

EIGENKULTUR – FREMDKULTUR

ZIVILISATIONSKRITISCH FUNDIERTE SELBSTFINDUNG IN DEN LITERARISCHEN REISEBESCHREIBUNGEN DER AKTIVISTEN ROBERT MÜLLER UND LAJOS KASSÁK

PÁL DERÉKY

Universität Wien, Wien
Österreich

Im Jahre 1909 brachen der Wiener Aktivist Rober Müller (1887–1924) und der Budapester Aktivist Lajos Kassák (1887–1967) zu einer jeweils exotischen Reise auf: Müller bereiste die Vereinigten Staaten, Mexiko, sowie einige Länder Mittel- und Südamerikas, Kassák pilgerte nach Paris; er brauchte für seinen Fußmarsch etwa drei Monate. Es war nicht der Geist der Moderne oder der Avantgarde, die er dort suchte – „ich sah Paris und ich sah nichts“, schrieb er später –, es ging ihm, wie auch Müller im Urwald, um die eigene Wiedergeburt als „neuer Mensch“, als Literat mit großer Öffentlichkeitswirkung. Die Berichte beider Ich-Reisen wurden in Wien verlegt, Müllers erschien 1915, Kassáks 1922 (dt. 1923). Müller und Kassák lebten 1920–1924 in derselben Stadt und hatten sicher Kenntnis über die Arbeit des jeweils anderen. Dass sie einander nie auch nur mit einem Wort erwähnt haben, liegt daran, dass (vereinfacht gesagt) Kassáks Konzeption der Massenwirksamkeit eine linke war, während die von Müller eher aus Begriffen der rechten Ideologien bestand.

Schlüsselwörter: Vergleichende Literaturwissenschaft, Expressionismus, Exotismus, Messianismus, Wien – Budapest 1910–1930

Robert Müllers *Tropen* – 1915 im Verlag Hugo Schmidt in München erschienen¹ – und die Person Müllers sollten hier einmal aus der Sicht der vergleichenden Avantgarde-Forschung betrachtet werden. Ausgangsbasis der folgenden Überlegungen war die Feststellung einer Kette von Übereinstimmungen zwischen Robert Müller, der Hauptfigur des österreichischen Aktivismus, und Lajos Kassák, der Hauptfigur des ungarischen. Manche Parallelen mögen zufällig sein, manche nicht, das Augenmerk soll ohnehin auf die Eigenheiten der jeweiligen Aktivismus-Auffassungen gerichtet werden. Der Erzähler, Lyriker, Essayist und Verleger Müller wurde 1887 in Wien geboren und starb 1924 in Wien, der Erzähler, Lyriker, Essayist und Verleger Kassák gehörte zum selben Jahrgang. 1909 verschwanden Müller aus Wien und Kassák aus Budapest zu einer jeweils mysteriösen Reise. Müllers Reisejahre lassen sich nicht zweifelsfrei rekonstruieren. Nach eigenen Angaben segelte er zunächst nach New York, um dann als Leichtmatrose bzw.

Hungarian Studies 17/1 (2003)

0236-6568/2003/\$20.00 © 2003 Akadémiai Kiadó, Budapest

Schiffssteward die Küsten und Binnengewässer von Mittel- und Südamerika zu bereisen, auch Cowboy soll er gewesen sein. Kassák ging zu Fuß nach Paris und wurde gegen Ende des nämlichen Jahres – mittellos und obdachlos – mit einem gratis Zugticket der k. k. österreichisch-ungarischen Botschaft nach Ungarn abgeschoben. Müller kreuzte 1911 wieder in Wien auf und fand schnell einen festen Platz im kulturellen Leben der Stadt. Er wurde Mitglied und war von 1912 bis 1914 literarischer Leiter des „Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien“. 1914 meldete er sich als Kriegsfreiwilliger. An der Isonzofront verwundet und nach seiner Genesung im Kriegspressequartier tätig, wurde er 1918 entlassen. Nach Kriegsende engagierte er sich für den Pazifismus und gründete neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit die *Literaria A. G.* bzw. den Atlantischen Verlag. Dessen spektakulärer Konkurs soll ihn 1924 in den Freitod getrieben haben. Kassák reüssierte später, seine erste eigene Blattgründung datiert aus dem Jahre 1915. Von Anfang an gegen den Krieg eingestellt, entzog er sich erfolgreich dem Dienst. Als er sich jedoch Anfang 1920 als Emigrant der Ungarischen Räterepublik für sieben Jahre in Wien niederließ, war er bereits ein nicht nur in Ungarn, sondern auch im deutschen Sprachraum bekannter Schriftsteller (zumindest in Berlin: seine Kontakte zu *Die Aktion* und *Der Sturm* sind belegt). Zum 1. Mai 1920 gelang es ihm, die Fortsetzung seiner Budapester Zeitschrift *Ma* in Wien herauszubringen, die Jahrgänge 5 bis 10 waren mit Wiener Impressum erschienen. Österreichs einzige Avantgardezeitschrift von internationaler Bedeutung war eine ungarische,² sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur mit Beiträgen der bekanntesten Namen aus Europa und Übersee. Auf dem Titelblatt aller Wiener *Ma*-Hefte prangte die Bezeichnung „Aktivistische Zeitschrift“. Müller verwertete die Erfahrungen seiner exotischen Reisen im *Tropen-Roman* 1915, Kassák die seiner 1909er Vagabondage im Poem *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* 1922; bereits im folgenden Jahr im Berliner Sturm-Verlag auch auf Deutsch zugänglich.³ Keiner dieser beiden Aktivisten, die immerhin fünf Jahre in derselben Stadt zugebracht haben, hat jemals ein Sterbenswörtchen über die Arbeit des jeweils anderen verlauten lassen. Es besteht kein Zweifel daran, dass sie sich gekannt haben müssen, wenn auch nicht persönlich, so zumindest durch Mitelsmänner. Verantwortliche Redakteure und Herausgeber von *Ma* (aus presserechtlichen Gründen mussten alle Zeitungen und Zeitschriften österreichische Staatsbürger als verantwortliche Redakteure bzw. Herausgeber haben) waren nacheinander Fritz Brügel, Joseph Kalmer, Hermann Suske und Hans Suschny; Béla Balázs gehörte zum Freundeskreis von Robert Müller, sein „erotischer Roman“ *Zwei gehn in die Welt* stand im Programm des Atlantischen Verlages. Bedenken wir, dass es zu jener Zeit im deutschen Sprachraum nicht allzu viele Leute von Rang gab, die sich als Aktivisten bezeichneten – namentlich Kurt Hiller, Robert Müller und Lajos Kassák –, so muss uns die Funkstille zwischen Robert Müller und Lajos Kassák umso befremdlicher dünken. Hiller immerhin reflektierte *Tro-*

