

Erstveröffentlichung

1 Schriftliche Fassung des Vortrags *Wirkung eines sieben Jahre dauernden Ortswechsels* auf dem Symposium »Kulturtransfer – kulturelle Identität«, gehalten am Collegium Hungaricum in Wien, 3-5. April 2003.

2 Dieser Beitrag fasst zum einen die bisherigen Ergebnisse meiner Forschungsarbeit sowie den aktuellen Forschungsstand zum Thema ungarische Avantgarde in Wien zusammen. Er präsentiert sich zum anderen als ein soziologisches Modell zur Interpretation von literarischen Werken und stellt Ansätze und Hypothesen zur Diskussion, anhand derer zum Thema weitergeforcht werden soll. Cf. dazu: *Wirkung eines dauerhaften Ortswechsels. Intellektuelle und literarische Felder ungarischer Migranten in Wien im Laufe des 20. Jahrhunderts*. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/ZPeterz.pdf>, sowie: *Die Hände der Kunstproduzenten. Ungarische Avantgarde-Autoren in Wien in der Zwischenkriegszeit und ihre Beziehungen zu den Wiener Kollegen*. In: *Newsletter Moderne – Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa* um 1900 2(2003): <http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/dok.htm>, sowie: *Von der Spitze eines autonomen Feldes. Zum Entwurf eines Interpretationsmodells am Beispiel eines Avantgarde-Gedichtes von Lajos Kassák*. In: *Hungarian Studies* 2 (2003): http://www.akkr.hu/kerdesek/reszletes_jour.jsp?id=200302017&hid=044.

3 Cf. Bourdieu, Pierre: *Die Regel der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, p. 318: »Man muss nur einmal die verborgene Frage stellen, um so gleich zu sehen, dass der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird: durch alle jene nämlich, die ihren Teil dazu geben, dass er »entdeckt« wird und die Weihe erhält als »bekannter« und anerkannter Künstler – die Kritiker, Schreiber von Vorworten, Kunsthändler usw.« (Ibid., p. 271).

4 Cf. Kurztext zu Joyce, James: *Ulysses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, p. 2.

5 Zur Ermittlung der Struktur ließen sich u.a. folgende Merkmale heranziehen: Welchen literarischen Gattungen kommen »hohe« bzw. »niedere« Anerkennung in einer bestimmten Zeit im Feld zu? Von welcher Seite (Staat, Akademie, Verleger usw.) muss die Anerkennung kom-

Im Folgenden werden einige Thesen¹ aus meinen bisherigen Studien² zum Thema der ungarischen Avantgarde in Wien aufgegriffen und als Arbeitshypothesen einer umfangreich angelegten Untersuchung zur Diskussion gestellt. Die Problematik der Werkinterpretation soll am Beispiel von zwei Werken Lajos Kassáks (1887-1967) dargestellt und näher untersucht werden. Besonderes Augenmerk wird dabei der Position des Autors im literarischen Feld, den Produktionsbedingungen der Kunstwerke und dem Habitus des Künstlers gewidmet werden.

Die Untersuchung knüpft methodologisch v.a. an die Theorie des Feldes nach Bourdieu an. Bourdieu verweist in seiner empirisch fundierten Theorie u.a. darauf, dass die Wirkung der Kunst auf die Kunst – und im Prinzip auch der Transfer von Kunst oder Kultur – wohl kaum ohne Mitwirken ihrer eigentlichen (Mit-)Schöpfer, somit des Autors, des Verlegers, des Kritikers usw. stattfinden kann.³ Das folgende Beispiel vermag die These vielleicht ein wenig zu erhellen: Der Werbetext eines sehr berühmten Verlags zu einem nicht minder berühmten Roman, abgedruckt auf der zweiten Seite der Romanausgabe, beginnt mit einem Zitat der *New York Times*: Der Titel sei »die größte Schöpfung unter den Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts«. »Nach Gott«, so der dem berühmten Roman entnommene Satz des Verlegers, »hat Shakespeare am meisten geschaffen«. »Nach Shakespeare« – fügt man anschließend hinzu – hat dieser Schriftsteller »am meisten geschaffen«.⁴

Es handelt sich bei dem Beispiel um den *Ulysses* von James Joyce – und die dem Werk im Werbetext beigemessene Bedeutung ist zwar in erste Linie ein Produkt der im literarischen Feld stattfindenden fachlichen Auseinandersetzungen, doch spielen dabei »außerliterarische« Faktoren, wie bspw. die Medien, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Verursacht durch die Anspielung auf »Gott« und die »New York Times« werden dem literarischen Diskurs zusätzliche Klassifizierungssysteme aus gänzlich anderen Machtbereichen hinzugefügt.

