in Russland gewonnene Botschaft gegen die depressive Ratlosigkeit der westlichen Fortschrittszivilisation. Gut, dass es bei diesem einfachen Rat zum Rückschritt nicht geblieben ist. So produktiv es werden kann, die Stadt an den Bedürfnissen auch und gerade der menschlichen Natur zu messen, so unproduktiv ist es dagegen, Stadt und Natur einfach gegeneinander auszuspielen. Rilkes eigener Weg wurde dann auch ein ganz anderer. Er zieht wie ein Nomade von Ort zu Ort, Städte immer wieder mit naturnahen Landschaften wechselnd und dabei genau abwägend, wo sein Schreiben den angemessenen Widerstand findet, denn gerade er braucht stets einen neuen und sehr spezifischen Widerstand, seine kunstvoll verschlossene Natur beizeiten aus ihren Reserven zu locken und sprechen zu lassen.

So ist dann auch ein anderes Gebet aus diesem letzten Teil des *Stunden-Buches* mit vollem Recht weitaus wirkungsvoller geraten, die drei wohl bekanntesten Zeilen des ganzen Buches:

---

[156] Rilke: SW I, S. 362

O Herr, gieb jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.[157]

Dieses Bittgebet ist großzügiger und strenger zugleich als das zuvor zitierte. Es predigt nicht vorklug den Ausweg in ein anderes Leben, es ist vielmehr die elementare Einforderung von Leben schlechthin. Von einem Leben, dass in der Erfüllung ein wahrhaftig eigenes wird, das durch Liebe, Sinn und Not gegangen sein muss, um auszureifen für ein würdiges Sterben. Der eigene Tod ist ein großes und seltenes Glück, und durchschrittene Not ist ein entscheidender Schritt auf dem Weg zu diesem Glück.

Die drei Zeilen folgen unmittelbar auf das oben bereits ganz zitierte Gedicht (*Da leben Menschen ...*), das das entwürdigte Leben der Stadtbewohner beklagt, über deren Tod es schließlich heißt: *ihr eigener hängt grün und ohne Süße / wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.*[158]

Und hier sind wir wieder bei den prägenden Eindrücken, die Rilke in den ersten Pariser Tagen gewann, als er in das Haus Nr. 11 der Rue Toullier einzog und ihm auf den ersten Spaziergängen dort viele gezeichnete und kranke Menschen auffällig wurden. Im Gedicht hat es dazu geheißen:

Sie sind gegeben unter hundert Quäler,
und, angeschrien von jeder Stunde Schlag,
kreisen sie einsam um die Hospitäler
und warten angstvoll auf den Einlaßtag.[159]

Genau hier lässt Rilke dann auch *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* einsetzen:

«11. September, rue Toullier.
So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da

[157] Rilke: SW I, S. 347
[158] Rilke: SW I, S. 347
[159] Rilke: SW I, S. 346

sei. Ja, sie war noch da. Dahinter? Ich suchte auf meinem Plan: Maison d`Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden – man kann das.»[160]

So lässt sich auch noch dieses Buch, an dem Rilke zwischen 1904 und 1910 gearbeitet hat, als ein gesteigerter Versuch lesen, mit den ersten und elementaren Pariser Eindrücken fertig zu werden. Überhaupt fällt das sich mit den Jahren immer mehr verstärkende Beharrungsvermögen auf, mit dem Rilke poetisch an seinen Erlebnissen arbeitet, ein Beharren, das ihm nicht zuletzt gerade die Stadt Paris beigebracht hat, die ihn immer wieder zu einem Zweikampf herausforderte und ihm ständig neue Kräfte abverlangte. Es ist nicht zuletzt die Bereitschaft des Erinnerns, die Paris in Rilke freisetzt und zu neuen Leistungen befähigt. Erinnerung ist nicht mehr so sehr die Arbeit, Vergangenes möglichst erlebnisgetreu an die Oberfläche der Gegenwart zu ziehen, der umgekehrte Impuls wird zunehmend bedeutsamer: das Jetzt zu nutzen, sich als ein Gewandelter und immer wieder Verwandelnder in die Geschichte neu einzuschreiben. So bleibt Erinnerung nicht mehr ein Akt bloßer Reproduktion, sie verwandelt vielmehr Vergangenheit zu einem tragenden Element der Zukunft. Und so kommt eine Literatur zustande, die sich vor Zukunft nicht zu fürchten braucht, weil ihr die Kraft eingeschrieben ist, auch das Morgen mit sich immer wieder neu verjüngenden Kräften auf gewaltige Proben zu stellen.

Bei Ady stoßen wir auf ein ähnliches Beharrungsvermögen. Auch er schleppt fest entschlossen die ganze Last seiner Erinnerungen hinein in die angehimmelte Stadt, voll Begierde, sie hier lebendig austragen zu dürfen und sie wie sich selbst so zu erlösen. Bei aller trunkenen Begeisterung hat er zugleich ein deutliches Gespür für die Gefahr, mit seinen Kräften der Wucht seiner eigenen Wünsche nicht gewachsen zu sein. Er weiß genau, dass ihn in Paris nicht einfach ein Bad in Glückseligkeit erwartet, sondern Widerstand, Traurigkeit und Schmerz, die es bis an die Grenze der völligen Ermüdung zu überstehen gilt. Wenn also Rilke mit seinem Malte gleich zu Beginn der Aufzeichnungen von Paris eher meint, *es stürbe sich hier*, so ist auch Ady bewusst, dass sich an diesem Ort die schweren Rätsel seiner ruhelosen Existenz auf Leben und Tod zuspitzen werden. Es ist alles andere als ein Zufall, dass sein früher *Brief aus Paris*, der eine hemmungslose Liebeserklärung an die Stadt seiner Träume ist, ihn gegen Ende ins Leichenschauhaus führt.

[160] Rilke: SW VI, S. 709

«O Paris, du hast bislang meine Seele beschützt und sie mir zugesendet in Gestalt einer herausgeworfenen, lumpigen, süßen kleinen Grisette. Ich habe durch dich meine Seele zu Gesicht bekommen. Wie schön sie war und wie schön sie hätte sein können. Verpflanzt an einen anderen Ort.

Heute bin ich in der Morgue gewesen. Ein hässlicher kleiner Platz. Auch in der Morgue herrscht keine Gleichheit. An diesem Tag waren es nur vier. Eine alte Frau, drei junge Männer. Und ich sah, wie der eine Mann dalag und sich in überzogenem Stolz geradezu losreißen wollte von seinen drei Genossen. Gesicht, Hände und Nägel waren gepflegt und er hatte eine hohe Stirn. Ihn hat nicht äußere Not in den Tod gestürzt. Ihn muss irgendeine hübsche, hochmütige Manie getrieben haben. Mehr und schönere Frauen hat er vom Leben eingefordert, besseren Sekt, eine Yacht und dergleichen. Oder eben **Wirklichkeit**. Etwas, das immer Reiz und Wert besitzt. Und er hat es natürlich nicht gefunden (…)

O Paris, heilige Stadt der Lust und des Schmerzes, schließe mich in deine Arme. Umarme mich heiß und heftig, denn ich gehe über Abgründe und die Morgue ist ein so hässlicher, niederträchtiger Ort, so recht für Menschen geschaffen.»[161]

Megjegyzés [u1]: Seite: 1
hier klein?

Ady bewegt sich bei seinem Eintritt in die begehrte Stadt auf den Spuren des Lebens und des Todes. Identifiziert er sich in seinem Brief ausdrücklich mit der Grisette, so wird hier am Ende des Textes – diesmal allerdings unausdrücklich – eine weitere Identifikation spürbar, die mit dem stolzen Toten nämlich, dessen Gesicht und Gestalt er einen Lebenswillen abliest, der seinem eigenen nah verwandt ist, vor allem darin, dass aufgestaute Sehnsucht nach Wirklichkeit verlangt, will sie denn gelebt und nicht allein im Scheitern zum Tode verurteilt sein. Ady wird in den folgenden Jahren seiner ausgedehnten Aufenthalte dort beide Spuren, die des Lebens wie die des Todes, ausgiebig weiterverfolgen und sie – wenn auch ganz anders als Rilke – gleichfalls zu einer einzigen verschmelzen. Es ist erstaunlich, in welcher Vollständigkeit die großen Motive und Schwerpunkte seiner Paris-Dichtungen allesamt im Vorschein bereits anwesend sind in diesem ersten Brief: das geliebte Paris, in das er sich wie in ein erotisches Abenteuer kopflos hineinstürzt, um gewaltig gewandelt wieder aufzutauchen, das Bollwerk Paris, das ihn vor Ungarn schützt und ihn unwiderstehlich erstarken und offensiv werden lässt in den Forderungen an seine Heimat, aber auch bereits ein Paris, das sich vor Ady verschließt, weil er der Stadt entwachsen ist.

[161] Ady: Prosa V, S. 8 f (Hervorhebung von Ady)

Paris qualifiziert zur Einsamkeit

Rilke hat mit seinem Malte Laurids Brigge eine Figur der höchsten Einsamkeit gestaltet. Da kommt es zu keinen Begegnungen mit leibhaftigen Menschen. Kapitel, in denen Malte herausgetreten wäre aus seiner Pariser Einsamkeit, wurden von Rilke zwar geschrieben, nicht aber in das Buch aufgenommen. Und dennoch sind die Aufzeichnungen auf eine andere Art durchaus gesprächig. Sie sprechen nicht von etwas, sondern in und mit den Dingen, den Abrissmauern und den Hospitälern, den Bildern und Büchern, den Erinnerungen und Visionen. Das alles kann so intensiv nur werden, weil Malte im höchsten Maße allein ist mit sich und der Welt. Menschliche Kommunikation wäre hier nur störend, sie würde ihn daran hindern, die Dinge zu hören und zu sehen, und in all diesen Dingen sich selbst als einen Fremden, der entdeckt sein will.

Julius Meier-Graefe hat die Erinnerungen an seinen ersten Aufenthalt in Paris novellenförmig aufgearbeitet. Auch für ihn ist das Erlebnis des Alleinseins der absolute Höhepunkt des Eintauchens in die Stadt:

«(…) Die Boulevards waren leer. Ich war allein.

Es wird mir nicht gelingen, etwas von Paris zu sagen, wenn es mir nicht gelingt, wenigstens diesen ersten Eindruck wiederzugeben. Sie werden denken, ich wolle mit Paradoxen spielen oder Literatur machen. So klingt es. Sie erwarten wer weiß was, und dann kommt eine leere Straße heraus. Aber Sie wissen vielleicht nicht, wie Paris morgens um fünf Uhr aussieht. Und Sie wissen sicher nicht, wie es an jenem Morgen aussah. Niemand weiß das, denn ich war allein. Das ist das Wesentliche. (…) Ich bin ein einziges Mal in meinem Leben allein gewesen, damals an jenem Morgen in Paris auf den Boulevards, und ich glaube, es wird mir nie wieder passieren.»[162]

Diese Ekstase des Alleinseins, mit dem Paris seinen Besucher hier überrumpelnd beschenkt, öffnet die Sinne und bringt den Verstand in Aufruhr, Schüben der Euphorie wie aber auch des nackten Entsetzens sind Tor und Tür geöffnet. Beide sind in den *Malte* reichlich eingezogen. Da gibt es in den Aufzeichnungen den feiernden Jubelausbruch über die neue Kraft des Sehens, und zugleich das Schaudern über die bis in alle Abgründe hinein gespürte Welt: *Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft.*[163]

[162] Meier-Graefe, Julius: Geständnisse meines Vetters, Novellen, Berlin 1923, S. 29 f
[163] Rilke: SW VI, S. 776

Wenn es im *Malte* dann dennoch zu einem Versuch kommt, mit einem Menschen in aktive Kommunikation zu treten, so geschieht es in der vorsichtigen Form eines Briefes, und auch dieser bleibt nur Entwurf, wird also nicht verschickt. Und gerade in dem Briefentwurf gibt Malte klar Auskunft darüber, wie notwendig der Kommunikationsabbruch ist für die schwere Arbeit, mit sich selbst ganz neu in Verbindung zu treten.

Megjegyzés [u2]: Seite: 1
bisschen viele „gibt" hier

«Ich bin in Paris, die es hören freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. Was mich betrifft, ich muß zugeben, daß ich ihnen in gewisser Beziehung erlegen bin. Ich glaube, es läßt sich nicht anders sagen. Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt, wenn nicht in meinem Charakter, so doch in meiner Weltanschauung, jedenfalls in meinem Leben. Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter diesen Einflüssen in mir herausgebildet, es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voll neuer Bedeutungen. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. (…)

Glaube nur nicht, daß ich hier an Enttäuschungen leide, im Gegenteil. Es wundert mich manchmal, wie bereit ich alles Erwartete aufgebe für das Wirkliche, selbst wenn es arg ist.

Mein Gott, wenn etwas davon sich teilen ließe. Aber **wäre** es dann? Nein, es **ist** nur um den Preis des Alleinseins. »[164]

Das Alleinsein will zur Einsamkeit gesteigert werden, damit der Held die Chance bekommt, in ein unmittelbares Verhältnis zur Wirklichkeit vorzustoßen. Soziale Bindungen würden diese Urbegegnung abfedern und verfälschen, ja, sie würden sie verunmöglichen. Der sozial integrierte Mensch muss sich an abgefälschten Wirkungen des Wirklichen orientieren, er kann sie nicht wagen, die direkte Konfrontation mit dem Wirklichen, denn er bekommt es nie zu Gesicht. Malte ist angetreten, diese Schichten und Mauern, Grenzen und Tabus bedingungslos einzureißen, weil er einfach nicht leben mag und kann als Gefangener hinter diesen Bollwerken, die das Wirkliche und das Ich ewig trennen, als hätten sie nichts miteinander zu tun, damit ein genügend erblindetes Ich gesellschaftsfähig bleibt.

Wirklichkeit, das ist ein Begriff, der uns – sogar im Druck gesperrt hervorgehoben – auch am Ende des Ady Briefes begegnet ist, ihr Fehlen wird gleichsam als Ursache für den Tod des jungen Mannes erkannt, dem Ady noch im Leichenschauhaus physiognomisch ablesen zu können glaubt, dass er mehr vom Leben verlangte, als dieses ihm zeigen und geben wollte. Und

[164] Rilke: SW VI, S. 774 ff (Hervorhebungen von Rilke)

mit identischem Verlangen kommt Ady nach Paris an den Ort, dem er einzig zutraut, seinen Lebensdurst zu stillen.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge sind nicht zuletzt das intime Tagebuch aller Lasten und Schmerzen, die Menschen in der totalen Vereinzelung zu überstehen haben. Durch das ganze Buch zieht sich die heftige Angst des Helden vor der Ausgrenzung, doch diese Angst liegt im Wettstreit mit der verführerischen Lust auf die Steigerungen der Empfindlichkeit und der Wahrnehmung, die allein in dieser radikalen Isolierung möglich werden.

Auch die lyrische Produktion in Paris zeugt von Rilkes Versuch, sich immer tiefer und rückhaltloser zu vereinzeln.

Drei Gedichte, die im *Buch der Bilder* in unmittelbarer Nachbarschaft stehen, bieten Einblick in die Dialektik dieser Angst und Lust und deuten die produktive Aufhebung an, die Rilke daraus zu gewinnen vermag.

Das Gedicht *Der Einsame*[165] steht eingeschlossen zwischen zwei Gedichten, die uns bereits im Titel nach Paris versetzen: *Pont du Carrousel*[166] und *Die Aschanti (Jardin d´Acclimatation)*[167].

Während die beiden thematisch direkt an Paris gebundenen Gedichte sich auf Fremdkörper im Trubel der Weltstadt konzentrieren, entdeckt der *Einsame* in der Ich-Form sein fundamentales Fremdsein unter den ewig Einheimischen, welches ihn zum Verwandten der Außenseiter macht, auf die sich die beiden anderen Gedichte fixieren.

Pont du Carrousel

Der blinde Mann, der auf der Brücke steht,
grau wie ein Markstein namenloser Reiche,
er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche,
um das von fern die Sternenstunde geht,
und der Gestirne stiller Mittelpunkt.
Denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.

Er ist der unbewegliche Gerechte,
in viele wirre Wege hingestellt;
der dunkle Eingang in die Unterwelt

[165] Rilke: SW I, S. 393 f
[166] Rilke: SW I, S. 393
[167] Rilke: SW I, S. 394

bei einem oberflächlichen Geschlechte.

Der Blinde, an dem die aufgeregte Betriebsamkeit der Großstadt, längst selbst blind geworden, vorbeiläuft, wird in der Weltordnung dieses Textes zum *Markstein* und *Mittelpunkt* allen Lebens, zur Verkörperung der Gerechtigkeit unter Menschen, die vor lauter Bewegungswirrwarr jedes Maß und allen Mittelpunkt, nicht zuletzt sich selbst also, völlig verloren haben. Alttestamentarische *(der unbewegliche Gerechte)* und griechische *(Eingang in die Unterwelt)* Metaphysik werden bemüht, den Blinden im heimlichen Mittelpunkt einer Welt zu sehen, die ihn mit größter Selbstverständlichkeit links liegen lässt. Bei ihm werden sich all diejenigen verantworten müssen, die oberflächlich durchs Leben gehastet sind. Der Blinde auf der Brücke wird zum Sachwalter des Jüngsten Gerichtes, zu einer göttlichen Instanz in einer restlos prosaisch gewordenen Welt. Raum und Zeit bleiben keineswegs auf die Brücke oder Paris beschränkt, alles kreist um den blinden grauen Mann, den Mittelpunkt dieses Kosmos, wie das im Titel beschworene Karussell, obwohl der Name der Brücke und des nahe gelegenen Platzes in Paris sich von prunkvollen Reiterspielen im Jahre 1662 herleitet und nicht von einem Karussell im heutigen deutschen Sinne.[168]

Das rettende, vielleicht sogar erlösende Potential in der völlig vernachlässigten Welt des Peripheren entdeckt zu haben, das ist das größte Geschenk, das Rilke der Stadt Paris abzuringen vermochte. Wegen der enormen Anstrengungen, die diese Entdeckung gekostet hat, wie sie sich vor allem in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* getreu und mutig spiegeln, muss hier wohl eher von Arbeitslohn als von Geschenk gesprochen werden.

Auch die *Aschanti* sind ausgegrenzt, dunkelhäutige Menschen eines Stammes aus dem nordwestlichen Afrika, sie waren als Beweis für die unzähligen Spielarten der Natur neben exotischen Tieren und tropischen Pflanzen gegen Eintrittsgeld im Jardin d´Acclimatation zu besichtigen. Menschen, wie Tiere im Zoo ausgestellt, das widersprach damals noch nicht dem Gefühl für Menschenrechte und politischer Korrektheit. Der Baedeker Paris aus dem Jahre 1900 spricht von einer *Ausstellung fremder Volkstypen*[169]. Direkt zuvor erwähnt er *Gehege für gezähmte Vierfüßler aller Art. Die zum Reiten oder Fahren abgerichteten Tiere (Elefanten, Dromedare, Strauße) werden von Kindern stark in Anspruch genommen*.

[168] Siehe Baedeker´s Paris, Leipzig 1900, S. 61
[169] Baedeker´s Paris (1900), S. 207

Die Menschen der europäischen Metropole unternahmen gern diesen Ausflug in den Park und blickten staunend auf ihre dunklen Artgenossen aus dem fernen Afrika. Auch Rilke ist dort gewesen.

Die Aschanti
(Jardin d´Acclimatation)

Keine Vision von fremden Ländern,
kein Gefühl von braunen Frauen, die
tanzen aus den fallenden Gewändern.

Keine wilde fremde Melodie.
Keine Lieder, die vom Blute stammten,
und kein Blut, das aus den Tiefen schrie.

Keine braunen Mädchen, die sich samten
breiteten in Tropenmüdigkeit;
keine Augen, die wie Waffen flammten,

und die Munde zum Gelächter breit.
Und ein wunderliches Sich-verstehen
mit der hellen Menschen Eitelkeit.

Und mir war so bange hinzusehen.

O wie sind die Tiere so viel treuer,
die in Gittern auf und niedergehn,
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer
fremder Dinge, die sie nicht verstehn;
und sie brennen wie ein stilles Feuer
leise aus und sinken in sich ein,
teilnahmslos dem neuen Abenteuer
und mit ihrem großen Blut allein.

Durch die offiziell arrangierte Ausgrenzung als Sehenswürdigkeit verlieren die dunklen Menschen aus dem fernen Afrika jede wirkliche Fremdheit, sie werden vielmehr zum bloßen Amüsierobjekt und zur Freizeitvergnügung der oberflächlichen Gesellschaft, die zuvor über die Pariser Brücke am blinden Mann vorüberirrte ohne Chance auf heilsame Irritation. Dieser völlige Irritationsverlust des Exotischen, sprachlich beschworen durch die siebenfache Wiederholung des Wortes *keine* bzw. *kein* für Wirkungen, die diese in den Freizeitbetrieb der Stadt Paris integrierten Afrikaner nicht auszustrahlen vermögen, dazu sechsfach hervorgehoben am Zeilenbeginn, sorgt im lyrischen Ich für eine Erschütterung, die den Kern des Gedichtes ausmacht: *Und mir war so bange hinzusehen.* Nur in dieser allein stehenden Zeile meldet sich das Ich, erschrocken darüber, dass die Fremden lediglich gefällige Komplizen der Einheimischen sind, ohne Provokation. *Keine Vision von fremden Ländern* kommt hier auf, sondern lediglich Eitelkeitsbefriedigung bei den weißhäutigen Großstadtbewohnern. Hoffnung liegt für das erschrockene Ich dann schon eher in den Tieren, die ihre Fremdheit nicht verraten können. Sie täuschen keine Eintracht mit den Verhältnissen vor, sondern wahren ihre Fremdheit. Gefangenschaft macht sie schwach und schwächer, nicht aber gefügig. Mit Teilnahmslosigkeit schützen sie ihr Innerstes, ihre animalische Natur, sie bleiben *mit ihrem großen Blut allein*. Hier findet das lyrische Ich eine Verwandtschaft, die es gern bei den Aschanti gefunden hätte, aber dort nicht hat finden können. Vor den Tieren braucht ihm nicht bange sein. In ihrer Einsamkeit findet das lyrische Ich Kraft und geradezu Vorbild der eigenen.

Von den letzten Zeilen dieses Textes ist es nur mehr ein kleiner Sprung zum Gedicht *Der Panther*[170], in dem Rilke dieses unbestechliche Eigenwesen des Tieres wunderbar eingefangen hat. In diesem Gedicht ist das Ich völlig eliminiert, der Panther kommt trotz aller Gefangenschaft zu sich selbst, seine Haltung und Kraft werden zu einem stummen Schrei an den Menschen, auf ähnlich unbestechliche Weise ein eigenes Herz zu riskieren. Rilke hielt das Gedicht zurück und baute es nicht in das *Buch der Bilder* ein, obwohl es längst schon geschrieben war. Mag es thematisch ganz eng an das Ende des Gedichtes *Die Aschanti* anschließen und vielleicht nahezu gleichzeitig entstanden sein (1903, eventuell bereits 1902), poetisch gehört es in eine reifere Welt. So wurde *Der Panther* zum frühesten Stück des Bandes *Neue Gedichte* (1907).

[170] Rilke: SW I, S. 505

Zwischen die Gedichte *Pont du Carrousel* und *Die Aschanti* platzierte Rilke das Gedicht *Der Einsame*.

Der Einsame

Wie einer, der auf fremden Meeren fuhr,
so bin ich bei den ewig Einheimischen;
die vollen Tage stehn auf ihren Tischen,
mir aber ist die Ferne voll Figur.

In mein Gesicht reicht eine Welt herein,
die vielleicht unbewohnt ist wie ein Mond,
sie aber lassen kein Gefühl allein,
und alle ihre Worte sind bewohnt.

Die Dinge, die ich weither mit mir nahm,
sehn selten aus, gehalten an das Ihre –:
in ihrer großen Heimat sind sie Tiere,
hier halten sie den Atem an vor Scham.

Der Einsame, erst etwas später – am 2. April 1903 – in Viareggio geschrieben, steht eingekeilt zwischen den beiden Bildern, die der Stadt Paris abgewonnen wurden. Dieses Gedicht zieht eine Art Quersumme aus seinen Nachbarn, wertet Erlebnisse und Beobachtungen aus, um eine subjektive Gewissheit daraus zu formen. Hatte Rilke in den beiden anderen Gedichten das Ich nahezu eliminiert, so ist hier nun alles auf das Ich bezogen, auf das einsame Ich, das sich in einem absoluten Gegensatz zu aller menschlichen Gesellschaft befindet. Wieder sind es die Tiere, die als seelenverwandt in Frage kommen, allerdings metaphorisch gezeugt. Sie stehen in dem Gedicht für all die *Dinge*, die das einsame Ich aus vielen Fernen angesammelt hat, und dabei handelt es sich wahrscheinlich nicht so sehr um materielle Gegenstände als vielmehr um Erfahrungen, Beobachtungen, Eigenschaften, Ängste, Sehnsüchte, die in das Gesicht des Einsamen hereinreichen, ihn prägen und zum Außenseiter machen.

Einsamkeit wird zur Voraussetzung einer Wahrnehmungsschärfe, den Blinden, die Aschanti und die eingesperrten Tiere in Paris so zu sehen, wie es die beiden Gedichte tun, dem Angeschauten endlich nah, weil fern der Welt, die sie umzingelt. Die Anziehungskraft, die die

Randfiguern der Stadt auf Rilke ausüben, ist nur zu verständlich, denn er sucht Menschen und Wesen, die fähig sind, Gefühle zu entwickeln, die den Horizont der bekannten Welt überschreiten, jungfräulich und von keiner Konvention vereinnahmt und verbraucht. Er sucht eine Sprache, deren Wörter noch fähig sind, das Außergewöhnliche in sich aufzunehmen, aufnahmebereite Wörter, frei für neue Perspektiven und Horizonte. So liegt die Vorschule zu einer neuen Poetik in den drei Strophen dieses Gedichtes, denn es geht um die Herausbildung einer Identität in der Heimatlosigkeit, einer Sehnsucht nach dem Unbewohnten in einer restlos bewohnten Welt. Das Selbstverständliche wird in seiner Unverständlichkeit gesehen, entdeckt und beschrieben, das Unverständliche wiederum in einer sinnlichen Identifikation auf intime Art nachvollzogen und somit verstanden. Rilke lernt von den Außenseitern und Ausgegrenzten durch Identifikation. Er wechselt mit aller Kraft die Front, sieht wie ein Blinder und denkt wie ein Tier. So arbeitet er an der Unbestechlichkeit seiner Empfindungen.

Megjegyzés [u3]: Seite: 1
Die Anziehungskraft, die die Randfiguren der Stadt auf Rilke ausüben, ist...

Herbst in Paris

Ady wie Rilke ist es geglückt, in Herbstgedichten den großen Moment sprachlich zu beschwören, da in Paris das Ich und das Wirkliche in entfesselter Intensität aufeinanderstoßen und für einen Augenblick keine Geheimnisse mehr voreinander haben.

Párisban járt az Ősz

Párisba tegnap beszökött az Ősz.
Szent Mihály útján suhant nesztelen,
Kánikulában, halk lombok alatt
S találkozott velem.

Ballagtam éppen a Szajna felé
S égtek lelkemben kis rőzse-dalok:
Füstösek, furcsák, búsak, bíborak,
Arról, hogy meghalok.

Elért az Ősz és súgott valamit,

Szent Mihály útja beleremegett,
Züm. Züm: röpködtek végig az uton
Tréfás falevelek.

Egy perc: a Nyár meg sem hőkölt belé
S Párisból az Ősz kacagva szaladt.
Itt járt, s hogy itt járt, én tudom csupán
Nyögő lombok alatt.[171]

Herbst in Paris

Still schlich sich gestern der Herbst nach Paris,
Auf dem Saint Michel verbarg er sich,
Bei schwüler Hitze unter stummem Laub,
Und so stieß er auf mich.

Eben streifte ich zur Seine hinunter,
Seltsam rauchig, traurig und purpurrot
Brannten mir Reisiglieder im Herzen,
Sprachen von meinem Tod.

Der Herbst kam und flüsterte mir ins Ohr,
Da begann der Boulevard zu beben,
Und ich sah die große Straße entlang
Spielend Blätter schweben.

Und rasch, der Sommer spürte es kaum,
Verzog sich der Herbst in wehendem Staub,
Er huschte vorbei, ich weiß es allein
Unter stöhnendem Laub.[172]

Herbsttag

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.

[171] Ady: Dichtungen, S. 58 f
[172] Ady: Gib mir deine Augen, S. 117

Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.[173]

Beide Gedichte machen den Herbst zu einer subjektiven Jahreszeit. Die Natur ist auf dem Höhepunkt des Sommers, der Mensch aber nimmt den Einbruch des Herbstes vorweg. Bei Rilke tut er es mit tiefem und mutigem Blick auf den Stand der eigenen Entwicklung, hier wird der Herbst bewusst und freiwillig geradezu eingefordert. Die sechs Verben im Imperativ – *leg, laß, befiehl, gieb, dränge, jage* – sprechen eine deutliche Sprache. Das alles geschieht jedoch nicht etwa, weil der Held des Gedichtes gut präpariert in den Herbst gehen würde. Im Gegenteil. Er ist ohne Haus, auf lange Sicht allein und voller Unruhe. Wenn dennoch eine Gewissheit über dem Gedicht liegt, so rührt sie daher, dass der Held einverstanden zu sein scheint mit der Notwendigkeit und Richtigkeit dessen, so haltlos in den Herbst geworfen zu werden.

Adys Herbst ist viel deutlicher als der Rilkes an die Stadt Paris gebunden. Schon der Titel verrät es, und wir erfahren in nachschreitbarer Genauigkeit, wie er sich selbstvergessen den Boulevard Saint Michel hinunter auf die Seine zubewegt. Seine Seele allerdings durchstreift zugleich eine ganz andere Landschaft, nämlich die seiner ungarischen Herkunft, wo auf den Feldern von glühender Sommersonne verdorrte Pflanzen zusammengeschoben und verbrannt werden: das Signal und Symbol erfolgter Ernte, der Mensch schließt mit dem Sommer ab und macht sich wie die Natur winterfertig. Selbst heute in der Großstadt Budapest gehört der Rauch von verdorrtem Laub und abgebrochenen Ästen zu den typischen Bildern und Gerüchen eines vollständigen Herbstes, kein Feuerschutzparagraph der Welt wird daran etwas ändern können.

[173] Rilke: SW I, S. 398

Ady spricht hier von *rőzse-dalok,* wörtlich übersetzt sind das *Reisig-Lieder*. Damit könnten Lieder gemeint sein, die das mühsame Unternehmen des Aufsammelns von Reisigholz ein wenig versüßen, Holz, das zu Bündeln verschnürt in großen Mengen gebraucht wurde und in ärmeren Gegenden Ungarns auch heute noch wird, die mächtigen Lehmöfen in den kleinen Bauernkaten aufzuheizen, um die sich dann in den kalten Monaten die ganze Familie wie in einem Nest versammelt und wärmt. Diese dunkle Stelle in der zweiten Strophe des Gedichtes lässt sich jedoch noch wortgetreuer lesen, denn da steht schließlich wortwörtlich: *Kleine Reisig-Lieder brennen mir in der Seele.* Es könnte also die knisternde Melodie des Feuers selber sein, wenn es rasselnd und prasselnd das trockene Holz erfasst und verzehrt. Ady wird es als Kind in Érmindszent hundertfach erlebt haben, wie in dem ganz bescheidenen Lehmhaus seiner Eltern von der Küche aus der große Ofen des Wohnzimmers mit Reisigbündeln eingeheizt wurde, bei offener Ofentür mit Blick auf das lodernde Feuer. Nicht der ganze Qualm zieht dann sofort in den Kamin, auch die Küche wird rauchig und stickig. Wenn Ady weiter sagt, die Lieder seien purpur, so ist auch diese Assoziation mit Blick in das Feuer noch durchaus buchstäblich nachvollziehbar, denn in dessen innerstem Kern gibt es dieses gelblich rötliche Violett. So mag hinter der uns zunächst unnachvollziehbar erscheinenden Verkettung von Akustik und Optik, von Geruch und Seele in höchster, synästhetischer Genauigkeit eine ganze Kindheit ihren Platz haben und aufflammen, und das ausgerechnet im hochsommerlichen Paris, bei gedankenverlorenem Schlendern den Boulevard Saint Michel hinunter auf die Seine zu. Selbstvergessenheit wird zum Weg und Medium genauester Erinnerung.

Megjegyzés [u4]: Seite: 1
Du hast es ja auch so übersetzt, nur eben nicht mit Bindestrich

Megjegyzés [u5]: Seite: 1
irgendwie verstehe ich es eher so, dass der Herbst gerade beginnt, es ist vielleicht noch heiß, aber schon Herbst, aber vielleicht verstehe ich das auch falsch

Wird bei Rilke der Herbst regelrecht herbeikommandiert, so kommt er bei Ady ungerufen, ja geradezu überfallartig. Eigentlich hat er noch gar nichts zu suchen in der Gluthitze der Stadt. Das Verb *beszökni*, mit dem Ady den Herbst nach Paris kommen lässt, ist ein ungewöhnlich zusammengesetztes. Das Stammverb *szökni* drückt eine heimliche, rasche, flüchtende Bewegung aus. Durch die Silbe *be-* bekommt das Verb seine Richtung, die Bewegung führt *hinein* in die Stadt. Und diese Richtung steht fast in einem Gegensatz zur Bedeutung des Stammverbs, denn fliehend schleicht man sich eher aus etwas hinaus als in etwas hinein. So wird mit der ersten Zeile des Gedichtes das eigenartige Geschehen und Tun dieses Herbstes bereits konzentriert vorweggenommen. Dass wir es hier mit einem ganz besonderen Herbst zu tun haben, macht Ady auch orthographisch deutlich. Er schreibt seinen Herbst mit einem großen *Anfangsbuchstaben,* das Ungarische pflegt ihn klein zu schreiben. Auch das zweite Verb, mit

dem der Herbst gekennzeichnet wird, unterstreicht seine Merkwürdigkeit: *suhant nesztelen, er schlich lautlos.* Dieser Herbst bewegt sich wie ein Illegaler in Paris, wie einer, der nicht entdeckt werden darf. Und er bleibt ja auch unbemerkt, nur das lyrische Ich wird ihn gewahr, weil es über eine wache Erinnerung Sinneskräfte mitbringt nach Paris, die ein Gespür haben für eine Welt hinter der sinnlich unmittelbar zugänglichen. Das lyrische Ich ist mit diesen besonderen Kräften auch selbst ein Fremdgänger in der Stadt wie der sich einschleichende Herbst. Daher kann es zwischen beiden zu dieser einmaligen Begegnung kommen, die den Charakter einer konspirativen Verschwörung hat: es wird geflüstert. Wir erfahren nichts Genaues über das Geheimnis, das hier ausgetauscht wurde, doch es muss ein erschütterndes gewesen sein, eines auf Leben und Tod, denn der Held des Gedichtes verspürt ein Erzittern des ganzen Boulevard unter dem Einfluss seiner Wirkung. Die Blätter benehmen sich gleichfalls wie Mitwisser. In der ersten Strophe sind sie vollkommen still, in der dritten flattern sie in verspieltem Gelächter über das Straßenpflaster, in der vierten und letzten sind sie stöhnendes Laub. Oder ist der Umschlag des Wetters gleichsam das Medium dieser außergewöhnlichen Begegnung? Der Umschlag von schwüler Sommerhitze, die von keinem Lüftchen bewegt wird, hin zu dem entscheidenden Moment, wo die Winde losgelassen werden, die das Laub erstöhnen lassen, die es von den Bäumen reißen und über die Straßen fegen? Zu einem wirklichen Mitwisser aber kann allein der Leser werden, denn er ist durch die Existenz des Gedichtes aufgefordert, den Spuren der Worte nachzugehen, in denen sich das Geheimnis in einem Atemzug verbirgt und offenbart.

