

WENN DIE STRUKTUREN SICH ÄNDERN

Zu Lajos Kassáks Verwandlung durch das Wiener Exil (1920-1926)

von Zoltán Péter (Wien)

Erstveröffentlichung

1 Cf. Platzer, Monika (Hg.): Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde. Ausstellungskatalog. Ostfildern: Cantz 2006; cf. Kokai, Karoly: A bécsi kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde. In: Balkon 6 (2006), http://www.balkon.hu/2006/2006_6/10wien.html (Zugriffsdatum: 17.03.2008).

2 Cf. u.a. Bogner, Dieter: »Es war als würde Utopia Realität werden«. Kunst und Avantgarde in Wien 1920-30. In: Riedl, Joachim (Hg.): Wien. Stadt der Juden. Wien: Zsolnay 2004, p. 282.

3 Cf. *ibid.*, pp. 280-298.

4 Zit. n. Stadler, Friedrich: Die wissenschaftliche Weltauffassung dient dem Leben. In: Riedl 2004, p. 271.

5 Hahn, Hans/Neurath, Otto/Carnap, Rudolf (für den Verein Ernst Mach): Die wissenschaftliche Weltauffassung. Der Wiener Kreis und die Ablehnung der offenen Metaphysik [1929]. In: Riedl 2004, p. 274, p. 276.

6 Carnap, Rudolf: Der logische Aufbau der Welt. Zit. n. Stadler, Friedrich: Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst. Zu werttheoretischen Dimensionen im Wiener Kreis. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 4 (1995), p. 644.

In diesem Beitrag geht es um die Skizzierung der Wandlung eines typisch ostmitteleuropäischen kollektivistischen Künstlerhabitus' hin zu einem westeuropäischen individualistisch geprägten. Es geht um Lajos Kassák, jenen Künstler und Schriftsteller, der 1915 den avantgardistischen Pol des ungarischen literarischen Feldes begründete und ihn Jahre hindurch mit seinem egozen-trischen Habitus besetzte.

Ähnlich wie nach der Auflösung des kommunistischen Blocks vor 19 Jahren, sind nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und den 1918er-Revolutionen kollektive Utopien linker Aktivisten im europäischen Raum sukzessive ins Wanken geraten. Da aus dem »neuen«, meistens antikapitalistisch eingestellten »Menschen«, für dessen Schaffung sie in den 1910er-Jahren aufgebrochen waren, nichts werden konnte, ergriffen viele Wiener Aktivisten und Expressionisten die Flucht nach Berlin. Nach dem Sturz der ungarischen Räterepublik, mit der der Glaube verbunden war, dass die kommunistische Utopie Realität geworden sei, flüchteten die ungarischen Aktivisten nach Wien, wo sie die progressivsten Künstler der Stadt werden sollten. Ihre *Ma* war die einzige Avantgardezeitschrift Österreichs, in der der Dadaismus und der Konstruktivismus, die zwei bestimmenden Strömungen der 20er Jahre, im Zentrum des Blattes standen; sie war das einzige Periodikum Österreichs, das einen maßgeblichen Bekanntheitsgrad in der internationalen Avantgardeszene der Zeit erlangen konnte.

Im Bereich der bildenden und angewandten Kunst der 1920er-Jahre lassen sich die um die gerade abklingende *Sezession* und die *Wiener Werkstätte* versammelten Künstler sowie insbesondere die Vertreter des Expressionismus (Kokoschka, Schiele etc.) als die progressiven Künstler der Wiener Moderne einordnen. Mit dem von Franz Čížek¹ vertretenen Kinetismus bildete sich in den 1920er-Jahren eine weitere, deutlich weniger dominante und erst kürzlich wiederentdeckte künstlerische Schule aus, die den zeitgenössischen international führenden Avantgarden näher stand als die anderen Schulen oder Richtungen in Österreich. Im durch Expressionismus, Futurismus und Kubismus beeinflussten künstlerischen Profil der Schule Čížeks, aus der insbesondere die Malerin Erika Giovanna Klien erfolgreich hervorging, entstanden Bilder, die sich in der Nähe des Konstruktivismus verorten lassen;² ihre Bilder lassen Ähnlichkeiten mit einem Ismus erkennen, der in der Kunstszene Wiens beinahe unbekannt war, obwohl der Konstruktivismus in den 1920er-Jahren im transnationalen Feld der Avantgarde eine der bestimmenden Richtungen war.