Eine umfassende Untersuchung der im zitierten Beispiel enthaltenen Problematik der Wirkung von (äußerer) Macht auf die Kunst hätte sowohl die intertextuellen Verknüpfungen des zu untersuchenden Werkes zu anderen Werken (einschließlich anderen des Autors) als auch die Struktur⁵ des Feldes bzw. die vom Autor darin eingenommene Position zu den anderen Autoren zu (re-)konstruieren. Nach Bourdieu besteht nämlich innerhalb der zwei Räume eine »Homologie«, die darin zu erkennen ist, dass zwischen den im Werk unternommenen Positionierungen (zum Beispiel die Wahl einer bestimmten Gattung oder Thematik) und der in der entsprechenden Zeit dem Autor zukommenden Stellung im literarischen Feld zahlreiche einander entsprechende Zusammenhänge bestehen. Die literarischen Mittel und Interessen eines arrivierten Autors stehen somit mit seiner Stellung, d.h. seiner hohen Anerkennung, in unmittelbarem Zusammenhang.⁶

Das Schlusskapitel einer derart angelegten Untersuchung der Kunstwerke ließe sich auf die (Re-)Konstruktion des Habitus zuspitzen; auf eine Auseinandersetzung, die den Zusammenhang zwischen den in einem bestimmten Feld jeweils eingenommenen Positionen des Autors/der Autorin der immanenten Struktur seiner/ihrer Werke und die in das literarische Feld hineinwirkenden Voraussetzungen wie Herkunft, Bildung usw. zum Gegenstand hätte. Unter dem Begriff »Habitus« ist ein vereinheitlichendes, routinemäßig zum Einsatz kommendes System der Dispositionen einer Person zu verstehen, das »etwas Erworbenes und zugleich ein »Haben« darstellt.⁷

Von Macht ausgelöste Veränderung

Nach dem Zusammenbruch der Räterepublik wanderten Ungarns Politiker, Intellektuelle und Künstler der politischen Linken mehrheitlich nach Wien aus. Vorwiegend den aus heutiger Sicht als »bedeutend« eingestuften Künstler unter ihnen gelang es, ihre literarische Arbeit fortzusetzen und sogar auszuweiten: Es dauerte selten länger als zwei bis drei Jahre, bis in ihren Werken wesentliche Änderungen deutlich wurden und es in der Folge zu Änderungen in der gesamten Struktur des literarischen Feldes Ungarns kam. Die Strukturänderung zeigt sich, wie so oft, erst im nachhinein in voller Deutlichkeit. Vor allem bei Kassák, aber auch bei ande-

men, bis ein Autor als »sehr anerkannt« gilt? Wie hoch oder niedrig darf die Zahl der Leser sein, oder bei welchem Verlag muss jemand und wie oft publizieren, damit er oder sie als anerkannt gilt usw.

6 »Der Prozess, der die Werke im Gefolge hat, ist das Produkt des Kampfs zwischen den Akteuren, deren Interessen sich je nach ihrer Position im Feld, die von ihrem spezifischen Kapital abhängig ist, auf den Erhalt, das heißt auf Routine und Routinisierung, oder auf die Subversion richten, welche häufig im Gewand der Rückkehr zu den Ursprüngen, zur ursprünglichen Reinheit, und der häretischen Kritik auftritt.«
In: Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, p. 64.

7 Cf. Bourdieu 1999, p. 286.

8 Cf. Deréky, Pál (Hg.): Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur. Budapest, Wien: Argumentum, Böhlau 1996, p. 61.

9 Cf. Bourdieu, Pierre: Das Feld des Fin de siècle. In: Ders. 1998, p. 66ff.

10 Der *Ma*-Kreis oder auch Kassák-Kreis (1916-1919 Budapest, 1920-1925 Wien) wurde von Lajos Kassák gegründet, zu ihm zählten u.a. Ernő Kállai, János Mácza, Sándor Barta, Erzsébet Ujvári, József Nádass und Endre Gáspár.