In Adys Gedicht ist ein Moment fixiert, der nicht nur Jahreszeiten durcheinander mischt, auch Orte werden verschoben und miteinander verschmolzen, um für die kurze Dauer des Gedichtes eine Stadtlandschaft entstehen zu lassen, die zum Schauplatz einer ganz auf das Subjekt zugeschnittenen Offenbarung wird. Dabei ist Paris rein sprachlich bereits ein magyarisch okkupiertes. Wer außerhalb Ungarns ist schon in der Lage, hinter dem *Szent Mihály út* den *Boulevard Saint Michel* wiederzuentdecken, hinter der *Szajna* die *Seine,* und auch an den Namen Paris haben sich sprachliche Zeichen ungarischer Besetzung geheftet, *Párisban: in Paris, Párisba: nach Paris, Párisból: aus Paris*. So ist aber auch umgekehrt das erinnerte Land der Reisig-Lieder für den entscheidenden Moment der subjektiven Wahrheit ein Stück Paris, ganz wie die Seine und der Boulevard. Nur menschliche Sprache kann diese Verschmelzung von Ort und Zeit dank ihrer fiktiv bewegenden Kräfte leisten, und je wirksamer Sprache dieses tut, desto entschiedener legt sie sich als vollbrachte Leistung auf die Orte und prägt ihnen Seelenkräfte ein.

Wie für den Leser Rilkes durch den *Malte* die Stadt Paris eine andere geworden ist, so hat Ady gerade mit seinem Gedicht *Párisban járt az Ősz* den Ungarn ein eigenes Paris gegründet, ein heilsam erschreckendes, persönliches und doch auch sehr ungarisches Paris.

Wenn wir nicht wüssten, dass Rilke seinen *Herbsttag* am 21. September 1902 in Paris geschrieben hat, wir könnten es dem Gedicht nicht schlüssig ablesen. Nichts deutet klar darauf hin, dass er hier eine Großstadterfahrung verarbeitet. Im Gegenteil. Die *Flure*, auf denen der Herr die Winde los lassen soll, sie weisen uns vor die Tore der Stadt, wie auch die *Früchte* und der *Wein*, denen noch letzte Sonnentage gewünscht werden, bevor der Herbst einbrechen möge. Die letzte Strophe allerdings deutet vielleicht doch auf einen eher in die Stadt verschlagenen Menschen hin, der seinen Platz nicht findet, denn er ist in hohem Maße einsam, er schläft nicht in der Nacht, er liest und schreibt lange Briefe und versucht, seine Unruhe durch das Auf- und Abwandern von Alleen zu bekämpfen. Diese Nervosität ist eher die eines Stadtbewohners, der es nicht lassen kann, seine ganze Existenz bohrend in Frage zu stellen. Man möchte ihm geradezu eine ausgiebige Erholungszeit auf dem Lande verschreiben.

Fast auf den Tag genau ein Jahr vor Niederschrift des Gedichtes, am 22. September 1901, hat Rilke ein Gedicht geschrieben, das in allerengster Verwandtschaft zum *Herbsttag* steht und später in das *Stunden-Buch* eingeflossen ist, in dessen mittleren Teil, in *Das Buch von der Pilgerschaft*. Wie alle Gedichte des *Stunden-Buches* trägt auch dieses keinen Titel.

Jetzt reifen schon die roten Berberitzen,
alternde Astern atmen schwach im Beet.
Wer jetzt nicht reich ist, da der Sommer geht,
wird immer warten und sich nie besitzen.

Wer jetzt nicht seine Augen schließen kann,
gewiß, daß eine Fülle von Gesichten
in ihm nur wartet bis die Nacht begann,
um sich in seinem Dunkel aufzurichten: –
der ist vergangen wie ein alter Mann.

Dem kommt nichts mehr, dem stößt kein Tag mehr zu,
und alles lügt ihn an, was ihm geschieht;
auch du, mein Gott. Und wie ein Stein bist du,

welcher ihn täglich in die Tiefe zieht.[174]

Es ist viel geschehen zwischen diesen beiden Gedichten. Welt und Gott stehen in ganz neuem Verhältnis zueinander, und der Mensch gewinnt merklich andere Beziehungen zu beiden wie zu sich selbst. Hier im *Stunden-Buch* ist Gott noch ein Fatum. Er diktiert den Zeitpunkt der Reife, und schafft es der Mensch nicht, den Reichtum der Welt rechtzeitig in sich aufzunehmen, so ist es aus mit ihm, er *ist vergangen wie ein alter Mann.* Die letzte Strophe nutzt Rilke, das heillose Unglück dieses Gescheiterten mit dramatischen Bildern intensiv auszumalen. Dem Mann ist nicht zu helfen. Er hat keinerlei Anteil mehr an der Welt. Was ihm auch geschieht, es lügt ihn an. Und als sei dies noch nicht tragisch genug, wird in den letzten zwei Zeilen auch Gott selbst noch in die Exekution des Gescheiterten mit aufgenommen. Auch er wird ihn nur mehr belügen. Und zum Schluss heißt es dann von diesem Gott: *Und wie ein Stein bist du, welcher ihn täglich in die Tiefe zieht.* Fast mag man hier an die Praxis von Mördern denken, wie sie mit ihren Opfern umgehen. Sie umwickeln die Leiche mit einem großen Stein und werfen sie ins Wasser, um sie für immer los zu sein und alle Spuren zu versenken.

Da haben sich die Chancen des Menschen in dem einen Jahr, das zwischen der Niederschrift dieser Gedichte verstrichen ist, doch erheblich verbessert. Ja sogar die Pflanzen werden in einer freundlicheren Perspektive gesehen. Hieß es im *Stunden-Buch: alternde Astern atmen schwach im Beet*, so wird in der mittleren Strophe des *Herbsttag*es der Herbst nicht als Vernichter, sondern als Vollender der Pflanzen beschrieben. Er gibt den Früchten die Fülle und jagt dem schweren Wein die letzte Süße ein. Die Früchte haben hier geradezu Vorbildcharakter. Wie sie müsste der Mensch es verstehen, sich rechtzeitig zu öffnen und zu verschließen, um die Größe des Sommers glücklich und sicher in sich aufzunehmen, als ein Reifender.

In beiden Gedichten werden wir mit drei Personen konfrontiert: mit Gott und zwei Menschen. Der eine Mensch steht in Kommunikation zu Gott, in beiden Fällen duzt er diesen Gott und ist gleichsam der Sprecher des Gedichtes. Der zweite Mensch taucht sprachlich nur in Form von Pronomen auf, im *Herbsttag* zweimal mit dem Pronomen *wer*, im *Stunden-Buch* ungleich häufiger: *wer, sich, wer, ihm, der, dem, dem, ihn, ihm, ihn.* Dieser Anonyme aber ist in beiden Gedichten der eigentliche Held. Er kämpft um Sinn und Fülle des Lebens.

[174] Rilke: SW I, S. 337

Sind im *Stunden-Buch* die Positionen wie in einem Dreieck klar voneinander unterschieden, so geraten sie im *Herbsttag* viel näher aneinander. Der mit Gott Kommunizierende versucht massiv, sich in dessen Werk einzuschalten. Mit sechs Imperativen macht er sich an den Herrn heran, dem Herbst beschleunigend auf die Sprünge zu helfen. Das Wort *Herr*, mit dem das Gedicht anhebt, wird durch die ersten zwei Strophen fast demontiert, denn was ist das für ein Herr, der von seinem Knecht lauter Befehle auf sich prasseln lässt. Auch das Verhältnis der beiden Menschen zueinander hat sich merklich gewendet. Gab es im *Stunden-Buch* eine unterkühlte Distanz zwischen dem, der spricht, und dem, der scheitert, so ist im *Herbsttag* fast eine Allianz zwischen beiden spürbar. Der Einbruch des Herbstes ist hier keine katastrophale Verdammung mehr, er ist eine Notwendigkeit: ein Aufbruch in das Ungewisse, den es zu wagen gilt. Beide wissen darum und tun das Ihre: der eine befiehlt den Herbst herbei, weil er ansteht, der andere macht sich auf seine Einsamkeit gefasst, weil sie ansteht. Wer Rilke sucht in diesem Vers, der muss ihn in der Verschmelzung beider finden, denn beide tun ihr Werk an der Vollständigkeit des Lebens. Der eine kann auf den andern nicht verzichten.

Rilke macht sich mit diesem Gedicht auf die schmerzhafte Arbeit gefasst, die er mit seinem *Malte* dann vollbringen sollte, nämlich auf eine mutige Weise an der eigenen Einsamkeit zu arbeiten. In ihn fließt die ganze Unruhe ein, er ist es, der wacht und liest, der wie ein Getriebener die Alleen durchstreift, er übt und sucht den unbehausten Blick. In seinen Aufzeichnungen heißt es:

«Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben und jetzt bin ich so müde wie nach einem weiten Weg über die Felder von Ulsgaard. (…)

Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen.»[175]

Und später:

«Was hätte es für einen Sinn gehabt, noch irgendwohin zu gehen. Ich war leer. Wie ein leeres Papier trieb ich an den Häusern entlang, den Boulevard wieder hinauf.»[176]

[175] Rilke: SW VI, S. 721

Nicht einmal das Briefeschreiben als letzte Verklammerung an die menschliche Gesellschaft bleibt ihm mehr vergönnt.

«Ich will auch keinen Brief mehr schreiben. Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe. Und an fremde Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben.»[177]

So verfasst Malte die *Aufzeichnungen* gleichsam als einen unablässigen Brief an sich selbst, an einen, den er auch nicht kennt, so stark ist der Umbruch seines eigenen Charakters, den er aber kennen lernen will. Er dokumentiert tagebuchartig den zähen Prozess des Versuches, sich aus bewusst gewählter Einsamkeit selbst zu erlösen. Um zu begreifen, was er da leistet, lohnt sich ein letzter Blick auf die Verben des Gedichtes aus dem *Stunden-Buch*. Denn da steht genauer als im *Herbsttag* in negativer Form als Kennzeichnung des Scheiterns, was Malte positiv zu wenden hat, will er es nach geduldigem Kampf schaffen, *sich* selbst zu *besitzen*. Malte versucht mit aller Kraft, was dem Gescheiterten im Gedicht misslingt, er öffnet die eigenen Augen in Paris und lernt sehen, um mit dem Gesehenen eine *Fülle von Gesichten* in sich aufzunehmen, die sich dann *in seinem Dunkel* aufrichten. Daher ist sein Leben in Paris bei aller Niedergeschlagenheit ein Akt des Aufbruchs. Malte ist nicht *vergangen wie ein alter Mann. Ihm stoßen Tage zu*, um auch diese merkwürdige Formulierung des Gedichtes positiv gewendet aufzunehmen, denn sie trifft gut den schwierigen Kampf des Malte Laurids Brigge, seine Pariser Tage zu bestehen. *Zustoßen*, das ist im Deutschen eigentlich ein restlos negativ besetztes Wort, jede Mutter steht Ängste aus, ihrem Kind könnte etwas zustoßen. Ein Wort, das fest vom Unglück gepachtet zu sein scheint, macht Rilke diesem abspenstig und verwandelt es in eine Devise des Glücks. Denn wird es ihm gelingen, sich ganz bereit und offen zu machen für das Zustoßen der Tage, dann wird er gekräftigt aus dem schweren Zweikampf mit der Stadt hervorgehen. Kein Geschehen wird ihn mehr anlügen können, denn er sieht ihm auf den Grund.

Ist das Gedicht aus dem *Stunden-Buch* noch ein fatalistisch befangenes, so hat Rilke mit seinem *Herbsttag* diese Befangenheit abgeschüttelt und in eine Herausforderung verwandelt, der sich sein Malte dann zu stellen versucht. Paris wird zum Schauplatz dieser Grenzgängerschaft.

---

[176] Rilke: SW VI, S. 774
[177] Rilke: SW VI, S. 711

Rilke und Ady ist es gleichermaßen geglückt, mit ihren Gedichten *Herbsttag* bzw. *Herbst in Paris (Párisban járt az ősz)* ihr eigenes Erleben sprachlich so genau zu verdichten, dass es universal wahr und gültig zu werden vermag. Dabei ist es keinesfalls ihre Leistung, den Herbst als drohendes Zeichen verstanden zu haben, das an das eigene Sterben gemahnt. Ähnliches haben schon viele Dichter vor ihnen getan, auch in der deutschen und ungarischen Literatur. Die Leistung beider Gedichte liegt vielmehr darin, den Herbst zu einem restlos persönlichen Geschehen gemacht zu haben und mit sprachlicher Kunst dennoch zu erreichen, ihre Grenzgängerschaft nicht nur nachvollziehbar, sondern geradezu vollziehbar werden zu lassen. Hier überschreitet Sprache den angestammten Horizont der Mitteilung, sie lässt uns teilhaben an dem seltenen und intimen Moment, da der Fremde unverhüllt und unweigerlich auf sich selber stößt.

Megjegyzés [u6]: Seite: 1
Hier in Klammern oder mit Schrägstrich den ungarischen Titel dahinter?

Paris als Hauptstadt und Festung der Grenzgängerschaft

Die großen Boulevards der Stadt Paris gleichen mit ihren dichtbestuhlten, kilometerlangen Caféterrassen einem kolossalen Freilichttheater. Zu den winzigen Tischen gehören maximal zwei Stühle, so entsteht eine Sitzordnung, die lauter Anonymität und Einsamkeit so lose wie fest miteinander verkettet. Wie Sonnenblumen ihre gelben Köpfe mit militärischem Gehorsam den lebensspendenden Lichtstrahlen entgegenstrecken, so sind all diese Stühle nach einem strengen, weil ungeschriebenen Gesetze zur Straße hin ausgerichtet, den Bürgersteigen entgegen, denn da wird sie sein, die Bühne für den ewigen Aufzug vorbeiströmender Menschen, das alltäglich-neue Spektakel, das immer wieder ungeahnte Überraschungen bereithält. In dynamischem Wechsel werden aus Zuschauern Akteure und aus Akteuren Zuschauer. Bewegung ist das Gesetz der Straße. Wer sich wundert, dass er auf diesen vorderen Plätzen ein Vermögen für ein Mineralwasser bezahlt, hat das Eintrittsgeld noch nicht begriffen, das auch bedeutend müdere Bühnen ihren Gästen gerade auf den exquisiteren Plätzen abverlangen. Und das jagende Auge kommt hier auf seine Kosten.

Jetzt eben stürzen vier tiefergraute Damen ins Lokal und auch schon wieder hinaus, alle über achtzig Jahre alt und doch mit dem rücksichtslosen Schwung blutjunger Hooligans. Ihre Bandensprache klingt sächsisch und sie durchforsten Paris offenbar systematisch nach exotischen Bierdeckeln. Ihre große Schwäche treibt sie voran, ein hemmungsloses

Sammelfieber. Menschen aller Rassen und Klassen passieren den schmalen Korridor vor der Terrasse. Jede Bewegung weist auf ein Geheimnis und zeugt auch schon die gierige Lust auf das nächste. Ein unersättliches, bewegt-bewegendes Spiel. Gesichter werden studiert, Beine bewundert, Bewegungen belacht, Hunde gefürchtet und gefüttert, Hüte verspottet, Kleider bestaunt, Schuhe begehrt, Gerüche studiert, Schreie missverstanden, Blicke mit gleicher Sorgfalt gesucht und vermieden, an Zeitungen wird vorbeigestarrt, die Zeichen der Straße zu lesen. Und mittendrin in diesem Tumult der härteste Ernst des Lebens. Da steht ein Mädchen mit Kinderwagen, schlank und wunderschön, ganz jung, bestimmt noch unter achtzehn, mit hochschwangerem Bauch, ihr Gesicht ist tränenüberströmt, und sie stützt sich mehr auf den Kinderwagen, als dass sie ihn schiebt, ein Mensch in unfassbarer Schwäche, Mutter und werdende Mutter, doch ohne einen Funken Zuversicht, unnahbar fast im Bann ihrer nach innen weinenden Verzweiflung. Endlich schafft es ein älterer Mann, in diese selbstverlorene Einsamkeit friedlich einzubrechen. Er nimmt sie sanft bei der Schulter, sie lässt es besinnungslos zu, und dann schiebt er sie mit dem Kinderwagen in eine Seitengasse, erst einmal hinaus aus dem Hagel der gefräßigen Blicke, die wie Schüsse auf diese junge Mutter eindringen. Der alte Mann spürt richtig, er muss ihr Deckung verschaffen.

So war es gestern, ist es heute und wird es morgen sein, Rilke und Ady haben auf diesen Pariser Boulevards gelebt und gearbeitet. Wer sich dem Kraftfeld dieser Stadt der Städte aussetzt, riskiert zweierlei. Entweder strömt ihm ihr zirkulierendes Blut als Kraftgewinn in den Rücken, so fühlt sich der Besucher beflügelt und bekommt Mühe, den Zustrom an Energie und Glücksverheißung in sich unterzubringen, oder aber ihn erwischt der städtische Blutstrom störend und feindlich. Dann wird er zu einem kraftverschleißenden Leben gegen die Flussrichtung herausgefordert und gezwungen, sich zu behaupten, jede Bewegung wird zu einem Kraftakt des Widerstandes, jeder Zentimeter eigener Entwicklung geschieht zum Preis einer ermüdenden Selbstverausgabung.

Hatte es bei Eintritt in die Stadt den Anschein, als wäre Ady mit Leib und Seele dabei, in ihre Stromrichtung zu fallen und von der ganzen Schubkraft der Stadt entsprechend beflügelt zu werden und als sei Rilke dagegen in den großen Gegenstrom verschlagen worden und bald schon entnervt gewesen vor Überforderung, so ändert sich das mit der Zeit. Ady macht mehr und mehr Bekanntschaft mit dem sich widersetzenden Paris, und Rilke entdeckt fast widerwillig die guten und produktiven Qualitäten der Stadt.

Aus dem ersten Pariser Brief Adys wissen wir bereits, dass die Hoffnung auf Schutz zu den großen Motiven gehörte, die ihn an die Seine trieben. Mit dem Gedicht *Páris, az én Bakonyom*[178]*(Paris, mein Bakonywald)* hat er dieses Motiv in Dichtung verwandelt, ihm Bild und Namen gegeben:

Páris, az én Bakonyom

Megállok lihegve: Páris, Páris,
Ember-sűrűs, gigászi vadon.
Pandur-hada a szájas Dunának
Vághat utánam:
Vár a Szajna s elrejt a Bakony.

Nagy az én bűnöm: a lelkem.
Bűnöm, hogy messzelátok és merek.
Hitszegő vagyok Álmos fajából
S máglyára vinne
Egy Irán-szagú, szittya sereg.

Jöhetnek: Páris szivén fekszem,
Rejtve, kábultan és szabadon.
Hunnia új szegénylegényét
Őrzi nevetve
S beszórja virággal a Bakony.

Itt halok meg, nem a Dunanál.
Szemem nem zárják le csúf kezek.
Hív majd a Szajna s egy csöndes éjen
Valami nagy-nagy,
Bús semmiségbe beleveszek.

Vihar sikonghat, haraszt zörrenhet,

[178] Ady: Dichtungen, S. 76 f

Tisza kiönthet a magyar sikon:
Engem borít erdők erdője
S halottan is rejt
Hű Bakony-erdőm, nagy Páris.

Paris, mein Bakonywald

Atemlos bleibe ich stehen: Paris,
Menschengewimmel, wüste Gewalt,
Gendarmen der gierigen Donau,
Mögen mich jagen:
Es wartet die Seine, der Bakonywald.

Groß ist mein Verbrechen: die Seele.
Schuldig sind mein Weitblick und mein Mut.
Abtrünnig bin ich vom Stamm des Álmos,
Sie verbrennen mich,
Das Skythenpack wirft mich in die Glut.

Egal: ich liege Paris im Herzen,
Sicher, geborgen, berauscht und weich.
Ungarns neuen Freiheitspartisanen
Beschützt mit Lächeln
Und Blumen der Bakony und sein Reich.

Hier sterbe ich, nicht an der Donau,
Meine Augen schließen zarte Hände.
In friedlicher Nacht ruft mich die Seine,
Lässt mich verschwinden,
Im dunklen Nichts wartet mein Ende.

Sturmwind soll toben, Herbstlaub rauschen,,
Die Theiß wird wüten mit ihrer Flut:
Mich schützt der große Wald der Wälder,
Noch bis in den Tod
Paris, mein Bakony, bewacht mich gut.[179]

[179] Ady: Gib mir deine Augen, S. 119

Wie in seinem ersten Brief aus Paris, so begegnet uns auch hier ein Ady, der hemmungslos vor Begeisterung Paris mit eigenen Sehnsüchten bestürmt und besetzt. Mit der wilden Energie, mit der gut tausend Jahre zuvor seine magyarischen Ahnen über Europa hinwegfegten und sich plündernd nahmen, was ihnen gerade gefiel, um am Ende dann – durch Niederlagen klug geworden – auf ihr verwüstendes Treiben zu verzichten und als letztes Nomadenvolk in Europa den großen Sprung zu schaffen und mit der Gründung eines eigenen Staates festen Fuß im Karpatenraum zu fassen. Mit der Energie einer solchen Urgewalt stürmt Ady nach Paris und wirft sich wie ein unaufhaltsamer Eroberer auf die Stadt, als wisse er nicht von den mehr als tausend Jahren europäischer Geschichte der Ungarn.

In dem Gedicht allerdings ist Adys Energie die eines Flüchtenden. Er flieht vor den Gendarmen, vor den gefürchteten Häschern seines eigenen Landes, er flieht die gefräßige Donau und sucht die schützende Seine. Das Asyl Paris ist nicht allein der Ort einer flüchtigen Rettung, die Stadt avanciert in diesem Gedicht zu einer Wahlheimat, deren Herz er sich voll und ganz anvertrauen kann, *sicher, geborgen, berauscht und weich* bis an sein Ende und darüber hinaus, denn hier will er sterben und begraben sein, nicht an der Donau. Hatten seine Ahnen mit der Landnahme vor tausend Jahren den Ungarn eine Heimat im mittelalterlichen Europa geschaffen, so ist Ady nun auf der Suche nach einer ungarischen Heimat, die sich nicht fürchtet vor der Moderne, sondern sich ihr bereitwillig, selbstsicher und gern öffnet. Er pocht darauf, ein Nachkomme des Álmos zu sein, des mythischen Urvaters der Ungarn aus dem Haus der Árpáden, dem ersten Königsgeschlecht. Er wurde wohl nach einer verlorenen Schlacht in Siebenbürgen hingerichtet, so heißt es jedenfalls in einigen historischen Quellen, gehört also in das Lager der Verlierer im europäischen Zivilisationsprozess der Ungarn, in das Ady sich selbst immer wieder einzureihen liebt. Dem Lager der Verlierer und Widerstandskämpfer fühlt sich Ady verbunden, er sieht sich selbst als ein Nachfahre der *szegénylegények*, wörtlich übersetzt der *armen Burschen,* das sind Mitglieder von verarmten Männerbanden, die ehemals Kämpfer im Freiheitskrieg 1848/49 waren und nach dessen Niederschlagung immer auf der Flucht vor der Staatsgewalt sich im Bakonywald nördlich vom Plattensee versteckten, vom Volk geliebt und unterstützt, von der Obrigkeit verfolgt und gejagt. Ady macht in diesem Gedicht Paris zum modernen Fluchtpunkt aller ungarischen Partisanen, die aktuell von einem demokratischeren, freieren, selbstbewussteren und glücklicheren Ungarn träumen und für diesen Traum zu kämpfen

bereit sind. Paris wird so zu einem ganz besonderen ungarischen Wald, zum *Wald der Wälder*. Das Menschengewimmel der Metropole wird zum schützenden Dickicht im neuen Kapitel des ungarischen Freiheitskampfes. Mit diesem Gedicht überschreitet Ady den Raum idealisierender Wunschprojektionen, denn hier wird aus Paris eine schützende Bastion und Kraftreserve im ungarischen Emanzipationskampf, ein Verbündeter in der Ferne.

Wie sehr Paris in den Vorstellungen und Dichtungen Adys eine Erfindung auf dem dunklen Hintergrund ungarischer Nöte und Zerrissenheiten ist, bestätigen nahezu alle Gedichte, die Ady seiner Traumstadt Paris gewidmet hat. Jede Verherrlichung von Paris korrespondiert mit einer Verdammung der Heimat, die durch diese schmerzhafte Kritik hindurch aber immer wieder dennoch geliebt wird. *A Gare de l´Esten (Abschied von Paris, Gare de l´Est)*[180] ist ein Gelegenheitsgedicht, es beschreibt die Abfahrt von Paris nach dem ersten längeren Aufenthalt dort.

A Gare de l´Esten

Reggelre én már messze futok
S bomlottan sírok valahol:
Most sírni, nyögni nem merek én,
Páris dalol, dalol.

Én elmegyek most, hazamegyek,
Már sziszeg, dohog a vonat,
Még itt van Páris a szivemen
S elránt az alkonyat.

Most fűt bolond-sok álmom alá
A füttyös, barna szörnyeteg.
Holnap fehérebb én leszek-e
Vagy a svájci hegyek?

Holnap fehérebb én leszek, én,
Téli sírkertek szele jő,

[180] Ady: Dichtungen, S. 37 f

Küldi már a csókjait nekem
A magyar Temető.

Óh, az élet nem nagy vigalom
Sehol. De ámulni lehet.
Szép ámulások szent városa,
Páris, isten veled.

Az én hűtlen, beteg istenem
Ülje itt mindig vad torát:
A tűzcsóvás, felséges Öröm.
Dalolj, dalolj tovább.

Tőled hallja a zsoltárokat
E koldus, zűrös, bús világ
S az életbe belehazudunk
Egy kis harmóniát.

Dalolj, dalolj. Idegen fiad
Daltalan tájra megy szegény:
Koldus zsivaját a magyar Ég,
Oh, küldi már felém.

Fagyos lehellet és hullaszag
Száll ott minden virág felett.
Elátkozott hely. Nekem: hazám.
A naptalan Kelet.

Mégis megyek. Visszakövetel
A sorsom. S aztán meghalok,
Megölnek a daltalan szivek
S a vad pézsma-szagok.

Megölnek s nem lesz mámorom,
Kinyúlok bután, hidegen.
Páris, te óriás Daloló,
Dalolj mámort nekem.

Csipkésen, forrón, illatosan
Csak egyszer hullna még reám
S csókolná le a szemeimet
Egy párisi leány.

Az alkonyatban zengnének itt
Tovább a szent dalok.
Kivágtatna a vasszörnyeteg
És rajta egy halott.

Abschied von Paris
Gare de l´Est

Morgen früh bin ich schon weit von hier,
Werde weinen, innerlich zerstört,
Noch halte ich die Tränen auf,
Paris pulsiert, Paris betört.

Jetzt geh ich fort und fahr nach Haus,
Schon dampft der Zug, zischt wie ein Tier,
Noch liegt Paris in meinem Herzen,
Die Dämmerung reißt mich von hier.

Das pfeifende, braune Ungetüm
Heizt meine wirren Träume an,
Werd ich wohl morgen bleicher sein
Als in der Schweiz der Gipfelkamm?

Ja, morgen werde ich weißer sein,
Wind weht von weißen Gräbern bleich,
Und Küsse fliegen mir entgegen
Aus ungarischem Totenreich.

Das Leben ist kein großes Jubeln,
Nirgends, doch träumen kann man hier,
Heilige Stadt der schönen Wünsche,

Traumstadt Paris, Gott sei mit dir.

Setze sich mein treulos kranker Gott
Hier an den Tisch zum Leichenschmaus:
Lebenslust soll mit Feuerschweifen
Weiter toben in Saus und Braus.

Von hier soll sie die Psalmen hören,
Die bettelarme, trübe Welt,
So lügen wir in dieses Leben
Etwas Frieden, so lang er hält.

Du musst feiern, denn dein fremder Sohn
Geht in ein Land, das feiert nicht:
Bettlerlärm schickt der Ungarhimmel,
Trübes Dunkel zerstört das Licht.

Kalter Atem, Geruch von Leichen
Schwebt über allen Blumen dort,
Land des Fluches, da bin ich zu Hause,
Der Osten treibt die Sonne fort.

Ich gehe dennoch, so will es mein
Schicksal. Dann werde ich sterben,
Lieblose Herzen zerstören mich,
Moschus lockt mich ins Verderben.

Zerstören mein Dasein ohne Rausch,
Dumm und kalt verstreicht mein Leben,
Paris, du riesige Verführung,
Du musst mir Erlösung geben.

In Paris soll mich die Schönste lieben,
Einmal möchte ich sie spüren,
Ihr Kuss soll mir die Augen schließen,
Mich verzaubern, mich verführen.

Hier werden noch in der Dämmerung
Heilige Lieder weiter klingen,
Doch der Zug, das Ungetüm, wird
Einen Toten heimwärts bringen.[181]

Dieses frühe, beim ersten längeren Aufenthalt geschriebene Liebesgedicht an die Stadt Paris ist in all seiner Leidenschaft mit einer beinahe schon bewussten Aussichtslosigkeit verfasst, nicht umsonst ist ihm der Tod immer wieder eingeschrieben, denn diese Spannung in ihrer extremen Polarität kann kein versöhnliches, friedliches, lebensfreundliches Ende finden, sie wird den Autor, der auch hier wieder ungebrochen der Held seines Gedichtes ist, zerreißen, je mehr er sich ihr ausliefert. Diese Auslieferung aber scheint ihm schicksalhaft befohlen: *Ich gehe dennoch, so will es mein / Schicksal.* Paris vermag diese Fatalität nur zu forcieren, nicht aber zu durchbrechen. Das Strahlen dieser Stadt wirft sein Licht auf das Dunkel der ungarischen Heimat. Der ungarische Text hebt bestimmte Begriffe durch ungewöhnliche Großschreibung hervor. Auch hier herrscht das Prinzip der Polarität: dem ungarischen Friedhof (Temető) wird die Pariser Freude (Öröm) entgegengestellt, der sonnenlose Osten (Kelet) und der dunkle ungarische Himmel (Ég) stehen dem verführerisch klingenden (Daloló) Paris gegenüber. Im Gegensatz zu Rilke hat Ady keine Perspektive in der wirklichen Stadt Paris, in Ungarn aber kann ihm das Wissen um eine mit allen Träumen aufgerüstete Gegenwelt helfen, die Nöte und Wünsche an Ort und Stelle schärfer und fordernder zu benennen. Das selbst geschaffene, poetische Paris wird ihm zur Waffe im Kampf um ein besseres Ungarn. Paris wird bei Ady zur mobilen Hauptstadt seiner ungarischen Utopie.

Rilke braucht die Stadt Paris für ganz andere Kämpfe. Auch er findet am Ende seines Lebens ein schönes Bild, das die Rolle der Stadt in der Biographie seiner Lebenswünsche anschaulich zum Ausdruck bringt:

«Ich lebe recht als Jonas im Bauche des Wal´s Paris, – aber so oft der immense Fisch mich ins Freie speit, einen Augenblick, staune ich die herrlichen Wasser an und die Räume über ihnen und das Große und Mächtige dieser Welt, in der das Unthier mich, recht eigenmächtig, als ein winziges Gewicht seines Eingeweids, hinbewegt! Eindrücke mehr als man faßt. Alles übertreffend, beinah alle … »[182]

[181] Ady: Gib mir deine Augen, S. 127 ff
[182] Zitiert nach Schnack II (1990), S. 971

So schreibt Rilke am 20. Februar 1925 an Marianne Weininger, und er dokumentiert mit diesem Vergleich die weite Strecke der Bedeutungswandlung, die er in seinem Verhältnis zu Paris zurückgelegt hat. Brachte die Stadt bei seinem ersten Aufenthalt 1902 alle Ängste und Wunden in Rilke zum Vorschein, war sie da noch eine Metropole des Todes und wurde zum unbarmherzigen Prüfstein seiner Existenz, so ist sie hier der lebensrettende Bauch des Wales, ein eigenwilliges und eigenmächtiges Unterseeboot für die große Entdeckungsreise verborgener Welten. Er nennt diesen Wal ein *Unthier* und fühlt sich wie ein winziges Stück seiner Eingeweide, dennoch liegt in diesem Bild auch die Dankbarkeit für den Schutz, den ihm diese Stadt gewährt, schließlich ist die Geschichte von Jonas im Bauch des Wales die biblische Metapher für das unglaubliche Wunder des Überlebens. An der Überforderung, die Rilke in Paris von Beginn an empfand, hat sich im Laufe der Jahre nicht viel geändert, auch jetzt übersteigen die Eindrücke sein Fassungsvermögen, sie übertreffen alles, doch an die Stelle überforderter Verängstigung tritt ein gereiftes Staunen *über das Große und Mächtige dieser Welt.*

Die gut sieben Monate Paris (7. Januar – 18. August) im Jahre 1925, die zu Rilkes Abschied von der Stadt werden sollten, sind das erstaunliche Finale an einem Ort, der es dann dennoch mehr als alle anderen von Rilke bewohnten Plätze verdient, als schützender Ankerplatz und ein Stück beweglicher Heimat gelten zu dürfen.