pen, er bezeichnete das Werk 1920 als „unerhörte Kreuzung aus Gauguin und einem Über-Freud mit pantrigem Sport-boy Einschlag; oder aus Nietzsche und Karl May“,⁴ während Müllers Name im umfangreichen Repertorium der Zeitschrift *Ma* kein einziges Mal aufscheint.⁵ Aber nicht nur Hiller war von Robert Müllers Tropen angetan, sondern auch Hermann Hesse und Robert Musil, um nur die Namen von einigen bekannten Literaten jener Zeit zu nennen.

Ich glaube über Kurt Hillers Aktivismus nicht viele Worte verlieren zu müssen, seine Aktivismus-Auffassung und sein Werk sind gut dokumentiert. Bekanntlich wünschte er die Verwirklichung der Logokratie, die Herrschaft des Intellekts und der Intellektuellen im neuen Staat, und löste 1919, nachdem sich seine Vorstellungen nicht realisieren ließen, seine Bewegung auf. Müller und Kassák wurden beide maßgeblich von der Dichtung Walt Whitmans und vom italienischen Futurismus beeinflusst. Robuste Gestalten, wollten sie beide eine neue, wirkungsmächtige Sprache in der Literatur entwickeln, und scheuten auch keine publizistische Konfrontation im Interesse ihrer Durchsetzung. Kassáks avantgardistische Periode, die in engem Sinne von 1915 bis 1927 dauerte, ist von einer ununterbrochenen Reihe von Provokationen und Polemiken geprägt. Von Müllers polemischen Auseinandersetzungen war wohl jene mit Karl Kraus die interessanteste. Müllers Streitschrift trug den Titel *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung*, erschienen in der ersten und einzigen Nummer seiner Zeitschrift *Torpedo* im Frühjahr 1914; einer der wenigen Angriffe, die mit vergleichbarer sprachlicher Eloquenz geführt wurden, wie sie Kraus' Schriften eigen war.

Kraus hat sich noch sieben Jahre später gerächt. Otto Basil hat darauf hingewiesen, dass Robert Müller keineswegs nur der Harald Brüller in Karl Kraus' magischer Operette *Literatur*, sondern zugleich ihr Brahmanuel Leiser war, der die „abfallenden Schultern der müden Kulturen“ hat. Die Stelle in *Literatur* lautet: „Es treten auf Harald Brüller und Brahmanuel Leiser. Brüller verbreitet Frische; Leiser Müdigkeit. Brüller deutet durch seine Bewegungen an, dass er eigentlich ein Wiking ist, den ein Seeunglück in die Zeit und in dieses Milieu verschlagen hat, versteht es aber, in seinem Wesen das normannische Element glücklich mit dem amerikanischen zu verschmelzen. Jenes kommt durch seine Tracht (Radmantel und Ballonmütze) zum Ausdruck, dieses durch die kurzangebundene Art seines Auftretens, seinen Händedruck, unter dem sich der Reihe nach alle Anwesenden, die er begrüßt, in Schmerzen winden, sowie durch ein gelegentlich in die Debatte geworfenes ‚All right...‘“ Die zweite Mänade schwärmt von Brüller:

„Gott ich sag dir – der Brüller – ich flieg auf ihn damisch,
so ist das ein Wunder, er ist doch dynamisch.
Was hab ich von den andern, so blasiert und kränklich,
teils sind sie nachdenklich, teils sind sie bedenklich.“

Pervers sein ist schön, doch auf die Dauer zu fad,
er allein, schau ihn an, hat den Willen zur Tat.
Unter Stimmungsmenschen ist er Aktivist,
und ausserdem ist er der einzige Christ.“