11 Das künstlerische Feld lässt sich auf zwei umfangreiche Subfelder unterteilen: auf das »Subfeld der limitierten Produktionsweisen« und auf das der »Großproduktion«. »Orthogonal zu diesem Hauptgegensatz verläuft ein sekundärer, die Qualität der Werke und die soziale Zusammensetzung des entsprechenden Publikums abbildender Gegensatz. Am Pol der größten Autonomie, das heißt bei den Produzenten für Produzenten, wird er von der etablierten Avantgarde (in den achtziger Jahren zum Beispiel den Parnassiens und in geringerem Maße den Symbolisten) und der kommenden Avantgarde (den Jungen) bzw. der alternden, aber nicht etablierten Avantgarde gebildet [...]« In: Bourdieu 1998, p. 67.

12 Zum Beispiel die Bevorzugung der Form gegenüber dem Inhalt.

13 Cf. Bourdieu, Pierre: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Wulf, Christoph et al.: Praxis und Ästhetik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, p. 18.

14 Cf. Deréky, Pál: Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926. Wien et al.: Böhlau 1991.

15 Diese Künstler sahen in Kassák den »Verräter«, der das ursprüngliche Ziel, nämlich politisch zu wirken,

ren führenden oder in ihrem Subfeld obere Positionen einnehmenden Aktivisten trat ein Wandel in der Kunstauffassung ein, der durch die Abwendung von der engagierten Kunst und der »Hinwendung zum »Abstrakten«« gekennzeichnet ist.⁸

Zur Erforschung dieses durchaus einmaligen Phänomens der österreichischen und ungarischen Kunstgeschichte, unter anderem jenes Umstandes, dass im Exil die künstlerische Tätigkeit nicht nachließ, sondern sogar noch gesteigert werden konnte, reicht es nicht aus, die gemeinsame Geschichte dieser zwei Länder zu beschwören, wie auch ein ahistorischer, rein auf der Werkstruktur basierender Zugang die vorgegebene Problematik nicht lösen könnte.

Vergegenwärtigt man sich jedoch, dass bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts der westeuropäische, allen voran der französische Kunstbetrieb den Konflikt zwischen der *L'art pour l'art* und der Avantgarde bereits abgeschlossen hatte und im Zuge weiterer Differenzierungen bereits ein eigenständiges Feld der Avantgarde entstanden war,⁹ so ist damit ein Kontext abgesteckt, der sich als Ausgangsbasis für die gestellte Problematik eignet. Diese Ausgangsbasis ist das in Wien vom *Ma*-Kreis¹⁰ zum Teil vorgefundene und zum Teil mitgestaltete literarische Subfeld der Avantgarde: ein autonomer künstlerischer Raum, in dem fürs erste Konkurrenz zwischen den etablierten und den nichtetablierten Avantgardisten bestand.¹¹

Werden gegenwärtig die in Wien produzierten Werke Kassáks den bedeutendsten der ungarischen Literatur zugeordnet, so wird der Ursprung einer solchen Argumentation in dem im Avantgarde-Subfeld von Anfang an besonders ausgeprägten Autonomieprinzip zu suchen sein. Zwar ist die Autonomie der Kunst ein wichtiger Faktor ihrer Qualität, doch gleichzeitig impliziert die Autonomie auch jenen Standpunkt, der die Kunstproduzenten und Kunst-Klassifizierer wie Kunstkritiker, -historiker usw. miteinander verbindet oder, sofern dieses gemeinsame Klassifizierungssystem fehlt, eben trennt. Die Herkunft dessen, was die zeitgenössischen Beobachter in den in Wien produzierten Werken eher (als in den davor oder danach entstandenen) anspricht, lässt sich in den seinerseits von Kassák vorweggenommenen und heute allgemeingültigen Prinzipien der Kunst lokalisieren¹² – in Prinzipien allerdings, die wie alle anderen auch auf bestimmten zeitlich und räumlich begrenzten sozialen Übereinkünften beruhen: »Wenn die Dinge und die Köpfe (oder das Bewusstsein) unmittelbar aufeinander abgestimmt sind«, so führt Bourdieu aus, »das heißt wenn das Auge Produkt des Feldes ist, auf das es sich bezieht, erscheint ihm dieses Feld mit allen von ihm angebotenen Produkten als unmittelbar mit Sinn und Wert versehen.«¹³ Im Gegensatz zur aktuellen Situation haben Kassáks zeitgenössische Kritiker seinen konstruktivistischen Werken wenig Sinn und Wert beigemessen.¹⁴