Nie in seinem Leben hat Rilke ein derartig geselliges Leben geführt wie in diesen Monaten. Eine solche Geselligkeit war ihm ärztlich geradezu verschrieben worden:

«Wieder legte ihm Doktor Haemmerli dringend nahe, seinen Einsamkeitskult aufzugeben, nach Paris zu fahren und Geselligkeit zu pflegen. »[183]

Rilke irritiert den großen Kreis der Freunde und Bekannten durch diese ganz ungewöhnliche Heftigkeit seiner Öffnung, er lässt sich mit dem Autotaxi, das es zu seinen Zeiten vor dem Krieg noch nicht gab, mit Genuss von einem Treffen zu dem nächsten kutschieren und empfängt sehr viele Besucher in seinem Hotel. Voller Lebenslust genießt er die Metropole wie ein riesiges Wohnzimmer und lässt sich von Lust und Zufall treiben. Graf Harry Kessler notiert am 5. April

[183] Freedman (2002), S. 433

1925 nicht ohne Spott in sein Tagebuch, Rilke sei der Salonlöwe und entspreche ganz dem Bild, das sich die Franzosen von einem deutschen Schriftsteller machen. Er führt diese Veränderung Rilkes auf den dominanten Einfluss von Baladine Klossowska zurück.[184]

Dabei ist diese Pariser Lebenslust Rilkes durchaus auch ohne Fremdeinfluss erklärbar, in ihr liegt die Befreiung, sich endlich wieder in der Stadt nach Lust und Laune bewegen und ausleben zu dürfen, die vor dem Krieg der Mittelpunkt seines Arbeitens und seiner Entfaltung war. Wie eine späte Ernte lange schon gesäter Frucht erlebt er diese Monate in Paris. Zudem hatte er sich nach Niederschrift der *Elegien* und der *Sonette an Orpheus* in seiner Korrespondenz wie auch in seiner poetischen Arbeit mehr und mehr auf die französische Sprache verlegt, in Muzot sprach er französisch, französische Schriftsteller und Intellektuelle ermutigten ihn, französisch zu dichten und zu publizieren, Übersetzungen aus dem Französischen wurden zu seiner wichtigsten Tätigkeit, die Sprache seiner Stadt wurde mehr und mehr zur Sprache seines Alltags. Auch das trug dazu bei, sich intensiver und williger mit Paris zu identifizieren als je zuvor. In Deutschland und Böhmen wurde er für diese Identifizierung immer wieder heftig angegriffen, der konservativen Presse galt Rilkes Zuneigung zur französischen Kultur nach dem verlorenen Krieg wie ein poetischer Vaterlandsverrat (auch Ady hatte für seine Liebe zu Paris unter ähnlichen konservativen Attacken ungarischer Nationalisten zu leiden). Bei Rilke war es nicht zuletzt wohl auch die Nähe zu seinem eigenen Tode, die ihn in Paris mit allen Kräften nach dem Leben greifen ließ. Er konnte seine Krankheit überspielen, wirklich abschütteln konnte er sie nicht, und er hatte Gespür genug, diese Krankheit ernster zu nehmen als seine ihn immer wieder beschwichtigenden Ärzte.

Am 12. Februar 1925, also noch zu Beginn dieses letzten großen Paris-Aufenthaltes, gibt Rilke in einem Brief an Anton Kippenberg eine sehr ruhige und genaue Erklärung dafür, warum gerade Paris zu der Stadt seiner Bestimmung werden konnte:

«Es ist übrigens (muß ich richtig stellen) nicht so, daß Paris sich in seinem Wesentlichen könnte verändert haben. Die Bedingungen seiner Größe scheinen so gründliche und ständige zu sein, daß aus ihnen immer wieder ein Äußerstes und Unübertreffliches, wie aus der Wurzel, hervorgeht, und ich erkenne fortwährend, was mir vor Zeiten beseligend und bestürzend war, und erlebe davor eine um nichts verminderte Überwältigung. Höchstens ist die Strömung, die dieses Wesentliche überzieht, dichter, rücksichtsloser, hastiger geworden (:aber unter ihr schont sich nur um so heimlicher die überlebende Natur dieser unvergleichlichen Stadt). Wenn ich für Stunden ab und zu, die

[184] Siehe Schnack II (1990), S. 976

Veränderung zugeben muß, so ists, weil ich diesmal selbst gelegentlich in dieser oberflächlichen Strömung treibe –, aber wie gern sondere ich mich aus ihr aus, um zu dem anderen Paris zu gehören, das immer noch das Paris Villons ist oder Charles-Louis Philippes, das Paris Gérard de Nervals und Baudelaires, das vollzählige Paris, das, in der unendlichen Geistigkeit seines Raumes, alle Erbschaften antritt und alle Schwingungen sich einbezieht: die einzige Stadt, die eine Landschaft des Lebens und Todes werden konnte unter der unerschöpflichen Zustimmung ihres großmütigen und leichten Himmels.»[185]

Auch hier wird erneut der Tod beschworen, aber nicht mehr wie vor über zwanzig Jahren in seiner alltäglichen und allgegenwärtigen Dominanz, sondern in einem friedlichen, vollständigen Bündnis mit dem Leben. Paris ist *eine Landschaft des Lebens und Todes*. Rilke gesteht, sich gelegentlich von den oberflächlichen Strömungen der Stadt bereitwillig treiben zu lassen, aber er tut es in der Gewissheit des Äußersten und Unübertrefflichen, die beide in ihr so tiefe Wurzeln haben. Rilke nimmt mit diesem Bild von Paris nichts von dem zurück, was er vor allem auch in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* an Abgrund und Angst dort erlebt und gefunden hat, aber er sieht es in der Vollständigkeit, sieht den Gipfel über dem Abgrund und das Glück über der Angst. Die *Überwältigung* ist hier eine doppelte, sie ist zugleich *beseligend und bestürzend*, und erst so steht sie für das ganze Paris.

Dieser späte, versöhnte Blick auf Paris kann ein gutes Lesezeichen für die Lektüre des *Malte* sein, ein Buch, das so modern und aufnahmebereit für zukünftige Einflüsse und Experimente ist wie die Stadt Paris selbst, weil es ihr wesensgetreu abgelauscht wurde. Der Leser kann ein Lied davon singen, leidvoll und lustvoll zugleich. Wer da behauptet, er kenne sich aus in diesem Buch, hat das Wesen der Metropole Paris nicht verstanden, ein Wesen, *das, in der unendlichen Geistigkeit seines Raumes, alle Erbschaften antritt und alle Schwingungen sich einbezieht.* Mag sein, dass Kommentare sich finden lassen, um diese wie Stadtpläne an den Dschungel des Textes zu halten, den der überforderte Leser nicht zu fassen vermag, vielleicht sogar mit gewissem Erfolg, er mag tatsächlich mit seiner Lektüre äußerlich unfallfrei durchkommen durch das Dickicht des *Malte*-Textes, doch Paris erfolgreich passiert zu haben, heißt noch lange nicht, die Stadt zu kennen. Der *Malte* ist ein besonderes Buch, weil er wie die großen, geheimnisvollen Städte in das unerschöpfliche Reich der Lebewesen gehört.

Ady wie Rilke haben mit ihrem poetischen Werk die geistigen Schwingungen und geheimnisvollen Bodenschätze der Stadt Paris nachhaltig bereichert. Ady ist der wichtigste

[185] Rilke: Briefe III, S. 886 f

Baumeister des ungarischen Paris, kaum ein Ungar befährt die Stadt, ohne Adys *Herbst in Paris* und seinen Pariser *Bakony* in den tieferen Schichten seines Bewusstseins wie obligatorisches Reisegepäck mitzuführen. Ady hat Paris in eine bedeutsame und noch immer lebendige Außenbasis ungarischer Identitätsgefühle verwandelt, die auch heute eine ergiebige Reserve gegen aktuelle ungarische Nöte zu sein vermag, ein ungarisches Heilbad des Geistes. Rilke hat poetisch ganz anders gebaut als Ady, er wird zur Quelle für all diejenigen, die allergisch sind gegen Führungen aller Art und sich selbst und ihre eigene Natur zu entdecken versuchen in den Rätseln und der *überlebende*(n) *Natur dieser unvergleichlichen Stadt*. Wer den *Malte* als Reiseführer in Paris benutzt, kann sicher sein, sich einer außergewöhnlichen Sehschule anzuvertrauen und poetische Ortswechsel der aufregendsten Art davon zu tragen, vielleicht sogar von ihnen getragen zu werden.

10. POESIE ALS HIMMELFAHRT

ADY UND RILKE LÖSEN SICH VON DEN ORTEN

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist,
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.[186]

Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg

[186] Kleist, Heinrich von: Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. II, Berlin und Weimar 1978, S. 439

1. Türme am Rande der Welt

Bei Rilke und Ady fällt auf, wie sich im letzten Drittel ihrer Schaffenszeit die unablässige Reisewut allmählich beruhigt, durch die sie zuvor wie jagend Gejagte häufig belastet und manchmal auch begünstigt waren. An die Stelle des ewigen, manisch getriebenen Reisens tritt ganz elementar ein fast kindlich anmutender Wunsch nach Regression, nach Schutz und Zuflucht, nach sicheren vier Wänden.

Hauptursache dieser durchaus nicht freiwilligen und gewollten Beruhigung ist in beider Biographie der Erste Weltkrieg, der das zuvor so offene Europa (nur in Russland brauchte man ein Visum) urplötzlich überall verriegelt, weil fast jeder Landstrich über Nacht sein Stigma erhält: die rigide Reduktion auf Freund oder Feind. Das Reisen als Existenzform hat in dieser aggressionsgeladenen Erstarrung der Welt fast keinen Platz mehr. Hinzu kommt – ganz sicher nicht unabhängig vom wütenden Verfall der Außenwelt – bei Ady wie bei Rilke eine massive Verschlechterung ihrer Gesundheit. Beiden bleibt der unmittelbare Dienst im Krieg erspart, beider Empfindlichkeit aber ist so dünnhäutig und universal, dass sie dieser Krieg bis an den innersten Nerv berührt und zeichnet.

Der schlimmste Raumverlust für beide ist Paris. Die Hauptstadt der Franzosen und Metropole europäischer Kultur, die sich Rilke wie Ady auf so unterschiedlichen Wegen zur entscheidenden Werkstatt ihrer Literatur gemacht hatten, verwandelt sich nun plötzlich für fast fünf Jahre in ein Sperrgebiet. Ady wird die geliebte Stadt nie wiedersehen, Rilke erlebt nach dem Krieg das späte Glück, sich zum ersten Mal wirklich wohl und frei in ihr zu fühlen.

Auch wenn Rilke bei diesem letzten Aufenthalt auf ganz ungewöhnliche Weise kommunikativ, ja geradezu ungehemmt gesellig in Paris verkehrt und das große Netz der Freunde und Bekannten geradezu euphorisch und mit erstaunlicher Leichtigkeit aktiviert und genießt, Paris ist ihm dennoch vor allem als Ort einer bestehbaren Schwere bedeutsam und lieb geworden, wo er gerade mit der Arbeit am *Malte* seine unerbittliche Vereinzelung erprobt und im Fundament gefestigt hat. Das Gedicht *Der Einsame*[187] entsteht Mitte August 1907, also auf dem Höhepunkt des Kampfes um den *Malte*, und hält die geleistete Arbeit wie eine endlich erreichte Station fest, indem es Perspektiven zum Teil beschreibt, zum Teil eher beschwört, die sich von der neu gewonnenen Erhebung aus entfalten ließen.

[187] Rilke SW I, S. 636

Der Einsame

Nein: ein Turm soll sein aus meinem Herzen
und ich selbst an seinen Rand gestellt:
wo sonst nichts mehr ist, noch einmal Schmerzen
und Unsäglichkeit, noch einmal Welt.

Noch ein Ding allein im Übergroßen,
welches dunkel wird und wieder licht,
noch ein letztes, sehnendes Gesicht
in das Nie-zu-Stillende verstoßen,

noch ein äußerstes Gesicht aus Stein,
willig seinen inneren Gewichten,
das die Weiten, die es still vernichten,
zwingen, immer seliger zu sein.

Gleich das erste Wort markiert die große Negation, mit der aus dem Herzen des Einsamen der Turm gebaut wird. Dieser Turm ist keiner aus Elfenbein, in dem sich empfindliche Seelen in Schönheit vor der Welt verstecken, im Gegenteil, das Schmerzhafte und Unsägliche dieser Welt konzentriert sich wie von Magneten angezogen in diesem Turm, das lyrische Ich ist bereit und willens, sich ihnen konzentriert und unmittelbar auszusetzen, es sucht den äußersten Rand des Abgrundes, die absolute Konfrontation. *Unsäglichkeit*, das kann hier wohl in doppelter Bedeutung verstanden werden. Unaussprechbar, nicht in Worte zu fassen, die Sprache überfordernd, das wäre die eine Bedeutung, aber hier mag das Wort auch umgangssprachlich gemeint sein, unsäglich schlecht, unter aller Kritik, bodenlos, jenseits von gut und böse.

Die beiden letzten Strophen bauen eine allein schon grammatisch schwer nachvollziehbare Erlösungsphantasie auf. Es hilft, sich die Antipoden in diesem Gedicht zu vergegenwärtigen. Auf der einen Seite stehen *ein Turm, mein Herz, ich, sonst nichts mehr, ein Ding allein, ein letztes, sehnendes Gesicht, ein äußerstes Gesicht aus Stein*, auf der anderen Seite *noch einmal Schmerzen und Unsäglichkeit, noch einmal Welt, das Übergroße, das Nie-zu-Stillende, die Weiten*. Der Kampf dieser beiden Pole miteinander scheint ungleich, das Ich am äußersten Rand seines Turmes hoffnungslos verloren und zur Auslöschung verurteilt. In der vorletzten Zeile kommt es auch zur Vernichtung, bevor dann die letzte Zeile die kaum mehr nachvollziehbare Wende vollbringt. Das *Gesicht aus Stein*, der Herzturm, wird von den Weiten

still vernichtet, doch gerade dadurch gezwungen, *immer seliger zu sein*. Im kämpferischen Auftakt und Schwung des Gedichtes, in der mutigen Negation, mit der der Turm des Herzens in die vernichtende Welt hineingestellt wird, deutet sich bereits die Chance zur Rettung an. *Willig seinen inneren Gewichten*, diese Zeile spricht an, was der Turm als *äußerstes Gesicht aus Stein* geleistet hat, die Auseinandersetzung mit der Welt erfolgreich zu bestehen, er ist – so ließe sich dieser elliptische Satz ergänzen – willig seinen inneren Gewichten gefolgt, als habe er damit die Gesetze der Schwerkraft überwunden und himmlische Schwerelosigkeit erlangt. Ihm wird gegeben, was den übergroßen Weiten verwehrt bleibt, seine Sehnsucht wird gestillt, ihm widerfährt ewige Seligkeit.

In einem anderen Entwurf dieses Gedichtes zur gleichen Zeit stößt der Turm noch deutlicher in den Himmel vor. Vor allem die dritte Strophe[188] weicht völlig von der Fassung ab, die schließlich in den Band *Der neuen Gedichte anderer Teil* aufgenommen wurde:

> wie [ein] Engel ganz aus starkem Stein
> O wie will ich meine Hände falten
> und sie immer höher aus mir halten
> in den Einen Seienden hinein.

Der Turm wird hier zum *Engel aus starkem Stein*. Das Ich aus der ersten Strophe taucht wieder auf und agiert. Durch seine Geste der Frömmigkeit (das Falten und Hochhalten der Hände) kommt es zu einer geradezu körperlichen Berührung mit dem *Einen Seienden*, zum Vorstoß in den Himmel. All diese Bilder haben sich noch nicht gelöst von einer konventionellen Religiosität, von der sich die letztlich favorisierte Fassung dann vollständig verabschiedet. Da gibt es keinen Engel, keine betenden Hände, keinen alleinig seienden Gott mehr, das Ich und die übergroßen Weiten reiben unmittelbar und ohne jede Konvention gebremst aneinander. Die Einsamkeit des Einsamen hat sich emanzipiert und vollendet.

In dieser Umarbeitung lässt sich der schwere und rücksichtslose Kampf des Malte Laurids Brigge um seine völlige Vereinzelung in der Weltstadt Paris als Voraussetzung eines wirklichen Neubeginns wiedererkennen. Auch Malte hat sich von allen Konventionen und Haltegriffen zu lösen, um als ein restlos auf sich selbst Gestellter einen eigenen Anfang machen zu können. Und wie man beim Lesen des *Malte* fast überliest, dass sich der so ganz und gar auf

[188] Rilke SW II, S. 349 f

verlorenem Posten scheinende Held gerade aufgrund seines schweren Weges in dichtester Nähe zur Seligkeit bewegt, so glaubt man dem Gedicht vor lauter Übermacht von Schmerzen und Unsäglichkeit die selige Wende kaum. Im *Malte* wird diese Seligkeit auf eine nachvollziehbarere Weise angesprochen, gerade als der Held in Konfrontation mit der ihn restlos überfordernden Pariser Welt (das Erleben der Abrissmauer und des vom Sterben gezeichneten Mannes im billigen Esslokal) zu kapitulieren gewillt ist:

«Ich sage mir: es ist nichts geschehen, und doch habe ich jenen Mann nur begreifen können, weil auch in mir etwas vor sich geht, das anfängt, mich von allem zu entfernen und abzutrennen.
(…)
Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein.»[189]

Von den Schwierigkeiten dieses einen entscheidenden Schrittes handelt der *Malte*, von seiner unablässigen Suche ist zugleich das gesamte Spätwerk Rilkes geprägt. Er wird nun bis zu seinem Lebensende immer wieder den Ort suchen, der sein Inneres so vollkommen freisetzt, dass es im Äußeren wie in einer zweiten Haut sich widerstandslos bewegen und entfalten kann. Wie der Einsame im Gedicht symbiotisch verwächst mit dem Turm, wie dessen Stellung zu seiner Haltung wird, dessen Gesicht zu seinem Gesicht, dessen Sehnsucht zu seiner, dessen Stein zu seiner Haut, so sucht Rilke geradezu besessen und atemlos den Ort für diese Metamorphose. Immer wieder werden es nun Türme und Erhebungen sein (Duino, Toledo, Ronda, Schloss Berg am Irchel, Muzot), die er in Einsamkeit aufsucht, um sich ihnen gänzlich auszusetzen in der festen Erwartung, beseelt und verwandelt Dinge hören, sagen und schreiben zu können, die von dieser Seligkeit berührt sind. Diese Suche wird durch äußere und innere Verletzungen immer wieder behindert und erschwert und nicht zuletzt durch den wachsenden Druck der eigenen Erwartung geradezu aussichtslos belastet. Die Arbeitsfähigkeit an den Elegien wird für Rilke zum Gradmesser von Glück und Unglück. Sein dauerndes Scheitern wird ihm auch im Kreis der engeren Freunde schon als geradezu vorsätzlich provozierte Hypochondrie ausgelegt und angelastet. Liest man dann aber den Jubel, wenn ihm trotz aller Widerstände und Hindernisse ein

[189] Rilke SW VI, S. 755 f

Schritt in die Seligkeit gelingt, und prüft die Sprache, die Rilke in diesen Momenten sich und dem endlich gefundenen und zu öffnenden Ort entreißen konnte, dann veredelt sich aller Jammer in reine und heftige Arbeit.

Türme sind eigentümliche Gebilde. Sie sind von frühester Menschheitsgeschichte bis auf den heutigen Tag nicht selten ein vor allem symbolischer Gipfel für die Leistungsfähigkeit einer Zivilisation. Wer sie verletzt, der trifft den Stolz und das Selbstbewusstsein einer Gesellschaft auf besonders empfindliche Weise. Sie dienen häufig nicht so sehr profanen Zwecken, beschwören vielmehr den Geist ihrer Zeit, ihr Schein wiegt mehr als ihr Sein. Der Kirchturm in der Mitte eines Dorfes vergegenwärtigt den Bewohnern die Zeit, er läutet zur Messe und zu Mittag, stirbt einer im Dorf, so läuten die Totenglocken, vor allem aber überragt er die Häuser, seine Höhe und Mächtigkeit erinnern beständig an die Kleinheit und Schwäche des Menschen und an die Größe Gottes. Deren Unvorstellbarkeit wird angedeutet. Türme sind Zeichen und Geschöpfe der Erde, die mit dem Himmel kommunizieren.

Ist der Turm im Gedicht *Der Einsame* ganz von innen gebaut – *ein Turm soll sein aus meinem Herzen* –, ein virtueller und durch keinerlei Hinweis an die äußere Welt gebunden, so geht das Gedicht *Der Turm*[190] – nur einen Monat zuvor (am 18. Juli 1907) geschrieben und in den Band *Neue Gedichte* aufgenommen – den umgekehrten Weg. Dieser Turm verrät im Untertitel seinen Namen und Standort: *Tour St.-Nicolas, Furnes*. Auffällig ist nur die große zeitliche Distanz zwischen der Ersteigung dieses Turmes und der Niederschrift des Gedichtes, denn der Besuch in dieser alten, belgischen Stadt liegt schon ein knappes Jahr zurück. Am 31. Juli 1906 hat Rilke in Furnes einer merkwürdigen Bußzeremonie beigewohnt, die dort traditionell immer am letzten Julisonntag abgehalten wird, um dann zum Auftakt eines großen Volksfestes zu werden. Auffälliger noch, dass er ebenfalls mit einem Jahr Verspätung einen längeren Aufsatz über diesen Festakt in Furnes schreibt, der dann am 1. August 1907 in der Abendausgabe des *Berliner Tageblattes* unter dem Titel *Furnes* erscheint. Dieser Bericht ist so detailgetreu und dicht an den Ereignissen, dass man ihm seine lange Ablagerungszeit kaum glauben mag. Rilke muss auf sehr genaue Notizen zurückgegriffen haben.

In der Prosaschrift wird auch der Turm von Sankt Nikolas erwähnt, der dann zum Ausgangspunkt des Gedichtes wurde, das Rilke in Paris schrieb.

[190] Rilke: SW I, S. 532 f

«Im Vorübergehen hat man die alten Kirchenportale bemerkt, das von Sankt Nikolas, halb versunken, wie in die Erde hineingedrängt von dem Druck des stumpfen Turmes (…)»[191]

Es ist also der hier beschriebene, äußere Eindruck, der den Gang in den Turm zu Beginn des Gedichtes[192] wie einen Abstieg ins tiefe Innere der Erde beginnen lässt.

Der Turm

Tour St.-Nicolas, Furnes

Erd-Inneres. Als wäre dort, wohin
du blindlings steigst, erst Erdenoberfläche,
zu der du steigst im schrägen Bett der Bäche,
die langsam aus dem suchenden Gerinn

der Dunkelheit entsprungen sind, durch die
sich dein Gesicht, wie auferstehend, drängt
und die du plötzlich **siehst**, als fiele sie
aus diesem Abgrund, der dich überhängt

und den du, wie er riesig über dir
sich umstürzt in dem dämmernden Gestühle,
erkennst, erschreckt und fürchtend, im Gefühle:
o wenn er steigt, behangen wie ein Stier – :

Da aber nimmt dich aus der engen Endung
windiges Licht. Fast fliegend siehst du hier
die Himmel wieder, Blendung über Blendung,
und dort die Tiefen, wach und voll Verwendung,

und kleine Tage wie bei Patenier,
gleichzeitige, mit Stunde neben Stunde,

[191] Rilke: SW VI, S. 1009
[192] Rilke: SW I, S.532 f

durch die die Brücken springen wie die Hunde,
dem hellen Wege immer auf der Spur,

den unbeholfne Häuser manchmal nur
verbergen, bis er ganz im Hintergrunde
beruhigt geht durch Buschwerk und Natur.

Mag das verflossene Jahr für die Prosaarbeit durchaus Problem und Nachteil gewesen sein, für dieses Gedicht wie auch für die benachbarten mit den belgischen Motiven aus Furnes, Brügge und Gent ist es ein Gewinn an gestalterischer Freiheit. Der Aufstieg von der amorphen Dunkelheit der Unterwelt bis in die blendende Helle des Himmels behält seine sinnlichen Dimensionen, hätte wohl aber nicht zu dieser kühnen Sprache finden können, wäre das Erlebnis noch einschränkend nah. So wird es gerade das Werk dieser kunstvoll kletternden Sprache, welches die Turmbesteigung so bedrohlich und atemlos macht, sie also in ihrer Sinnlichkeit steigert und verdichtet. Manfred Engel ist zuzustimmen, wenn er beobachtet:

«Der unendlich verschachtelte erste Teil des ersten Satzes macht durch das quälend-gestaute Stakkato seiner schier endlosen Nebensatzhierarchien und die Zeitdehnung der Partizipien die Mühe und Angst des Aufstiegs zum sprachlichen Erlebnis.»[193]

Während sich im Gedicht die Bedrohlichkeit über die ersten drei Strophen aufbaut angesichts des Abgrundes von Dunkelheit, der nicht etwa von unten, sondern von oben droht und in der merkwürdigen Metapher des aufsteigenden Stieres gipfelt, endet der Prosatext *Furnes* mit einem bedrohlichen Bild aus der Spitze des Turmes:

«Erst wenn man den Platz verlässt und hinübergeht auf die alte Hotellerie „de la Noble Rose“ zu, erkennt man allmählich wieder Entferntes: Türme, die so weit über das alles hinausreichen und doch mit dazu gehören. Denn selbst in dem Läuten da oben ist auch wieder beides, Buße und Kermes für den, der läutet: auf einem kleinen Tritt des Gebälkes stehend, in fortwährender Gefahr die ungeheure Glocke erwartend, um sie mit dem Fuße zurückzustoßen, halb tanzend und halb im Kampf, mit ihr allein über dem dunklen Abgrund des Turmes und verschlungen von dem Sturm ihrer Stimme.»[194]

[193] Engel, Manfred (Hg.): Rilke Handbuch, Stuttgart und Weimar 2004, S. 524
[194] Rilke: SW VI, S. 1015 f

Der Artist in der Kuppel hat im Kampf mit der gewaltigen Glocke eine ganz andere Probe zu bestehen als das lyrische Du des Gedichtes. Dieses Du hat die ganze Geschichte der Evolution des Lebens im Gang durch das finstere Erdreich am eigenen Leibe nachzuvollziehen, es sieht in das Dunkel aller Ursprünge, hält sich an die Gänge des Wassers und steigt dem dämmernden Licht entgegen, immer im ängstlichen Bewusstsein, vom drohenden Abgrund erdrückt zu werden. Die sechste Zeile vergleicht diesen schweren Gang mit einer Auferstehung des eigenen Gesichtes.

Erst die vierte Strophe bringt sprachlich wie inhaltlich die Wende. Die Sätze beruhigen sich, Licht tut sich auf. Der eben noch ängstlich sich durch das Dunkel *blindlings* heraufarbeitende Turmbesteiger wird von Schreck und Furcht erlöst, er fliegt fast vor lauter Freude über Helligkeit, Aussicht und Blick. Die Tiefe, in die er nun schaut, ist kein amorpher Abgrund mehr, sondern *wach und voll Verwendung*. Drohte das Dunkel wie ein wilder, ungezähmter Stier, so gefällt die Welt in den hellen Tiefen, Brücken springen wie Hunde, *dem hellen Wege immer auf der Spur*. Die beruhigende Linie des Weges durch die kleine Stadt hinaus in die Natur steht im Gegensatz zum beängstigend diffusen Weg des Aufstiegs. Der Turm von St.-Nicolas in Furnes wird Rilke als ein Ort bedeutsam, der mit vielen Welten zugleich kommuniziert, er gehört in die Welt gesellschaftlicher Zivilisation und ist doch ein Fremdkörper in ihr, er kommt aus ungewöhnlicher Tiefe und ragt in den Himmel. Rilke erprobt an diesem Turm nicht zuletzt die einzuschlagende Poetik seines künftigen Schreibens. Er wird nun immer wieder Orte suchen, die möglichst intensiv verschiedenste Sphären zur Berührung bringen. Die Zwitterstellung der Türme als dazugehörende Außenseiter hat Rilke wie ein Versprechen angezogen und wird ihn bis an seine eigenen Grenzen führen.

Das zweite Gedicht *Der Platz*[195], das Rilke dem Städtchen Furnes widmet, beschreibt in seiner letzten Strophe diese Zwitterstellung der Türme, mit denen die kleinen Häuser des Alltags ohnmächtig rivalisieren, anschaulich und genau:

> …In die Giebel steigend,
> wollen die kleinen Häuser alles sehn,
> die Türme vor einander scheu verschweigend,
> die immer maßlos hinter ihnen stehn.

[195] Rilke: SW I, S. 533

Auch Endre Ady zieht es zu den Türmen, auch für ihn wird die auf Weltbezug bestehende Stellung des Außenseiters typisch, doch setzt seine Dichtung andere Akzente.

Mitte Juli 1914, kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, schreibt er das Gedicht *Torony az éjszakában*[196] *(Turm in der Nacht).*

Torony az éjszakában

Faluja nyár-éji csöndjéből
Fehéren, aggódva kibámul
A torony
S vér-hireket vár a lángoló,
Vénhedt világbul.

Harangjait altatja némán
S az Istenének, kinek háza,
Nem üzen,
Áll, remeg és bámul a torony
Megbabonázva.

Az Ég csodálatos felhői
A Holdat rejtegetve úsznak
S a torony
A Holdnak köszön, e mennyei,
Bölcs omnibusznak.

A Hold sokféle tornyot látott,
Sohse sietett, sohse késett
S nem riad,
Ha telnek e kis Föld-csillagon
Elrendelések.

[196] Ady: Dichtungen, S. 637

Tán holnap már vérrel meszelten
Fog csillogni istenes őrünk,
A torony
S a harcos multnak igéje zúg:
Halunk vagy győzünk.

Tán holnap már a torony hősibb
Vallását vallja vércse-multnak
S fiai.
A harangok, a még álmodók,
Össze-kondulnak.

Csak a Hold fog tovább döcögni,
Mint majd a Föld is, ember nélkül
S a világ
Holdfényes torony-romok fölött
Mégis megbékül.

/1914. július derekán/

Turm in der Nacht

Aus der Stille seines Dorfes ragt
Voller Sorge in die Nacht gestellt
Der Kirchturm,
Wartet starr auf blutige Botschaft
Aus dem Brand der Welt.

Leise beruhigt er seine Glocken
Und Gott, dem Herrn des Hauses gibt er
Kein Zeichen,
Zitternd steht der Turm, starrt in die Welt,
Verzaubert und schwer.

Die wunderbaren schnellen Wolken
Schieben sich schwimmend vor den Mond,

Doch der Turm
Sieht den pünktlichen Himmelskörper,
Der sich niemals schont.

Viele Türme hat er schon gesehen,
Sich nie verspätet und nie beeilt,
Unverschreckt,
Auch wenn dort unten auf der Erde
Elend tobt und Streit.

Morgen ist der Turm schon blutgefärbt,
Gottes Wächter leuchtet vielleicht rot,
Dröhnen wird
Der Ruf aus alten Kampfeszeiten:
Leben oder Tod.

Morgen ist der Turm vielleicht schon Held
Und will den Ahnen stolz gefallen,
Noch träumen
Die Glocken kindlich in den Mauern,
Sie werden schallen.

Nur der Mond wird müde weiterziehn,
Dann auch die Erde ohne Leben,
Und die Welt
Wird unter Mondlicht in den Trümmern
Endlich Frieden geben.

(Mitte Juli 1914)[197]

War das Turmgedicht Rilkes ein Ort der Zeichen für einen einzelnen Menschen, der ihn bestieg, so ist dieser Turm Adys ein Symbol für die nahende Katastrophe der äußeren Welt. Der Krieg wird mit erstaunlicher Präzision und Nüchternheit vorhergesagt, unverkennbar trotz der

[197] Ady: Gib mir deine Augen, S. 223 ff

schweren Metaphorik und Pathetik dieser Strophen, mitsamt seiner propagandistischen Eskapaden und dem entsetzlichen Ende. Noch ist der erste Schuss nicht gefallen, die Niederlage aber schon mit all ihrer Zerstörung vorausgesagt.

Ady wie Rilke erweitern mit ihren Türmen die eigenen Sinnesorgane. Rilke dringt mit den so gedehnten Sinnen ins Erdinnere, in die Urgeschichte vor und steigt in geradezu fliegender Leichtigkeit bis in den Himmel, Ady diagnostiziert mit genauem Gespür den Stand der Dinge und weist ihm den Ort im universalen Geschehen zu. Er lädt sich die Sorgen seiner Zeit wie Herkules das Gewicht der ganzen Welt auf seine eigenen Schultern und wird Zeuge ihrer Schwere. Beide verdanken ihren Weitblick wie auch ihre geradezu übersinnliche Sinnesschärfe einer entschiedenen Konzentration auf sich selbst, einer leidenschaftlich wachen Einsamkeit. Das macht sie bei aller Verschiedenheit ihrer Wege zu verlässlichen Propheten, deren Weissagung nicht vom Himmel fällt, sie ist vielmehr irdisch verwurzelt, insistiert auf Bodenhaftung und klammert sich an die Welt.

2. Poesie und Schwerkraft

Ady lädt sich die Sorgen seiner Zeit auf die Schultern, genauer müsste es heißen, er fühlte sich dazu verdammt, diese Schwere zu tragen, und auch hier wird aus dem Fluch ein Auftrag, er sieht seine poetische Aufgabe und Berufung darin, sich für diese Last ohne jede Rücksicht auf Verluste zu sensibilisieren, um ihr Stimme und Ausdruck zu geben. Poetik und Politik sind in diesem Prozess kaum mehr zu unterscheiden. Das Gedicht *A föl-földobott kő*[198] *(Der Stein fällt)* aus dem Jahre 1909 handelt von Adys Umgang mit dieser Schwere.