Die Szene endet mit einem ‚All right‘ Brüllers.⁶

Die Synthese von Amerikanismus und Sozialismus im Zeichen des Geistes legt Müller in einem Aufsatz mit dem Titel *Bolschewik und Gentleman* (Berlin 1920) dar. Der baumlange, hagere Muskelprotz Müller, wie ihn sein Freund Musil beschreibt, „ein Boxer“, war in den Jahren vor seiner Kriegsverwundung, wahrscheinlich auf Grund seiner Abenteuer, ein Gewaltverherrlicher.⁷ Besonders seine Kriegsschriften sind von einem heute infantil anmutenden Imperialismus durchtränkt, von Phantasien über den Eroberungsdrang der Österreichisch-Ungarischen Monarchie Richtung Osten, dessen Sieg die Vorherrschaft des deutschen Elementes sichert, letzten Endes die Vorherrschaft einer Herrenrasse, die sich mit den übrigen Herrenrassen des Donau-Alpenraumes mischt. In *Österreich und der Mensch. Eine Mythik des Donau-Alpenmenschen* (Berlin 1916) entwirft er die Vision eines „neuen Menschen“ – für uns hoch interessant, denn auch Kassák hat eine Neue-Mensch-Vorstellung entwickelt, die weiter unten vorgestellt werden soll. Müllers neuer Mensch ist so wie er. Er ist Nervenmensch und Techniker, genussorientiert und individuell, körperlich und seelisch gesund, sportbegeistert und offen für jede Aufregung und Exotik. Er ist entweder im Urwald oder in der Großstadt beheimatet, denn sie ähneln einander. Pathetisch, jedoch ständig bereit, sein eigenes Pathos zu ironisieren. Nicht religiös im herkömmlichen Sinn, jedoch empfänglich für das Mythische.

Trotz vieler Schein-Analogien ist jedoch Müllers Schrifttum keine Blut und Boden-Literatur. Adolf Bartels, das Oberhaupt der völkischer Kritik, hat „Jüdisches“, „Entartetes“ an seinem Werk festgestellt, und ihm wäre wohl – hätte er es erlebt – wie Gottfried Benn der Vorwurf des Kulturbolschewismus nicht erspart geblieben. Umso mehr, als er ihn auf sich selber als Ehrentitel bezogen hat:

Man möchte sich fragen – schreibt Müller 1920 –, ob Expressionismus, Aktivismus und Bolschewismus nicht Synonyme für dieselbe moderne Erregung sind, je nachdem sie sich auf verschiedenen Formgebieten ausspricht, dem der Kunst, der Kultur, der Politik.⁸

Im gleichen Jahr beschrieb er die Aktivismus-Auffassung des neuen Menschen:

Der Aktivismus ist eine Emotion seelischer Grundtatsachen wie die Gothik oder die Aufklärung. Er zentriert das Leben neu, und zwar nicht ohne seine Wirkungen unkontrolliert zu lassen wie der Dichter, von dem er abstammt, sondern mit einer entschiedenen undich-

terischen Absicht, an Ort und Stelle zu wirken. Das Kunstwerk der Umwelt, die Formgewalt über das soziale Chaos [...] sind die an ihm dem dichterischen Menschen entsprechenden Komplexe.⁹

Im Unterschied zu Müller war Kassák ein Prolet und ein Autodidakt (Müller studierte nach der Matura im Jahre 1907 einige Semester Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Wien). Er erarbeitete sich sein Wissen sozusagen im zweiten Bildungsweg der sozialistischen Arbeiterbildung. Ein puritanischer Internationalist, ein kommunistischer Messianist, schwebte ihm die Schaffung einer zeitgemäßen Massenkultur für die Arbeiterschaft über die Vermittlung der „neuen Kunst“ vor. Also keineswegs jenes „proletarische Biedermeier“, das von Müller oft sarkastisch als Kunstrichtung des roten Kleinbürgers bezeichnet wurde, sondern sehr wohl die Gesamtheit der Erträge der Ismen. Er bestand, Müller ähnlich, auf eine strikte Trennung des Politischen und des Künstlerischen. Daher wurden seine Kunst und Literatur von der realsozialistischen Kulturpolitik nie richtig goutiert, ebensowenig wie Müllers literarisches Werk von den Nationalsozialisten. Im Jahre 1920 legte Kassák in der Wiener Ungarischen Zeitung ausführlich dar, dass er den Ausdruck „neue Kunst“ stets ohne eine definitive Zuordnung zu einem politischen oder künstlerischen Ismus verwendet hätte. Das Neue an dieser Kunst sei ihr Glaubensgehalt. Seit „der primitiven Kunst des Christentums“ (im Mittelalter), die fest im Glauben verwurzelt war, gehe es ständig abwärts Richtung Dekadenz, es würden immer neue aber stets leere Formenspiele gespielt. Die neue Kunst und die neue Literatur stellten nicht mehr dar, drückten nicht mehr aus, sondern seien in ihrem Wesen identisch mit dem Zeitgeist, der sich in Allem äußere. Das geschnitzte mittelalterliche Bauernkruzifix stellte für die Zeitgenossen nicht den gekreuzigten Jesus dar, sondern sei Corpus Christi, der Leib des Erlösers selbst gewesen (eine Abbildung eines ähnlichen Gegenstandes ist in seinem gemeinsam mit László Moholy-Nagy 1922 in Wien herausgegebenen *Buch neuer Künstler* zu sehen).¹⁰ Mit dieser Analogie glaubte Kassák die angestrebte neue Wesenseinheit von bildender Kunst, Literatur, Theater, Film, Musik und Tanz, Architektur und Industrial Design (usw.) und eben dem Zeitgeist ausgedrückt und anschaulich gemacht zu haben. In seiner Theorie des Aktivismus dieser Jahre ging es um mehr als um die bloße Annullierung der Distanz zwischen Kunst und Leben, Darstellung und Dargestelltem, Bezeichnendem und Bezeichnetem: Es ging um den neuen Glauben, der zugleich neuer großer Epochenstil ist und die Zerrissenheit des modernen Menschen wieder aufhebt; ihn in schöpferischer Harmonie mit sich und mit seiner Umwelt, mit seinem Glauben, seiner Ideologie, seiner Literatur und Kunst leben lässt. Eine grandiose Utopie, die dann kurz darauf von den Totalitarismen enteignet und missbraucht wurde. Während also Müller die Kräfte des Urwaldes und der Großstadt zu mythisieren versuchte, um sie für eine wie schwammig auch immer umschriebene Rasse, dem