Als Gegenstand der ausführlichen Untersuchung soll ein innerhalb des gesamten ungarischen literarischen Feldes 1920 in Wien entstandenes und 1927 in Budapest zerfallenes Avantgarde-Subfeld definiert werden. In diesem relativ autonomen Raum, in dem die Verteilung der Positionen eine völlig neue Form ausbildete, nahmen Lajos Kassák und sein Kreis vor 1920 in der Hierarchie der Positionen des Gesamtfeldes eine untere, »häretische« Position ein, während sie in diesem neuen literarischen Subfeld auf die oberste, die »orthodoxe« Position aufrückten. Entsprechend den mit dieser neuen Stellung einhergehenden allgemeinen Interessen richteten sie sich nun nicht mehr gegen die etablierten Künstler der klassischen Moderne Ungarns, sondern auf den Erhalt ihrer erreichten Position, die nun hauptsächlich von den »Attacken« der nicht etablierten Avantgardisten gefährdet wurde. Ihre unmittelbaren Konkurrenten waren nun jene Avantgardekünstler, die sich – gerade auf Grund ihres Hanges zur Heteronomie¹⁵ – nicht etablieren konnten. Bei ihnen handelte es sich um Künstler, denen die etablierte Avantgarde Kassáks samt seinem Konstruktivismus nun als bürgerliche *L'art pour l'art* verdächtig war und die es somit zu bekämpfen galt.

Zu den objektiven Bedingungen der *Ma* in Wien

Dass es in Wien zu einem deutlichen Aufschwung des *Ma*-Kreises kam, hängt – darin sind sich die Literaturwissenschaftler einig – nicht mit dem Einfluss der österreichischen Avantgarde zusammen. Die maßgebende Wirkung auf die ungarische Avantgarde, der sich öffnende »Raum des Möglichen« im Sinne Bourdieus, d.h. die Themen, Formen und alles, wovon sich die Künstler in erster Linie inspirieren ließen und woran sie sich orientieren konnten, kam von außerhalb Österreichs auf sie zu.¹⁶ Wie aber hätten diese Einwirkungen vor sich gehen können, wenn nicht dank der im Wien der 20er Jahre vorherrschenden Struktur des »Machtfeldes«?¹⁷ –

in seinen in Wien entstandenen Werken völlig verraten hat.

16 Hinsichtlich der Frage des literarischen Einflusses auf den Kassák-Kreis cf. u.a. Deréky, Pál: Lajos Kassák und der ungarische Aktivismus. In: Expressionismus in Österreich. Wien et al.: Böhlau 1994, pp. 309-321.

17 »Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besitzen.« In: Bourdieu 1999, p. 342.

18 Wobei mit dieser Autonomie gleichzeitig auch ein hohes Maß an Enttäuschung einhergegangen ist, nämlich, dass auch aktivistische Kunst schlussendlich sozial nichts bewirken kann: »Der Traum vom ›neuen Menschen‹ und der ›neuen Gesellschaft‹ war zerstört, anstelle der Utopien von sozialer Gerechtigkeit, Friede und Brüderlichkeit hatten sich Staatsmacht und Militarismus durchgesetzt. Die politisch engagierten Literaten wurden von Enttäuschung, Resignation und Depression erfasst [...]«. – Cf. Wallas, Armin A.: Zeitschriften der Expressionismus und Aktivismus in Österreich. In: Amann, Klaus/Wallas, Armin (Hg.): Expressionismus in Österreich. Wien et al.: Böhlau 1994, p. 82.

19 Cf. Bourdieu: Interne Kämpfe und Externe Sanktionen. In: Die Regel der Kunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, p. 400f.

20 Cf. Ágota Ivánszky: Kassák és a MA körének osztrák kapcsolatai a bécsi emigrációban [Die österreichischen Verbindungen Kassáks und des MA-Kreises in der Wiener Emigration]. In: Irodalomtörténeti Közlemények [Literaturhistorische Beiträge] 3 (1996), p. 294. [Übersetzung ZP]

21 Ibid., p. 294.

22 Als erste Orientierung reicht es aus, wenn man die auf dem Deckblatt der MA abgedruckte »Propaganda« der befreundeten Zeitschriften ansieht. Insbesondere seit 1922 wurde v.a. für folgende Zeitschriften Werbung gemacht: De Styl, Der Sturm, Die Aktion, Zenit, L'Esprit Nouveau, The Little Review.