A föl-földobott kő

Föl-földobott kő, földedre hullva,
Kicsi országom, újra meg újra
Hazajön a fiad.

Messze tornyokat látogat sorba,
Szédül, elbúsong s lehull a porba,

[198] Ady: Dichtungen, S. 213

Amelyből vétetett.

Mindig elvágyik s nem menekülhet,
Magyar vágyakkal. Melyek elülnek
S fölhorgadnak megint.

Tied vagyok én nagy haragomban,
Nagy hűtlenségben, szerelmes gondban
Szomoruan magyar.

Föl-fölhajtott kő, bús akaratlan,
Kicsi országom, példás alakban
Te orcádra ütök.

És, jaj, hiába, mindenha szándék,
Százszor földobnál, én visszaszállnék,
Százszor is, végül is.

Der Stein fällt

Der Stein, er fällt und fällt, immer wieder,
Fällt auf dich, den Heimatboden nieder,
Dein Sohn kommt stets zurück.

Ferne Türme hat er zuhauf besucht,
Um schwindelnd dann in deinem Staub verflucht
Sündig zu versinken.

Sehnt sich immer davon und kann nicht fliehn,
Kann sich dem Ungarboden nicht entziehn
Und kommt erneut zu Fall.

Ich gehöre dir, auch in größter Wut,
Ob untreu oder liebend ohne Mut,
Ungar auch in Trauer.

Ich bin der Stein, traurig ohne Glauben,
Mein kleines Land ist mir nicht zu rauben,
Ich bin von deinem Schlag.

Jeder Wille wird hier vergeblich sein,
Wirfst du mich hundertmal, ich komme heim,
Hundertmal und trotzdem.[199]

Dieser vehemente, ja geradezu jähzornige, wenn auch in sich gebrochene Patriotismus wirkt besonders in der unmittelbaren Nachbarschaft zu Rilke mehr als befremdlich, wie einer verstaubten Rumpelkiste des 19. Jahrhunderts entwichen. Patriotismus aber hat in einer kleinen europäischen Randnation, die aufgrund ihrer seltsamen Sprache und Herkunft geradezu von Natur aus traumatische Ängste um ihr Fortbestehen hat, ganz andere Bedeutungen als in der Lebenswelt Rilkes, der in einer, am Ende gar in zwei großen Sprachen schrieb und Europa zu Friedenszeiten mit einer Selbstverständlichkeit benutzte wie der heutige Bewohner einer Metropole sein Metronetz und Telefon.

Ganz unnachvollziehbar war Rilke dieses Phänomen aber nicht. Das zeigen die Sympathien für die tschechischen Emanzipationsbewegungen in seiner Prager Frühzeit. Er fühlte sich heimatlos und beneidete gerade den Patriotismus kleinerer, um ihre Anerkennung kämpfender Nationen.

Ady fühlte sich ohne jede Ironie als „der letzte Ungar“, in dessen Blut die Geschichte seines Volkes bis in die asiatischen Nomadenzeiten hinein lebendig geblieben ist, der gerade daher einen kompetenten Blick in die Zukunft zu wagen vermag. Gerade die Metapher des ewig aufgeworfenen und wieder fallenden Steines aber macht deutlich, dass es sich hier in keiner Weise um einen größenwahnsinnigen Hurrapatriotismus handelt. Der Stein erinnert vielmehr an Sisyphus, auch wenn Ady in diesem Gedicht nicht der Werfende, sondern der Geworfene ist. Melancholie und Aussichtslosigkeit ziehen sich wie ein roter Faden durch das gesamte Werk des Dichters. Verletzung ist das Zentrum seiner Stärke.

Ady hat seinen Turm des Rückzugs im Gegensatz zu Rilke rechtzeitig vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs gefunden.

---

[199] Ady: Gib mir deine Augen, S. 81

Rilke und Ady waren beide in höchstem Maße auf Liebe angewiesen und wahre Meister in der Verschüttung von Liebe, bei beiden aber paarte sich dieser Reichtum mit der Unfähigkeit, diese Liebesverschüttung zu steuern, sie in Kanäle zu zwingen und andere verlässlich damit zu versorgen. Ihre Art des Liebens war somit an schmerzhafteste Beziehungsunfähigkeit geknüpft, wer auf sie baute, der verbündete sich mit der Unzuverlässigkeit. Rilkes frühe Ehe, die nie eine wirkliche wurde, erzählt davon, und auch Adys späte Ehe mit der ganz jungen Csinszka wird eher zum Beweis seiner Beziehungsunfähigkeit. Seiner jungen Frau aber verdankt er, dem Ersten Weltkrieg nicht völlig ungeschützt ausgesetzt gewesen zu sein. Sie versucht mit bescheidenem Erfolg, Ady an seiner Selbstzerstörung zu hindern. Was sie ihm an Alkohol vorenthält, bekommt sie allerdings an Jähzorn und Kränkung zurück, und sie führt ihn in die Abgeschiedenheit ihrer siebenbürgischen Heimat, in das kleine, einsame Schloss Csucsa, im Gebirge auf halbem Weg zwischen Großwardein (Nagyvárad) und Klausenburg (Kolozsvár) gelegen.

Die Idylle trügt. Nicht nur die Unfähigkeit zu einem Eheleben erschwert das Glück in diesem von der Natur so wunderschön begünstigten Erdenwinkel. Auch die Ady lebenslang zeichnende wirtschaftliche Not nimmt durch die Heirat des Mädchens aus der ungarischen Gentry kein Ende. Der Krieg blockiert die Versorgung, der Vater Csinszkas ist empört, ja entsetzt über die Eheschließung seiner jungen Tochter mit dem schwerkranken Dichter, versucht diese Heirat mit allen Mitteln, letztlich dann doch vergeblich zu verhindern, um sie später zornig nach Kräften zu boykottieren. Ady hat größte Schwierigkeiten, an seine Honorare von Zeitungen und Verlagen heranzukommen. Kein Brief, kein Telegramm an die Freunde in Budapest, die nicht auch immer wieder den Kampf um das nötigste Geld dokumentierten. Die Ställe des Schlosses sind leer, die Felder unbestellt, die herrschaftliche Kutsche wird von zwei Eseln gezogen. Außerdem – und das ist hier noch entscheidender – war Ady kein Mensch für ein längeres Leben auf dem Land. Da half auch nicht der Ort seiner Geburt, der Bauernhof der Eltern im gottverlassenen Dorf. Seit seiner Zeit in Nagyvárad war sein ganzer Organismus auf ein urbanes Nachtleben ausgerichtet. Wohl konnte und musste er sich von Zeit zu Zeit bei seiner Mutter im Dorf von den katastrophalen gesundheitlichen Folgen seines aufreibenden Lebensstils erholen, aber diese Erholung war wie auch seine dauernden Aufenthalte in Sanatorien immer nur die Vorbereitung auf die Fortsetzung seiner Selbstzerstörung, nie eine ernst zu nehmende Wendung. Erholung, das wurde für ihn sehr schnell zu einer bedrohlichen Leere. Zwar ließ sich der Alkohol auch in der Dorfkneipe beschaffen und unter Umständen sogar erfolgreich an der

jungen Frau vorbeischmuggeln, aber Alkohol, das war nur eine der Voraussetzungen für das zur Sucht gewordene Leben im Rausch der nächtlichen Großstadt. Csucsa als Lebensform, das konnte nicht lange gut gehen.

Die Unfähigkeit zum Landleben gepaart mit dem zermürbenden Kampf um das nötigste Geld machten die Idylle zur extremen Herausforderung, der Ady nicht gewachsen sein konnte. Hinzu kam die unmittelbare Nähe der Eisenbahn. Zwar verbindet sie das Schloss mit der Außenwelt, macht das junge Paar besuchbar und Fahrten in die Städte möglich, doch die Eisenbahn wird zur dröhnenden Erinnerung der aus den Fugen geratenen Welt. Tag und Nacht wird Kriegsmaterial transportiert. Häufig sind zwei Lokomotiven nötig, um die schweren Waffen das Gebirge hinauf zu ziehen. Ady hat diesen Lokomotivenlärm im Ohr, als er sein Gedicht *Emlékezés egy nyár-éjszakára*[200]*(Erinnerung an eine Sommernacht)* von der seltsamen Sommernacht schrieb.

Emlékezés egy nyár-éjszakára

Az Égből dühödt angyal dobolt
Riadót a szomoru Földre,
Legalább száz ifjú bomolt,
Legalább száz csillag lehullott,
Legalább száz pártra omolt,
Különös,
Különös nyár-éjszaka volt.
Kigyúladt öreg méhesünk,
Legszebb csikónk a lábát törte,
Álmomban élő volt a holt,
Jó kutyánk, Burkus, elveszett
S Mári szolgálónk, a néma,
Hirtelen hars nótákat dalolt:
Különös,
Különös nyár-éjszaka volt.
Csörtettek bátran a senkik
És meglapult az igaz ember
S a kényes rabló is rabolt:

[200] Ady: Dichtungen, S. 603 f

Különös,
Különös nyár-éjszaka volt.
Tudtuk, hogy az ember esendő
És nagyon adós a szeretettel:
Hiába, mégis furcsa volt
Fordulása élt s volt világnak.
Csúfolódóbb sohse volt a Hold:
Sohse volt még kisebb az ember,
Mint azon az éjszaka volt:
Különös,
Különös nyár-éjszaka volt.
Az iszonyuság a lelkekre
Kaján örömmel ráhajolt,
Minden emberbe beköltözött
Minden ősének titkos sorsa,
Véres, szörnyű lakodalomba
Részegen indult a Gondolat,
Az Ember büszke legénye,
Ki, íme, senki béna volt:
Különös,
Különös nyár-éjszaka volt.
Azt hittem, akkor azt hittem,
Valamely elhanyagolt Isten
Életre kap s halálba visz
S, íme, mindmostanig itt élek
Akként, amaz éjszaka kivé tett
S Isten-várón emlékezem
Egy világot elsűlyesztő
Rettenetes éjszakára:

Különös,
Különös nyár-éjszaka volt.

Erinnerung an eine Sommernacht

Engel trommeln von Wut entfacht
Warnend auf die Erde nieder,

Junge Männer treibt es in den Wahn,
Hundert Sterne fallen aus der Bahn,
Mädchen werden um ihr Glück gebracht:
Seltsam,
Seltsam war diese Sommernacht.
Unser Bienenhaus brannte ab,
Das schönste Fohlen brach sich das Bein,
Tote wollten lebendig sein,
Burkusch, der gute Hund, ging ein,
Und Maria, unsere stumme Magd,
Hat plötzlich brüllend aufgelacht:

Seltsam,
Seltsam war diese Sommernacht.
Feige rasselten die Waffen,
Wirkliche Menschen wurden klein,
Müde Diebe trieb es mit Macht:
Seltsam,
Seltsam war diese Sommernacht.
Wir wussten, wie schwach ist der Mensch,
Wie sehr er Liebe schuldig blieb:
Dennoch, wie seltsam alles war,
Es duckte sich die alte Welt,
Nie war der Mond so kalt und klar,
Niemals zuvor der Mensch so klein,
Von dieser Nacht so aufgebracht:
Seltsam,
Seltsam war diese Sommernacht.
Ekel erfasste die Seelen,
Von Mordgelüsten angepeitscht.
Schicksal noch aus frühen Zeiten
Zog erneut in alle Herzen,
Hin zu blutigem Hochzeitsfest
Ging der trunkene Gedanke,
Des wahren Menschen stolzer Sohn,
Sieh, keinen hat sie lahm gemacht:
Seltsam,

Seltsam war diese Sommernacht.
Und damals, damals dachte ich,
Ein Gott, der sich missachtet fühlt,
Kommt, uns tödlich zu verführen,
Bis heute leb und steh ich hier,
Als Kind und Zeuge dieser Nacht,
Und Gott erwartend denke ich
An diese fürchterliche Nacht,
Die eine Welt versinken macht:

Seltsam,
Seltsam war diese Sommernacht.[201]

Auch dieses Gedicht verdankt seine Inspiration wie so viele Werke Adys der Gelegenheit, seinem Gespür für den außerordentlichen Augenblick, da der Alltag seltsam wird und plötzlich Dinge verrät, die sonst unter der Decke des Gewöhnlichen verborgen bleiben, auch hier dringt die Gelegenheit ohne Umschweife und dennoch ausschweifend zu universalen Horizonten. Das gebrochene Bein des Fohlens und das Versinken der Welt, all das geschieht in einem Atemzug. Das Banale und das Fatale, das Prophetische und das Selbstverständliche, das Individuelle und das Allgemeingültige, der Zufall und das Schicksal verschlingen sich zu einer Wahrheit, deren Strömung alles mitreißt. Sprachlich wird dieser Strom durch die Wiederholungen und Reime organisiert, die alles mitziehen und keinen Widerstand dulden. Vision und sinnliches Erleben fließen ineinander und verstärken sich gegenseitig. Die kleinste und die größte Last werden in dieser seltsamen Nacht wie eine einzige empfunden und ausgesprochen. Auch wenn sich Ady im abgelegenen Waldschloss Csucsa an der absoluten Peripherie der Ereignisse befindet, selbst hier spürt er die Resonanzen der aus den Fugen geratenden Welt, nichts entgeht ihm, er entgeht nichts, alle Last sammelt sich auf seinen Schultern, er sucht den Mittelpunkt der Schwere und wird von ihm gefunden.

Ady sucht und schleppt die Lasten, Rilke dagegen arbeitet daran, den Dingen ihre Schwere zu nehmen, sie mit den magischen Impulsen einer poetisch wirksamen Sprache

[201] Ady: Gib mir deine Augen, S. 227 ff

aufzuladen und in den schwerelosen Raum zu überführen, den er dann später *Weltinnenraum* nennt. *Das Buch der Bilder*, in dem Gedichte aus dem Zeitraum zwischen 1902 und 1906 versammelt sind, hatte diese Arbeit an der Entschwerung der Dinge noch konventionell in die Hände Gottes gelegt:

Herbst

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1902, ist also eines der ganz frühen aus dem Band. Von der physikalischen Schwerkraft unterscheidet sich diese Schwere bei Rilke durch ihre Willensaufgeladenheit. Newton sah die verneinende Gebärde alles Fallenden nicht. Und wenn es bei Rilke heißt: *es ist in allen*, dann ist das spezifische Gewicht der Dinge mehr als eine physikalische Größe, es ist ein Ausdruck ihres Wesens, und die verneinende Gebärde ist ihr Wille.

Die sanft haltende Arbeit der Hände des Einen am Schluss des Gedichtes wird Rilke nun in den folgenden Jahren nicht mehr einem schützend liebenden Gott überlassen, sondern mehr und mehr als die eigene begreifen, die er selbst poetisch zu leisten hat. An den beiden Entwürfen des Gedichtes *Der Einsame* haben wir am Beginn des Kapitels gesehen, wie Rilke im August 1907 den konventionell gedachten Gott mit dem Engel und der Anbetung aus dem Gedicht

[202] Rilke: SW I, S. 400

herausarbeitet und dem Einsamen selbst die Verwandlungsarbeit überträgt. Im Juli des gleichen Jahres entsteht das Gedicht *Der Ball*[203], das auf ganz unmetaphysische, wenn auch sicher nicht leicht nachvollziehbare Weise davon zeugt, wie sehr sich Rilke die Arbeit an der Entschwerung der Dinge zum eigenen Auftrag macht.

Der Ball

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug

noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freiläßt –, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.

Wieder sind es am Ende Hände, denen Fallendes zufällt, doch was hier fällt, das ist nicht mehr die Schwere alles Fallenden, es ist der Ball. Dieser Ball stiftet Verbindung zwischen denen, die ihn werfen und fangen. Die Syntax dieses einzigen Satzes bannt das ganze Drama der Bewegung des Balls vom Werfenden bis in die Hände des Fangenden, und man kann durchaus mitfiebern und Aufregung empfinden, ob das gewagte Unternehmen grammatisch denn glückt, wie man den

[203] Rilke: SW I, S. 639 f

Ball mit Spannung verfolgt, ob er seinen Adressaten schließlich wirklich erreicht. Hier erreicht er ihn, sprachlich wie spielerisch.

Der Ball ist mehr als er selbst. Er trägt *das Warme aus zwei Händen im Fliegen* mit sich, bis an den höchsten Punkt, wenn er es dann *fortgiebt, sorglos wie sein Eigenes*. Doch was der Ball im Höhepunkt seines Fliegens abwirft, weil es zu *unbeschwert* ist für ihn als Ding der Schwere, dieses Unbeschwerte ergreift die Spielenden, es gleitet in sie ein. Es ist der *Wurf*, den der Ball zugleich *entführt und freiläßt*. Wenn aber die Kraft des Wurfes den Ball auf dem Höhepunkt seines Fluges verlässt, so zeigt er in diesem Moment *den Spielenden von oben auf einmal eine neue Stelle*, denn sie ahnen nun, wo der Ball im Fallen ankommen wird, verändern in diesem Wissen ihre Stellung, der Ball verbindet die Spielenden wie ein Tanz. Das Unmetaphysische an diesem Gedicht entsteht durch seine völlige Nachvollziehbarkeit. Die Bewegung, die hier beschrieben wird, charakterisiert das Gedicht selbst ganz ausdrücklich als *rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur*.

Vielleicht war Rilke deshalb so zufrieden mit diesem Gedicht – er soll es für sein bestes gehalten haben[204] –, weil es so deutlich in die Richtung seiner gesamten späten Arbeit zeigte. Wie der fliegende Ball eine Körpersprache selbst hat und in den Spielenden freisetzt, *unbeschwert*, so möchte Rilke zu einer Sprache finden, die diese Verwandlungsfähigkeit in sich aufnimmt und abgeben kann.

Im Turm von Muzot hat er Mitte August 1924 seine späte Poetik in ein kleines, titelloses Gedicht einfließen lassen[205]:

Nicht um-stoßen, was steht!
Aber das Stehende stehender,
aber das Wehende wehender
zuzugeben, – gedreht

Zu der Mitte des Schauenden,
der es im Schauen preist,
daß es sich am Vertrauenden
jener Schwere entreißt,

204 Siehe Engel (2004), S. 307
205 Rilke: SW II, S. 175 f

drin die Dinge, verlorener
und gebundener, fliehn –,
bis sie, durch uns, geborener,
sich in die Spannung beziehn.

Auch dieses Gedicht steht im Spannungsbogen eines einzigen Satzes, der syntaktisch unvollendet bleibt, als sei die Aufgabe, die er formuliert, selbst eine nicht zu vollendende. Die Dinge werden im Schauen gedreht, um sie durch preisendes Vertrauen erst recht zu dem zu machen, was sie eigentlich sind – *das Stehende stehender, das Wehende wehender* –, die Dinge sind *verlorener und gebundener* in *jener Schwere*, die ihnen poetisch entrissen werden kann. Die Dinge werden durch diese Art der Beschauung neu auf eine gesteigerte Weise geboren, *geborener*. Das allerdings ist ein sprachmagisches Ansinnen. Nicht zufällig entsteht kurz zuvor an gleicher Stelle das Gedicht *Magie*[206], das der Kunst den Auftrag einer schier unvorstellbaren Verwandlungsarbeit zuschreibt und sie zum Zauber verpflichtet.

Magie

Aus unbeschreiblicher Verwandlung stammen
solche Gebilde –: Fühl! Und glaub!
Wir leidens oft: zu Asche werden Flammen;
doch, in der Kunst: zur Flamme wird der Staub.

Hier ist Magie. In das Bereich des Zaubers
scheint das gemeine Wort hinaufgestuft…
und ist doch wirklich wie der Ruf des Taubers,
der nach der unsichtbaren Taube ruft.

3. Dichtung und Krieg

Wer spricht vom Siegen? Überstehn ist alles.[207]

206 Rilke: SW II, S. 174 f
207 Rilke: SW I, S. 664

Dichtung, die wie bei Rilke auf so empfindliche Weise nach innen gerichtet und still oder wie bei Ady mit entgegengesetzter Radikalität nach außen zielt, laut ist und aggressiv, steht, wenn auch aus unterschiedlichen, ja geradezu entgegengesetzten Gründen unter dem Verdacht, vor lauter Gefühlsbefangenheit der historischen Situation nicht gewachsen zu sein und gerade bei dramatischen Zuspitzungen der Geschichte zu versagen, leise gelähmt in machtgeschützter Innerlichkeit die Stimme ganz zu verlieren oder laut und spektakulär Öl ins Feuer zu gießen. Aus vielen Propheten sind häufig genug bedenkliche Brandstifter geworden.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ist ein echter Prüfstein für die Widerstandskraft des poetisch Schönen, ein Härtetest gerade für die Empfindlichsten. Ady und Rilke haben diese Prüfung erfolgreich überstanden, was allein schon dadurch zum Ausdruck kommt, dass sich ihre Empfindlichkeit nicht einfach verpuppte und abkapselte von allem Geschehen, im Gegenteil: Beide nahmen die Prüfung an, sie gingen dem Krieg keinesfalls aus dem Weg, beide sind bis in die Physis hinein beinahe daran zerbrochen, beide gingen seelisch und körperlich so ruiniert aus dem Krieg hervor, dass es für sie kaum mehr einen Nachkrieg gab und sie in diesem persönlichen Sinne zu den Verletzten dieses Krieges gezählt werden müssen, auch wenn sie nicht mit dessen Schüssen und Kanonen in Berührung kamen.

Beide hatten den kurzen Moment der völligen Irritation, als das öffentliche Blutbad der Welt ihnen die geeignete Gelegenheit zu bieten schien, die eigene Verletztheit panisch mit der in der Luft liegenden Verletztheit der ganzen Welt zu identifizieren und sie mit ihr in den Krieg zu schicken. Rilke beneidete die Menschen, die sich mit klarer Zugehörigkeit ins Geschehen stürzen konnten, Ady war versucht, trotz oder gerade wegen seiner erbärmlichen körperlichen Verfassung einen nur dürftig kaschierten Selbstmord an einer beliebigen Kriegsfront zu suchen. Seine junge Frau konnte das Schlimmste verhindern.[208] Und beiden half die Rückbesinnung auf ihre poetische Arbeit, vergleichsweise schnell „Vernunft“ anzunehmen, die Vernunft nämlich, die im Geist dieser Arbeit seit Jahren schon angelegt war.

Ady wartete und drängte auf eine radikale, demokratische Wende der ungarischen Gesellschaft und sah gerade darin die einzig verbleibende Hoffnung auf eine glückliche nationale Zukunft. Er war wie die gesamte fortschrittliche ungarische Intelligenz entschieden antihabsburgisch, das ist einer der Gründe, warum er nie oder kaum von Rilke (Hofmannsthal, Trakl, Altenberg, Schnitzler, Kassner, Kafka usw.) erfuhr, denn mit den Habsburgern wurde die

[208] Siehe Bölöni (1934), S. 294

deutsche Sprache gemieden, gelegentlich auch verachtet, und die deutschsprachige Literatur nahezu ignoriert. Ady machte da nur im Falle Nietzsches eine Ausnahme. Mit seiner tief instinktiven Art des Denkens fühlte er sich diesem poetisch nah verwandt. Manche der politischen Verbündeten Adys glaubten an eine demokratisch föderalisierte Donaumonarchie, in der vor allem die slawischen Völker in die Verteilung der Macht einbezogen werden sollten. Prag sahen sie neben Wien und Budapest als eine mögliche dritte Hauptstadt dieses übernationalen Staatenbundes. Ady war ein entschiedener Verfechter der Gleichstellung der verschiedenen Nationalitäten, also bei aller auch lyrisch ausgelebten Identifikation mit seinen ungarischen Wurzeln deutlich antichauvinistisch. Er idealisierte die gesellschaftlich vorantreibende Rolle der Juden nicht, wusste sie aber klar und dankbar zu schätzen. Auch für ihn waren sie die unentbehrliche Hefe im Teig des politisch-kulturellen Fortschritts der Donaumonarchie.

Bei dieser Einstellung war klar, dass der Ausbruch des Ersten Weltkriegs für Ady nur eine Tragödie sein konnte. Für ungeliebte habsburgische Interessen irgendwo im Osten zu verbluten, das konnte nicht im Sinne eines ungarischen Demokraten sein. Außerdem war ihm klar, dass es beim Zerfall der Monarchie nicht zu einer Emanzipation der Nationalitäten kommen würde, sondern nur zu einer Eskalation ihrer Konflikte. Ungarn musste der große Verlierer sein, denn auch sein Teil der Donaumonarchie war ein Vielvölkerstaat ohne Vielvölkerherrschaft. Überall in den Randgebieten ihrer Reichshälfte waren die Ungarn gegenüber den anderen Nationen in der Minderheit. Ady erlebte es nicht mehr, wie sein Heimatdorf Érmindszent und die entscheidende Stadt seiner geistigen und charakterlichen Geburt, Nagyvárad, vom kleinen Nationalstaat Ungarn durch die Verträge von Trianon abgeschnitten wurden und an Rumänien fielen.

Wie Rilke erlebt auch Ady den Krieg als ein großer Außenseiter, dem aber dennoch nichts erspart bleibt, weil das Geschehen in der sich zerstörenden Welt organisch einfließt in die eigene Krise. Rilke fehlte jede nationale Identifikation. Ady hingegen erlebte die Katastrophe als Ungar, doch in erster Linie als Mensch. *Ember az embertelenségben*[209] *(Mensch in der Unmenschlichkeit)*, so positionierte er sich selbst und seine Lage im Krieg.

[209] Ady: Dichtungen, S. 606 f

Ember az embertelenségben

Szívemet a puskatus zúzta,
Szememet ezer rémség nyúzta,
Néma dzsin ült büszke torkomon
S agyamat a Téboly ütötte.

És most mégis, indulj föl, erőm,
Indulj föl megintlen a Földről!
Hajnal van-e, vagy pokol éjfél?
Mindegy, indulj csak vakmerőn,
Mint régen-régen cselekedted.

Ékes magyarnak soha szebbet
Száz menny és pokol sem adhatott:
Ember az embertelenségben,
Magyar az űzött magyarságban,
Újból-élő és makacs halott.

Borzalmak tiport országútján,
Tetőn, ahogy mindég akartam,
Révedtem által a szörnyüket:
Milyen baj esett a magyarban
S az Isten néha milyen gyenge.

És élni kell ma oly halottnak,
Olyan igazán szenvedőnek,
Ki beteg szívvel tengve-lengve,
Nagy kincseket, akiket lopnak,
Bekvártélyoz béna szivébe
S vél őrizni egy szebb tegnapot.

Óh, minden gyászok, be értelek,

Óh, minden Jövő, be féltelek,
(Bár föltámadt holthoz nem illik)
S hogy szánom menekülő fajtám.

Aztán rossz szivemből szakajtván
Eszembe jut és eszembe jut:
Szivemet a puskatus zúzta,
Szememet ezer rémség nyúzta,
Néma dzsin ült büszke torkomon
S agyamat a Téboly ütötte.

S megint élek, kiáltok másért:
Ember az embertelenségben.

(1916. Szeptember)

Mensch in der Unmenschlichkeit

Gewehre haben mir das Herz zerfetzt,
Schreck hat den Blick zum Wahn gehetzt,
Stummheit belagert meine Stimme,
Mein Gehirn ist vom Irrsinn erfasst.

Und dennoch, mach dich auf, meine Kraft,
Erhebe dich von dieser Erde!
Dämmert es oder ist schwarze Nacht?
Egal, erheb dich todesmutig,
Wie früher, als du handeln konntest.

Mehr kann ein Ungar nicht gewinnen
Aus hundert Höllen, hundert Himmeln:
Mensch in der Unmenschlichkeit zu sein,
Ungar unter gejagten Ungarn,
Neues Leben fließt dem toten ein.

Auf den vom Schreck geplagten Straßen,

Auf Dächern, wie ich immer wollte,
Lass ich das Elend auf mich wirken,
Welch Not hat sich hier aufgestaut,
Gott, wie schwach nur kannst du manchmal sein.

Da muss ein Toter neu ins Leben,
Einer, der Leiden wirklich kennt,
Da muss er dann mit krankem Herzen
Große Schätze, fast geraubte,
In seiner Seele bergend sammeln
Und glaubt, er hüte Vergangenheiten.

Oh Trauer, wie ich dich begreife,
Oh Zukunft, wie ich um dich fürchte,
(Auch wenn ein Toter das nicht sollte)
Wie ich mein Volk zutiefst bedaure.

Dann spüre ich in meinem Herzen,
Es kommt voll Sorge mir in den Sinn,
Gewehre haben mir das Herz zerfetzt,
Schreck hat den Blick zum Wahn gehetzt,
Stummheit belagert meine Stimme,
Mein Gehirn ist vom Irrsinn erfasst.

Doch leb ich weiter, schrei für andre:
Mensch in der Unmenschlichkeit.

(September 1916)[210]

Ady gewann seine Glaubwürdigkeit, weil er sich in seiner Vereinzelung den Sinn für Menschlichkeit bewahren konnte, den eine zunächst hysterisch kriegstrunkene und dann deprimiert kriegsmüde Gesellschaft kaum mehr aufzubringen vermochte. Seine Beerdigung reifte so zur Massendemonstration heran, weil Ratlosigkeit sich dankbar darauf beziehen konnte, dass sich ein Einzelner nicht hatte vergiften lassen von der Demagogie des Krieges. Hier hatte einer gelebt, der im klaren Blick auf die Katastrophen nicht aufzugeben bereit war, der in der

[210] Ady: Gib mir deine Augen, S. 231 ff

völligen Schwäche Stärke zeigte und integer blieb, wo alle und alles sich kompromittierten. Dieser *Mensch in der Unmenschlichkeit* konnte so zahlreichen Orientierungslosen zum Zeichen der Hoffnung werden. In der Nähe des eigenen Todes bewies Ady einen Lebensinstinkt, den viele Zeitgenossen verzweifelt suchten. Hier zeigte sich dann auch, dass er nicht geblendet war durch einen eingeschränkt ungarischen Blick auf die Lage um ihn herum, sein Ausgangspunkt und Fundament ist das Menschliche, erst daraus ergibt sich das spezifisch Ungarische. Seine poetischen Visionen hatten sich als stärker und lebensfähiger entpuppt als alle Konzepte der Tagespolitik. Er hatte die Niederlage schon vor Ausbruch des Krieges als Chance einer gesellschaftlichen Neubesinnung vorweggenommen und profitierte nun davon, durch nichts überrascht und überrumpelt zu werden. Im Krieg schrieb er an seinen Freund Lajos Hatvany: *Ich würde mir wünschen, es käme die alles auflösende Katastrophe. Das halte ich manchmal für tausendfach besser als einen vermeintlichen Sieg und dessen Folgen.*[211]

Rilkes Vereinzelung im Moment des Kriegsausbruchs war schwieriger, denn er konnte sich nicht wie Ady sicher sein, für andere zu sprechen und so sein Menschsein in der Unmenschlichkeit zu retten. Seine Rückbesinnung auf sich selbst wird von Hölderlin befördert, wenn auch auf eine umwegige und widersprüchliche Weise, zunächst nämlich war Hölderlin ein reines Hindernis. Am 28. August 1914 schreibt Rilke an Sidie Nádherný:

«Bücher sind nur wenige mit mir: ein Vordruck von einem neuen Band Hölderlin´scher Gedichte, den Hellingrath für seine Freunde der eigentlichen Ausgabe hat vorausdrucken lassen, und der Hyperion, der ja wunderlich beziehungsvoll sich liest und doch in seiner Art hülft, weil er von vornherein über allem steht und höher in einem Jenseits des Krieges und einem Himmel der Liebe vor sich geht … »[212]

Es handelt sich um den Vorabdruck des IV. Bandes der großen Hölderlin-Ausgabe; in das Buch trägt er in diesen Tagen sein damals unveröffentlicht gebliebenes Gedicht *An Hölderlin* ein. In dessen Sprache lässt sich die spürbare Erleichterung darüber geradezu hören, in der vom Kriegsausbruch aufgewühlten Zeit einen wirklichen und ernst zu nehmenden Gesprächspartner gefunden zu haben, denn Rilke hatte Schwierigkeiten, sich im Umfeld seiner Bekannten verständlich zu machen.

211 Ady, Endre: Életem nyitott könyve (Buch meines Lebens), Biographie in Zitaten, Hg.: Miklós Kovalovsky, Budapest 1977, S. 465
212 Zitiert nach Schnack (1990) I, S. 479

Dabei scheint der große Einfluss Hölderlins in den ersten Kriegstagen keinesfalls der Besinnung förderlich, im Gegenteil, spontan wirkt er geradezu fatal, weil dessen heroisch-hymnischer Tonfall den verwirrten Rilke mit seiner Suggestionskraft darin bestärkt, den Ausbruch des Krieges zu glorifizieren. Anfang August 1914 entstehen die *Fünf Gesänge*[213], sie wirken zwischen andern Texten dieser Zeit verhängnisvoll, wie eine fürchterliche Entgleisung, auch wenn viele Motive und Töne an das Vergangene und Künftige bei Rilke anspielen und deutlich Verwandtschaft offenbaren.

> Zum ersten Mal seh ich dich aufstehn,
> hörengesagter fernster unglaublicher Kriegs-Gott.
> (…)
> Endlich ein Gott. Da wir den friedlichen oft
> nicht mehr ergriffen, ergreift uns plötzlich der Schlacht-Gott,
> schleudert den Brand: und über dem Herzen voll Heimat
> schreit, den er donnernd bewohnt, sein rötlicher Himmel.

Das sind die Anfangs- und die Endverse des ersten Gesangs, mit dem Rilke in nahezu tagespolitischer Schnelligkeit auf den Krieg reagiert, blind wie einer, der von sich selbst kaum mehr etwas weiß. Denn wie kann gerade er mit seinem *Herzen voll Heimat*, die er in Russland so deutlich gefühlt und in Paris so eindrucksvoll gelebt hat, die Ankunft eines Kriegsgottes auch nur für den Moment einer Irritierung hymnisch begrüßen, der dieser inneren und äußeren Heimat nun den Krieg erklären muss. Noch irritierender beginnt dann der zweite Gesang:

> Heil mir, daß ich Ergriffene sehe. Schon lange
> war uns das Schauspiel nicht wahr
> und das erfundene Bild sprach nicht entscheidend uns an.