Donau-Alpenmenschen, zwecks Expansion und Genussmaximierung zur Verfügung zu stellen, wollte Kassák mit Hilfe der neuerweckten mythisierten Urkräften des europäischen Mittelalters¹¹ und der Errungenschaften moderner Technik die Arbeiterjugend der Welt emanzipieren und zum Kunstschaffen befähigen (Kassák: Schöpferische Menschen).¹² Beide gaben ihren Utopien literarische Ausdrucksformen, die sie jeweils auf ihre eigene Art mit Bildern einer Reise allegorisieren. Es handelt sich um Zeitreisen: Bei Müller in die Urzeit bzw. in die Zeitlosigkeit des Urwald-Daseins, bei Kassák werden jene historischen Christus-Darstellungen (er beziffert ihre Zahl mit dreitausend), die sein Protagonist während der Reise gesehen haben soll, durch die Person eines Reisegefährten extrapoliert bzw. wird der Glaube an die kommende russische Revolution in die Zukunft projiziert.

Müller fungiert laut Romantitel als bloßer Herausgeber. „*Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915*“ lautet der volle Titel des Buches. Es beginnt mit einem Vorwort des Herausgebers, dessen Name innerhalb des Romans nicht mehr erscheint. Dieser befindet sich 1907 in einer Zeitungsredaktion in San Francisco, als er aus der Presse die Nachricht vom Tode des deutschen Ingenieurs Hans Brandlberger erfährt, der als Mitglied einer Expedition einem Indianderaufstand an der Grenze zwischen Brasilien und Venezuela, im Quellgebiet des Rio Taquado zum Opfer fiel. Der Aufstand soll von einer Priesterin namens Zaona angeführt worden sein. Dem Herausgeber kommt der Name Brandlberger bekannt vor, und nach kurzer Suche findet er in einer Schublade seines Schreibtisches „... das umfangreiche maschineschiebene Manuskript [...], das Hans Brandlberger mir vor langer Zeit persönlich übergeben hatte“. *Vor langer Zeit* – mithin etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts – hat der damals 23-jährige Brandlberger auf der Suche nach einem verschollenen Schatz eine abenteuerliche Tropenreise in dasselbe Gebiet geführt, in dem er 1907 den Tod gefunden hat. Reisegefährten des unscheinbaren Brandlbergers, einem Mann ohne Eigenschaften, waren der bekannte amerikanische Abenteurer Jack Slim, „... eine historische Figur“ – wie es der Herausgeber betont –, und der etwas tölpelhafte Niederländer van den Dusen. Weiter heisst es im *Vorwort*:

Slim wurde das Opfer einer Eifersucht. Man denke sich drei weiße Männer, die mit der Glut der Tropen im Blute um eine Indianerin werben – da fällt mir ein, sie hieß Zana. Ob die Trägerin dieses Namens mit jener Priesterin Zaona identisch ist, die Jahre nach den Geschehnissen, die hier erzählt sind, den großen Indianeraufstand entfesselte, war nicht zu erweisen.

Somit wurde bereits im Vorwort die Handlung des Buches umrissen, das nach der Einschätzung des Herausgebers keineswegs als Literatur gelten kann, viel eher als Zeitdokument, als „Urkunde“, denn

... [i]rgendwelche anderen künstlerischen Absichten, als scharf und umfassend zu beschreiben, treten darin nicht zutage, wie es von einem Manne, der naturwissenschaftliche und technische Studien betrieben hat, auch nicht anders zu erwarten ist. [...] Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch. Es vermeidet die Aussprache von gewissen tiefen und bösen Dingen und verhütet so, daß sie zu moralistischen Dingen werden. Es hat ersichtlich das Bestreben, ehrlich zu sein, und ist darum ersichtlich unaufrichtig und indirekt. Die Absicht des Verfassers, die Brutalität des Tiefsten der Ergänzung statt der Erzählung zu überlassen, scheint sein leitender Gedanke und seine heikelste Scham gewesen zu sein. Wie also Slim und der Holländer starben – ich erwarte da mit dem Verfasser vieles von dem Verständnis und dem Takt der Leser.