23 »Die Beziehungen zwischen Positionen und Positionierungen ist alles andere als mechanisch. Zwischen sie schreibt sich gewissermaßen der Raum des Möglichen, das heißt der Raum vollzogener Positionierungen, wie ihn die Wahrnehmungskategorien eines bestimmten

somit also dank des im Vergleich zu Ungarn repressionsarmen Umgangs mit der Kunst und, genauer gesagt, dank der von den österreichischen Künstlern bereits »erkämpften« Autonomie gegenüber der politischen, ökonomischen und ideologischen Macht.¹⁸

Bezüglich der Autonomie ist davon auszugehen, dass sich weder vor der Periode zwischen 1920 und 1926 noch in der Folge späterer Emigration ein derart autonomes literarisches Feld der Ungarn im Ausland formieren konnte. Die späteren Gruppierungen um je eine Zeitschrift – Ausnahmen bilden dabei die *Magyar Műhely* und *Arkánium* – haben relativ wenig zum weiteren Ausbau der Autonomie des ungarischen literarischen oder künstlerischen Feldes beigetragen.

Hält man die Autonomiebestrebungen der Autoren für eines der Schlüsselmerkmale des künstlerischen Feldes bzw. misst man den daraus hervorgehenden Kunstwerken eine erhöhte Bedeutung zu, so wäre auch nach den Bedingungen der Kunsterzeugung zu fragen.

Zwar lassen sich die Bedeutungen der autonomen Kunstwerke nicht direkt auf die Struktur des Machtfeldes zurückführen, doch die Auseinandersetzungen im künstlerischen Feld werden häufig und vor allem in Krisenfällen wie Krieg, Revolution usw. von ihm ausgelöst oder sogar entschieden.¹⁹ Die Ausweisung der *Ma*-Künstler aus Ungarn, später auch aus Rumänien, der Tschechoslowakei, Jugoslawien und Polen reicht auch in diesen Bereich hinein. Die Frage nach den objektiven und unmittelbaren Entstehungsbedingungen der Avantgarde-Kunstwerke betrifft aber weniger das Feld der Macht, sondern vielmehr das der Kunst selbst. Darunter sind vor allem die Beiträge der Institutionen und Akteure, die an der Produktion wie Vertrieb, Reklame, Übersetzung, Rezension usw. eines Kunstwerkes oder etwa einer Zeitschrift direkt teilnehmen, zu verstehen, somit also jene Beiträge, die, wenn auch nur vermittelt, mit der sogenannten immanenten Werkbedeutung und dem »Wert« der Kunstwerke in Zusammenhang stehen.

»Wie ist es möglich«, so Ágota Ivánszky in ihrer Studie über die *Ma*, »dass wir diese, viele österreichische Intellektuelle betreffenden, lebhaften Beziehungen [zur *Ma*] wirkungsgeschichtlich [...] mittlerweile für bedeutungslos halten müssen?«²⁰ Es liegt wohl daran, so ließe sich mit Ivánszky ausführen, dass die künstlerischen Orientierungen dieser Wiener Künstler – bis auf ein oder zwei Ausnahmen – anders gelagert waren und demzufolge im *Ma*-Kreis keine bedeutenden Spuren zurückließen.²¹

Das Zitat der Autorin liefert einen weiteren Beleg dafür, dass kein anhaltender literarischer Einfluss seitens der Wiener Avantgardisten auf den *Ma*-Kreis auszumachen ist. Dieselbe Studie Ivánszkys liefert aber einige Anhaltspunkte, die uns zeigen, dass das objektive Bestehen der *Ma* durchaus entscheidend von ein paar Wiener Mitwirkenden getragen war.

Dass die Mitwirkung dieser Personen, zu denen u.a. Fritz Brügel, Josef Kalmar, Herman Suske, Hans Suschny sowie Jakob Levy Moreno zählen, heute unbedeutend erscheint, hängt jedoch – über die anderweitig angelegten künstlerischen Orientierungen hinaus – entscheidend auch damit zusammen, dass die meisten bisherigen Forschungsschwerpunkte entweder fast ausschließlich auf den fertigen Werken des *Ma*-Kreises oder auf der Erforschung der Machtverhältnisse sowie auf der Biografie der Autoren lagen. Unbedeutend erscheinen diese Beiträge somit deshalb, weil nach den Zusammenhängen zwischen den »Bedeutungen« oder Strukturen der Werke und ihren unmittelbaren Entstehungsbedingungen sowie dem Prozess ihrer Kanonisierung kaum gefragt wurde. Und dies, obwohl ohne die von den *Ma*-Autoren, allen voran von Kassák selbst, und den von Wiener Redakteuren, Übersetzern, Schauspielern, Verlegern zu anderen namhaften internationalen Zeitschriften, Autoren usw. geknüpften Beziehungen, ohne dieses dicht gewebte Netz von Austauschbeziehungen²² und die dadurch erreichte hohe und bestimmende Position der *Ma* im internationalen Avantgardesubfeld das heutige Interesse für Kassáks in Wien produzierte Werke höchstwahrscheinlich geringer wäre.