Als sei der Krieg die inbrünstig erwartete Gelegenheit, sich wirklich und im Innersten ergreifen zu lassen, und als habe Kunst schon lange nicht mehr in diese Tiefe der menschlichen Seele und Bedürfnisse vorstoßen können. Rilke wird hier geradezu fahnenflüchtig, er wechselt die Seiten, gibt resigniert die in Einsamkeit geleistete Arbeit an der Kunst auf und läuft zu den Schützengräben über. Auffällig bei den kriegsbegeisterten Gesängen ist, dass Rilke in ihnen

[213] Rilke: SW II, S. 86 ff (Hervorhebung von Rilke)

ausdrücklich keine Partei bezieht für die eine oder andere Seite, von einer Identifikation mit den Kriegszielen der Mittelmächte findet sich keine Spur. Auch die Gegenseite konnte gemeint sein. Ihn lockte nicht mehr als die fast beliebige Aussicht, endlich einer von vielen zu sein, aufzugehen in den begeisterten Massen:

> Rühmend: denn immer wars rühmlich,
> nicht in der Vorsicht einzelner Sorge zu sein, sondern in einem
> wagenden Geiste, sondern in herrlich
> gefühlter Gefahr, heilig gemeinsam. Gleich hoch
> steht das Leben im Feld in den zahllosen Männern, und mitten in jedem
> tritt ein gefürsteter Tod auf den erkühntesten Platz.

So heißt es im vierten Gesang. Plötzlich rühmt Rilke, was alle überall und immer gerühmt haben, er gibt sein Lebenswerk der Vereinzelung auf und propagiert den Krieg. Hölderlin ist nicht schuldlos daran, von ihm holt er sich den sprachlich berauschenden Schwung, die Götter Griechenlands, das Heilige. Es dauerte einige Tage, bis Rilke Hölderlin richtig zu lesen beginnt und das *Jenseits des Krieges* in ihm fand, über das er im zitierten Brief an Sidie Nádherný vom 28. August 1914 schrieb, und sich mit der ihm viel gemäßeren Resignation und Feinfühligkeit Hyperions verbinden konnte. Der Roman des Vereinzelten wird dem Vereinzelten zur elementaren Hilfe. Einen Tag später schreibt Rilke an Anna von Münchhausen:

> «Allmählich fang ich an, mein Zurückgebliebensein hinter soviel Aufbruch verwirrt und kränkend zu empfinden: die ersten Tage trieb mein Geist in der großen allgemeinen Strömung, konnte auf seine Art mit; dann besann ich mich, als unsäglich Einzelner, auf mich selbst, auf mein altes, mein bisheriges Herz (das ich nicht aufgeben kann), und nun hab ichs sehr schwer über diesen Bogen, einzeln, zum ungeheueren Allgemeinen die gültige, womöglich irgendwie fruchtbare Stellung zu gewinnen. Glücklich die, die drinnen sind, die´s hinreißt, die´s übertönt.»[214]

Der letzte Satz ist ganz offensichtlich hier schon nur mehr rhetorisch zu verstehen. Rilke ist glücklich, nicht mehr zu den „Glücklichen“ zu gehören, sich von der allgemeinen Strömung abgelöst zu haben und endlich wieder seinen eigenen Weg gehen zu dürfen und zu müssen. Sein *Zurückgebliebensein* wird sich im Laufe der Zeit als Vorsprung erweisen, die Verwirrung und

[214] Zitiert nach Schnack (1990) I, S. 479 f

Kränkung als heilsam. Er findet auf seinen Bogen zurück. Das spürt man schon im Brief an eine unbekannte Freundin vom 5. September im Jubel über seine Nähe zu Hölderlin:

«Ist es möglich, sagte ich mir noch diesen Morgen im Wald, (…) ist es möglich, daß dieses Alles, Unendliches, ausgesagt, ausgefühlt, da ist – und wie leben die Menschen und könnens doch nicht brauchen und sind so unbeschreiblich dieselben, mit solchem Trotz und solcher Beharrnis dieselben, – wo doch jedes dieser Gedichte gewaltiger ist als nur Schicksal, wirkender, wenn man sich nur so zu ihm verhielte, wie man sich zum mindesten Schicksal verhält –. Diese wohin, an wen, verschwendeten Dichter (…)»[215]

Diese Freude über die Großartigkeit der Hölderlinschen Dichtung, die sich paart mit der entsetzten Resignation, wie wenig wirksam poetische Wahrheit unter den Menschen ist, sie knüpft buchstäblich an den gewaltigen Jubel an, den Malte Laurids Brigge empfindet, als er in Paris das Sehen lernt und in die Tiefe stößt, dann aber nicht begreifen kann, wie selbstverständlich sich die Menschen mit der Oberfläche begnügen. Auch dort wird achtmal die Frage wiederholt *Ist es möglich?* Im Roman mündet diese Kette von Fragen darin, dass der Held klar und deutlich fühlt, mit dem Schreiben beginnen zu müssen:

«Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht, ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein …»[216]

Die Konsequenz der Fragen im Brief kann kaum anders lauten, auch wenn er sich selbst als einen *wohin, an wen, verschwendeten Dichter* begreifen muss, dessen Herz nicht aufgeht im Herzschlag der vielen. Am 17. September 1914 schreibt Rilke an Thankmar von Münchhausen, dem er die *Fünf Gesänge* geschickt hatte, ohne dass sie bei ihm angekommen wären. Mit diesem Brief zieht er seine Kriegsbegeisterung einsichtig zurück.

«Ich überlegte, ob ich Ihnen die Gedichte nun noch einmal abschreiben soll, und entschließe mich nicht dazu; denn sie waren aus den allerersten August-Tagen. (Wo sind die?) Damals stürzten wir alle in das plötzlich aufgerichtete und aufgetane gemeinsame Herz, – jetzt, wo wir auch sind jeder einzelne – haben wir wohl das Gegenteil zu überstehen und auszuhalten: den Rückschlag aus dem allgemeinen Herzen, in das aufgegebene, in das verlaßne, namenlose eigene Herz.»[217]

---

215 Ebd., S. 480
216 Rilke: SW VI, S. 728
217 Rilke: Briefe II, S. 474

4. Herzwerk

Besonders fatal an der anfänglichen Kriegsbegeisterung Rilkes war, dass er ausgerechnet diesen Gewaltausbruch, der ihm die für sein Leben bedeutsamen Räume zerschlug, weil er sie als Fundus für seine poetische Gegenwelt brauchte wie die Luft zum Atmen, als die universale Antwort auf seine größten Fragen missverstehen wollte. Der Krieg schien ihm für einen Moment die heilende Lösung der eigensten und seit langer Zeit schon aufgestauten Probleme zu sein, die herbeigesehnte Fortsetzung und Vollendung seiner Arbeit. Rilke erkennt im zuvor zitierten Brief sehr genau die entscheidende Verirrung in den Gesängen, den Sturz *in das plötzlich aufgerichtete und aufgetane Herz*. Daher soll hier noch einmal vergegenwärtigt werden, wie es zu diesem Unfall des Herzens kommen konnte.

> Und nun aufstand er: steht: höher
> als stehende Türme, höher
> als die geatmete Luft unseres sonstigen Tags.

So beschreibt Rilke im dritten Gesang[218] das Auftreten des Kriegsgottes. Hier sind sie wieder, die Türme, die Rilke zur Erweiterung seiner eigenen Wahrnehmungsfähigkeit gebaut hatte, doch nun plötzlich werden diese äußersten Punkte seiner Himmelsvorstöße überragt vom neu aufstehenden Kriegsgott, der sich durch die ungewöhnliche Wortstellung majestätisch einführt und sich bei seinem Auftauchen schon in Höhen befindet, die den gewöhnlichen Bereich menschlichen Atems übersteigen, ja überragen. Weiter heißt es dann:

> Steht. Übersteht. Und wir? Glühen in Eines zusammen,
> in ein neues Geschöpf, das er tödlich belebt.
> So auch **bin** ich nicht mehr; aus dem gemeinsamen Herzen
> Schlägt das meine den Schlag, und der gemeinsame Mund
> Bricht den meinigen auf.

[218] Rilke: SW II, S. 89 (Hervorhebung von Rilke)

Hier wird die überrumpelnde Überwältigung beschrieben, bei genauerem Hinlesen wird das Ausmaß der Gewalt in der Überwältigung sichtbar, damit auch das eigene Verschwinden als Vorleistung der Begeisterung. Nicht die lebendigen Herzen werden zu einem neuen Geschöpf, sondern die vom Kriegsgott getöteten und erst dann wieder von ihm *tödlich* belebten. Rilke bemerkt bei aller Begeisterung durchaus die eigene Auslöschung, doch er hebt im Schriftbild nicht die Auslöschung hervor, sondern sein neues Sein: *So auch bin ich nicht mehr.* Bis in die Wortwahl hinein spürt man die Gewalttätigkeit dieses Prozesses. Der Kriegsgott verleiht den von ihm begeistert Mitgerissenen Stimme, doch er öffnet ihnen nicht etwa den Mund, er bricht ihn auf wie der Dieb den Geldschrank. Die *Fünf Gesänge* sind falsch und fatal, aber sie sind nicht blind. Die nächsten Zeilen beweisen das:

> Dennoch es heult bei Nacht wie die Sirenen der Schiffe
> in mir das Fragende, heult nach dem Weg, dem Weg.
> Sieht ihn oben der Gott, hoch von der Schulter? Lodert
> er als Leuchtturm hinaus einer ringenden Zukunft,
> die uns lange gesucht? Ist er ein Wissender? Kann
> er ein Wissender sein, dieser reißende Gott?
> Da er doch alles Gewußte zerstört. Das lange, das liebreich,
> unser vertraulich Gewußtes. Nun liegen die Häuser
> nur noch wie Trümmer umher seines Tempels. Im Aufstehn
> stieß er ihn höhnisch von sich und steht in die Himmel.

Hier meldet das lyrische Ich seine Fragen an. Und das sind keine rhetorischen. Rilke wird nach wenigen Tagen schon genau diese Fragen beantworten, mit einem klaren und deutlichen Nein. Erstaunlich nur, mit welcher Bereitschaft er im Ausbruch des Krieges trotz all der hier klar formulierten Skepsis in die allgemeine Begeisterung einstimmen konnte. Es ist nur mit der Gewalttätigkeit zu erklären, die die letzten Zeilen des dritten Gesangs noch einmal in der Beschwörung klar benennen:

> Andere sind wir, ins Gleiche geänderte: jedem
> sprang in die plötzlich
> nicht mehr seinige Brust meteorisch ein Herz.
> Heiß, ein eisernes Herz aus eisernem Weltall.

Das fremde, eisern heiße Herz, das da wie ein Meteor aus dem Weltenraum in die Menschen einschlägt und sie verwandelt, hat mit Rilke das genau nicht getan, was hier behauptet wird, es hat ihn nicht ins Gleiche geändert, sondern wie Millionen mit ihm anders gemacht, sich selbst geradezu unkenntlich. Der Anfang des vierten Gesanges nimmt das Bild vom veränderten Herzen noch einmal auf und formuliert den Irrtum als große, unumkehrbare Verwandlung:

> Unser älteres Herz, ihr Freunde, wer vordenkts,
> jenes vertraute, das uns noch gestern bewegt,
> unwiederbringliche? Keiner
> fühlt es wieder zurück, kein dann noch Seiender
> hinter der hohen Verwandlung.
>
> Denn ein Herz der Zeit, einer immer noch unauf-
> gelebten Vorzeit älteres Herz
> hat das nahe verdrängt, das langsam andere,
> unser errungenes. Und nun
> endiget, Freunde, das plötzlich
> zugemutete Herz, braucht das gewaltsame auf!

Es sind nur wenige Tage, die Rilke im Irrtum verbringt, dann fängt er an, das eigene, selbst errungene, langsam andere, vertraute Herz neu zu suchen, bald auch zu finden, und das fremde, vom Kriegsgott aufgedrängte, abzuschütteln. Ihm gelingt der im Brief an Thankmar von Münchhausen formulierte Auftrag und Vorsatz, der Rückschlag aus dem allgemeinen Herzen, in das aufgegebene, in das verlassene, namenlose eigene Herz. Rilke ist wieder bei sich. Diese Rückfindung zu sich selbst geschieht in engster Nähe zu Hölderlin, der jetzt nicht mehr Verführung zu hymnischer Blindheit begünstigt, sondern rettende Abgrenzung möglich macht. Rilke findet zurück an den Ort, der ihm vollkommen gemäß ist, im Gedicht *An Hölderlin*[219] und dem zeitnah geschrieben Gedicht mit den Anfangsworten *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*[220] führt er den Leser in diesen, den eigensten Raum:

---

219 Rilke: SW II, S. 93 f
220 Rilke: SW II, S. 94 f

Ach, was die Höchsten begehren, du legtest es wunschlos
Baustein auf Baustein: es stand. Doch selber sein Umsturz
irrte dich nicht.

Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir
immer dem Irdischen noch? Statt am Vorläufigen ernst
die Gefühle zu lernen für welche
Neigung, künftig im Raum?

So endet das Gedicht *An Hölderlin*, im anderen heißt es:

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort
siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl. Erkennst du´s?
Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Steingrund
unter den Händen. Hier blüht wohl
einiges auf; aus stummem Absturz
blüht ein unwissendes Kraut singend hervor.
Aber der Wissende? Ach, der zu wissen begann
und schweigt nun, ausgesetzt auf den Bergen des Herzens.
Da geht wohl, heilen Bewußtseins,
manches umher, manches gesicherte Bergtier,
wechselt und weilt. Und der große geborgene Vogel
Kreist um der Gipfel reine Verweigerung. – Aber
Ungeborgen, hier auf den Bergen des Herzens …

Auch jetzt leiht Rilke sich in beiden Gedichten den hymnischen Ton Hölderlins, aber er lässt sich nicht abtreiben von ihm wie in den fünf Gesängen des Krieges. Er schreibt sein Hölderlin-Gedicht nicht nur in das frisch von Hellingrath erhaltene Hölderlinbuch hinein, er wächst auf glückliche Art mit Hölderlin zusammen. Mit der erlösend abwegigen und schönen Formel *ausgesetzt auf den Bergen des Herzens* lässt sich kein Krieg mehr anzetteln, erst recht nicht gewinnen. Wie Hölderlin sich von Empedokles in eigener Not auf den Ätna führen ließ, so lässt sich Rilke von Hölderlin auf die Berge des Herzens leiten, um dort ausgesetzt zu sein. Statt Waffengeklirr und Eisenherz kommt es hier zur völligen Entwaffnung, zum bewusst vollzogenen Schritt in die Ungeborgenheit, in den einzigen Raum also, der Rilke heimatlich vertraut und

angemessen war. Die Gesellschaft der Vögel und Bergtiere, der Steine und des unwissenden Krautes wird dem kollektiven Sturm in den Krieg vorgezogen. Rilkes Herzwerk ist endlich wieder auf die eigene Spur zurückgekehrt. Vor allem die Unerschütterlichkeit auch in der größten Anfechtung und Schwäche wird Hölderlin voller Bewunderung abgeschaut, die Fähigkeit, ganz und völlig aus sich heraus *Baustein auf Baustein* zu legen und auch in der Erschütterung unerschütterlich zu sein: *Doch selber sein Umsturz irrte dich nicht.* Die selbst gewählte und erzeugte Ungeborgenheit wird zum einzig möglichen Schutz. War kurz zuvor noch der Kriegsgott wegen seiner alles überragenden Höhe im Moment seines Ausbruchs gefeiert worden: *höher / als stehende Türme, höher / als die geatmete Luft unseres sonstigen Tags*, so sind jetzt die Höhenpunkte in der Topographie der Herzlandschaft wieder gerade gerückt. *Der Gipfel reine Verweigerung* wird durch nichts überragt.

In allen Phasen seines Schreibens hat sich Rilke immer wieder mit diesem seltsamen Kraftzentrum in der Mitte des Menschen beschäftigt, das nur bedingt zu steuern ist, aber unbedingt gelebt werden will.[221] Manchmal war das eigene Herz ihm wie ein Fremdkörper, verloren gegangen, unauffindbar, bis zur Unkenntlichkeit fern und verirrt, dann wieder in den Momenten beflügelter Sprachfreiheit und Lust, war es Sinnesorgan und unaufhaltsamer Muskel zugleich, das Zentrum eigener Kraft und Zufluss der Welt. Wie stark das Herz angewiesen ist darauf, dem Menschen aus der Welt heraus zuzufließen, formuliert ein kleines Gedicht aus den letzten Septembertagen des Jahres 1923.

> Wir sind nur Mund. Wer singt das ferne Herz,
> das heil inmitten aller Dinge weilt?
> Sein großer Schlag ist in uns eingeteilt
> in kleine Schläge. Und sein großer Schmerz
> ist, wie sein großer Jubel, uns zu groß.
> So reißen wir uns immer wieder los
> und sind nur Mund. Aber auf einmal bricht
> der große Herzschlag heimlich in uns ein,
> so daß wir schrein –,
> Und sind dann Wesen, Wandlung und Gesicht.[222]

221 Siehe dazu Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache, Wien 2004, S. 160 ff
222 Rilke: SW II, S. 144

Als könne sich der Mensch vor lauter Übergröße des Herzens kaum erlauben, es dauernd in sich zuzulassen, weder im Schmerz, noch im Jubel, und als müsse er sich daher mit den gelegentlichen Momenten begnügen und anfreunden, da das Herz voll und ganz in ihm wirkt und schlägt, auf diese Weise versucht Rilke, die langen und von ihm kaum zu ertragenden Tage, Wochen, Monate und Jahre, da er sich oft nicht einmal in der Nähe seines eigenen Herzens fühlte, zu verarbeiten. Die Wartezeit wird hier zu einer Zeit der Vorbereitung auf den großen Moment, wenn *der große Herzschlag ... auf einmal heimlich ... in uns ... einbricht.* Einer Vorbereitung allerdings, die nur bedingt gelingen kann, da das Herz unvorhersehbar wie ein Erdbeben und heimlich wie ein Besucher aus der Fremde in den Menschen einbricht. Das kleine Gedicht wird im Schweizer Kurort Schöneck als Widmung in ein Exemplar des Stunden-Buches eingetragen: *Geschrieben für Frau Dr. E. Renold um ihr dieses, ihr Buch persönlicher und herzlicher anzueignen*.[223] Es spannt also einen Bogen zu dem Gedichtband, der für Rilke der erste gültige war, er bringt sich dadurch auch in ein herzlicheres Verhältnis zu sich selbst. Beachtung verdient dieses kleine Gedicht vor allem auch wegen der Gelassenheit, mit der hier dem Herz und seinen Möglichkeiten nachgegangen wird. Waren die *Fünf Gesänge* und auch das Gedicht *An Hölderlin* in großer Emphase geschrieben, wie von einem übergroßen Herzschlag in Vibration versetzt, so merkt man der Widmung aus Schöneck gleichsam den Kurgarten an. Hier glückt ein beruhigter, ja ein fast schon gelassener Blick auf die Unruhe.

Noch vor dem Kriegsausbruch schrieb Rilke am 20. Juni 1914 in Paris das Gedicht *Wendung*[224], in dem er nicht nur in der Widmung an Rudolf Kassner verrät, wie unendlich viel er im Kampf um das eigene Sehen diesem Freund und sprachmächtigen Denker schuldet und verdankt. Die Schlussworte des Widmungsgedichtes aus Schöneck liefern die würdige Überschrift für sein fruchtbares Verhältnis zu Kassner: *Wesen, Wandlung und Gesicht,* beschreiben doch diese Begriffe den spannungsgeladenen Raum, der beide elementar verbindet und beschäftigte. Im Gedicht *Wendung* geht es um eine Wandlungsfähigkeit, die Rilke unbedingt erwerben wollte, die ihm aber immer wieder misslang, nämlich das so liebevoll und geduldig Angeschaute, das mit Gesicht und Blick in sich Aufgenommene *in der Liebe gedeihn* zu lassen.

(…)
da beriets in der Luft,

223 Siehe Schnack (1990) II, S. 870
224 Rilke: SW II, S. 82 f

unfaßbar beriet es
über sein fühlbares Herz,
über sein durch den schmerzhaft verschütteten Körper
dennoch fühlbares Herz
beriet es und richtete:
daß es der Liebe nicht habe.

(Und verwehrte ihm weitere Weihen.)

Denn des Anschauns, siehe, ist eine Grenze.
und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Wer oder was dieses ist, welches hier über das fühlbare Herz berät, verrät das Gedicht nicht. Es ist das heikle Thema, das Rilke seinen Helden in der Distanz schaffenden dritten Person Singular auftreten lässt und nicht offenlegt, wer über wen aus welcher Distanz und mit welcher Nähe nachsinnt und urteilt: das Thema der Liebe. Rilke veröffentlichte dieses Gedicht nicht,[225] auch das ist ein deutliches Zeichen, dass er sich hier an einen Gegenstand herangewagt hat, dessen Brisanz und quälende Intimität ihn selbst noch überforderten, wird hier doch das Geständnis offen ausgesprochen, warum auch seine größten Liebesversuche an einem entscheidenden Punkt immer wieder gescheitert sind, an der nicht vollbrachten Wendung zur Liebe. Im ersten Entwurf[226] steht noch das „Ich", welches dann im vollendeten Gedicht zurückgenommen wurde.

Denn dies ist mein Wesen zur Welt:
daß sich draußen Erscheinung
wie auf ein stilles Gerücht hin
[in mich innen]
weither in mich hineinfreut.

Es geht um das eigene *Wesen zur Welt.* Das ganze Gedicht beklagt das Ausbleiben der entscheidenden Wendung, das liebevoll Angeschaute und innerlich Angestaute in Liebe zu verwandeln. Die imponierende und im uferlosen Briefwerk eindrucksvoll dokumentierte Fähigkeit Rilkes, unermüdlich zu immer wieder neuen Menschen wie aus dem Stehgreif heraus

225 Siehe Schnack (1990) I, S. 473
226 Rilke: SW II, S. 417

vertrauteste und glaubwürdige Nähe aufzubauen, war geknüpft an die nicht weniger bezeugte, kapitale Unfähigkeit, das Aufgebaute als Bau dann auch zu ertragen und zu bestehen oder gar zu bewohnen. So liest sich die letzte Strophe des vollendeten Gedichtes wie ein selbsttherapeutischer Stellungsbefehl ein paar Tage vor den Schüssen in Sarajevo:

> Werk des Gesichts ist getan,
> tue nun Herz-Werk
> an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
> überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht.
> Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen
> dieses errungene aus
> tausend Naturen, dieses
> erst nur errungene, nie
> noch geliebte Geschöpf.

Nicht das „Ich" der Entwurffassung des Gedichtes kehrt zurück, dafür aber erscheint hier plötzlich ein persönliches und vertrautes „Du". Der Schlussbefehl *Du mußt dein Leben ändern* aus dem Gedicht *Archaischer Torso Apollos*[227] klingt nur beim ersten Hinhören radikaler als die Aufforderung in diesem Gedicht *Tue nun Herz-Werk.* An beiden Stellen setzt Rilke kein Ausrufezeichen und macht die ausgesprochenen Befehle dadurch nur noch absoluter. Einem Befehl könnte man sich verweigern, einer mit einem Punkt besiegelten Wahrheit nicht. Am Befehl seines *Archaischen Torso Apollos* ist Rilke nicht gescheitert, da ging es um die Wendung des Geschauten ins Innere, um die uneingeschränkte Aufnahme und innere Neuerschaffung bedeutender Dinge. Darin hat Rilke es denkbar weit gebracht. Auch das Gedicht *Wendung* rekapituliert diese geleistete Arbeit in den ersten Strophen, deren zweite uns zurück zu den Türmen führt, diesen wichtigen Stellungen im Kampf um die Aufnahme und Sicherung des Erblickten:

> Türme schaute er so,
> daß sie erschraken:
> wieder sie bauend, hinan, plötzlich, in Einem!
> Aber wie oft, die vom Tag

[227] Rilke: SW I, S. 557

überladene Landschaft
ruhete hin in sein stilles Gewahren, abends.[228]

An dem ganz offensichtlich sich selbst auferlegten Befehl *Tue nun Herz-Werk* ist Rilke biographisch dann doch gescheitert, diese Wendung bleibt immer wieder im bloßen Willen stecken, auch wenn es in der Zeit zwischen 1914 und 1926 noch zahlreiche Versuche gab, aus den häufig im Sturm errungenen Geschöpfen geliebte Vertraute eines Frieden findenden Herzens zu machen. Nicht zu unterschätzen aber ist die mögliche Hilfestellung, die Rilke durch die sprachlichen Dokumente dieses Kampfes um die entscheidende Wendung seinen Lesern im Kampf um eine ähnliche geboten hat und bieten wird. Seine sprachlich gemauerten Türme in diesem so schwierigen Gelände der Liebe, die sein eigenes Herz nicht in bleibende Sicherheit bringen konnten, sind und bleiben benutzbar.

Was Rilke bis an sein Lebensende suchte, die innige Verbindung des eigenen Herzens mit dem Herz eines anderen Menschen, das war Ady auf eine geradezu selbstverständliche Art gegeben. Er war sich seit seinem ersten gültigen Gedichtband *Új versek (Neue Gedichte)* (1906) fest bewusst, eine bedeutsame Stimme für etwas Großes zu sein. Dieses innere Wissen hat ihn als Selbstbewusstsein, Mut und Mission auf der einen Seite berauscht und beflügelt, auf der anderen Seite aber als Schicksal, Schwere, Fatum, Martyrium und Verfluchung schwer belastet. In seinen besten Texten sind Fluch und Segen nicht mehr unterscheidbar. Rilke wusste nach seinem ersten gültigen Gedichten, dass er *etwas* Besonderes ist, Ady wusste: Er ist *der* Besondere. Daher rührt auch die große Differenz im Fundament ihrer Dichtung: Gewinnt Rilke seine Sprache im Ding-Gedicht, so sind alle großen Dichtungen Adys ganz auf seine Person gerichtet, Ady schreibt Ich-Gedichte.

Beide hatten keine Angst vor dem später vor allem in der deutschen Dichtung nach Hitler so problematisch gewordenen Wort *Herz,* durch beider Werk zieht es sich mit einer Selbstverständlichkeit, als seien sie Autoren des Sturm und Drang, sie streuen das Wort wie Blütenblätter, mit denen der Verschleppte den Weg seiner Entführung markiert in der vagen Hoffnung, gefunden und befreit zu werden. Schon die Titel mit den Gedichten, die das Wort Herz in sich aufnehmen, lassen erahnen, wie bedeutsam und richtungsweisend dieses Organ des Körpers und der Seele bei Ady wurde: *A Léda szive (Das Herz Lédas), Szivek messze egymástól*

[228] Rilke: SW II, S. 82

(Herzen fern voneinander), A szív komédiája (Komödie des Herzens), Harcos ember szive (Herz eines Kämpfers), Rázd meg szivedet (Erschüttere dein Herz), Fölemelem a szivemet (Mein Herz erheben), Elhanyagolt, véres szivünk (Unser blutig-vernachlässigtes Herz), Beteg szivemet hallgatod (Du hörst mein krankes Herz), Beszélgetés a szivemmel (Gespräch mit meinem Herzen). Ifjú szivekben élek (Ich lebe in jungen Herzen).

Das berühmteste und in seiner Wirkung erfolgreichste von diesen Herzgedichten wurde das letzte aus dem Band *A halottak élen (An der Spitze der Toten).*

Ifjú szívekben élek

Ifjú szivekben élek s mindig tovább,
Hiába törnek életemre
Vén huncutok és gonosz ostobák,
Mert életem millió gyökerű.

Szent lázadások, vágyak s ifjú hitek
Örökös urának maradni:
Nem adatik meg az mindenkinek,
Csak aki véres, igaz életű.

Igen, én élni s hóditani fogok
Egy fájdalmas, nagy élet jussán,
Nem ér föl már szitkozódás, piszok:
Lyányok s ifjak szívei védenek.

Örök virágzás sorsa már az enyém,
Hiába törnek életemre,
Szent, mint szent sír s mint koporsó, kemény,
De virágzás, de Élet és örök.[229]

In jungen Herzen

[229] Ady: Dichtungen, S. 645

Lebe in jungen Herzen ohne Ende,
Umsonst, sie können mich nicht töten,
Die falschen Schurken, dummen Hände,
Ich habe endlos viele Wurzeln.

Heilige Aufruhr, Sehnsucht, junges Leben,
Immer werde ich ihr Ursprung sein,
Das wird nur wenigen gegeben,
Die wirklich leben, kämpferisch und rein.

Ja, ich werde leben, weiter werben,
Ein Leben voller Größe fällt mir zu,
Mich kann kein Fluch, kein Schmutz verderben,
Mich schützen junge Mädchenherzen.

Mein Wachsen, das ist fest beschlossen,
Umsonst, sie können mich nicht töten,
Heilig und in hartem Sarg verschlossen,
Werd ich blühen, leben, ewiglich.[230]

Der Testamentcharakter dieses Gedichtes wurde zum Motor seiner Wirkung. Doch wie seltsam ist dieses Testament. Ein Dichter bescheinigt sich den eigenen Nachruhm, mehr noch, er garantiert sich selbst bei Lebzeiten ein ewiges Weiterleben in den reinen Herzen einer sich immer wieder erneuernden und auffrischenden Jugend. Ady selbst ist vom Tode gezeichnet, seine Stimmkraft verlässt ihn, der Schmerz wird mehr und mehr Herr seines Bewusstseins, um es dann völlig zu lähmen. Im Zustand dieser äußersten Schwäche beschwört er noch einmal den Glauben an seine bleibende, unvernichtbare Stärke, sich selbst, dem nicht unbeträchtlichen Lager seiner Gegner und Feinde, vor allem aber den Scharen seiner Freunde und Erben, den zahllosen Wurzeln und Blüten seines Lebens.

Nicht nur Ady ist beim Schreiben dieses Gedichtes auf dem Gipfel seiner Schwäche angelangt, auch sein Land ist auf dem Höhepunkt einer kaum mehr zu überbietenden Krise.

[230] Ady: Gib mir deine Augen, S. 263

Revolutionen lösen sich im Monatsrhythmus ab. Ungarn hat an der Seite Österreichs und Deutschlands den Krieg verloren und steht vor seinem völligen Zerfall. Jetzt rächt sich die privilegierte Stellung der Ungarn als zweite Führungsnation hinter den Österreichern im Rahmen der Doppelmonarchie. Der Zorn der unterdrückten Nationalitäten bricht hervor und raubt dem Land zwei Drittel seiner Fläche, ein Drittel aller Ungarn wird bald schon außerhalb der Landesgrenzen leben müssen. Doch gerade in dieser Krise sieht Ady den möglichen Ausgangspunkt einer seelisch-politischen Wende, einer kollektiven Katharsis und eines glaubwürdigen Neubeginns. Was er für sich selbst als Prinzip der reinigenden Erneuerung bei aller Schmerzhaftigkeit doch immer wieder als rettend erkannt und gelebt hat, die Selbstzerstörung als die verlässliche Form des Neuaufbaus, das überträgt er auf die historische Situation. Früh schon hatte er dieses Prinzip der rettenden Katastrophe in seinem Band *Az Illyés szekerén (Auf dem Eliaswagen)* (1908) in einem Gedicht festgehalten, dessen Titel in Ungarn schnell sprichwörtlich wurde und es bis auf den heutigen Tag geblieben ist: *Nekünk Mohács kell (Wir brauchen Mohács)*.

Nekünk Mohács kell

Ha van Isten, ne könyörüljön rajta:
Veréshez szokott fajta,
Cigány-népek langy szivű sihederje,
Verje csak, verje, verje.

Ha van Isten, meg ne sajnáljon engem:
Én magyarnak születtem.
Szent galambja nehogy zöld ágat hozzon,
Üssön csak, ostorozzon.

Ha van Isten, földtől a fényes égig
Rángasson minket végig.
Ne legyen egy félpercnyi békességünk,
Mert akkor végünk, végűnk.[232]

[232] Ady: Dichtungen, S. 153

Wir brauchen Mohács

Gibt es Gott, er darf sich nicht erbarmen
Dies Volk gehört geschlagen,
Unter räudigen Völkern ist schwach sein Blut,
Ihm tun Schläge gut, nur gut.

Gibt es Gott, so darf er mich nicht bedauern,
Ich muss als Ungar trauern,
Seine Taube bringe keinen grünen Ast,
Schlagen muss er wie verhasst.

Gibt es Gott, vom Boden bis zum Himmelslicht,
Dann als peitschendes Gericht.
Er darf uns nicht ein bisschen Frieden geben,
Das lässt uns überleben.[233]

Mohács, das ist der Ort, an dem die Ungarn 1526 ganz entscheidend von den Osmanen geschlagen wurden, über einhundertfünfzig Jahre war das Land dann besetzt und wurde großteilig verwüstet, es verlor seine Eigenständigkeit vollkommen, erlitt größte Bevölkerungsverluste und war am Rande des völligen Untergangs. Mohács ist im Ungarischen daher zum Synonym der totalen Katastrophe geworden. Das Gedicht droht mit dem Schlimmsten und sieht zugleich allein in ihm die letzte Hoffnung auf Besserung. Der Friedensvertrag von Trianon fixiert nach Adys Tod die Zerschlagung des historischen Ungarn, er gilt aus nationalgeschichtlicher Perspektive als zweite traumatische Urerschütterung in der europäischen Geschichte des Landes, als ein zweites Mohács. Unfreiwillig hat das Gedicht von 1908 den Charakter eines Menetekels. Ady selbst hat den Kriegsausgang noch erlebt und in ihm bei aller Niedergeschlagenheit tatsächlich die Chance einer großen Wende begrüßt. Die frische Republik unter der Führung des linksliberalen Magnaten Mihály Károlyi machte Ady dann auch zum geistigen Schutzpatron ihrer Geburtsstunde. Der todkranke Dichter wurde von einer Parlamentsdelegation aufgesucht und fand noch die Kraft, in einer Grußadresse den republikanischen Aufbruch seines Landes zu feiern. Den friedlichen Übergang dieser

[233] Ady: Gib mir deine Augen, S. 97

bürgerlichen Republik in das radikale und nur kurzlebige Experiment einer Räterepublik im März 1919 hat Ady nicht mehr erlebt, selbst diese aber konnte sich mit gutem Recht auf ihn berufen. Ady sah die einzige Zukunftschance seines Landes in einer radikalen Demokratisierung, er sympathisierte offen mit den Forderungen des Proletariates.