Tropen ist kein Abenteuerroman in exotischen Gefilden und auch keine einfache Rahmenerzählung, denn Müller verwendet in seinem Roman jene Mise-en-abyme-Technik, die dann durch André Gides zehn Jahre später, 1925 erschiene-nem Hauptwerk *Die Falschmünzer* weltberühmt wird. Mise-an-abyme ist die Selbstbespiegelung im Kunstwerk, eine immer wiederkehrende Vervielfachung von Teilen eines literarischen oder künstlerischen Ganzen, wobei eine unendliche Folge von Bildern produziert wird, die in die Unsichtbarkeit entschwinden. Dadurch werden in erster Linie der Reflexivität und der Selbstbezüglichkeit neue Möglichkeiten eröffnet. In Müllers Roman wollen alle Protagonisten einen Roman schreiben (mit Ausnahme Zanas, denn die heiss umkämpfte Indianerin, zugleich „die Hündin Zana“ steht ausserhalb des männlichen Kräftemessens, sie ist Natur, sie ist Teil des Urwaldes). Jack Slims soll den Titel „Tropen“ tragen, jener des Ich-Erzählers Brandlberger den Titel „Irrsinn“, und der Niederländer will seinen unter dem Titel „Jägerlatein“ verfassen. Dies sind beileibe nicht die einzigen Titelentwürfe und Synopsen. Die Roman-im Roman-im Roman-im Roman-Technik, also die Vervielfachung der Entwürfe, wirkt deswegen nicht verwirrend, weil es beinahe vom Anfang an erkennbar nicht um die triviale Geschichte(n) geht, sondern um die Konstruktion der Gegensatzpaare „alter Mensch“ – „neuer Mensch“. Der „alte Mensch“ haust in der Fläche und ist stationär, ist dreidimensional. Der vieldimensionale „neue Mensch“ ist mobil, er vereint in sich den Urwald und den Boulevard, er ist der Neue Wilde, er hat die Tropen bereits in sich. Weder sein Körper noch seine Seele sind schön, aber für einen Übermenschen ist Schönheit auch kein Kriterium. Jack Slim und Hans Brandlberger sind nur verschiedene Namen derselben auktorialen Erzählstimme, umso verwunderlicher scheint es auf den ersten Blick, dass gerade Kraftprotz Slim sterben muss und der unscheinbare Brandlberger zum „neuen Menschen“ mutieren darf. Es liegt darin begründet, dass das Boot der drei Abenteurer, das sich den Rio Taquado inmitten einer wuchernden Vegetation, in der schwülen Tropenlandschaft hochquält, der Quelle zubewegt, in Wirklichkeit ein Schreibtisch ist.¹³ An diesem Schreibtisch-Boot fasst

das „hellwache“ Bewusstsein den Plan – Slim wäre dazu nicht fähig gewesen –, bis zum Punkt seines Empfängnisses, bis zum Augenblick der Befruchtung der Eizelle „vorzustößen“ (sich eigentlich in der Zeit zurückzubewegen). Ist dieser Augenblick erreicht, entsteht der „neue Mensch“ explosionsartig, mithin nicht als Konstrukt intellektueller Gedankenarbeit, sondern gleichsam biologisch als Neugeburt. Folgerichtig wird – dem Lebensalter Brandlbergers entsprechend – genau 23 Jahre und neun Monate gepaddelt, bis der Rebirthing vollzogen wird. Das alles klingt schrecklich gekünstelt und ist tatsächlich zum Teil eine gewagte Konstruktion, mindert indes die Lesbarkeit dieses hoch interessanten Romans nicht. Indem es seinen Fiktionalisierungsprozess offen thematisiert, wird der Leser zum Mitautor des Werkes und wird dadurch aufgefordert, eine ähnliche Entwicklung nachzuvollziehen. Immerhin hat das Erlebte einen Bewusstseinsprozess in Gang gebracht, der dem aus der europäischen Hochkultur Kommenden eine gekräftigte Rückkehr „... in eine Zivilisation zu ermöglichen scheint, der er zuvor den Rücken gekehrt hat, weil er seinen Zeitgenossen nicht an Bosheit und Gemeinheit gewachsen war“.¹⁴ Nun aber geht es zurück in die Städte aus Eisen und Stein, geht es an die Arbeit. Müller war mit diesem Programm nicht der einzige, auch Ernst Jünger hat sich Anfang der 20er mit dem Plan befasst, die unberührte Urnatur und die vormoderne Seele der Naturvölker zu studieren, um dann im Zentrum der großen Metropolen, an den Stätten der kompliziertesten Barbarei zurückgekehrt umso energischer tätig werden zu können.¹⁵

Ähnlich verwirrend scheinen auf den ersten Blick die Zeitverhältnisse in Kassáks *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* zu sein. Der Protagonist und Ich-Erzähler von Kassáks Poem macht sich nach eigenen Angaben im Alter von 21 Jahren, am 25. April 1907 in Budapest – bis Pressburg per Schiff, ab da zu Fuß – auf den Weg nach Paris. Lebensgeschichtlich wurde die Reise damit um zwei Jahre vordatiert, denn Kassák brach tatsächlich 1909, im Alter von 23 Jahren nach Paris auf. Sinn und Zweck seiner Reise war – ähnlich wie bei Müller – die Herausbildung einer neuen Identität, die als gelungen bezeichnet werden kann, denn in der Begegnung mit den Fremdkulturen wurde aus dem „Schlosser“ ein „Dichter“. Diese Entwicklung kann im Text mehrfach belegt werden. Um den Eindruck einer simplen Entwicklungsgeschichte, Bildungsgeschichte nicht aufkommen zu lassen, wird in der neueren Forschung öfter unterstrichen, dass im Werk eher der Verneinung eine zentrale Rolle zukommt, vor allem dem Umstand, dass der Protagonist gerade *nicht* zu etwas (nämlich zu einem Landstreicher) wurde.¹⁶ Nicht dieser bezeichnet sich am Werkanfang als „Kasi“ (individ. Koseform des Familiennamens), der am Werkende zu „Lajos Kassák“ wird; er wird so apostrophiert. *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* hat Kassák 1922 in Wien verfasst, daher operieren die meisten Interpreten mit zwei Zeitebenen: 1907 [1909] (Erlebniszeit) und 1922 (Entstehungszeit). Doch genauso, wie es im *Tropen*-Roman drei Zeitebenen gibt – „vor langer Zeit“ (Entstehungs- und Übergabezeit des Manu-