In Österreich standen weiters der *Wiener Kreis*, u.a. der Philosoph Otto Neurath, mit dem figurativen und der Maler und Architekt Friedrich Kiesler mit dem internationalen non-figurativen Konstruktivismus in direktem Kontakt.³ Zwischen den Vorstellungen des *Wiener Kreises* und dem künstlerischen Konstruktivismus lassen sich einige weltanschauliche Ähnlichkeiten erkennen: Der rationalistische Zug, der die »neuen« Künstler gegen das expressionistische »Gefühl« immer wieder aufbrachte, zeigt Verwandtschaft mit den Argumentationen, die die »neuen« Philosophen um den Wiener Kreis gegen die Metaphysik an den Tag legten. In einigen Formulierungen Otto Neuraths lässt sich das gut erkennen: »[...] die wissenschaftliche Weltauffassung dient dem Leben und das Leben nimmt sie auf«,⁴ oder »Sauberkeit und Klarheit werden angestrebt, dunkle Fernen und unergründliche Tiefen abgelehnt. In der Wissenschaft gibt es keine ›Tiefen‹; überall ist Oberfläche.« Und: »Die subjektiv erlebten Qualitäten – die Röte, die Lust – sind als solche eben nur Erlebnisse, nicht Erkenntnisse.«⁵ Auch in Rudolf Carnaps Stellungnahmen lassen sich die Ähnlichkeiten zwischen der »geistigen Haltung« des Wiener Kreises und des Konstruktivismus gut belegen:

Wir spüren eine innere Verwandtschaft der Haltung, die unserer philosophischen Arbeit zugrunde liegt, mit der geistigen Haltung, die sich gegenwärtig auf ganze andere Lebensgebiete auswirkt; wir spüren diese Haltung in Strömungen der Kunst, besonders der Architektur, und in den Bewegungen, die sich um eine sinnvolle Gestaltung des menschlichen Lebens bemühen [...].⁶

Zu den sie verbindenden Haltungen kamen einige Kooperationen hinzu, die hier nicht erörtert werden können. Neben den Projekten mit dem Bauhaus zählt die Zusammenarbeit

7 Cf. Stadler 1995, p. 635, p. 650, p. 660; Peter Galison: Aufbau/Bauhaus. In: Thurm-Nemeth, Volker (Hg.): Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus. Wissenschaft – Architektur – Wiener Kreis. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1998.

8 Cf. Wallas, Armin A.: Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register. 2 Bde. München: Saur 1995.

zwischen dem *Wiener Kreis* und dem Künstler Gerd Arntz (Mitglied der Kölner *Gruppe progressiver Künstler*) zu den wichtigsten. Gerd Arntz war es, der die renommierte Bildstatistik des Wiener Kreises künstlerisch mit seinen Graphiken maßgeblich prägte.⁷