Wir stoßen auch in diesem Gedicht auf das Thema des Kapitels, auf das Herzwerk. Ady erlebt, was Rilke im fatalen Moment des Kriegsausbruchs unbedingt erleben wollte: den meteorenhaften Einschlag eines Herzens in alle. Er war in den letzten Tagen seiner Krankheit völlig isoliert und kaum mehr in der Lage, den Ereignissen auch nur ungefähr zu folgen. Sein Tod aber wurde zum Signal. Seine Beerdigung Anfang Februar 1919 weitete sich zu einer Massendemonstration gegen die alte Welt und für die vollkommene Erneuerung. Ady war zum gemeinsamen Nenner der unterschiedlichsten Krisenstimmungen geworden, sein Name zum Fanal der Hoffnung. Polizeikräfte mussten kämpfen, um die Zeremonie des Abschieds überhaupt durchführen zu können. Enge Verwandte gelangten nicht bis an den Sarg, weil begeistert trauernde Massen sie nicht durchließen. Der Trauerzug vom Nationalmuseum bis zum Friedhof hinter dem Ostbahnhof wollte nicht abreißen, die mehrere Kilometer lange Strecke war zu kurz für das Andrängen der Massen. Und das war in der Tat eine Demonstration der jungen Herzen, die nicht von Parolen, sondern von einem einzigen Namen geeint wurde. Wie sehr hatte sich in diesem Moment noch ein letztes Mal das Geheimnis der Aufgeladenheit seiner Dichtung entladen: Da wird einer zu Grabe getragen und gewaltige Menschenmengen knüpfen ihre Hoffnungen an diesen Akt, die Beerdigung wird zur Demonstration der Zuversicht, der Fluch zum Segen.

Ady und Rilke verbindet die große Einsamkeit, mit der sie in ihrem Inneren auf Orte stoßen konnten, die eine Unschuld und Glaubwürdigkeit bewahrt hatten, welche nach der Katastrophe der Welt zu Inseln eines neuen Lebenswillens zu werden vermochten. Ihr Ende machte neuen Anfang möglich. Ihre einsamen, aus Sprache gebauten Türme bekamen dann doch einen Festungscharakter, ihre Poesie wurde für viele zum Medium einer inneren und äußeren Umkehr, ihr verarbeitetes Unglück ein glaubwürdiger Ausgangspunkt neuer Suche nach Glück.

11. DIE TRANSZENDIERUNG DER ORTE

Jenseitige Dimensionen der Poesie

Bei Ady wie auch bei Rilke scheinen am Ende ihrer Laufbahn die Orte an Anziehungskraft, Ausstrahlung und Bedeutung zu verlieren. Das ist sicher auch der zunehmenden Müdigkeit geschuldet, nicht zuletzt Tribut an die stets aggressiver werdenden Krankheiten, an die Schwäche immer anfälliger werdender Körper, die der Last einer zu mächtigen Empfindsamkeit nicht mehr gewachsen sind. In ständiger Getriebenheit leben zu müssen ohne Aussicht auf verlässliche Ankunft, das führte zu poetischen Schüben einer sich stets erneuernden Sprache, allerdings um den Preis von Anspannungen, die sich körperlich kaum mehr verkraften ließen. Schon vor der Mitte ihrer relativ kurzen Lebensstrecken waren beide von hartnäckigen Krankheiten gezeichnet, die sie körperlich und schließlich auch seelisch immer mehr in die Enge trieben und unerbittlich zerstörten.

Doch es gibt auch einen positiven Aspekt der nachlassenden Ortsempfindlichkeit, denn wichtige und prägende Orte ihres Lebens waren ihnen inzwischen als Stützpunkte lieb und wichtig geworden. Der langwierige Kampf mit den Hauptstädten ihres Lebens, für Rilke Paris, für Ady Budapest, lag hinter ihnen, beide hatten einen gewissen Frieden mit den Städten gefunden, die sie über Jahre hinweg immer wieder unnachgiebig herausgefordert hatten, beide

hatten sich am Ende ihrer Lebenswege, solange ihre Krankheiten die Ferne von Kliniken und Ärzten gestatteten, in das abgelegene Provinzland kleiner Festungen am Rande der Welt zurückgezogen. Ady immer wieder nach Érmindszent in sein Heimatdorf, und nach Csucsa, in das herrschaftliche Geburtshaus seiner jungen Frau, Rilke nach Muzot, in den alten, bescheidenen Wohnturm im Wallis, der mit seiner Lage hoch über dem Rhonetal die bedeutsamen Landschaften in Rilkes Leben glücklich in sich zu vereinigen schien.

Es wäre jedoch ein Missverständnis, diese Verinnerlichung und vorsichtige Aussöhnung als Ankunft zu begreifen, denn eine bleibende Ankunft an einem irdischen Ort haben beide Dichter und beide Dichtungen nicht erlebt, Suche beherrscht ihr Leben und ihre poetischen Motive.

Der Schritt Rilkes in die Transzendenz wurde im vorherigen Kapitel nachvollzogen. An diesem Punkt wird der gravierende Unterschied der Poesie Adys und Rilkes erneut deutlich. Rilke arbeitet in und an einer immer radikaler werdenden Vereinzelung, während Ady bei aller Vereinzelung durch die ungarische Sprache viel stärker gefesselt ist und als Dichter dieses kleinen Volkes geradezu riskieren muss, eine mögliche Perspektive für seine schwierige, unheimatliche Heimat zu suchen. Er kann und will sich aus seinen ungarischen Fesseln nicht lösen, ist aber zugleich stolz entschlossen, sich von dieser nationalen Aufgabe und Last nicht einschränken oder gar blenden zu lassen. Er sucht auf universale Weise nach den spezifischen Chancen und Zielen ungarischer Zukunft, und diese Suche ist bei ihm immer mit der Suche nach dem eigenen Schicksal identisch. Die historisch gesellschaftliche Dimension schützt ihn vor einer bornierten Egozentrik, die radikale Konzentration auf sein Ich wiederum vor einem nicht weniger bornierten Nationalismus und vor blinder Demagogie. Diese Konstellation war der Garant seiner ungewöhnlichen Wirkung und anhaltenden Glaubwürdigkeit. Ady wurde zu einer Quelle der Integrität in einer Zeit, als Integrität allgegenwärtig und überall sich aufzulösen begann.

Das poetische Werk von Endre Ady lässt sich lesen wie ein Versuch, im Kampf mit den persönlichen, individuellen Herausforderungen des Lebens den Ungarn ein aktuelles Evangelium zu schreiben. Die eigene Inspiration wird als Berufung empfunden, als kaum abzuschüttelnde Last eines Auserwähltseins. Er überträgt dieses Auserwähltsein auf Schicksal und Mission seines Volkes, auf Ungarn und die Ungarn. Das ist nicht etwa ein abgespaltener Teil seiner Dichtung, sondern es liegt überall nachweisbar in ihrem Wesen. Da gibt es keine Zäsur zwischen seinen

nationalen und seinen gottsuchenden Versen, auch die politischen und erotischen Gedichte sind Bestand und Element einer geradezu biblischen Suche und Botschaft.

Alle Religionsgründer gründen auf Religionen. Die Bibel selbst wird zum wichtigsten Fundament seiner Bibel. Mit dem Gedicht *A magyar Messiások (Die ungarischen Erlöser)* setzt er sich ausdrücklich in die Tradition des biblischen Messias.

A magyar Messiások

Sósabbak itt a könnyek
S a fájdalmak is mások.
Ezerszer Messiások
A magyar Messiások.

Ezerszer is meghalnak
S üdve nincs a keresztnek,
Mert semmit nem tehettek,
Mert semmit se tehettek.[235]

Die ungarischen Erlöser

Salziger sind hier die Tränen,
Tiefer die Wunden des Bösen,
Wer Ungarn will erlösen,
Muss tausendfach erlösen.

Hier stirbt ein Heiland tausendfach,
Das Kreuz bringt keinen Segen,
Sie können nichts bewegen,
Sie können nichts bewegen.[236]

---

[235] Ady: Dichtungen, S. 74
[236] Ady: Gib mir deine Augen, S. 177

Ady bildet in diesem kleinen Gedicht ungarisch gleich mehrfach den Plural von Messias, gegen den sich die deutsche Sprache pietätvoll wie auch ästhetisch zu wehren scheint. Kein Zweifel, Ady sieht seine Aufgabe und sein Werk sicher in der Spur dieser ungarischen Erlösungsaufgabe. Die markante Sonderbarkeit, dass ein ungarischer Messias kaum frohe Botschaft zu bringen vermag und sein Kreuz vergeblich trägt, weil er zu absoluter Aussichtslosigkeit verurteilt ist, bildet die Quelle des lebendigen Widerspruchs, die seine gesamte Poesie bis in die Biographie hinein prägt und treibt.

Modern ist seine Religionsgründung, weil er die uralten ungarischen Bindungen von Blut, Tradition und Herkunft visionär mit Erlösungsphantasien der Gegenwart verbindet. So etwa sieht er in der Jugend, der armen Landbevölkerung und im Proletariat Erlösungskräfte der Zukunft, die den schweren ungarischen Schicksalsfluch der Vergeblichkeit erfolgreich durchbrechen könnten.

Diese modern-messianische Dimension macht Ady zu Beginn des 20. Jahrhunderts interessant für viele junge, sensible Intellektuelle in Ungarn, ganz besonders auch für die jüdischen unter ihnen, die mit kritischer Schärfe nach dem Sinn der menschlichen Existenz fragten, so auch für Béla Balázs und den damals noch gut mit ihm befreundeten Georg Lukács.

Der Lyriker István Kemény hat 2006 in einem Artikel der Zeitschrift *Holmi*[237] darauf aufmerksam gemacht, dass gerade im Werk und in der Person Endre Adys die Möglichkeit eines fruchtbaren Zusammenspiels von ungarischer und jüdischer Kultur heraufbeschworen wird, einer faszinierenden historischen Perspektive, die der Faschismus ab den Jahren 1941/42 unwiederbringlich zerschlagen hat. Wahrhaftig erinnern Ton und Geste, in denen Ady seinen ungarischen Erlösungsplan entwarf, stark an den jüdischen Erlösungsglauben der Bibel. Wie ein alttestamentarischer Prophet geht er zornig mit den Schwächen und Sünden seines Volkes ins Gericht, und gelegentlich auch mit denen der Juden, die ein relevanter Teil seiner ungarischen Landsleute waren, nicht zuletzt auch seiner begeisterten Leser, Kritiker und Freunde. Das hat ihm den Vorwurf eingetragen, ein Antisemit zu sein, der sich aber nur sehr oberflächlich aufrecht erhalten lässt, denn Ady geht es gerade darum, die einmalige Chance am Ende der Donaumonarchie zu nutzen, das Schicksal der zwei schwierigen, kleinen Völker, der Ungarn und der Juden, die in vielerlei Hinsicht Berührungspunkte haben, verbindungsfähig zu machen. Beide

237 Kemény, István: Komp-ország, a hídról (Armseliges Fährenland, von der Brücke aus) in der Zeitschrift Holmi, 18. Jahrgang, Nr. 2, Februar 2006, S. 220 ff

werden von ihren Umwelten immer wieder als irritierende Fremdkörper betrachtet und isoliert, beide Völker haben schwierige Wanderschaften in ihre Identität aufgenommen, die es zu verkraften gilt, beide fühlen sich als etwas Besonderes, verdammt und auserwählt zugleich. In dem Gedicht *A bélyeges sereg (Die gezeichnete Schar)* hat er dieses mögliche Bündnis zwischen den Juden und den Ungarn auf seine eigene Person zugespitzt und poetisch fixiert.

A bélyeges sereg

Krisztus szent árnya és Heine ördög arca
Táncolnak előttünk az uton.
Hull, hull a szitok, a röhej, a sugár.
Szaladnak a bélyegesek
S egy nagy csillag van a homlokukon.

Választott fajzat: messze előtte
Bitós, szomoru hegyek
S ők mennek rongyoltan, szórtan, bélyegesen
Bús ördögök, szent mordály-égetők,
Én veletek megyek.

Véretek, ha idegen is százszor,
Mégis az enyém, az enyém,
Véres ajkakkal mézes asszonyaitok
S nyitott szívvel baráti, hű fiúk
Átöntötték belém.

Büszke kárhozók, eldobhattok szazszor,
A lelkem százszor utánatok oson.
Örök bolygók, örök riasztgatók,
Idő kovászai, megyek én is veletek
Bélyegesen, csillagoson.

Miénk az a könnyes, nagy Élet.
Kórágyon és kereszt alatt

Hajra, hajra a Jobb felé.
Én csúnya, sárga-foltos seregem,
Futok veled és megáldalak.[240]

Die gezeichnete Schar

Christusschatten und Heines Teufelsgesicht,
Sie tanzen vor uns auf den Straßen,
Überall Flüche, Verlachen und Bannstrahl.
Die Gezeichneten, sie laufen,
Ein großer Stern auf ihrer Stirn, der blassen.

Auserwähltes Volk, dem fern voran
Traurige Galgen stehen,
Sie gehen zerfetzt, zerstreut, gezeichnet,
Traurige Teufel, heilige Rebellen,
Ich werde mit euch gehen.

Euer Blut, ist es auch noch so fremd,
Ist dennoch das meine, mein Ich,
Eure süßen Frauen mit den roten Lippen,
Eure Männer mit den offenen Herzen
Gossen ihr Blut in mich.

Ihr stolz Verdammten könnt mich verstoßen,
Meine Seele folgt euch nah und fern,
Die ihr ewig wandert, ewig warnt,
Hefe im Teig der Zeit, ich geh mit euch,
Gezeichnet, strahlend wie ein Stern.

Das Tränenleben soll unser Leben sein,
Unter dem Kreuz, krank, hinfällig,

[240] Ady: Dichtungen, S. 124

Voran in bessere Welten.
Hässliche Schar mit den gelben Flicken,
Ich laufe mit dir, ich segne dich.[241]

1907 schon wird hier so gespenstisch wie genau der jüdische Kreuzweg nach Auschwitz vorausgeahnt, und Ady bestimmt seinen Platz unmissverständlich: *Ich werde mit euch gehen.* Seine Nähe zu den Juden ist für ihn ein Blutsbündnis: *Euer Blut, ist es auch noch so fremd, / Ist dennoch das meine, mein Ich.* Deutlicher lässt sich eine Nähe kaum beschwören.

Wenn Ady gelegentlich wütend und scharf jüdische Fehler und Schwächen anprangert, so unterscheiden sich diese Wut und Schärfe in keiner Weise von den wütenden Strafpredigten, die er den Ungarn und sich selbst erteilt. Beide Verurteilungen gewinnen an Glaubwürdigkeit und Gewicht, weil er sympathetisch flucht und auch sich selbst immer wieder in den Kreis der Verfluchten aufnimmt und einbezieht. All seine Geißelungen sind immer auch Selbstgeißelung.

Die messianische Dimension in der Dichtung Adys ist nicht eine gradlinige Weiterentwicklung einer nationalen Theologie, wie wir sie schon bei Sándor Petőfi finden, dem Dichter im Geist der Revolution von 1848/49. In seinem Nationallied (*Nemzeti dal*), das zur wichtigsten Losung des Aufstandes wurde, spricht dieser mit sich immer wiederholender, beschwörender Eindringlichkeit vom Gott der Ungarn (*magyarok istene*) und appelliert damit an den transzendentalen Beistand im Kampf um die nationale Emanzipation, der mit dem Freiheitskrieg gegen die Habsburger seinen Höhepunkt findet. Welten liegen zwischen diesen Göttern, denn Ady beschwört nicht den Gott der Ungarn, sondern einen ungarischen Messias, ja im Plural, ungarische Erlöser, die den vielen Völkern auf dem Gebiet des historischen Ungarn einen kaum zu findenden Ausweg in eine menschlich würdige Zukunft weisen. Sein Gott ist kein Soldat der nationalen Emanzipation wie bei Petőfi, sondern ein universal gerechter Gott moderner, liebesfähiger Menschen.

Wie Rilke hat auch Ady trotz seiner nie geleugneten Absicht, den Ungarn einen Weg aus der Krise zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu weisen, einen ganz persönlichen Gott gesucht, dem er und nur er persönlich nahe zu kommen versteht. Aladár Schöpflin, ein intimer Kenner und Freund seiner Dichtung wie auch seiner nicht eben leicht zu verehrenden Person, hat es so formuliert:

[241] Ady: Gib mr deine Augen, S. 185

«Er sehnte sich nach dem Glauben und er fand ihn nicht. Er sucht das persönliche Verhältnis zu Gott, der nicht der Gott aller ist, sondern sein ganz eigener Gott. Sein Wille zu glauben ist in keinerlei Kirche integrierbar, ein dauernder Kampf ohne Aussicht auf Beruhigung, ein Drama, das sich zwischen Gott und Mensch abspielt. Er erlebt seinen Gott unmittelbar und direkt.»[242]

Die Geschichte des 20. Jahrhunderts hat diese eigenwillige Religionsstiftung im Werk von Endre Ady weitestgehend verworfen, speziell das anvisierte Bündnis zwischen Ungarn und Juden wurde durch den Völkermord, an dem sich das mit Hitlerdeutschland verbündete Ungarn auf blutigste Weise beteiligte und somit schuldig machte, nahezu ausgelöscht. Religionen aber sind nicht zuletzt gesellschaftliche Wunschbilder und genießen daher das „göttliche" Privileg, nicht wirklich verfallen zu können. Alle nicht gelebten Wünsche bewahren in sich eine unabsehbare Virulenz und pochen untergründig auf künftige Erlösung.

Der positiven Virulenz steht allerdings auch eine negative gegenüber. Ady wird kaum mehr gelesen, erst recht nicht geduldig verstanden, sondern vorschnell geplündert und oberflächlich instrumentalisiert. In seinem Steinbruch werden die unterschiedlichsten Plünderer fündig. Es geht hier ähnlich zu wie auf der berühmt-berüchtigten Beerdigung Joseph Roths in Paris: Konservative und Anarchisten, Juden und Antisemiten, Monarchisten und Kommunisten, Säufer und Weltverbesserer, alle angeln sich ihren Teil und arbeiten an der erfolgreichen Verleugnung des Ganzen. Diese willkürliche Zerstückelung begann schon direkt nach Adys Tod, teilweise sogar schon zu seinen Lebzeiten, als er sich immerhin selbst noch gegen beliebige Vereinnahmung wehren konnte, hält an bis auf den heutigen Tag und kennzeichnet eine konstante Krise seiner Rezeption. Dabei wäre Ady gerade derjenige, der heillose Antagonismen und lähmende Polarisierungen aufzulösen verstünde.

Vor allem die eigenartig religiöse Dimension seiner Poesie wurde und wird auch gegenwärtig verengt und als ein bornierter Nationalismus missverstanden, dabei ist es der leidenschaftliche Versuch einer Menschwerdung unter ungarischen Bedingungen: Gott als rettender Geist in der Emanzipationsgeschichte des Menschen.

Rilke hat mit dieser Art von Missverständnissen nicht zu kämpfen, weil er alle politischen, sozialen und nationalen Bindungen auf seinem Weg in die immer unverwechselbarer

[242] Schöpflin, Aladár: Endre Ady in dem Band: Magyarország történelme (Geschichte Ungarns) IV, Budapest, S. 320

werdende Vereinzelung abgeschüttelt hat. Gerade durch diese Vereinzelung wurde er zu einem bedeutsamen Orientierungspunkt vieler Menschen, die aus den Konventionen herausgefallen waren oder diese selbst aktiv abgeschüttelt hatten und sich auf der Suche nach neuem Halt befanden. Er hat seine Herkunft aus dem Vielvölkergemisch der Donaumonarchie (als deutschsprachiges Kind in Prag in der Minderheit gewesen zu sein) genutzt, um sich von aller Bindung an nationale Schranken und Fesseln zu lösen, am Ende geschah dieser Lösungsprozess sogar bis in die Sprache hinein, weil er immer stärker ins Französische wechselte ohne jede Absicht, nun etwa selbst Franzose zu werden. Er genoss ganz einfach das – durch viel Arbeit sich selbst gewährte – Geschenk einer immer stärker werdenden individuellen Unabhängigkeit.

Doch auch er hat mit seiner Poesie eine bis dahin unbekannte Form neuer Suche nach Übergängen vom Diesseits in das Jenseits beschrieben. Er suchte ganz auf sich selbst gestellt nach Möglichkeiten einer im eigenen Leben bereits erfahrbaren Transzendenz und wurde mit seiner Poesie ein bedeutsamer Vertrauter für ganz unterschiedliche irrende und suchende Menschen, für eine Vielzahl von Lesern, die im 20. Jahrhundert groß und größer wurde und sich auch im 21. Jahrhundert behauptet, vielleicht sogar vermehren wird. Rilke schuf bis in die Transzendenz hinein Orientierung für eine große Schar moderner Einzelgänger, die, um es mit den Worten des nicht zufällig so populär gewordenen Gedichtes (*Herbsttag*[243]) zu sagen, *jetzt kein Haus* haben und sich auch keines mehr bauen werden, die *jetzt allein* sind und es lange bleiben, die *wachen, lesen, lange Briefe schreiben* und *unruhig wandern, wenn die Blätter treiben*. Bei Rilke gibt es – und das ist bezeichnend – diesen Plural nicht, er spricht im Singular: *Wer jetzt kein Haus hat … Wer jetzt allein ist …* Die Singularität aber ist es gerade, die Platz für alle schafft.

Auch Rilke ist auf eine eigentümliche Weise und sicher nicht vorsätzlich zu einem modernen Religionsstifter geworden, allerdings in einem Sinn, der der Religionsstiftung Adys markant entgegensteht. Bei ihm fehlt jede Spur von Messianismus. Immer wieder weist Rilke jede Vermittlung und Führung zu Gott für sich selbst scharf und geradezu zornig zurück. Seine Gottessuche findet keinen Raum im Regelwerk bestimmter Konfessionen, doch nicht allein die Institution von Kirchen zwischen Gott und Mensch weist er als systematisches Hindernis zurück bei all seinen Versuchen, aus dem Diesseits heraus ein Jenseits zu berühren, selbst die Vorstellung von einem Messias, einem Erlöser, einem Befreier (auch Jesus) ist ihm bei der

[243] Rilke: SW I, S. 398

eigenen Suche schon zu sehr eine störende, irritierende Vermittlung, die ablenkt von der entscheidenden Aufgabe, den großen Schritt selbst, eigenständig und unmittelbar zu tun. Priester aller Art werden ohnehin scharf zurückgewiesen, weil er sich nur selbst als Vertrauter der eigenen Seele duldet, sogar Ärzte lässt er nur widerwillig zu, denn auch dem eigenen Körper glaubt er näher und vertrauter zu sein als jeder geschulte Spezialist der Medizin. Wer den Himmel nicht als Einzelgänger sucht, der ist in den Augen Rilkes bereits auf dem Irrweg. Das große Lager seiner begeisterten Leser gerade in den Ländern Osteuropas beweist, dass auch Einzelgänger in der Lage sind, für Massenbewegung zu sorgen. Vom *Stundenbuch* bis zu den *Duineser Elegien* sucht Rilke diesen einzelnen Weg, und er ist dabei immer nur Mönch und Eremit in eigenster Sache, keinen Auftrag duldend und dennoch so wegweisend wie kaum ein zweiter neben ihm.

Bei Ady und Rilke berühren sich Poesie und Theologie, sie suchen mit all ihren poetischen Ortswechseln, mit all den in Sprache verwandelten Landschaften, Städten und Flüssen, was der poetisch denkende Novalis mit romantisch geflügeltem Wort der Philosophie zuschrieb, sie sei doch *eigentlich Heimweh - Trieb überall zu Hause zu sein*.[244]

Ankunft ist dann immer zugleich auch eine Aufhebung der Orte in dem von Hegel so schön freigelegten Vielfachsinn des Wortes. Je genauer und kleiner die Stelle der Ankunft wird, desto weniger ist dieser Punkt ein irdischer Raum, ist er wirklich gefunden, dann sind wir an einem poetisch entrückten Ort, auf sinnlich nicht mehr erfahrbarem Gelände, in übersinnlichen Gefilden, den Göttern näher als den Menschen. Hier wohnen Engel.

[244] Novalis: Das allgemeine Brouillon, Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99, Nr. 857, Hamburg 1993

12. DIE POSE ALS WAHRHEIT

Ady und das poetische Bild

Jede Pose unterliegt der akuten Gefahr, zu einer Karikatur abzurutschen, häufig ist nicht schwer zu entdecken und für das Auge geradezu schmerzhaft, wenn jemand bewusst versucht, sich in Pose zu bringen, und dann sind es winzige Kleinigkeiten, kaum sichtbare Feinheiten, die zu schreien beginnen und den falschen Zauber der Pose grausam ans Licht bringen. Statt einer respekteinflößenden Haltung, einer lockeren Geste und eines freundlichen, verführerischen oder imposant bösen Blickes entpuppt sich der Bluff als solcher und macht sich lächerlich in seiner Nacktheit. Was wir auf dem Foto sehen, das ist der schmerzvolle Einblick in das Scheitern von Absicht. Jede Pose hat dieses Unglück hinter und in sich. Sie lügt, und es ist allein die Frage, wie deutlich sie sich verrät oder wie gut sie sich versteckt im Aufbau und Ausschmuck der Lüge. Wirkungssüchtige Absicht ist immer der Vater der Pose, ihre Mutter ist Disziplin und Geschick. Wird die Pose als solche verdächtig, erkannt oder gar durchschaut, dann bricht ihr morsches

Fundament. Statt Eindruck und Wirkung zeigen sich Schwäche und Willkür, statt imposanter Menschen sehen wir kranke Masken. Das Posieren umgibt nicht umsonst allgemein ein Hof von Verdacht und Verachtung, ist es doch immer das Produkt von falschem Schein und aufdringlicher Eitelkeit.

Was nur macht die zahlreichen Ady-Porträts von Aladár Székely häufig dennoch so eindringlich stark, dass für sie die Erbsünde aller posierenden Fotografie nicht mehr zu gelten scheint? Was haben die beiden – der Dichter und der Meister seiner Lichtbilder – geschafft und geleistet, dieser fatalen Gefahr zu entkommen? Mehr noch: Warum sind diese Photos so entwaffnend mächtig? Was schenkt ihnen ihre anhaltende Lebendigkeit? Was gibt ihnen den auratischen und gesegneten Schutz von Stärke und Unschuld, von Angriffslust und Zärtlichkeit in einer nicht mehr zu unterscheidenden Verflechtung? Wo liegt das Geheimnis ihrer anhaltenden Wirkung?

Ganz sicher auch und vor allem in der Bereitschaft und Begeisterungsfähigkeit des Betrachters, der sich von diesen Bildern frei und willig einnehmen lässt.

Hier muss ich genauer und damit zugleich auch persönlich werden. Die Ady-Porträts haben eine nicht geringe Schuld daran, dass ich Deutschland vor nunmehr fünfundzwanzig Jahren verlassen habe, um mich in einer Kultur anzusiedeln, die mir wahrhaftig nicht in die rein westfälische Dorfwiege gelegt worden ist. Es muss etwa 1975 gewesen sein, da ich eine Woche allein in Budapest war und vor Begeisterung an dieser Stadt keinerlei Ruhe finden konnte. Mit der Übersensibilität und im Rausch eines aufgewühlt Schlaflosen entdeckte ich in dieser Woche mein gelobtes Land, das später zur Wahlheimat werden sollte, und zu dieser Entdeckung gehörte auch der Palast der Literatur (Petőfi Irodalmi Múzeum/ Literaturmuseum Petőfi). Allein die Tatsache, dass diesem kleinen Land mit seiner unmöglich fremden, in ihre vielen Vokale verliebten Sprache seine Literatur so viel wert ist, dass sie den schönsten Adelspalast im Herzen der Hauptstadt zur ewigen Residenz bekam, nahm mich mächtig ein für die Ungarn und das Ungarische. Dann erfuhr ich noch, dass der letzte Graf dieses Palastes (Mihály Károlyi) ein radikaler Demokrat war, der 1919 seinen riesigen Landbesitz an die Bauern verteilt und als bürgerlicher Ministerpräsident den friedlichen Übergang zur Räterepublik eingeleitet hatte, dass seine Frau (Katinka Andrássy) aus noch größerem Adelsgeschlecht offenherzig mit der radikal Linken sympathisierte, da schien dem studentenbewegten Besucher aus Deutschland Ungarn ein

Land real existierender Märchen und Wunder zu sein. In diesem Palast stieß ich dann auf kultisch präsentierte Erinnerungsstücke des Dichters Endre Adys und erwarb Reproduktionen der bekanntesten Portätfotos von Aladár Székely. Mit der Endeckung dieser Photos hat sich eine Neugier in mir aufgebaut, die bis auf den heutigen Tag an Frische und Dringlichkeit nichts verloren hat. Ich merkte damals sofort und glaube auch heute noch, dass dieser Mann Dinge vom Leben weiß, die ich dringend verstehen sollte. Diese Fotos hatten und haben eine Wirkung auf mich, als sei ich diesem geheimnisumwitterten Mann damals leibhaftig begegnet und könne ihm immer wieder neu begegnen und mit bohrendem Blick seinen starken Blick befragen. Diese Fotos waren wie erste Gedichte Endre Adys, die mich nicht etwa nur interessierten, sondern vielmehr schlagartig für sich eingenommen haben, ja geradezu bekehrten. Ady wurde dann über Jahre zum stärksten und ausschlaggebenden Motiv, die ungarische Sprache so eindringlich zu verstehen, um endlich entschlüsseln zu können, was diese Augen und Gesten, die Sprache des Körpers, diese laute Melancholie und dieser schöne, leidende Trotz mir sagen können.

Etwas später, ab dem Jahre 1977 – ich fuhr jetzt regelmäßig jedes Jahr für mehrere Wochen oder gar Monate nach Ungarn – gab es dann noch ein weiteres Erlebnis mit einem dieser Fotos. Ady feierte 1977 seinen hundertsten Geburtstag. Die ganze Stadt war plakatiert, das benutzte Motiv in großem Format war das Székely- Portrait aus dem Jahre 1908. Zwei dieser Plakate schienen ein ewiges Leben zu haben. Dauernd überklebt kamen sie zäh immer wieder zum Vorschein, wenn Regen und Schnee, Hagel und Tau die neueren Plakate aufweichten und abwuschen. Auch Ady litt unter feuchter Witterung, auch ihn bleichte die Sonne aus, doch Kontur und Haltung kamen immer wieder geradezu verstärkt zum Vorschein. Darüber hinaus schien er Verehrer zu haben, die etwas nachhalfen und alle neuen Plakate immer wieder abrissen, um den Unverwüstlichen frei zu legen, das zog sich über Jahre, ja über ein ganzes Jahrzehnt. Die Hartnäckigkeit seines Überlebens wurde Jahr für Jahr markanter. Am Ende fehlten ihm große Teile des Rumpfes, auch das Gesicht war zerstückelt, doch wer das ursprüngliche Bild kannte, der sah im Mosaik der resistenten Fetzen immer wieder die ganze Figur. Jeder Verlust machte diesen Körper nur noch sprechender, die Pose wurde bei aller Verwitterung in ihrer Geltung immer jünger und überzeugender. Bei jedem neuen Besuch der Stadt prüfte ich mit einigem Herzklopfen, ob die beiden Plakate noch lebten. Manchmal hielt ich ihren Daseinskampf mit einem eigenen Photo fest.

1. *Das verwitternde Ady-Plakat*[245]

Waren die Plakate überklebt, so machte mich das nicht sonderlich unruhig, denn ich wusste sie geschützt, sie würden sich schon wieder befreien und an die Oberfläche kämpfen. Mit diesen verstümmelten Plakaten verstand ich Rilkes Archaischen Torso im lebendigen Nachvollzug: *...sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt… / ...denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.*[246] Rilke schrieb sein Gedicht im Frühsommer 1908, im gleichen Jahr entstand das Foto, die Vorlage des Plakates. Das resistenteste hielt durch bis zum Jahr 1989, da zog ich nach Budapest, die Mauer fiel, mit ihr auch mein letzter Wallfahrtsort, er verschwand spurlos.

Bis heute lassen mich beide Stellen in Pest nicht ungerührt. Immer wieder sucht mein Auge die magischen Stellen, immer wieder rührt sich kindliche Erwartung im Glauben an das Wunder der Wiederauferstehung und des ewiges Lebens. Die Mauern aber bleiben leer, auch neue Plakate werden hier nicht mehr geklebt.

Poesie und Fotografie als Bildsprache können durchaus geschwisterliche Züge haben, denn beide entfernen sich, wenn auch nicht völlig und ganz, von der Steuerung des Bewusstseins, sie emanzipieren sich in einen Raum hinein, der Sprache befreit von der

[245] eigene Aufnahme (Wilhelm Droste)
[246] Rilke: SW I, S. 557

Dienstleistung im Austausch definierter Bedeutung. Beide Künste machen aus dem Kommunikationsmittel Spielzeug, gute Dichtung und gute Fotografie lassen die Sprache spielen, die plötzlich die Unmittelbarkeit und Anmut eines freien Kindes gewinnt, das im Spiel Bewusstsein erlangt, ihm aber nicht stumpf gehorcht und steif unterliegt. Die Sprache der Gesichter und Hände, der Gebärden des Körpers kann auf einem Foto mimetisch die Wucht und Genauigkeit der Sprache der Poesie erreichen, dann verwandelt sich Fotografie in eine Spielform der Poesie.

Auf diesem Wege sind sich Endre Ady und Aladár Székely, der Dichter und sein Photograph, begegnet und wahrhaftig nah gekommen. Ady selbst benennt die sprachliche Dimension der Portraits von Aladár Székely in einem Vorwort zu dessen Album, er schreibt über seine Arbeiten, es seien *...starke Photo-Bilder, und es ist mehr als ein Wortspiel, wir können von maschinell erzeugten Bildschriften sprechen.*[247]

Die Zusammenarbeit von Székely und Ady beginnt mit einem intimen Begehren des Dichters, der wahrscheinlich durch befreundete Schriftstellerkollegen darauf aufmerksam gemacht wurde, dass es da in Budapest einen neuen Fotografen mit einem Atelier in der Váczi utcza gäbe, der es verstehe, Bilder jenseits von Steifheit und Schablone zu machen, der spontane, natürliche, unverkrampfte und ehrliche Bilder erzeuge, die man damals gern naturalistisch nannte.[248]

Ady kam mit dem Wunsch zu Székely, sich mit seiner Geliebten abbilden zu lassen, um zunächst für sich geheim und später vielleicht auch für alle Welt sichtbar zeigen zu können, wie leidenschaftlich, groß und wunderbar seine Liebe zu Léda (Adél Brüll) war.