skriptes), 1907 (Auffindung des Manuskriptes) und 1915 (Herausgabe des Manuskriptes) –, gibt es auch in Kassáks Poem drei Zeitebenen; die dritte kann mit dem Jahreszahl 1920 markiert werden. Zugegebenermaßen wird diese Ebene nur angedeutet, doch ist sie unerlässlich zum adäquaten Verständnis des Werkes. Kassák fuhr bis zur Entstehungszeit des Werkes nämlich nicht nur 1907 [1909] mit dem Schiff von Budapest nach Pressburg/Wien, sondern flüchtete Anfang 1920 auch vor der „terreur blanche“ auf der Donau, versteckt in einer Kiste auf einem Lastschiff. Er bezieht sich wohl darauf zu Beginn des Poems: „* vom ufer krähten in zwanzigergruppen kupferrote vögel * an den bäumen baumelten gehenkte und krähten ebenfalls * nur manchmal schauten uns vom flußgrund schwermütig gewordene leichen an *“,¹⁷ denn zur Zeit der ersten Flussreise herrschte tiefer Friede im Land. 1920 markiert für den Verfasser nach 1907 [1909] den nächsten grossen Wendepunkt. Nachdem seine revolutionär-messianische „neuer Mensch“-Identität 23-jährig gefunden wurde, und bis zum Sommer 1919 alle seine künstlerisch-literarisch-erzieherischen Ziele verwirklicht werden konnten, wurde durch den Sturz der Räterepublik mit einem Schlag alles zunichte gemacht. In Wien angekommen musste er sowohl seine „neue Mensch“-Vorstellung, als auch den Duktus seiner Texte radikal umstrukturieren, da sein oft abgegebenes Versprechen einer kommenden „irdischen Erlösung für die arbeitenden Massen“ (alles war schlecht – alles wird gut) nicht eingelöst werden konnte. Das heisst, dass er zwei „neue Mensch“-Vorstellungen im Poem reflektieren musste. Naturgemäß wird der ersten Wandlung viel mehr Platz einberäumt. Dem für die Avantgarde-Dichtung von Kassák charakteristischen christlich-religiösen Beziehungsgeflecht entsprechend werden die Höhepunkte mit Erlösungs-Metaphorik beschrieben. Zum einen seine „Heilung“ von der Krankheit „alter Mensch“ in Brüssel: „* da fiel mir ein buckel vom rücken *“, zum anderen seine „Berufung“ durch die Flammenzungen, bzw. der Taube eines profanen Heiligen Geistes: „* ein blonder towarisch noch ganz kind sprach * flammen blühten aus seinem mund und seine hände flatterten wie rote tauben *“. Nun, 1922 musste die enge Bindung an die siegreiche russische Revolution neu formuliert werden. Dies geschieht im Schlussteil des Poems durch zwei stark betonte Negationen. Zweimal wird bekräftigt, dass „[ez] nem jelent semmit“, das vorherige Bild, die vorangegangene Behauptung „bedeuten nichts“ – von Robert Stauffer beide Male in dieser Form ins Deutsche übersetzt. Durchwegs alle neueren Aufsätze interpretieren dies als dadaistische Rücknahme, Annullierung, als Sinn-Destruktion.¹⁸ Doch „nem jelent semmit“ hat darüber hinaus im Ungarischen auch noch die Bedeutungen ‚heisst nichts‘, ‚macht nichts‘, ‚es folgt nichts daraus‘, ‚hat keine Konsequenzen‘, ‚ist uninteressant‘ usw. Endre Gáspár, der 1923er Übersetzer des Textes, der zum engsten Wiener Kreis von Kassák gehörte, übersetzte „nem jelent semmit“ das erste Mal mit „hat nichts zu bedeuten“, das zweite Mal mit „es ist ganz belanglos“. Die Unterschiede zwischen „bedeutet nichts“ und „hat nichts zu bedeuten“ bzw. „bedeutet nichts“ und

„es ist ganz belanglos“ markieren eine beträchtliche semantische Abweichung, die vom Zeitgenossen Gáspár auch richtig gedeutet wurde: Statt Sinnverweigerung oder Sinnnegierung werden die Konsequenzen der vorangegangenen Behauptungen in Frage gestellt. Das unbestreitbare Scheitern soll nicht als notwendig und unausweichbar erfolgreiches Aufgeben, sondern als Auslöser einer notwendigen Neudefinition verstanden werden. Sehen wir uns das eingangs angeführte Zitat etwas ausführlicher an: „* und wer morgens aufbricht unsicher ob er abends heimkehrt * der ist am glücklichsten wenn er eine wendbare haut hat * denn wer könnte schon über sich hinwegsehen * was wir aufstellen das ist aufgestellt * aber was wir aufstellen bedeutet nichts [hat nichts zu bedeuten] * die flüsse sind bereit in stücke zu brechen wenn sie sich beeilen wollen *“ (Stauffer).