Dadaismus und Konstruktivismus werden in die österreichische Literatur und Kunst erst nach dem Zweiten Weltkrieg wirklich integriert. Der Kunstbetrieb der Moderne war anscheinend doch derart subjektbezogen und traditionstreu oder in den viel zitierten habsburgischen Mythos verwickelt, dass darin eine objektivistische, antitraditionelle und internationale Orientierung, wie die des Konstruktivismus, keinen Platz hatte. Anscheinend interessierte die Künstler Österreichs jene Realität, die der philosophische Konstruktivismus außerhalb des Subjekts ortet, damals nicht. Und auch die gewiss oft illusorischen Ambitionen der Künstler des Konstruktivismus, die Kunst von den emotionalen Inhalten vollkommen fernzuhalten, ließ die Wiener Künstler im Grunde unberührt. Demnach soll eine der gängigen Annahmen verfeinert werden: Nicht früher, sondern erst in den 1950er-Jahren, erst mit der Entstehung der *Wiener Gruppe*, kam es zu den ersten bedeutenden Anknüpfungen an Dadaismus und an Konstruktivismus seitens der österreichischen Literaten und Künstler. Dass das Land in der Moderne vollkommen avantgardefrei blieb, dass die Avantgarde abgelehnt wurde, trifft aber nicht zu. Eine solche Bewegung gab es schon, sie fand allerdings keinen Anschluss an die in Europa dominanten Richtungen. Die österreichische Avantgarde war großteils dem Expressionismus, den gefühlsbetonten und mystiknahen Richtungen verpflichtet und blieb von den rationalistischeren, ja »kälteren« radikalen Bewegungen weitgehend unberührt. Da die bestimmenden Avantgardenkünstler des transnationalen Feldes auf einen Abbau der Hierarchie zwischen den Gattungen abzielten und das Konzept des Gesamtkunstwerks anstrebten, wirkten viele Künstler (z.B. Hans Arp, Kurt Schwitters, Theo van Doesburg) zugleich als Schriftsteller, Maler und Architekten.⁸ Die vollkommene Abwesenheit des Konstruktivismus in den Literaturzeitschriften Österreichs belegt vor allen Dingen, dass das Konzept des avantgardistischen Gesamtkunstwerks bei den Wiener Schriftstellern der 1920er-Jahre überwiegend fehlte. Während Kandinskys Kunst, sein abstrakter Expressionismus, einigermaßen rezipiert wurde, kommt niemand von den führenden Konstruktivisten in den expressionistischen Zeitschriften vor – auf Lisitzky, Malewitsch, Moholy-Nagy und Doesburg gibt es keinen einzigen Bezug. Das heißt u.a., dass jener Schritt in Richtung der Abstraktion, der von den Konstruktivisten nach Kandinsky vollzogen wurde, von den Literaten Österreichs der Zwischenkriegszeit gar nicht und bei den Künstlern nur geringfügig getan wurde.

Das Manifest, das Kunstwerk und die Wirklichkeit

Spätestens ab 1923 war es im transnationalen Feld der Avantgarde verpönt, auf die politisch engagierte Kunst zu setzen, an ihre Sinnhaftigkeit weiterhin zu glauben. 1920, mithin unter den Einfluss dadaistischer, d.h. pauschal betrachtet nihilistischer und dekonstruktivistischer Orientierungen geraten, äußerte sich Kassák immer seltener über die Fortsetzung der Revolutionsarbeit. Er hielt es bereits nach einem Jahr im Exil, 1921, für dilettantisch, wenn Künstler in sozialen und politischen Fragen (wie vor 1920) mitmischten, wenn sie in Belangen, von denen sie meistens nichts verstanden hätten, mitredeten. Deshalb trat er für eine Spezialisierung ein. Die Revolution voranzutreiben wäre zwar wichtig, betonte er, doch die Aussicht auf Erfolg wäre erst dann gegeben, wenn eine entsprechende Arbeitsteilung durchgesetzt würde. Der gleichzeitige Kampf an allen Fronten, wie früher, würde dem Proletariat nur schaden. Künftig sollte der Ökonom in der Wirtschaft, der Künstler auf dem Gebiet der Kunst und der Politiker im politischen Feld zur Verwirklichung der Revolution seinen Beitrag leisten.⁹

Diese Einstellung galt damals offenbar als modern. Zugleich war sie aber auch ganz gut als Rechtfertigung der eigenen Tätigkeit geeignet. Kassák musste sich nämlich für seine künstlerische Tätigkeit vor seinen Rivalen immer wieder rechtfertigen. Die Häretiker seines Umfeldes hielten ihn ab 1922 für einen antirevolutionären, individualistischen Künstler und seine Werke für zu abgehoben. Natürlich waren diese gegenseitigen Bewertungen Produkte gewöhnlicher Kämpfe zwischen jenen, die im Feld der Avantgarde bereits in Position waren, und jenen, die eine Position erreichen wollten. Doch teilweise hatten die Kritiker (u.a. Sándor Barta, Béla Uitz sowie Béla Balázs, György Lukács) auch Recht: Kassák verab-