Der Verlauf des Lebens

Mag das Bild von Kassák als einem hartnäckig und stets nach seinen eigenen Gesetzen Handelnden in mancher Hinsicht zwar treffend erscheinen, so bestätigt sich diese Meinung angesichts seiner Werke und der jeweiligen Feldstruktur jedoch nicht. Er war zwar derjenige, der immer wieder Neues in Gang setzte, somit also eine neue Position begründete, doch sind wir auch bei ihm mit Werken konfrontiert, die sehr wohl aus den innerhalb der jeweiligen Feldstruktur gebotenen Möglichkeiten hervorgehen.²³ Es lassen sich vorläufig vier Grund-

Habitus erfassen, nämlich als Raum, der von Positionierungen strukturiert und ausgefüllt ist, die sich hier als objektive Möglichkeiten, als »machbar« abzeichnen [...].« In: Bourdieu 1999, p. 371.

24 Cf. Deréký 1991, p. 56. Inzwischen ist vom selben Autor eine ausführliche Interpretation zu diesem Gedicht entstanden, die hier jedoch nicht berücksichtigt wurde. – Deréký, Pál: Eigenkultur – Fremdkultur Zivilisationskritisch fundierte Selbstfindung in den literarischen Reisebeschreibungen der Aktivisten Robert Müller und Lajos Kassák. In: Hungarian Studies 1 (2003): http://www.akkrt.hu/kerdesek/رزسزleztes_art.jsp?id=04417.2003.1.9

25 Mit dieser Bezeichnung bezieht sich Kulcsár auf die zwei ausführlichen Analysen des Gedichtes der Autoren Csúri, Károly: A Kassák-vers embléma szerkezete. In: Hankis, Elemér (Hg.): Formateremtő elvek a költői alkotásban [Formschöpfende Prinzipien in der dichterischen Produktion]. Budapest: Akadémia 1971 sowie Bernáth, Árpád: A motívumstruktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. In: Ibid., pp. 439-501.

26 Cf. Kulcsár-Szabó, Ernő: Az elidegenített nyelv »beszéde« [Die »Rede« der entfremdeten Sprache]. In: Kabdebó, Lóránt et al. (Hg.): Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról [Studien über Lajos Kassák]. Budapest: Anonymos 2000, p. 28.

27 Ibid., p. 27f.

28 Es lassen sich zwei weitere Argumente dazu anführen: 1) Das im Gedicht angewandte Verfahren (»Kassákchen«/»Lajos Kassák«) erinnert an Sándor Petőfi ähnlich aufgestellte Formel: an die lineare Entwicklung von »Kukorica Jancsi« zu »János Vitéz«, 2) Kassák nach dem Gedicht entstandenes deutsch verfasstes autobiografisches Prosawerk Als Vagabund unterwegs (Erinnerungen). Budapest: Corvin 1976 – steht entstehungsgeschichtlich wie auch inhaltlich in unmittelbarem Zusammenhang mit der Existenz dieses Poems. Cf. auch die Werke Az Izmusok története [Die Geschichte der Ismen]. Budapest: Magvető 1972 sowie Egy ember élete [Das Leben eines Menschen]. Budapest: Magvető 1983.

29 Dem steht die von Csúri und Bernáth verfasste Interpretation ziemlich nahe.

30 Bourdieu: Die biographische Illusion. In: Bourdieu 1998, pp. 75-83.

31 Ibid., p. 81.

perioden in seiner literarischen Karriere unterscheiden: 1. Startphase (1909-17), 2. häretische Phase (1917-21), 3. orthodoxe Phase (1921-30), 4. Ausstieg aus der formalistischen Phase und Wende hin zum politisch engagierten Künstler (1930-67). In diesen Zeitabschnitten standen ihm jeweils unterschiedliche, feldinterne und feldfremde Möglichkeiten zur Verfügung, aus denen unterschiedliche Werke hervorgingen.