Nachdem die in Ungarn „aufgestellte“ Aktivisten-Identität und der expressionistisch-aktivistische Stil ihre Gültigkeit verloren haben, erfolgte in Wien eine Umdeutung des „neuen Menschen“ als „kollektives Individuum“, und im Interesse eines literarischen Weiterkommens wurden Versflüsse und Bildersprache in Stücke gebrochen. Kassáks „kollektives Individuum“ war verkürzt gesagt eine Art Botschafter für die Arbeitenden. Ein Künstler oder Literat, der zwar seine revolutionäre Gesinnung nicht abschwört, doch in erster Linie dafür da ist, um sowohl als Künstler als auch als Mensch beispielgebend-erzieherisch zu wirken. Auch dafür findet sich im Poem eine Anspielung. In Paris, am Ziel ihrer Reise angekommen, ruft der Ich-Erzähler euphorisch sich und seinem Reisegefährten zu: „* stecke dir die Flügel an mein freundchen * stecke dir die flügel an * morgen gehen wir zu grisette * morgen werden wir auf dem boulevard italien austern essen und uns die elektrischen vögel anschauen *.“ Buch III seiner monumentalen Autobiographie (*Egy ember élete* [Ein Menschenleben]; Buch I–VIII), die Kassák gegen Ende seiner Wiener Emigration zu schreiben begann, ist eine wesentlich weiter gefasste Prosavariante des Poems: *Als Vagabund unterwegs*, handelt ebenfalls vom 1907 [1909]er Fußmarsch nach Paris.¹⁹ Dort ist freilich nicht von Paris-Euphorie und beschwingtem Austern-Essen die Rede, im Gegenteil, letzteres wird als eine schwere Prüfung beschrieben. Für den im Binnenland Europas aufgewachsenen jungen Arbeiter waren die glitschigen Austern ein Gräuel, die er aus freien Stücken nie zu sich genommen hätte. Als er aber bemerkte, dass ihn sein Gastgeber, ein Bildhauer, gerade darum eingeladen hat, um ihn als ungehobelten Tölpel, als blöden Proleten zu desavouieren und zu verspotten, überwand er seinen Ekel und verspeiste die Tiere. „Aber mein Gott, was hält der Mensch nicht alles aus! Seelenruhig griff ich nach der zweiten Muschel, drückte Zitronensaft darüber und schluckte sie hinunter. Ich sah den Bildhauer erwartungsvoll an. Aber er sagte kein Wort. In diesem Augenblick hatte ich das Gefühl, rund zwanzig Meter über ihm zu sitzen.“²⁰ Bereits im Poem erfolgt eine funktionale Trennung des Ichs in einen privaten und in einen öffentlichen Teil. Der private Teil des Ich-Erzählers ist vollkommen nebensächlich. Alles was ihm gegeben ist, wird als

unabänderlich, infolge dessen als nicht der Rede wert angenommen. Der öffentliche Teil des Ichs wird „geheilt“ und „berufen“, der private bleibt farblos; weder schön noch hässlich, weder klein noch groß, tritt er als Objekt der Leserbegierde nicht in Erscheinung. Farbe und Bewegtheit bekommt es nur als kollektives Individuum, als Künstler, als Sachverständiger der Arbeiterklasse für Fragen der Bildung und der Kunst. Es ist zwar das private Ich, das siegreich die Probe des feinen Lebens besteht, die Austern werden aber nicht gegessen, um seine Eitelkeit zu schmeicheln, sondern um die Höherwertigkeit eines kollektiven Individuums zu demonstrieren. Müßig zu sagen, dass diese hochartifizielle Einstellung sich nicht lange pflegen ließ: Sie ist kurz nach Kassáks Rückkehr (infolge einer Amnestie im Herbst 1926) nach Ungarn sowohl als Bildungs- als auch als Dichtungsideal zusammengebrochen.

Der „neue Mensch“ entsteht in Robert Müllers Tropen explizit als Folge eines Wiedergeburt, in *Das Pferd stirbt, die Vögel fliegen aus* einmal als Folge einer „Bekehrung“ – in gewissem Sinne auch eine Wiedergeburt – und das zweite Mal als Ergebnis hochkomplexer Überlegungen, d. h. auf spekulative Art und Weise. Beide Werke können also mit einigem Recht doch als Entwicklungsgeschichten bezeichnet werden. Beide sind formal Reisebeschreibungen, aber weder in der einen noch in der anderen interessiert der Verlauf der Reise. Auch die bestandenen Abenteuer sind nur schmückendes Beiwerk: Es sind Reisen ins eigene Innere, genauer Bewusstseinsreisen, Erkundungen der Strukturierbarkeit des eigenen Ichs. „* ich sah paris und ich sah nichts *“ – steht am Schluss des Poems, und Müllers Roman endet mit dem Satz: „Wenn man aber den Menschen der Zukunft fragen wird, ob er schon in den Tropen gewesen sei – ah, was Tropen, sagt er, die Tropen bin ich!“ Tatsächlich sind „Paris“ und sind „Tropen“ nur Tropen, bildliche Bezeichnungen für Orte, die zu erreisen im übertragenen Sinn das eigene (neue) Ich zu erreisen heisst.²¹ Nach getaner Arbeit kehren die Reisenden beider Werke in ihre Heimatstädte zurück. Ihre Verfasser kehren ebenfalls nach Wien bzw. Budapest zurück und beginnen sofort die in ihnen erstarkten Gewissheiten in die Tat umzusetzen. Urwald-Müller organisiert die Wiener „Neukunst“ dynamisch, wie ein amerikanischer Geschäftsmann, Tramp Kassák als selbsternannter Botschafter der Massen die Budapest „Neukunst“ eher messianisch.²² Ihre Jahre später verfassten Arbeiten zeigen die gleichen Verschiebungen, die gleichen Transformationsprozesse in der Freudschen Es-Ich-Paradigma. Das unbewusste Es wurde bereits mit dem Entschluss zu verreisen zum Ich. Nach Abschluss der Reisen wurden jedoch Teile der Ich-Kompetenz wieder an ein Es abgegeben: An den Urwaldmenschen (an die „Natur“) bzw. an das kollektive Individuum. In beiden Fällen deshalb, um gesteigerte Breitenwirkung erzielen zu können. Aber als sie Anfang der 20er Jahre in Wien der Arbeit des jeweils anderen begegneten, mussten beide feststellen, dass Urwaldmensch und kollektives Individuum nichts miteinander anfangen konnten, ja einander eher abstoßend fanden. Kassák muss Müller (der