9 Cf. Kassák, Lajos: Egy generáció tragédiája (a Bécsi Szabad Iskolában tartott előadásaim vázlata) [Tragödie einer Generation (Skizze meiner in der Wiener Freien Schule gehaltenen Vorträge)]. In: Ma 7-8 (1923), p. 15.

10 Ibid.

schiedete sich praktisch von der Arbeiterschaft und seine Exilwerke wurden nun einmal auch für die Fachwelt schlagartig unverständlich.

Kassák hielt sich in seinen Manifesten dessen ungeachtet weiterhin für einen Revolutionär. Wie alles auf der Welt, führt er dazu an, nur für sich allein lebe, so lebe auch die Kunst in erste Linie nur für sich allein. Das Kunstwerk kann zu nichts, nur zu seinem Schöpfer in Beziehung gesetzt werden. Ist der Autor ein Revolutionär, so wird auch sein Kunstwerk revolutionär sein. Kunst kommt für Kassák aber von Kunst. D.h., sie ist auf der Position, auf der er sich im Moment befindet, »reine« Kunst. Obwohl er sich dagegen wehrte, war seine Kunst der 1920er-Jahre sehr knapp bei der »l'art pour l'art« angesiedelt:

Die Kunst entsteht niemals wegen etwas, sondern nur wegen ihrer selbst. [...] Der wirklich revolutionäre Künstler ist der Künstler, der als soziales Wesen vorbehaltlos, während des Schaffens weder an die Fesseln des Proletariats noch an sein teures Brot denkend, allein für das zu schaffende Werk schafft. Er hat nur einen Wunsch: sich selbst am besten auszudrücken; und er hat nur ein Ziel: seinen Wunsch in konkretester Form zu realisieren.¹⁰

Für seine Kritiker waren solche Stellungnahmen natürlich höchst verdächtig, und sie fanden darin verständlicher Weise nichts, was an Kassáks frühe, politisch engagierte Kunst erinnern würde – ganz im Gegenteil.

Zum Prozess der Wandlung

Kassák, der die sozialen Determinanten des Individuums am Anfang seiner Laufbahn eher zu unterschätzen pflegte, liefert 1923 eine soziologische Perspektive, die die Entwicklungsmöglichkeiten sozialer Akteure durchaus realistisch erscheinen lässt: »Der Weg des Durchschnittsmenschen und des Durchschnittsindividuums wird«, so meint er 1923 in seinem Manifest *Rechenschaft*, »mit dem Ort und der Zeit seiner Geburt so gut wie bestimmt. Die unvorhergesehenen Ausschwingungen sind kaum der Rede wert«, denn zu den angeborenen, ererbten psychischen und physischen Gegebenheiten tritt, entsprechend allen neuen Möglichkeiten,

das Bild der »neuen Welt«, das Milieu mit seinen verknöcherten biologischen, gesellschaftlichen und moralischen Schemen hinzu. Der Durchschnittsmensch nimmt sämtliche Schablonenformen und ererbten Gewohnheiten der Welt gleich einer Matrize in sich auf und mischt sich, gezeichnet und belastet, in die Menge, die in ihm keinen Ausdruck, bloß einen an sich bedeutungslosen Teil hat. Der Unterschied zwischen passiver und aktiver Persönlichkeit wird vom Verhältnis zur Umgebung bedingt. Dieser lebt sich in einer möglichst weichen Anpassung, jener in ewiger Revolte, in einem Antagonismus zur umgebenden Welt am vollkommensten aus. Als schöpferisches Individuum kann daher nur das aktive Individuum gelten.¹¹