Für alle Paaraufnahmen und Gruppenbilder, die Székely dann für und mit Ady aufnahm, wird gelten, was auch für diese ersten Aufnahmen mit Léda bereits gilt. Die Ausstrahlung Adys hat bei den Einzelportraits eine deutlich intensivere, maßlosere, durchdringendere und geheimere Intensität als in den Arrangements mit anderen, die ihn auf eine Relation einschränken und manchmal geradezu eindeutig lesbar und auf eine große Nachricht reduzierbar erscheinen lassen.

---

[247] Endre Ady: Aladár Székely in: Drei Raben, Zeitschrift für ungarische Kultur, Ady, Doppelheft 4/5, Budapest 2003, S. 116

[248] Die Ausführungen zu der Beziehung von Ady und Székely stützen sich auf das Vorwort von Csilla E. Csorba zu ihrem Band: *Ady A portrévá lett arc /Das zum Porträt gewordene Gesicht*, Budapest 2008, S. 5 ff

2. Ady und Léda[249]

Für das im Sommer 1907 aufgenommene Bild (2) stellt Ady sich vollkommen in den Dienst der Bewunderung seiner Geliebten. Die als Stütze dienende Hand mit der schönen Reihung der vier Knöchel richtet seinen Kopf mit den für den Betrachter fast unsichtbar im Dunkel der Anbetung verschwindenden Augen der Geliebten entgegen, die ganze Fotografie wird zu einer Installation der Anbetung, die nur die leidenschaftliche Umkehrung dessen ist, was am Ende der Liebesbeziehung zur größten Kränkung werden sollte, als Ady in seinem gnadenlos kaltherzigen Abschied (*Elbocsátó, szép üzenet / Schöner Abschiedsgruß)*[250] dieser unendlich spannungsgeladenen Liebe ein Ende setzte. Anbetung schlägt in Anklage um, Verehrung in böse Anfechtung. Das Gedicht endet mit den vernichtenden Zeilen:

> Általam vagy, mert meg én láttalak
> S régen nem vagy, mert már régen nem látlak.
>
> Du bist durch mich, weil ich dich sah und tief erkannte,
> Und bist schon lang nicht mehr, weil mein Blick dich bannte.

[249] Die folgenden Bilder entstammen dem Band von Csilla E. Csorba: *Székely Aladár, A művészi fényképész / Aladár Székely, Der Kunstfotograf*, Budapest 2003, hier S.115
[250] Ady: Dichtungen, S. 482 f (deutsche Übersetzung von Wilhelm Droste)

Wert und Größe, so rechnet er in kalter Wut mit der einst so heißblütig Geliebten ab, hatte Adél Brüll nur in der Perspektive seiner Léda, die er aus ihr machte, diese Größe fällt zusammen mit dem Abzug seiner Liebe, es bleiben nur Verletzung und Bedauern. Adél wurde im Auge Adys zur göttlichen Léda, doch entzieht er ihr seinen Blick, so ist sie für ihn (und die Welt) vernichtet.

Eine ähnliche Korrespondenz zwischen Poesie und Pose gibt es auch im Verhältnis zu seiner Mutter, sie ist ebenfalls vor allem deshalb so herausragend, weil der Sohn herausragen soll und muss. Dieses poetisch beschworene Verhältnis bleibt allerdings glücklicherweise verschont von verletzender Vernichtung. Im Gedicht *Az anyám és én /Meine Mutter und ich*[251i] wird die Schönheit der Mutter an das große Gewicht und die fatale Last der eigenen Mission geknüpft:

Csak azért volt ő olyan szép,
Hogy ő engem megteremjen,
Hogy ő engem megfoganjon
S aztán jöjjön a pokol.

Daher ihre ganze Schönheit,
Um mich in sich aufzunehmen,
Um mich schließlich zu gebären,
Erst dann komme die Sintflut.

[251] Ady. Gib mir deine Augen, S. 12 f

3. Ady mit seiner Mutter und Csinszka[252]

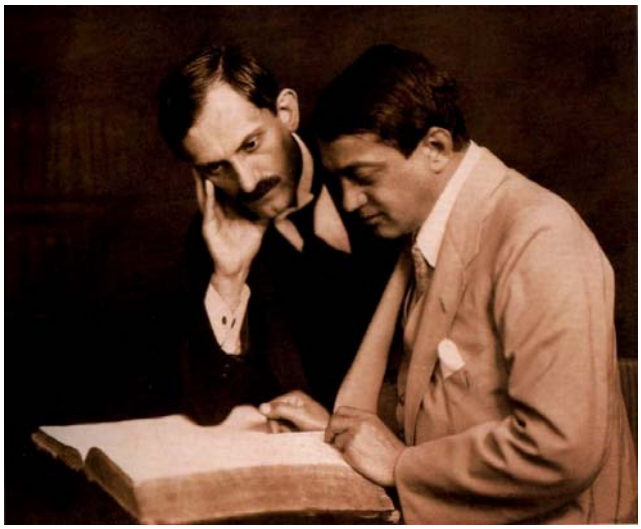
Im Herbst 1915 entsteht das Gruppenbild mit seiner jungen Ehefrau Csinszka und der Mutter (3). Ady stellt sich mit der Gebärde des ganzen Körpers, mit Hand und Blick in das Verehrungsverhältnis zu seiner Mutter, die bescheiden und dennoch mit selbstbewusstem Stolz in die Kamera blickt und auch allein als Portrait bestehen könnte, schnitte man sie heraus aus diesem Ensemble der Verehrung. Die junge Ehefrau bleibt fast außerhalb der Komposition, ihre linke Hand mag mit der rechten Adys in der Tiefe verbunden sein, wir können es nur ahnen, ihr Hals schmiegt sich an Adys Oberarm, Fokus und Schärfe des Bildes aber liegen zwischen Mutter und Sohn. Csinszka wirkt wie eine Verstärkung aus dem rechten, etwas blasser bleibenden Hintergrund, sie verstärkt die verehrende Zuneigung des Sohnes zu seiner Muter aus der seitlichen Tiefe. Die junge Frau schmiegt sich wie eine Katze an den Mann, der sich ihrer Anhänglichkeit blind sicher sein kann, so jedenfalls spricht das Bild. Die Berührung der Hände zwischen Mutter und Sohn ist ungleich verbindlicher als die des Ehepaares. Ady bietet der Mutter seine rechte Hand, die aus dem Nichts heraus auf ihrem Schoß liegt, wie ein schützendes und verlässliches Gefäß, die Mutter legt ihre linke Hand in die rechte des Sohnes, durchaus Verbindung suchend, doch ohne jedes Klammern. Das Bild hat zwei dominierende Botschaften:

[252] Csorba (2003), S. 59

die als felsenfest demonstrierte Beziehung von Mutter und Sohn und den inszenierten Wunsch, die frisch geschlossene Ehe möge diesen Fels des Vertrauens als selbstverständlichen Baugrund in sich aufnehmen.

Ady stellt sich wie auf dem Bild der Liebe zu Léda ganz in den Dienst einer Rolle, er demonstriert, was ihm in Beziehung zu den Gestalten der Gruppe bedeutsam und wichtig ist: Endlich hat er den lang gehegten Wunsch der Mutter nach Schließung einer Ehe erfüllt, und die Liebe zur jungen Frau festigt und steigert die Liebe zur Mutter.

Von solch deutlich lesbaren Botschaften sind alle Bilder befreit, auf denen sich Ady allein der Kamera Székelys stellt. Auch sie haben Botschaft, doch diese bleibt geheim und



universal wie Sinn und Form großer Poesie.

4. Ady mit Babits[253]

Alle Gruppenbilder aber sind von einer Botschaft geprägt, auch die mit dem Dichterkollegen Mihály Babits, die gestisch eine Einheit und Harmonie suggerieren, die so idyllisch wohl nie gewesen sind. Gemeinsam schauen sie auf dem Bild, das im Juli 1917 gefertigt wurde (4), in ein aufgeschlagenes, gewaltiges Buch und scheinen einträchtig verzückt von dem, was sie dort lesen. Nur das Buch, wahrscheinlich die Bibel in der klassischen Übersetzung von Gáspár Károli, die Ady in handlicher Ausgabe immer mit sich führte, und die Dichter sind hell, im dunklen

[253] Csorba (2003), S. 113

Hintergrund sind Buchregale angedeutet. Das gemeinsam angeschaute Buch stiftet die Einheit der Situation. Auf dem Photo scheint es aber so, als starren die beiden da gemeinsam auf leere Blätter, auch so macht das Photo unfreiwillig auf das Problem seiner Inszenierung aufmerksam. Dieses Bild ist beeindruckend schön, aber es ist eine gestellte Schönheit.

5. Ady und Csinszka[254]

Das irritierendste und in seiner Irritation vielleicht auch interessanteste Gruppenbild ist das vom November 1915 mit seiner jungen Ehefrau Csinszka (5). Es zeigt eine hingebungsvoll friedliche, junge Frau und einen finsteren, wütenden Ady, der die rechte Faust ballt wie ein Boxer vor dem entscheidenden Kampf und die Stirn über der Nase in der Senkrechten finster faltet, als gelte es, das Böse mit Bösartigkeit abzuschrecken. Dieses Bild ist deshalb eine Ausnahme, weil Ady seine Gestik nicht in den Dienst der jungen Frau stellt. Sie und er erzählen unabhängig voneinander ganz eigene Geschichten, die von Ady ist in keiner Weise eindeutig, sie lässt sich in vielerlei Richtung deuten und lesen.

Bezieht man seine Gestik auf die junge Frau, dann ist es eine Kampfansage an ihre Versuche der Umerziehung und Zähmung. Auch auf diesem Bild scheint Csinszka wie die Inkarnation von zärtlichster Hingabe. Doch diese junge Frau ist eine Kämpferin durch und durch.

[254] Csorba (2003), S. 121

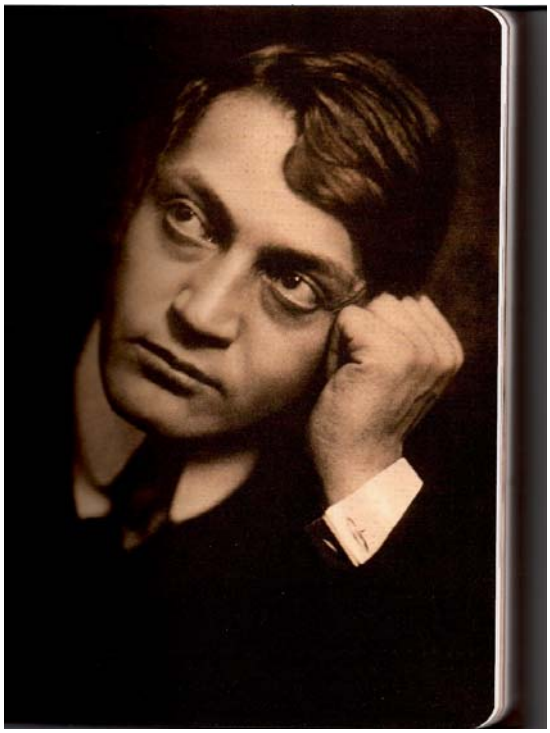
Sie will ihren Mann gesundheitlich retten, kontrollieren, zumindest abbringen von der Sucht, sich mit Alkohol systematisch zu zerstören und sich in den Nächten, die eigentlich seine Tage sind, selbstzerstörerisch herumzutreiben. Je stärker sie versucht, Ady zu erziehen, desto unglücklicher wird ihre Ehe, denn ihm ist nicht zu helfen, am wenigsten erzieherisch. Das macht diese Verbindung zu einem unglücklichen Bündnis von Projektion und voluntaristischer Absicht. Beide treiben sich in unglückliche Rollen hinein, die ihnen ganz und gar nicht auf den Leib geschrieben sind.

Bezieht man Adys düster-kämpfenden Gestus auf die äußere Welt, die gerade in den Ersten Weltkrieg hineintaumelt, dessen Fatalität er längst erkannt und begriffen hat, so ist es sein einsamer Widerstand gegen den Geist der Zeit, der seine späten Gedichte zu scharfen und guten Gedichten macht.

Vielleicht ist es aber auch ein letzter Versuch, sich aus eigener Düsternis zu befreien, eine Kampfansage an und gegen sich selbst, das trotzige Suchen nach der letzten Chance.

Wahrscheinlich ist es eine Mischung aus all diesen Motiven. Gerade auch bei diesem Bild stellt sich die Frage, wie stark der Photograph Székely Gesichter und Gesten arrangiert oder wie souverän Ady selbst die Botschaft der Bilder gesteuert und geprägt hat. Auf jeden Fall aber haben sich hier mit Ady und Székely zwei Menschen gefunden, die sich gegenseitig zu Ausdruck und Reife verhelfen konnten. Beide treffen sich in der seltenen Kunst, aus tiefer Tradition heraus fundamental neue Dinge zu gestalten. Beim Studieren der zeitgenössischen Reaktionen gerade auch auf die Porträtfotografie Székelys verwundert die jubelnde Rezeption, die ihm avantgardistische Pionierleistungen zuschreibt, die Entdeckung des Natürlichen, Spontanen, Entkrampften, denn aus heutiger Sicht fällt eher sein Traditionalismus ins Auge, seine Fähigkeit zur Stilisierung, zur Inszenierung im Studio.

Bei den Aufnahmen, die Ady allein portraitieren, gelingt dem Fotografen und Dichter im Zusammenspiel etwas ganz Eigenartiges: Kunstvolle Stilisierung und natürlicher Ausdruck werden zu einer nicht mehr unterscheidbaren, organischen Einheit, die Pose wird zu einem Instrument und Weg der Wahrheit. Drei Bilder aus dem Jahr 1908 lassen sich geradezu wie eine Poetik Adys lesen. Das berühmteste und im Ady-Kult erfolgreichste Bild zeigt den Dichter, der seinen Kopf auf die linke, zur Faust geballte Hand stützt (6).



6. Die populärste Pose[255]

Seine Augen, ganz nach rechts und oben gerichtet, schauen auf eine starke und bestimmte Weise in eine unbestimmte, ferne Welt. In Blick und Faust versammeln sich Wille und Kraft, Krawatte und Manschettenknöpfe signalisieren Haltung und Eleganz, der in die Ferne strebende Blick und der Glanz der Augen zeigen: Wesen, Wunsch und Wille dieses Mannes sind nicht allein von dieser Welt, sondern streben in ein Jenseits, in eine Gegenwelt hinein. Eine sanfte, fast andächtige Rebellion durchdringt dieses Bild, Suche paart sich mit Zuversicht, Sanftmut mit Männlichkeit, Empfindlichkeit mit Willenskraft. Das Aktive und das Passive scheinen zutiefst verbündet, Vision und Kontemplation vereinigt der Blick. Dieses Bild ist voller Sehnsucht, es erzeugt und fängt sie in einem Atemzug. Wie ein weit gespanntes Netz bediente und fütterte es neuromantische Projektionen aller Art und tat seine Wirkung. Ady hatte kurz zuvor mit den ersten gültigen Gedichtbänden literarisch seine eigene Stimme und Form gefunden, hier nun

[255] Csorba (2003), S. 47

wird seine Ankunft in sich selbst zum klärenden wie auch verklärenden Bild, und dieses verbreitet mit geradezu magischen Kräften seinen Ruhm. So beginnt der Kult um seinen Namen und seine Leistung.

Mit der Reklame verhält es sich eigentlich ganz ähnlich wie mit der Pose, auch sie profitiert von der Lüge, zumindest von Übertreibung und Illusion. Doch hier gilt der Ausnahmefall, diese Reklame übertreibt Wahrheit, die eigentlich nicht übertreibbar ist. Im Photo verdichtet sich das poetische Programm des Autors. Das wird noch deutlicher, wenn wir die andern beiden Portraits aus dem Jahre 1908 hinzunehmen.

7. Der Dandy als Kämpfer[256]

Auf dem Photo mit der dandyhaft gestreiften Hose (7) blickt Ady direkt in die Kamera, als suche er verwegen den Zweikampf mit ihr, allerdings liegt im Blick die größte Sicherheit, nach hartem Kampf als Sieger aus diesem Duell hervor zu gehen. Bei dieser Aufnahme arbeitet Székely eindrucksvoll mit Licht und Schatten. Die rechte Gesichtshälfte bleibt im Dunkel und wird zum Ort des Geheimnisses. Umso klarer blickt das linke Auge in die Kamera, voll stolzer, angriffslustiger Gewissheit. Der Daumen der rechten Hand steckt lässig und gelassen in der Hosentasche. Aus dem sorgfältig gekämmten Haar löst sich eine Strähne und fällt ungehorsam in

[256] Csorba (2003), S. 118

die stolz entschlossene Stirn, dieser Mann hat offensichtlich wilde, unbescheidene Pläne, er will unendlich viel, und wenn der schöne Schein dieser Fotografie nicht trügt, dann hat er beste Aussicht darauf, sich entscheidend durchzusetzen. Er wird sich nicht bremsen und aufhalten lassen. Wäre nicht diese Entschiedenheit in Gesicht und Ausdruck, so könnte man glauben, ein junger Mann der Boheme feiere sich hier in eitler Selbstgefälligkeit, doch auch dieses bohemehafteste aller Ady-Portraits weist deutlich über sich selbst hinaus, es ist von einer Botschaft erfüllt und beschwert, die sich nicht zufrieden gibt mit ästhetischem Spiel und ornamentaler Gefälligkeit.

8. Soldat der eigenen Vision[257]

Das Portrait von der Seite im Profil (8) zeigt einen anderen Ady. Wieder löst sich die Haarsträhne und fällt in die Stirn, doch die Lässigkeit ist einer starren Aufrichtigkeit gewichen. Das rechte Auge bleibt ganz verdeckt, das linke ist auch hier in eine weite Ferne gerichtet, doch nicht romantisch in ein himmlisches Jenseits, das Ferne ist hier auf Augenhöhe fern. Er sieht dort etwas, was wir nicht sehen, etwas Bedeutendes, so verrät uns der ernste, ergriffene Blick. In diesem Fall ist der Hintergrund hell (wohl eine weiße Tür), bei den beiden anderen war er finster und amorph. Jetzt hebt sich der Körper Adys durch das Dunkel von Mantel und Haaren scharf ab, er scheint uns geradezu in der dritten Dimension näher zu rücken, als ließe er sich fassen. Die

[257] Csorba (2003), S. 119

Haltung des Körpers aber wirkt fast soldatisch unantastbar, er scheint mächtig und stark, auf einen langen Kampf vorbereitet und gut gerüstet.

Dies war die Vorlage des verwitternden Plakates zu seinem 100. Geburtstag 1977, von dem oben schon die Rede war, gut gewählt, denn wir fragen uns im Blick auf diesen Mann: Was wollte dieser eindrucksvolle Wille, den Ady zeigt und den das Photo fixiert? Auch dieses Bild ist absolut nicht frei von Pose und Reklame, doch bleibt uns deren Ziel beunruhigend rätselhaft. Das Rätsel legt sich schützend über die Pose. Das Photo wirkt wie ein gutes Gedicht, bedeutsam, aber nicht auflösbar in explizierender Deutung.

Eitelkeit ist ein wichtiges Element aller Ady-Portraits von Aladár Székely, eine doppelte Eitelkeit, weil der Verehrungswille des Fotografen sich mischt mit dem Willen des Dichters, sein „wahrstes“ Gesicht zu zeigen. Es spricht für die Geglücktheit der Fotos, dass man die beiden Eitelkeiten nicht mehr voneinander unterscheiden kann, die eine stellt sich solidarisch und schützend vor die andere. Eitelkeit hat auch in den Gedichten von Ady immer eine große Rolle gespielt, aber sie behält in den besseren von ihnen nicht das letzte Wort. Auch sie steht im Dienst eines Rätsels und einer Notwendigkeit, die größer und bedeutsamer sind als diese Eitelkeit. Ähnlich verhält es sich bei den Fotos, Eitelkeit gefällt sich in der Pose, doch die Pose wächst über sich selbst hinaus, schüttelt das Künstliche ab und wird zu suchender Kunst.

9. Adys letztes Bild zu Lebzeiten[258]

Das bedeutendste Portraitbild Adys aus nicht professioneller Hand gilt als die letzte Aufnahme des Dichters zu Lebzeiten und hat bis heute von seiner eindinglichen Kraft nichts eingebüßt (9). Emil Isac hat es gemacht, ein rumänischer Schriftsteller, der Ady kurz vor seinem Tod besuchte. Das Bild wirkt wie der lebendige Tod. Eine unendliche Schwäche paart sich mit entschiedener Stärke. Schwäche liegt in diesem seltsamen, vielleicht falsch zusammengeknöpften Mantel. Zunächst wirkt es so, als hätte sich der ganze Körper mitsamt der Hände und Arme krank und hilfesuchend in diesen Mantel wie in eine Decke hineingewickelt. Dazu passt das Weiß, das durch den leicht geöffneten Mantel hindurchscheint, es lässt ein Nachthemd oder einen Schlafanzug vermuten. Dieser Mann gehört eigentlich ins Bett, denn er ist sterbenskrank. Erst dann entdeckt man die bleichen, langen Finger der linken Hand auf der Sitzfläche, der rechte

[258] Csorba (2008), S. 225

Arm bauscht nicht etwa den Mantel über dem Bauch so klobig auf, er liegt wohl hinter der Rückenlehne verborgen. So also stellt sich auf den zweiten und dritten Blick heraus, dass dieser Körper sich nicht etwa verkrampft und wehrlos in dem Mantel verkriecht, die Sprache der Arme ist eher lässig und entspannt, man entdeckt sie nur nicht so leicht. Es ist aber nicht nur der Mantel, der uns in dieses Missverständnis treibt, es ist vor allem der Blick. Ady schaut auf seinen Fotos ganz selten in die Kamera, hier aber sind die verfinsterten Augen direkt und bohrend auf sie und damit auf uns, den Betrachter, gerichtet. In der Verfinsterung der Augen offenbart sich nicht allein die todbringende Krankheit, es ist auch der Schatten von der breiten Krempe des Hutes, der die Augen verfinstert, als blicke der Mann aus der großen Tiefe einer bereits jenseitigen Welt. Das Dunkel der Augen wird noch gesteigert durch die Bleichheit der Gesichtshaut unter dem Schatten. Wie die Augen den dunklen Teil des Gesichtes dominieren, so dominiert der große Mund mit den noch immer vollen Lippen den hellen, unteren Teil. Das Gesicht wirkt kantig und knochig, dabei war Ady in den letzten Jahren fülliger geworden, auch in den Gesichtszügen. Die in das Hutband eingeschobene, helle Blume gibt dem Bild einen entscheidenden Akzent. Sie ist die helle Widerrede gegen das Diktat des Todes, das Dennoch und Trotzdem, das in beinahe jedes Ady-Gedicht eingeflossen ist und seinem Werk den prägenden Grundton verleiht, auch hier, in seiner letzten optischen Präsenz als lebendiges Wesen, darf dieser Akzent nicht fehlen.

13. RILKE UND SEIN KAMPF MIT DEM BILDNIS

Das Foto als Zerrbild der Wahrheit

Es kann nicht verwundern, wie schwer es Rilke fiel, sich den Fotoapparaturen auszusetzen und schlimmer noch, sich in einem willkürlichen Moment von einem fremden Willen mechanisch fixieren und ablichten zu lassen. Vielen Aufnahmen, die wir von Rilke kennen, ist dieser Unwille, dieser mürrische Widerstand anzumerken, manche Bilder wirken geradezu wie Häftlingsfotos, die dem verdächtigen oder auch überführten Delinquenten gegen seinen Willen gewaltsam abgenommen werden wie Fingerabdrücke, um die Identität des Bösen zu sichern und neue Fehltritte besser verfolgen oder verhindern zu können.

In der poetischen Arbeit hat Rilke lange Zeit benötigt, das Posieren der Worte abzulegen und sich zu einer gültigen, eigenen Gestaltung von Sprache vorzuarbeiten. Die Schwäche seines frühen literarischen Werkes ist die Schwäche der Pose, die Stärke seines gültigen die der gefundenen Haltung. Er brauchte die bitter erkämpften und erarbeiteten Sternstunden seines Lebens, um sprachlich gestalten zu können, was er ahnte und wusste, und das waren nun durchaus nicht die Momente, da Fotoapparate auf ihn gerichtet wurden. Ohnehin ist ihm biografisch nur selten geglückt, Momente des Friedens oder gar der Erlösung zu finden, wie sie in seinen Gedichten und Aufzeichnungen immer wieder angedeutet oder auch ausgebreitet werden. Auf vielen seiner Fotos sieht man die Schmerzen dieser angestrengten Existenz, auf vielen auch Resignation, die ewige Zerrissenheit könne nie ein erträgliches Ende finden.

Nichts macht die gewaltige Wesensverschiedenheit von Rilke und Ady so offensichtlich wie der Blick auf ihre Fotos. Während Ady nach außen und ins Weite schaut wie von einer großen Mission beflügelt und getragen, stolz, kämpfend und sicher, schaut Rilke nach innen, weicht der Außenwelt verlegen aus, wendet Gesicht und Augen mit Vorliebe nach unten, scheu, friedlos Frieden suchend und verunsichert.

10. Rilke 1906[259]

Ein eher untypisches Bild stammt aus dem Jahre 1906, offensichtlich ein arrangiertes Porträtfoto mit hellem Hintergrund. Das Bild erzählt, dass er eigentlich auch jetzt in seiner inneren Welt verweilt, nur dem Porträt zuliebe blickt er für einen Moment in die Richtung der Kamera, auch hier richten sich die Augen ein wenig nach unten. Rilke sitzt auf einem Lehnstuhl, in seinen Händen ein großes Buch, aufgeschlagen, denn er würde lesen, wäre da nicht diese störende Kamera. Die Gestelltheit der Pose wirkt bei dieser Aufnahme wie ein Schutz, Rilke verbirgt sich in der Haltung des Lesenden, er sitzt da in einem eleganten Jackett mit weißem Hemd und Krawatte und er hat zu tun, er liest. Sein Blick ist ernst und entschieden, die hohe, freie Stirn bekräftigt die Stärke des Willens. Der Mann auf dem Bild mag scheu sein, verunsichert wirkt er hier nicht.

Besonders interessant ist dieses Foto, weil wir aus dem gleichen Jahr ein Gedicht besitzen, in dem Rilke sich selbst zu charakterisieren versucht.

Selbstbildnis aus dem Jahre 1906

[259] Nalewski, Horst: Rainer Maria Rilke in seiner Zeit, Leipzig 1985, S. 110

Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blick noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.

Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.[260]

Im Schatten stiller Niederschau, Rilke ist sich seiner Lieblingshaltung bewusst, er, der so unendlich viel dem Blick und dem Auge verdankt, der nach Goethe, von dem er lange nichts wissen wollte, endlich wieder an die Sichtbarkeit des Schönen und Wahren glaubt und nur an sie, der sich lieber von Malern und Bildhauern schulen lässt als von Schriftstellern und Philosophen, er geht vorsichtig mit dem Auge um, schont es im verschlossenen und reservierten Blick nach unten.

Dieses Gedicht ist stilisiert wie das Foto aus demselben Jahr, es beginnt gleich mit der penetrant forcierten Stilisierung seiner Herkunft, dem alten Adelsgeschlecht, dem er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht wirklich angehörte. Im Adel hat er immer wieder die Garantie des auserwählt Besonderen gesucht, statt auf die Besonderheit dessen zu bauen, was er bis 1906 längst schon geleistet hat. Die *Demut*, von der in diesem *Selbstbildnis* ebenfalls die Rede ist, therapiert diesen angestrengten Adelstick auf angenehme Weise, denn Rilke geht es nicht um den Herrschaftsanspruch des Adels, sondern um dessen Privileg auf Souveränität und Unabhängigkeit. Er will nicht herrschen, sondern dienen, nicht wie ein Knecht, sondern wie eine Frau. Erstaunlich, wie offen und klar sich Rilke hier getraut, diesen entscheidenden Zug in seinem Wesen und Arbeiten in Worte zu fassen. Rilke lebt und wirkt in vielerlei Hinsicht mit

[260] Rilke: SW I, S. 522 f

eher weiblichen Stärken: Geduld und Empfangen, Empfindlich werden und langsames Reifen, das ist ihm wichtiger und seinem Schreiben eingeprägter als Eile, Geben und jede rasche, willensgesteuerte Produktion. Das Festhalten und immer wieder neue Aufladen gerade auch mit Ängsten, die in unaufgeklärte Kindheit zurückverweisen, sind ebenfalls eher feminine Privilegien, die Männer zu Beginn des 20. Jahrhunderts ganz sicher, doch vielfach auch heute noch eher in Verruf geraten lassen. Der Mund, der wegen der Üppigkeit seiner Lippen und seiner Größe für Rilke immer ein Problem darstellte und den er daher meist mit einem Schnurrbart teilweise zu verdecken suchte, dieser Mund wird in diesem Gedicht als *groß und genau* gelobt, nicht zuletzt wegen des Charakters, der aus ihm spricht. Dieser Mund will nicht überreden, er will Gerechtes aussagen. Auch die Stirn ist *ohne Schlechtes*, sie wird von vielen Zeitzeugen als groß, schön und klar beschrieben und bewundert.

Dennoch ist dieses *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* nicht voller Zufriedenheit, denn den positiven und durchaus geliebten Eigenschaften fehlt der *Zusammenhang*, diesen gibt es bislang nur in der Ahnung. Schon 1906 aber gilt, dass diese Zusammenfassung und Vertiefung nicht nur *im Gelingen* erwartet werden, sondern auch im *Leiden*. Rilke prophezeit sich mit diesem Gedicht die Schmerzen und Leiden, die ihn dann zwanzig Jahre lang treu und bis an die Grenze der Unerträglichkeit begleiten und belasten werden, mit all dem Gelingen, das ohne diese gelebten Leiden nicht hätte werden können. Zufriedenheit gibt es nicht, eine vage, aber dennoch suggestiv wirkende Zuversicht schon: *...als wäre mit zerstreuten Dingen / von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant*. Es gehört zu den erstaunlichen und einzigartigen Leistungen Rilkes, dass er es geschafft hat, auf diesen nicht etwa selbst ausgegebenen und anvisierten, sondern nur visionär gehofften Punkt hin zu leben, sich und sein Werk in den Dienst eines nur geahnten Zusammenhanges gestellt und damit den schwierigen Konjunktiv zum Indikativ seines Lebens gemacht zu haben.

Ebenfalls aus dem Jahr 1906 stammt das Gedicht *Jugend-Bildnis meines Vaters*, in dem Rilke sich mit einer frühen Daguerreotyp-Aufnahme seines Vaters auseinandersetzt, als dieser noch an eine Karriere in der Armee der Habsburgmonarchie glauben konnte.

Jugend-Bildnis meines Vaters

Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung,
und vor der vollen schmückenden Verschnürung
der schlanken adeligen Uniform
der Säbelkorb und beide Hände -, die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden.
Und alles andre mit sich selbst verhängt
Und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen
Und tief aus seiner eignen Tiefe trüb -.

Du schnell vergehendes Dauerreotyp
in meinen langsamer vergehenden Händen.[261]

Dieses Gedicht hängt eng zusammen mit dem vorherigen, Rilke hat es im Band *Neue Gedichte* unmittelbar vor das *Selbstbildnis* platziert. Es herrscht eine erstaunliche Korrespondenz der Blickwinkel und physiognomischen Suche zwischen den Gedichten: Auge, Stirn, Mund, Kindheit-Jugend, Adel, Ferne, beide Gedichte kreisen in ähnlicher Weise um die Bildnisse, sie tasten nach den Möglichkeiten und Versprechen des Lebens und lesen Gesichter und Körper als deren geheime und dennoch vielsagende Zeichen. Selten hat sich Rilke so positiv und nähesuchend auf den Vater bezogen. Er konnte das wohl nur im Angesicht des Verlustes, Joseph Rilke war nämlich am 14. März 1806 gestorben, Rilke fuhr zu seiner Beerdigung nach Prag und schrieb das Gedicht etwas später, am 27. Juni in Paris. So ist der Text also auch ein Abschied von dem Vater in Betrachtung des Daguerreotyp, das er sehr stark auf sich selbst bezieht. Er sucht im Jugendbildnis den verschütteten Vater, die Züge und Versprechen eines Mannes, mit dem er eine viel größere Nähe hätte leben können als mit dem wirklichen, der unter der dominanten und von ihm ständig enttäuschten Ehefrau nie wirklich zum Vorschein kam. Rilke sucht das ungelebte Leben, an das er selbst lebendig anknüpfen könnte. Die ersten vier Zeilen über Auge, Stirn und Mund harmonieren mit dem eigenen Gesicht im *Selbstbildnis*, dann werden

[261] Rilke: SW I, S. 522

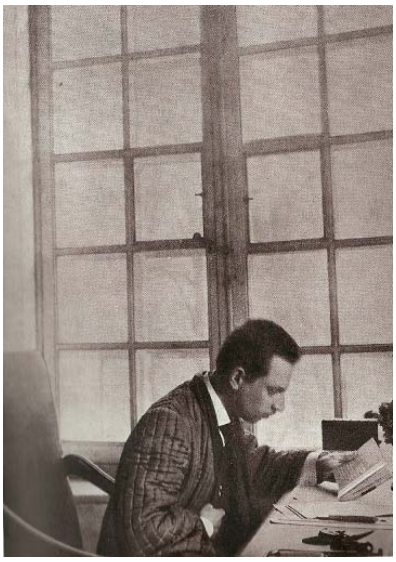
die Hände zum Motiv und Organ der Verbindung zwischen Vater und Sohn, Hände, denen der Dichter Abwarten und Ruhe abliest, als seien sie *zu nichts hingedrängt*, bevor sie dann zu verschwinden scheinen, *Fernes greifend*. Diese Fernes greifenden Hände, vielversprechend und unklar, beginnen dann, das ganze Bild zu trüben, es erscheint plötzlich wie mit einem Vorhang verhängt, ausgelöscht, unverständlich und düster. Dann heißt es in den rätselhaften Schlusszeilen:

> Du schnell vergehendes Daguerreotyp
> in meinen langsamer vergehenden Händen.