Als eine gelungene Vorwegnahme dessen, was im heutigen Kunstbetrieb im allgemeinen Geltung hat, gilt das Kassák-Poem *das pferd stirbt und die vögel fliegen aus*, wenn es auch bezüglich seines Stellenwertes kontrovers beurteilt wird. Das Gedicht ist abstrakt und setzte diverse Interpretationen in Gang. Einen Eckpfeiler in diesen zahlreichen Auseinandersetzungen bildet die Frage, ob es sich beim Werk um die Erzählung der eigenen Entwicklung des Autors oder um eine reine Fiktion handelt. Das Ich ist in *das pferd stirbt und die vögel fliegen aus* noch relativ einheitlich konstruiert: »Als Ich-Dissimulation kann sie [die Situierung] nicht bezeichnet werden, geht es doch«, so führt Pál Deréký – ohne darauf weiter einzugehen – aus, »um die Beschreibung der eigenen Entwicklung.«²⁴

In seiner Kritik an der sog. »Bernáth-Csúri-Analyse«²⁵ hebt Ernő Kulcsár-Szabó unter anderem hervor, dass es in diesem Poem nicht, wie das Autorenpaar betonte, um die Konstruktion eines »aufbauenden« Prozesses des »Reifens zum Dichter« gehe, sondern dem Gedicht sei im Gegenteil »das Paradigma einer abbauenden Konstruktion eingeschrieben.«²⁶ Während Bernáth und Csúri in der Aussage »ich bin LAJOS KASSÁK« gleich ein einheitliches, »das großartige Bild des Bewusstwerdens eines absoluten Dichterbewusstseins« sehen, bedeutet dasselbe für Kulcsár »einen bloßen Eigennamen«; ein von allen Rollen losgelöstes, im Raum des Werkes agierendes Subjekt; eine fiktive Figur, der kein »Gesicht« zu verleihen ist.²⁷

Trotz zahlreicher gegenteiliger Anzeichen kann man sich aber schwer darüber hinwegsetzen, dass dieses Gedicht doch Merkmale der autobiografischen Schreibweise aufweist. Die von Károly Csúri und Árpád Bernáth thematisierte Entwicklungslinie – der Entwicklungsweg vom »Kassákchen« zum »Lajos Kassák« – kann durchaus als Indikator für eine mehr oder minder linear konstruierte Lebensgeschichte gelesen werden.²⁸

Damit stellt sich die Frage nach der Position des Gedichtes im Paradigma der linear konstruierten Lebensläufe. Sicher ist zunächst, dass Kassák bereits in Wien, etwa zwei Jahre nach Entstehung des Poems, mit der Verfassung eines autobiografischen Prosawerks begann. Ein Teil dieses Werks, das denselben Fußmarsch wie das Poem schildert, steht in völligem Kontrast zu diesem Gedicht und lässt sich schwer im Zeichen des Glaubens an die lineare Konstruierbarkeit der eigenen Lebensgeschichte einordnen.

Unterzöge man nun das Gedicht einer biografischen Argumentation und behauptete man zwischen dem im Gedicht situierten Subjekt und dem Autor eine vollständige Identität,²⁹ so stünde man entweder vor einer radikalen Wandlung des künstlerischen Ansatzes, die sich innerhalb von vier bis fünf Jahren ereignete, oder aber vor der Bestätigung, dass es im Gedicht tatsächlich um des Autors eigene Entwicklung gehe. Im ersten Fall wäre man mit einem Autor konfrontiert, der die Möglichkeit einer linear konstruierbaren Lebensgeschichte verwirft, und im zweiten Fall mit einem Autor, der daran neuerdings voll und ganz glaubt.

Genau durch dieses interpretatorische Verfahren und die Tatsache, dass die eigene Lebensgeschichte von ein und demselben Autor in unterschiedlicher Weise gehandhabt werden kann, wird Bourdieu »biographische Illusion«³⁰ ausreichend bestätigt. Die Ausrichtung des biografischen Ansatzes hängt weniger von der Lebensphilosophie oder Anschauung, Identität usw. des Autors als vielmehr vom Zustand, der Struktur des jeweils gewählten Marktes, auf dem das Werk angeboten wird, ab.³¹ Und so ist die Frage, ob wir es in einem Werk mit einer Selbstbeschreibung des Autors oder mit einer Fiktion zu tun haben, allein aus dem Werk heraus nur eingeschränkt zu beantworten.