Unter neuen Strukturen gelandet, passt sich Kassák den neuen Verhältnissen an und zugleich setzt er, ganz im Sinne seiner obigen Definition des schöpferischen Individuums, neue Akzente und Strukturen in der Welt. Er vollzieht während des Exils tatsächlich eine radikale Wandlung. (Die anderen geflüchteten Mitglieder seines Kreises haben z.T. eine ähnliche und z.T. die umgekehrte Veränderung vollzogen. Andor Németh und insbesondere Tibor Déry, die dem Kreis niemals angehörten, jedoch mit Kassák im guten Kontakt waren, trieb es auch in die Richtung des Dadaismus. Von den engsten Mitwirkenden des Kreises gehen u.a. Róbert Reiter und Ödön Mihályi etwa in dieselbe und Sándor Barta, Béla Uitz und János Mácza in die umgekehrte Richtung – die letzteren werden politisch engagierter als sie je in Ungarn waren.)

Mit der Wandlung seiner Kunst, vom politischen Aktivismus zu einem spezifischen, »Bildarchitektur« genannten Konstruktivismus, sind natürlich viele Faktoren verbunden. Die laborhaften Umstände im Exil – mithin die Tatsache, dass die Ausübung aktiver Politik in diesem Labor ausgeschlossen war – und dazu die Autonomie sowie die Form bevorzugenden Spielregeln westeuropäischer Kunstfelder im Allgemeinen, Prinzipien, die ihn, v.a. durch die Berliner avantgardistische Kunstszene vermittelt, in Wien erreichten, trieben ihn in eine apolitische und formorientierte Richtung. Doch ohne die aus der Zeit seiner primären Sozialisation rührenden Prädestinationen zur Autonomie und zum Individualismus hätte eine solche Wandlung wohl niemals stattfinden können.

11 Kassák, Lajos: Számadás [Rechenschaft]. In: Ma 5-6 (1923), p. 2.

12 Cf. Péter, Zoltán: Die Habe Lajos Kassáks im Dezember des Jahres 1919 auf dem Weg nach Wien. In: Ders./Wessely, Anna/Kokai, Karoly (Hg.): *Habitus, Identität und die exilierten Dispositionen*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2008, pp. 103-121 (zugleich: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/ZPeter2.pdf>).

13 Kassák Lajosnál II. In: *Jövő* v. 19.02.1922, p. 2.

14 Cf. Kassák, Lajos: *Mérleg és tovább* [Bilanz und weiter]. In: *Ma* 5-6 (1922), p. 3f.

15 Kassák, Lajos: *Képarchitektúra* [Bildarchitektur]. In: *Ma* 4 (1922), p. 53.

Kassák strebte von Anfang an und zielbewusst die distinktive Stellung des namhaften Schriftstellers in der Gesellschaft an (dies belegen die Namen der Schriftsteller, die er am Anfang seiner Laufbahn in Ungarn bewunderte bzw. bekämpfte, dazu zählte u.a. Endre Ady, einer der »Helden« der Nation damals, den er – wie er sagte – wegen der »Kraft« seiner Gedichte am Anfang bewunderte¹²). Der Erste Weltkrieg sowie die Neigung des ungarischen Kunstbetriebs zur Heteronomie ließen es aber nicht zu, das Individualistische in Ungarn voll auszuleben, es zu entfalten. Dazu bedurfte es des Exils und der westeuropäischen Situation der Kunst der 1920er-Jahre unbedingt. Kassák kam 1921 zum Ergebnis, dass progressive Kunst nur von jenen kommt und kommen kann, die sich zunächst der Politik und der künstlerischen Tradition enthalten. Aus diesem Grund verkehrte er ausschließlich mit solchen Künstlern und Gruppen; hauptsächlich mit Avantgardisten um die Zeitschriften *De Stijl*, *Gegenstand*, *Der Sturm*, z.B. mit Herwarth Walden, Kurt Schwitters, Hans Arp, El Lissitzky.