Die Fotografie tritt im 19. Jahrhundert ihren spektakulären Siegeszug mit dem Versprechen an, das Vergängliche mit immer größerer Genauigkeit festhalten zu können und damit nahezu unvergänglich zu machen. Rilke hält ihr 1906 ausgerechnet den Einwand entgegen, schnell vergehend zu sein. Was die Fotografie als Triumph verbucht, markiert Rilke hier als ihren Mangel. Der Fotograf vermag nur den schnell vergänglichen Augenblick, der ihm zufällt, festhalten, Maler oder Bildhauer dagegen können den Augenblick gestalten und herausarbeiten, ihm Tiefe und Bedeutung zufügen. In diesem Fall würde Rilke interessieren, was das Foto nicht zeigt, sondern nur im Verschwinden andeutet, nämlich das Greifen der Hände. Dieses Unscharfe, Trübe, Auslöschende im Daguerreotyp aber sorgt dafür, dass die Hände des Vaters über das Bild mit denen des Sohnes in Verbindung geraten. Die letzte Zeile mit den eigenen, langsamer vergehenden Händen klingt melancholisch und hinfällig, kann aber auch als Chance gelesen und verstanden werden, dass nämlich der Sohn noch greifen kann nach der Ferne, nach der der Vater schon abwartend, ruhig und ungedrängt hätte greifen wollen.

Rilke spricht im Titel beider Gedichte von Bildnis, und dieses Wort bedeutet hier sicher mehr als eine feierliche und archaische Umschreibung von Bild. Bildnis, das ist ein kunstvoll gestaltetes, geformtes, arrangiertes Porträt. Die Daguerreotypie machte lange Sitzungen nötig, das Modell wurde positioniert und musste ähnlich geduldig und ruhig eine Haltung einnehmen wie bei einem Bildhauer oder Maler, das Resultat glich dann auch in den Pioniertagen der Fotografie häufig eher einem gemalten Portrait als einem spontan „geschossenen“ Foto. Ob Rilke bei seinem Selbstbildnis gleichfalls ein Kunstporträt, vielleicht sogar das kommentierte

Foto vor Augen hatte, oder ob es sich hier um ein rein sprachliches, poetisches Selbstbildnis handelt, ist ungewiss.



11. Rilke in Paris[262]

Zwei Jahre später, 1908, zeigt uns ein Foto Rilke in Paris, er sitzt in der Rue de Varenne an seinem Schreibtisch und scheint vertieft in eine Handschrift, die er mit der linken Hand etwas anhebt, um bequem lesen zu können. Die rechte Hand greift an das Revers eines stark gefütterten Hausmantels, es scheint kühl zu sein in diesem Raum direkt neben dem großen Fenster, dessen Scheiben wirken, als seien sie mit einer hellen Farbe bemalt und verblendet. Auch dieses Foto ist ein stilisiertes, doch diese Stilisierung geschieht im Sinne der Lebenshaltung und Arbeitsauffassung des Dichters, der in diesem Bild fast zu verschwinden scheint. Man glaubt beinahe, in der Betrachtung des Bildes die große Stille zu hören, so geschützt sitzt Rilke in dem stattlichen Saal, so tief und sicher ist er in der Arbeit vertieft. Man sieht dem Profil des Gesichtes, das sich aufmerksam und geradezu demütig in die Handschrift hineinneigt, wie stark der Lesende aufnimmt, was er da liest, und wie mächtig die Buchstaben auf sein Denken wirken. Die Geste des andächtigen Lesens erinnert an das Beten eines Mönches.

[262] Nalewski (1985), S. 25

Je mächtiger sich die Fotografie technisch entwickelt, desto mehr gehört sie zu den indiskretesten Waffen einer neugierigen Außenwelt, stille Innenwelten aufzubrechen und zu zerstören. Daher hat dieses Foto einen ganz besonderen Reiz, weil hier nämlich die Technik der Indiskretion ein stilles, würdiges und einfühlsames Bild der Diskretion erzeugt hat, das einen Rilke abbildet, wie er sein will und in guten Momenten auch sein konnte. Das Modell Rilke verwandelt sich in den wahren Rilke, das ist wohl der Moment, in dem ein Bild zum Bildnis wird.

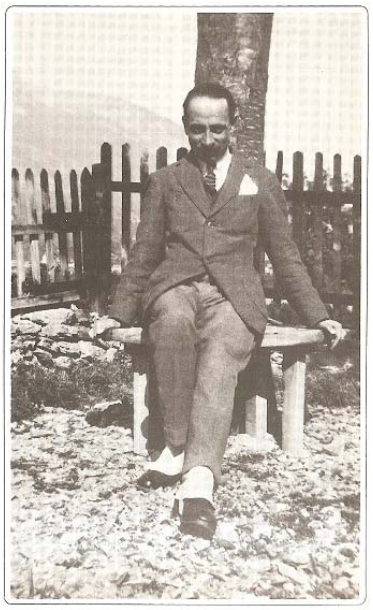
12. Rilke als Soldat [263]

Das unwilligste aller Fotos von Rilke zeigt ihn 1916 uniformiert im Militärdienst. Vom Schatten verdeckt scheint der Kopf fast alle Haare eingebüßt zu haben. Rilke hält das Gesicht leicht nach links, die Pupillen sind nach rechts gerichtet und schauen geradeaus in die Linse. Fahl und blass wirkt die Gesichtshaut, wie ein protestierendes Erbleichen gegen all das, was hier mit ihm und um ihn herum geschieht. Der Blick ist fest und hart, aber es ist nicht der eigene. Die Augen wirken gläsern, wie von aller Beseeltheit entleert. Der Schnurrbart mit den herunterhängenden Enden scheint die Mundwinkel enttäuscht nach unten zu ziehen, aller Ausdruck ist kantig, kalt und leblos. Mehr als abgründige Ratlosigkeit spricht aus diesem Bild, als hätte Rilke seinen

[263] Schnack, Ingeborg (Hg.): Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild, Frankfurt a. M. 1973, S. 195

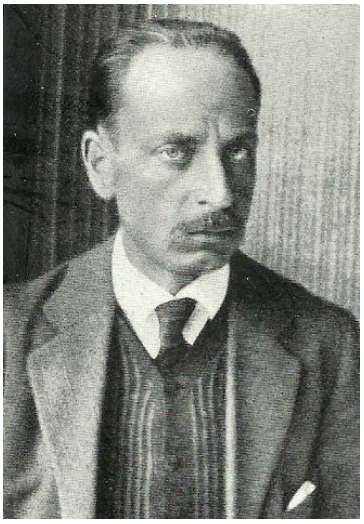
eigenen Körper verlassen und ihn der Maschinerie sinnlos grassierenden Todes zu beliebigem Missbrauch übergeben. Allein die Uniform mit ihrem steifen Kragen ist ein Unding auf dem Körper des Mannes, der sich wie kein anderer durch seine Dichtung unendlich tief vereinzelt hat. Rilke, der vom *Stunden-Buch* bis zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* um die Vorstellung vom eigenen Tod als der einzig gemäßen Vollendung eines eigenen Lebens gerungen hat, ist hier ganz offensichtlich in die Fänge eines beliebigen Todes geraten, mit dem er selbst nicht das Geringste zu tun haben will. Entfremdung kann nicht schärfer abgebildet und getroffen werden. Dieses Foto zeigt, wie unendlich weit sich Rilke aus der zeitgenössischen Welt des Krieges entfernt hat. Er ist weit weg von den Fronten, dennoch ahnt man, wie dieser Mensch unter Verhältnissen zu leiden hatte, mit denen er nichts anzufangen wusste, er führt einen Krieg mit sich selbst und kann nur erbärmlich verlieren.

Dieses Foto ist deshalb von einer so düsteren Überzeugungskraft, weil es den Augenblick wahrhaftig einfängt und frei ist von jeder Pose. So kann niemand aussehen und sehen wollen, so sieht jemand aus und sieht. Rilke hat sich häufig gegen den Krieg geäußert, vor allem in zahlreichen Briefen, Gedichte gegen den Krieg hat er nicht geschrieben, mit diesem Foto aber hat er ein Bildnis gegen den Krieg errichtet, wie man es eindringlicher kaum schaffen kann: ein Passbild des Todes zu Lebzeiten.



13. Porträt von Henri Martinie[264] *14. Im Garten von Muzot*[265]

Ein Foto-Porträt von Henri Martinie aus dem Jahre 1925 in Paris und die späten Fotos aus Muzot zeigen einen Rilke, der zu sich selbst zurückgefunden hat. 1925 hat Rilke sich sehr wohl gefühlt in Paris, er lebte damals außergewöhnlich gesellig und verabschiedet sich von der Stadt, die sicherlich der entscheidende und produktivste Ort seiner literarischen Arbeit war, dem er daher auch kontinuierlich die Treue hielt. Die schwere Krankheit, an der er sterben sollte, hat ihm diesen warmen und glücklichen Abschied von Paris geschenkt. Auf dem Foto Martinies begegnet uns ein merkwürdiger Blick, denn es sind eigentlich zwei sehr verschiedene Blicke, die beide gerade in die Kamera hineinschauen und somit auch uns Betrachter doppelt fixieren. Das linke Auge ist sehr gegenwärtig und blickt klar und hell in die Gegenwart hinein, als suche es die Nähe, obwohl das Augenlid sich hier mehr auf die Pupille senkt, das rechte wirkt dunkler, ferner, verhangener, schaut aus größerer Tiefe, scheint zurückgezogener und ungeselliger als das linke. Als würde diese Aufnahme einen Moment festhalten, in dem sich Vergangenheit und Zukunft, Planung und Ahnung, Stärke und Schwäche, Innen und Außen zugleich offenbaren.



15. Rilke in der Elegienzeit[266]

[264] Ebd. S. 241
[265] Zum Beispiel ebd. S. 243
[266] Schnack, Ingeborg (Hg.): Rilkes Leben und Werk im Bild, Wiesbaden 1956, Bild Nr. 311

Das Porträt aus der Elegienzeit in Muzot lässt den Kopf schmaler erscheinen, senkrecht schiebt sich eine Falte von Sorge und Anstrengung, vielleicht auch von Schmerz in die Stirn, von der auf dem Pariser Porträt keine Spur mehr zu sehen ist. Nicht nur wegen der dunkleren Belichtung strahlt das Foto aus Muzot eine Düsternis aus, die an das Bild in Uniform erinnert. Hier aber ist das Dunkle in Blick und Gebärde wieder zu der eigenen Lebensaufgabe geworden.

16. Rilke im Sanatorium[267]

Auf anderen späten Bildern fällt die Heiterkeit auf, die es sonst nur selten auf Rilke-Portraits zu sehen gibt. Der schwerkranke Patient im Garten des Sanatoriums Valmont am Genfer See im Februar 1926 ist das vielleicht freundlichste Bild, das wir von Rilke besitzen. Stock, Mantel und Hut wie auch die tiefe Falte um den Mund lassen ihn wie einen alten Mann erscheinen, der aber unter dem Schatten des Hutes sehr freundlich, ja geradezu ausgelassen in die Welt lacht. Das Bild aber hat auch etwas Täuschendes, weil in vielen Veröffentlichungen Rilke allein herausgeschnitten ist. Im ganzen Bild gibt es eine Krankenschwester, die ihm gegenübersteht, und es muss Komik in der Situation gelegen haben. Im Ausschnitt wirkt Rilke hier, als sei er mit

[267] Ebd., Bild Nr. 346

sich und der Welt im freundlichsten Einverständnis, dabei ist dies schon die Zeit der Qualen und des nahenden Todes.

Die geradezu konträre Körpersprache auf den Fotos von Ady und Rilke ist am Ende meiner Gegenüberstellung eine nützliche und dringende Warnung an den hier gemachten Versuch vergleichender Literaturwissenschaft, das Unvergleichliche im Fokus ihrer Suche zu halten, denn das unvergleichlich schöne und genaue Benennen des Unvergleichlichen ist Ziel und Gütesiegel wahrer Poesie.

ORTSWECHSEL

Tabelarische Übersicht

RILKE	**ADY**
1875 4. Dez. *Prag	
	1877 22. Nov. *Érmindszent
1886 Sankt Pölten	
1890 Mährisch-Weißkirchen	1888 Nagykároly
1891 Linz	1892 Zilah
1892 Prag	1896 Debrecen
1896 Budapest	1896 Budapest
1896 München	1897 Budapest, Temesvár
1897 Wolfrathshausen bei München Berlin-Wilmersdorf	1898 Érmindszent, Zilah, Érmindszent
1898 Florenz, Toscana, Zoppot, Berlin-Schmargendorf, Hamburg, Worpswede	1898 Debrecen
1899 Berlin-Schmargendorf, Wien	
1899 25. Apr. – 18. Jun. Rußland	
1899 Berlin-Schmargendorf	
1900 7. Mai – 24. Aug. Russland	1900 Nagyvárad
1900 Worpswede	
1901 22. Apr. Heirat mit Clara Westhoff	
1901 Westerwede	
1902 28. Aug. Paris	1903 Wien, Venedig

1903 Viareggio, Worpswede, Rom

1904 Schweden, Kopenhagen

1905 Dresden, Göttingen, Friedelhausen

1906 Paris

1907 Capri

1908 Oberneuland, Capri, Paris

1909 Paris, Provence

1910 Paris, Leipzig, Rom, Duino, Lautschin, Tunis, Neapel

1911 Ägypten, Paris, Lautschin, Leipzig, München, Duino

1912 Venedig, Toledo, Cordoba, Ronda

1913 Ronda, Madrid, Paris

1914 Paris, Berlin, Paris, München

1916 Wien, München

1917 Berlin, Gut Böckel, München

1919 München, Schweiz

1920 Locarno, Venedig, Zürich, Genf, Schloss Berg am Irchel

1921 Muzot

1922 Muzot

1923 Muzot, Sanatorium Schöneck

1924 Klinik Val-Mont, Muzot, Val-Mont

1925 7. Jan. – 18. Aug. Paris, Muzot, Val-Mont

1926 Muzot, Ragaz, Lausanne, Muzot,

1903 Érmindszent

1904 Paris französische Riviéra

1905 Budapest, Starnberg

1906 Paris, Italien

1907 Budapest

1908 Érmindszent, Budapest, Paris

1909 Nervenklinik Kolozsvár, Rheinfelden, Érmindszent, Budapest

1910 Új Tátrafüred, Érmindszent, Budapest

1911 Paris, Florenz, Rom, Érmindszent,

1912 Érmindszent, Budapest, Sanatorium Városmajor

1913 Sanatorium Maria-Grün, Érmindszent, Budapest

1914 Fiume, Adria, Abbazia, Venedig, Budapest

1915 Érmindszent, Csucsa, Budapest

1916 Kolozsvár, Sanatorium Városmajor

1917 Balatonfüred, Budapest

1918 Csucsa, Budapest

1919 Park Sanatorium, Budapest

1919 27. Jan. Tod im Park Sanatorium

Val-Mont

1926 29. Dez. Tod in Val-Mont

LITERATUR

(Die Unterstreichungen in der Primärliteratur markieren das Erscheinen der Bücher in den Fußnoten. Ungarische Texte wurden vom Verfasser W. D. ins Deutsche übertragen.)

ENDRE ADY

GEDICHTE

Ady, Endre: Költeményei (Seine Dichtungen), Budapest 1983

Ady Endre: Összes versei (Kritisch kommentierte Ausgabe)

Bd. I (1891-1899) Hg.: Sándor Kockás, Budapest 1969

Bd. II (1900-1906) Hg.: Sándor Kockás, Budapest 1988

Bd. III (1906-1907) Hg.: Sándor Kockás und András Kispéter, Budapest 1995

Bd. IV (1908-1909) Hg.: József N. Pál und Sz. Noémi Nényei, Budapest 2006

PROSA

Ady, Endre: Összes prózai művei (Gesamte Prosawerke)

Bd. I (1897-1901) Hg.: Gyula Földessy, Budapest 1955

Bd. II (1901-1902) Hg.: Gyula Földessy, Budapest 1955

Bd. III (1902) Hg.: Gyula Földessy und István Király, Budapest 1964

Bd. IV (1903) Hg.: Gyula Földessy und István Király, Budapest 1964

Bd. V (1904-1905) Hg.: Gyula Földessy und István Király, Budapest 1965

Bd. VI (1905) Hg.: Gyula Földessy und István Király, Budapest 1966

Bd. VII (1905-1906) Hg.: Gyula Földessy (†) und István Király, Budapest 1968

Bd. VIII (1906-1907) Hg.: Gyula Földessy (†) und István Király, Budapest 1968

Bd. IX (1907-1909) Hg.: Gyula Földessy (†) und István Király, Budapest 1973

Bd. X (1910-1912) Hg.: Gyula Földessy (†) und István Király, Budapest 1973
Bd. XI (1913-1918) Hg. Gyula Földessy (†) und István Király, Budapest 1982

Ady, Endre: Vallomások és tanulmányok (Bekenntnisse und Studien), Budapest 1944

Ady, Endre: Életem nyitott könyve (Offenes Buch meines Lebens), Biographie in Zitaten, Hg.: Miklós Kovalovszky, Budapest 1977

BRIEFE

Ady, Endre: Levelezése (Seine Briefe)
Bd. I. (1895-1907) Hg.: Sándor Koczkás, József Láng und Erzsébet Vezér, Budapest 1998
Bd. II. (1908-1909) Hg.: Sándor Koczkás (†), József Láng und Erzsébet Vezér, Budapest 2001

ÜBERSETZUNGEN

Ady, Andreas: Auf neuen Gewässern, übersetzt von Heinrich Gerhold und Zoltán Franyó, Leipzig, Wien, Zürich 1921
Ady, Andreas: Von der Ér zum Ozean, übersetzt von Hugo Matzner, Wien 1925
Ady, Andreas: Auf dem Flammenwagen der Lieder, übersetzt von Albert Hetényi Heidelberg, Budapest 1926
Ady, Andreas: Umdichtungen aus dem Ungarischen, übersetzt von Theodor H. von Hoch, Budapest und Leipzig 1942
Ady, Endre: Blut und Gold, übersetzt von Zoltán Franyó, Bukarest 1962
Ady, Endre: Gedichte, übersetzt von Franz Fühmann und Heinz Kahlau, Budapest 1965
Ady, Endre: Gedichte, übersetzt von Annemarie Bostroem, Géza Engel, Franz Fühmann, Heinrich Horváth, Heinz Kahlau, Martin Remané und Ernst Waldinger, Budapest 1977
Ady, Endre: Weil ich für and´re focht, übersetzt von Felix Mandel
Ady, Endre: Der Kuß der Rozália Mihály, übersetzt von Alfred Marnau, Nördlingen 1988

Ady Endre: Gib mir deine Augen, Gedichte Ungarisch / Deutsch, übersetzt von Wilhelm Droste, Wuppertal 2011

RAINER MARIA RILKE

SÄMTLICHE WERKE

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke (SW)

Bd. I (Gedichte. Erster Teil) besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1955

Bd. II (Gedichte. Zweiter Teil) besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1956

Bd. III (Jugendgedichte) besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1959

Bd. IV (Frühe Erzählungen und Dramen) besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1961

Bd. V (Worpswede. Rodin. Aufsätze) besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1965

Bd. VI (Malte Laurids Brigge. Prosa 1906-1926) besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1966

BRIEFE

„Paris tut not“, Rainer Maria Rilke, Mathilde Vollmoeller, Briefwechsel, Hg.: Barbara Glauert-Hesse, Göttingen 2001

Rilke, Rainer Maria: Briefe (I, II , III), Hg.: Rilke-Archiv in Weimar, Frankfurt a. M. 1987

Rilke, Rainer Maria: Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt, Hg.: Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1986

Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Katharina Kippenberg, Hg.: Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954

Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis I und II, besorgt durch Ernst Zinn, Zürich 1951

Rilke, Rainer Maria: Briefe zur Politik, Hg. Joachim W. Storck, Frankfurt a. M. 1992

EINZELAUSGABEN UND SAMMLUNGEN

Rilke in Spanien, Gedichte, Briefe, Tagebűcher, Hg.: Eva Söllner, Frankfurt a. M. 1993

ÜBERSETZUNGEN

Rilke; Rainer Maria: Versei (Seine Gedichte), Budapest 1983

SEKUNDÄRLITERATUR

Ady Endre Budapestje (Das Budapest des Endre Ady), Hg.: Éva Faragó und Dr. Mária Ruzsicska, Budapest 1977
Ady, Lajos: Ady Endre, Budapest 1923
Ady, Lajosné (Ehefrau von Lajos Ady): Az ismeretlen Ady (Der unbekannte Ady), ohne Ort und Jahr
A komp-ország poétája (Der Dichter des Fährenlandes), In memoriam Ady Endre, Hg.:Mátyás Domokos, Budapest 2005
Andreas-Salomé, Lou: Rainer Maria Rilke, Frankfurt a. M. 1988
Angelloz, J.-F.: Rainer Maria Rilke, Leben und Werk, München 1955
Asadowski, Konstantin (Hg.): Rilke in Rußland, Berlin und Weimar 1986
Baedeker´s Paris, Leipzig 1900
Bassermann, Dieter: Der späte Rilke, München 1947
Barrès, Maurice: Der Greco oder das Geheimnis von Toledo, München 1913
Blätter der Rilke-Gesellschaft
-13/1986, Rilke und Prag, Hg.: H. Schmidt-Bergmann, Karlsruhe 1986
-15/1988, Rilke und Kassner, Hg.: H. Schmidt-Bergmann, Sigmaringen 1989
-20/1993, Rilkes Schweizer Jahre, Hg.: H. Schmidt-Bergmann, Sigmaringen 1994
-21/1995, Malte-Lektüren, Hg. H. Schmidt-Bergmann, Sigmaringen 1997
-22/1999, Rilke in Spanien, Hg.: H. Schmidt-Bergmann, Sigmaringen 1999
-23/2000, Berlin, Wien, Stationen der Moderne, Hg.: H. Schmidt-Bergmann, Stuttgart 2000
-24/2002, „Die Welt ist in die Hände gefallen“, Rilke und das moderne Selbstverständnis, Hg. R. Schweikert, Frankfurt a. M., Leipzig 2002

-25/2004, Rilke und München, Hg.: R. Schweikert, Frankfurt a. M., Leipzig 2004
-27/28 2006/2007 „Ich fand alle Wege, 100 Jahre Stundenbuch. Rilke in Flandern, Hg.: R. Schweikert, Frankfurt a. M., Leipzig 2007
-32/2014 Rilke in Bern, Sonette an Orpheus, Hg.: J. Paulus und E. Unglaub, Göttingen 2014
Brockhaus Konversations-Lexikon in 17 Bänden, Leipzig, Berlin, Wien 1901-1904
Binder, Hartmut (Hg.): Mit Rilke durch das alte Prag, Frankfurt a. M., Leipzig 1994
Bölöni, György: Az igazi Ady (Der wahre Ady), Paris 1934
Bölöni, György: Magyarság – emberség (Ungartum-Menschheit), Budapest 1959
Borbély Sándor: Ady Endre szerelmei (Die Lieben Endre Adys), Budapest 2004
Budapest Lexikon I und II, Hg.: László Berza, 2. Auflage, Budapest 1993
Burckhardt, Carl J.: Ein Vormittag beim Buchhändler, München o. J.
Csáky Edit (Red.): „Akarom: tisztán lássatok“ („Ich will: Ihr sollt mich deutlich sehen“), Vorträge auf der wissenschaftlichen Sitzung zu Adys hundertstem Geburtstag, Budapest 1980
Csinszka: Életem könyve (Buch meines Lebens), Budapest 2003
Dehn, Fritz: Rainer Maria Rilke und sein Werk, Leipzig o. J.
de Man, Paul: Allegorien des Lesens, Frankfurt a. M. 1988
Demetz, Peter: René Rilkes Prager Jahre, Düsseldorf 1953
Dénes, Zsófia: Élet helyett órák (Stunden anstelle eines Lebens), Budapest 1980
Dénes, Zsófia: Akkor a hársak épp szerettek… (Die Linden trieben eben ihr Liebesspiel…), Budapest 1957
Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel. Festschrift für Zsuzsa Széll, Hg.: Imre Kurdi und Péter Zolán, Budapest 1996
Drei Raben, Zeitschrift für ungarische Kultur, Heft 4-5, Ady, Budapest 2003
Dutka, Ákos: A „Holnap“ városa (Die Stadt des „Morgen“), Budapest 1955
E. Csorba, Csilla: Székely Aladár, A művészi fényképész (Aladár Székely, der Kunstphoiograph), Budapest 2003
E. Csorba, Csilla: Ady, A portrévá lett arc (Ady, das zum Porträt gewordene Gesicht), Budapest 2008
Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart, Weimar 2004
Faesi, Robert: Rainer Maria Rilke, Zürich, Leipzig, Wien 1919
Földessy Gyula: Ady minden titkai (Alle Geheimnisse Adys), Budapest 1949

Franyó, Zoltán: Bécsi látomás (Wiener Vision), Gedichte österreichischer Lyriker, Bukarest 1979
Freedman, Ralph: Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter, 1875-1906, Frankfurt a. M., Leipzig 2001
Freedman, Ralph: Rainer Maria Rilke, Der Meister, 1906-1926, Frankfurt a. M., Leipzig 2002
Fuerst, Norbert: Rilke in seiner Zeit, Frankfurt a. M. 1976
Gebser, Hans: Rilke und Spanien, Zürich, New York 1940
Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache, Wien 2004
Hameiri, Avicdor: A daloló Máglya (Der singende Scheiterhaufen), Ady und die Bibel, Budapest 2006
Hatvany, Ludwig (Lajos): Das verwundete Land, Leipzig, Wien, Zürich 1921
Hatvany, Lajos: Ady a kortársak közt (Ady unter Zeitgenossen), Budapest o. J.
Hatvany, Lajos, Ady I und II, Budapest 1959
Halász Előd: Nietzsche és Ady (Nietzsche und Ady), Budapest 1942
Hamburger, Käte: Rilke. Eine Einführung, Stuttgart 1976
Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke, Gedichte, Dramen I, Frankfurt a. M. 1979
Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke, Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt a. M. 1979
Holthusen, Hans E.: Der unbehauste Mensch, München 1964
Holthusen, Hans E.: Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1958
Huszadik Század (Zwanzigstes Jahrhundert), (Zeitschrift) Sonderheft Ady, August 1919
Ipser, Karl: El Greco, Braunschweig, Berlin 1960
Itóka: Ady Párizsban (Ady in Paris), Bukarest 1977
Kehrer, Hugo: Die Kunst des Greco, München 1940
Kemény, István: Komp-ország, a hídról (Elendiges Fährenland, von der Brücke aus) in der Zeitschrift Holmi, 18. Jahrgang, Nr. 2 (Februar 2006), S. 220ff
Kippenberg, Katharina: Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag, Leipzig 1938
Király, István: Ady Endre I und II, Budapest 1972
Király, István: Intés az őrzőkhez (Mahnung an die Wächter) I und II, Budapest 1982
Klaniczay, Tibor (Hg.): Handbuch der ungarischen Literatur, Budapest 1977
Kleist, Heinrich von: Werke und Briefe in vier Bänden, Berlin und Weimar 1978

Koepcke, Cordula: Lou Andreas-Salomé, Leben – Persönlichkeit – Werk, Frankfurt a. M. 1986
Konnte Rilke radfahren? Die Faszination des Biographischen in der deutschen Literatur. Gedenkschrift für Ferenc Szász, Hg.: Imre Kurdi, Frankfurt a. M. 2009
König, Hertha: Erinnerungen an Rainer Maria Rilke, Rilkes Mutter, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000
Koestler, Arthur: Als Zeuge der Zeit, Bern und München 1985
Kopátsy Sándor: Beszégetések Adyval (Gespräche mit Ady), Budapest 1992
Kovalovszky, Miklós: Emlékezések Ady Endréről (Erinnerungen an Endre Ady), Budapest, Bd. 1 1961, Bd. 2 1974, Bd. 3 1987, Bd. 4 1990, Bd. 5 1993
Kovalovszky, Miklós: Léda: legenda és valóság (Léda: Legende und Wahrheit), Budapest 1980
Küster, Bernd: Das Barkenhoff Buch, Worpswede 1989
Krúdy, Gyula: Ady Endre északái (Die Nächte des Endre Ady), Budapest 1989
Latinovits, Zoltán: Ady. Schallplatte. Hungaroton 1978 MK13735
Latinovits, Zoltán: Verset mondok (Ich lese Gedichte), Budapest o. J.
Leicht, Hans: Ein Perlenstrauss ungarischer Dichtungen, Budapest 1939
Lengyel Géza: Ady a műhelyben (Ady in der Werkstatt), Budapest 1957
Leppmann, Wolfgang: Rilke, Leben und Werk,,Bern und München 1993
Lukács, Georg: Die Theorie des Romans, Neuwied 1971
Lukács, György: Ady Endréről (Über Endre Ady), Budapest 1977
Makkai, Sándor: Magyar fa sorsa. A vádlott Ady költészete (Schicksal des ungarischen Baumes. Die angegriffene Dichtung Adys), Budapest 1927
Mattenklott, Gert: Der geistige Osten bei Rilke und Kassner in: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 15/1988, Sigmaringen 1989
Mattenklott, Gert: Metaphern in der Wissenschaftssprache in: Studi Germanici. Neue Folge, 38. Jahrgang, 2000, Nr. 2, S. 321-337
Magyar Nagylexikon (Großes Ungarisches Lexikon) Bd. VIII, Hg.: Ferenc Glatz, Budapest 1999
Meier Graefe, Julius: Spanische Reise, Berlin 1910
Meier-Graefe, Julius: Geständnisse meines Vetters, Novellen, Berlin 1923
Meyer, August L.: El Greco, München 1916
Nalewski, Horst: Rainer Maria Rilke, Leipzig 1978
Nalewski, Horst: Rainer Maria Rilke in seiner Zeit, Leipzig 1985

Naumann, Helmut: Russland in Rilkes Werk, Berlin 1993
Nemes Nagy, Ágnes: Szó és szótlanság (Wort und Wortlosigkeit), Budapest 1989
Novalis: Das allgemeine Broullion, Materialien zur Enzyklopädistik 1798/1799, Hamburg 1993
Péter, I. Zoltán: Ady Erdélyben (Ady in Siebenbürgen), Budapest 2003
Péter, I. Zoltán: Mesélő képeslapok (Erzählende Ansichtskarten), Nagyvárad 1885-1925, Budapest 2002
Péter, I. Zoltán: Magam szeretem, ha szeretlek (Ich liebe mich, wenn ich dich liebe), Nagyvárad 2010
Pettit, Richard: Rainer Maria Rilke in und nach Worpswede, Worpswede 1983
Petzet, H. W.: Das Bildnis des Dichters, Frankfurt a. M. 1976
Pester Lloyd (Tageszeitung), Osterbeilage vom 11. April 1909
Politzer, Heinz (Hg.): Das Kafka Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen, Hamburg 1977
Popper, Leó: Dialógus a művészetről (Dialog über die Kunst) in Popper Leó írásai (Schriften von Leó Popper, Budapest 1993
Prater, Donald A.: Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes, Reinbek 1989
Raddatz, Fritz J.: Rilke. Überzähliges Dasein. Eine Biographie, Hamburg 2009
Raulff, Ulrich: Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben, München 2009
Révész, Béla: Ady Endre, Gyoma 1922
Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne, Redaktion V. Hauschild, Frankfurt a. M. 1997
Rilkes Duineser Elegien, Bd. 3, Hg.: Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, Frankfurt am Main 1982
Rilke und Benvenuta, Ein Buch des Dankes, Wien 1943
Rilke. Worpswede. Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch. Kunsthalle Bremen. Katalog. Hg.: Andreas Kreul, Bremen 2003
Robotos, Imre: Az igazi Csinszka (Die wahre Csinszka), Budapest 1995
Schiberna, Giulia: Duino, Bildführer durch das Schloss, Triest 2003
Schlögel, Karl: Marjampole oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte, München, Wien 2005
Schnack, Ingeborg: Rilkes Leben und Werk im Bild, Wiesbaden 1965
Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild, Frankfurt a. M. 1973

Schnack, Ingeborg: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, Bd. I und II, Frankfurt a. M. 1990

Scholz-Hänsel, Michael: El Greco, Köln 2005

Schöpflin, Aladár: Ady Endre in: Magyarország, történelme, földje, népe, gazdasága, irodalma, művészete Vereckétől napjainkba, 4. kötet, S. 318ff, Budapest ohne Jahr

Schöpflin Aladár: Ady Endre, Budapest 1934

Schweitzer, Pál: Szépség és totalitás (Schönheit und Totalität), Budapest 1980

Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, Frankfurt a. M. 1990

Sieber, Carl: René Rilke. Die Jugend Rainer Maria Rilkes, Leipzig o. J.

Söllner, Eva (Hg.): Rilke in Spanien, Frankfurt a. M. 1993

Stamm, Rainer: „Ein kurzes, intensives Fest“ Paula Modersoh-Becker, Stuttgart 2007

Sternberger, Dolf: Über Jugendstil, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1977

Szabó, Richárd: Ady Endre lírája (Die Lyrik des Endre Ady), Budapest 1945

Szász, Ferenc: Rainer Maria Rilke in Ungarn in: Budapester Beiträge zur Germanistik 26, Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten, Vorträge der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft 1993 in Budapest, Hg.: Ferenc Szász, Budapest 1994

Szilágyi, Péter: Ady Endre verselése (Das Dichten Endre Adys), Budapest 1990

Trostler, József: Ady és német forditói (Ady und seine deutschen Übersetzer, in: Huszadik Század, Ady 1919

Varga: Ady és kora (Ady und seine Zeit), Budapest 1977

Vezér, Erzsébet: Ady Endre, Budapest 1968

Vezér, Erzsébet: Ady Endre. Élete és pályája (Leben und Laufbahn), 2., überarbeitete Ausgabe, Budapest 1977

Vogeler, Heinrich: Reise durch Rußland, Gießen 1974

Vogeler, Heinrich: Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente, Berlin 1983

Wendt, Gunna: Lou Andreas-Salomé und Rilke, eine amour fou, Berlin 2010