Zur Bestätigung der Annahme, dass Kassák's zuerst entstandene »Lebensgeschichte«, also das Poem, konstruktivistisch und im Grunde antibiografisch ausfiel, dient die Tatsache, dass sie zunächst in seiner eigenen Zeitschrift, die für eine avantgardistisch interessierte Leserschaft konzipiert war, publiziert wurde, während die einfacher konstruierte Lebensgeschichte des Prosawerks dem in jener Zeit in Ungarn vorherrschenden literarischen Feldzustand, also dem traditionelleren *Nyugat*-Leser, entsprach. Hier sei bemerkt, dass eine der grundlegenden Eigenschaften des Habitus genau darin liegt, eine derartige Handlung ohne Kalkül zu vollziehen. Um die Biografie eines Akteurs (re-)konstruieren zu können, führt Bourdieu den Begriff »Ver-



32 Ibid., p. 82.

33 Ibid., p. 82f.

34 Cf. Bourdieu 1999, 406f.

lauf« ein. Der Verlauf soll »als eine Abfolge von Positionen« konstruiert werden, »die ein und derselbe Akteur [...] in einem selber im Werden begriffenen und einem ständigen Wandel unterworfenen Raum einnimmt«.32 Der Verlauf des Lebens folgt weniger der Logik eines gewöhnlichen linearen Musters, wie z.B. die Aussage »immer schon habe ich die Musik geliebt« vermuten ließe, sondern die Ereignisse des Lebens sind vielmehr »als [...] Plazierungen und Platzwechsel im sozialen Raum zu definieren, das heißt, genauer, in der Abfolge der verschiedenen Zustände der Distributionsstruktur der verschiedenen Kapitalsorten, die in dem betreffenden Feld im Spiel sind.«33

Analog zum Raum des Werkes *das pferd stirbt* ließen sich die angeführten Begriffe Platzierungen und Platzwechsel auch auf die realen sozialen und literarischen Räume, in denen sich Kassák während seines Lebens bewegte, anwenden. Die im Gedicht konstruierte Welt lässt sich in drei voneinander gut unterscheidbare und relativ unabhängige Räume einteilen – in das Feld des umfassend beherrschten Arbeiters, in das des relativ autonomen Vagabunden und das des Literaten. Es sind Felder, die auch dem Grundraster der sozialen Orte, in denen sich Kassák bewegte, entsprechen. Die ersten zwei Welten lassen sich als Orte definieren, in denen jene Startdispositionen und Wahrnehmungsschemata entstanden sind, anhand derer der junge Kassák das literarische oder künstlerische Feld seinerzeit wahrnehmen und im Jahre 1915 auch betreten konnte. Zur Ermittlung des Habitus trägt das Wahrnehmungsschema maßgeblich bei.

Der Habitus dient zur Beschreibung eines Koordinators, der auf die Auflösung von Widersprüchen in unseren Lebenspraktiken abzielt. Der Sinn seiner Rekonstruktion für die Literaturforschung rührt von der Konfrontation und Differenz dessen, was im künstlerischen Feld in einer bestimmten Zeit als verpflichtend gilt, und aufgrund der persönlichen Dispositionen derer entsteht, die das Feld betreten und darin wirken.34 In Kassáks Leben und Werk lässt sich diese Spannung, aus der der Habitus schlussendlich entsteht, möglicherweise beispielhafter denn sonst beobachten. Zielt der Habitus auf den Abbau der Differenzen ab, so fällt bei Kassák die einmal gemäßigte, dann wieder verstärkte Konfrontation eher zugunsten der Startdispositionen aus. Bis auf die sieben in Wien verbrachten Jahre lässt sich seine Tätigkeit auch in ihrer Endphase eher als häretisch, gegen die Herrschenden gerichtet denn als mit den vorherrschenden Normen der Politik, im Bildungssystem, im Kunstbetrieb usw. harmonisierend bezeichnen.

Zoltán Péter wurde 1963 in Deva/Rumänien geboren, wuchs auf in Odorheiu-Secuiesc/Székely Udvarhely/Odorhellen und lebt seit 1986 nach dem Studium der Soziologie, Philosophie und Finno-Ugristik als freier Wissenschaftler in Wien. Projekte: *Wiener Wissen um die Jahrhundertwende, Wirkung eines dauerhaften Ortswechsels* (Kulturelle Felder ungarischer Migranten des 20. Jh.), *Die Hände der Kunstproduzenten* (Ungarische Avantgarde-Autoren in Wien in der Zwischenkriegszeit und ihre Beziehungen zu den Wiener Kollegen), *Der radikale Unterschied. Die Rolle der Wiener Ungarischen Zeitung und ihr intellektuelles Umfeld (1919-1923)*.

Kontakt: zoltan.peter@tele2.at