Mit den neu errungenen Positionen und der Zusammenarbeit im transnationalen Feld der Avantgarde gingen Stilmerkmale, Inhalte und Interessen einher, die mit der vorrevolutionären Periode Kassáks wenig zu tun haben. Von seiner Vorstellung vor 1920, dass es dem Proletariat bald besser gehen werde, blieb im Exil wenig übrig. Seine Interessen gingen sehr bald in dadaistische und konstruktivistische Richtungen und zielten auf die Realisierung eines eigenständigen künstlerischen Ansatzes, nämlich der *Bildarchitektur*, ab. Kassáks »kollektives Individuum«, das als solches für sich selbst und zugleich für und mit den Unterdrückten denken und handeln wird können, verschwand gänzlich. Während er vor 1920 also noch fest daran zu glauben scheint, dass eine Zusammenarbeit mit Jungarbeitern auf den Gebieten künstlerischer Tätigkeit in absehbarer Zeit möglich sein wird, wendet er sich im Exil von einer solchen Vorstellung völlig ab. Er erklärt die Arbeiterklasse für eine solche Leistung im Moment vollkommen unfähig. Kassák rechnet 1922 mit seiner eigenen aktivistischen Vergangenheit und mit Künstlern, die sich nach 1920 noch an das Proletariat wenden, als tendenziösen Künstlern strikt ab:

Das Proletariat, das ich, seit ich denken kann, unmittelbar, also als einen Bruder, betrachte – während des Krieges habe ich es sogar Bruder genannt –, ist heute schuldig, ich nenne es faules Tier, weil es unfähig ist, für seine naheliegendsten Interessen zu rebellieren.¹³

Kassák war sich über seine Wandlung teilweise im Klaren und hat sie auch begründet. Der zeitgenössische Mensch ist ihm zufolge gespalten. Er habe ein bestimmtes Leben vor der Revolution gehabt und lebe derzeit in einer Epoche der gescheiterten Revolutionen; in einer Epoche, die vollkommen anders sei als die vergangene. Der zeitgenössische Mensch müsse, wenn er noch etwas erreichen wolle, neu beginnen:

Alles, was wir bislang gemacht haben, vermag in seiner Art und seiner Zeit gut gewesen sein, weil diese ohne stilistisches und ästhetisches Einwirken mit uns Schaffenden eins waren, doch was uns heute betrifft, können sie weiter nichts bedeuten als eine vom zeitlichen Rahmen umhüllte Leere. [...] Derjenige, der heute von der Huldigung der Masse spricht, rührt die Werbetrommeln für den Tod der Masse.¹⁴

Für ihn blieb in den 1920er-Jahren nur mehr die Kunst übrig, die, als die einzig noch taugliche »Weltanschauung«, sogar den Kapitalismus zu Sturz bringen könnte. Die Qualität des Lebens hängt, so sagt er, von der »Gefühlswelt« des Einzelnen ab, die wiederum von seinem Umgang mit der Kunst bestimmt ist. Das neue Weltbild kann also einzig und allein der Kunst entspringen. Die Kunst ist dennoch nicht weniger und nicht mehr als Kunst, sie darf indes weder Stütze einer Partei noch Dienstbote einer Klasse werden. Und schließlich mahnt er doch zur Vorsicht: »Es ist ein Irrtum, zu glauben, für die ›Zukunft‹ könnte der Mensch ernsthaft etwas unternehmen. Wir leben und wir wollen leben.« Alles, was über diese »Wahrheit« hinausgehe, sei für ihn nichts anderes als eine Phrase.¹⁵

Ein Großteil von Kassáks Egozentrik, der Wille, im Mittelpunkt der neuesten Geschehnisse zu sein, und sein Selbstverwirklichungsdrang, also eine ganze Reihe verborgener Eigenschaften, entfalten sich im Alter zwischen 34 und 40 Jahren im Zuge des Exils, und haben einige Konflikte innerhalb und außerhalb des *Ma*-Kreises zum Ergebnis. Wie ich zu zeigen versuchte, unternimmt Kassák in einigen seiner manifestartigen Texte

16 Cf. Deréky, Pál: Kassák Lajos: *Egy ember élete* című önéletírásának fogadtatástörténetéhez [Zur Rezeptionsgeschichte von Lajos Kassáks Autobiografie *Egy ember élete*]. In: »Latabagomár * ó talatta * latabagomár és finfi«. A 20. század eleji magyar avantgárd irodalom. Debrecen: Csokonai 1998, pp. 123-179.

alles, um seine neue, das frühere Engagement verabschiedende künstlerische Position zu verteidigen. Er will beweisen, dass er noch immer ein wahrer Revolutionär sei, und die, die ihn kritisieren, mit ihren Kritiken falsch liegen würden. Damit hatte er größtenteils auch Recht. Doch, er war schon längst nur auf dem Gebiet der Kunst ein beinahe allein gebliebener Revolutionär, und nicht dort, wo er sich weiterhin gerne sehen wollte, nämlich auch im Zentrum entscheidender sozialpolitischer Diskurse der Zeit.

Es dauerte also knapp ein Jahr und der große Richtungswechsel war da. Wie konnte es zu solch einer raschen Änderung kommen, wenn sich doch die Persönlichkeitsstrukturen eines Menschen im Alter von 35 bereits langsam wandeln? Da sich der Habitus nicht von heute auf morgen ändert und dies mit zunehmendem Alter immer schwerfälliger wird, lassen sich die Veränderungen Kassáks durch die Umbrüche der sozialen Umstände ohnehin nicht und die derart rasch vor sich gehenden schon gar nicht erklären. Gerade so eine rasante Wandlung, wie die von Kassáks, hätte ohne die aus der Zeit seiner primären Sozialisation rührende Neigung zur Selbstständigkeit und zum Individualismus westeuropäischer Prägung, die mit zwei, dem Lebensinstinkt gleichkommenden Zielen, dem Wunsch, großer Schriftsteller zu werden und Jungarbeiter Kunst beizubringen, gekoppelt waren, niemals zustande kommen können. Dem Diktat dieser zwei invarianten Eigenschaften oder dem, wonach Kassák in sich selbst vergebens suchte, nämlich der »durchmischenden Farbe« untergeordnet, und mit diesen latenten Dispositionen im Zuge des Exils in eine Autonomie und Individualismus fördernde Umgebung geraten, waren erst alle Bedingungen beisammen, die seine rasche, genauer die für rasch scheinende Wandlung hervorrufen konnten.

Kassák wollte von Anfang an »großer« Schriftsteller werden. Das und nicht nur die *Aufklärung der Arbeitklasse*¹⁶ war sein erstrangiger Lebensentwurf. Es war eine Grundeinstellung und Kraft, die ihn solange vorantrieb, bis er das Gefühl hatte, er wäre am Ziel angekommen. Dass er sich am Anfang seiner Laufbahn mehr und im Exil praktisch gar nicht um das Schicksal der Arbeiter kümmerte, hängt nebst sozialer Bedingungen mit der Entwicklung seines Habitus zusammen. Es mussten nämlich einige Jahre vergehen, bis aus dem Handwerker Schriftsteller wurde, also bis der Schriftstellerhabitus tatsächlich entstand und der vorangehende größtenteils darin aufging. Mit der Realisierung dieses mehr bewussten als unbewussten – für die Kritiker und Feinde unnachvollziehbar gebliebene oder möglicherweise beneidete – Ziels waren zwangsweise einzuhaltende Spielregeln verbunden. Die Orientierung an den symbolisch bedeutenden und für den eigenen Habitus bedeutend vorkommenden Künstlern (sehr oft waren sie identisch) und an den Werken des Feldes, in dem man sich selber bewegt, vorankommen und dessen Struktur und Profil mitbestimmen will, ist für jene, die wie Kassák nach Spitzenleistung und nach oben streben, ganz und gar notwendig. Und die scharfe Kritik, die er immer wieder dafür einzustecken hatte, war der Preis, den er für seine am Schluss doch gelungene Karriere, zahlen musste.