zu dieser Zeit vom „Bolschewik“ immer mehr zum „Gentleman“ mutierte) als ein gefährlicher kommunistisch-messianischer Sektierer vorgekommen sein, und er wurde von Kassák höchstwahrscheinlich als ein kruder kapitalistischer Verleger, hemmungsloser Individualist und Egoist gesehen, als ein Feind und Ausbeuter der Arbeiterklasse. Mögen sie sich beide zur selben Zeit und in der gleichen Stadt als Aktivisten bezeichnet haben, die Inkompatibilität ihrer Aktivismus-Auffassungen war tatsächlich eine endgültige, eine irreparable. Robert Müller und Kurt Hiller wahrten nach 1919 eine freundliche Distanz, Müller und Kassák waren einander fremder als Za(o)na und Josephine Baker, als das Kollektive Individuum und ein KP-Bezirksgruppensekretär.

Notes

1. *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs*. Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915. München: Hugo Schmidt Verlag. [Originaltitelaufnahme] [Neuaufgabe 1990 (erste Auflage) und 1991 (zweite Auflage)] Robert Müller: *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs*. Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Günter Helmes. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1990, 1991. Internet-Druckversion siehe unter <http://www.gutenberg2000.de/muellerr/tropen>
2. Matthias Dusini: Es war einmal die Zukunft [Rezension der beiden Wiener Ausstellungen im Frühjahr 2003: Zeit des Aufbruchs – Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, sowie Futurismus – Radikale Avantgarde]. In: *Falter*, Jg. 2003, Heft 12, S. 65.
3. In: Lajos Kassák: *Ma-Buch*. Berlin: Verlag Der Sturm, 1923 in der Übersetzung von Endre (Andreas) Gáspár.
4. In: Kurt Hiller (Hg.): *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*, Bd. 4. München 1920, S. 49.
5. Illés Iona (Hg.): *A Tett (1915–1916); Ma (1916–1925); 2 x 2 (1922). Repertorium*. PIM Bibliográfiái Füzetek B sorozat 6. Budapest: PIM, 1975.
6. Hans Heinz Hahn: Robert Müller. In: Helmut Kreuzer – Günter Helmes (Hg.): *Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers*. Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft, 2. Auflage 1989 (ident. mit der 1. Auflage Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1981), S. 22–23.
7. „Der Krieg ist nicht als solcher wünschbar, sondern in seinen ethischen Erscheinungen und in seiner Produktivität. Der Krieg ist immer prägnant, es handelt sich stets um den siegreichen Krieg. Ein anderer Krieg ist nämlich kein Krieg, sondern Krankheit, und man führt ihn nicht.“ Robert Müller: *Apologie des Krieges*. zit. nach: Sieglinde Klettenhammer – Erika Wimmer-Webhofer (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift „Der Brenner“ 1910–1915*. Innsbruck: Haymon-Verlag, 1990, S. 73.
8. Robert Müller: *Bolschewik und Gentleman*. Berlin: Erich Reiß, 1920, S. 28.
9. Robert Müller: Die Geist-Rasse. In: Kurt Hiller (Hg.): *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*, Bd. 4. München 1920, S. 49–52.
10. *Bécsi Magyar Újság*, 1920 szeptember 26.
11. Nach der Auffassung vieler ungarischen Literaten des 19. Jahrhunderts sollte – nachdem es feststand, dass die ungarische Urdichtung, die orale Tradition verlorengegangen war – die Volksdichtung als die älteste lebende Schicht der Überlieferung anerkannt und stets aufs Neue

als Inspirationsquelle verwendet werden. Dieser schöpferische Einfall verkam bis zum Ende des Jahrhunderts zur schablonenhaften „Volkstümlichkeit“. Die unmittelbaren Vorgänger der Avantgarde, die L'art pour l'art-Dichter, die Ästhetizisten, säuberten die Dichtung von allen ihr wesensfremden Elementen, vor allem von den Überresten der Volkstümlichkeit. Im Interesse einer „Remythisierung“ haben viele Avantgardedichter Elemente nun wieder der unbearbeiteten Volksdichtung in ihre Texte montiert. Beispielsweise Tibor Déry: Ungarischer Tanz (S. 171); Mátyás György: Aus der neuen Mythologie: Windschelm (S. 225); Gyula Illyés: Drittes Lied meiner Verbannung (S. 231, ff.); Lajos Kassák: Jahrmarkt und ich (S. 293); Aladár Komját: Soldatenlieder in 1916 (S. 357, ff.). Alle Beispiele aus: Pál Deréky (Hg.): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915–1930)*. Budapest–Wien: Argumentum–Böhlau, 1996.

12. Lajos Kassák: *Mesteremberek*; ung. a.a.O. S. 288, 290, dt. als *Schöpferische Menschen* in der Übersetzung von Barbara Frischmuth S. 289, 291. Die frühere Übersetzung des gleichen Gedichtes von Annemarie Bostroem mit dem Titel *Handwerksleute* findet sich in vielen Anthologien ungarischer Dichtung – u.a. in: Stephan Hermlin – György Mihály Vajda (Hg.): *Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten*. Budapest: Corvina, 1970, S. 221–222 – und enthält einen Druckfehler mit jahrzehntelanger Tradition: *államdekoráció* (Staatsdekoration) statt *álmdekoráció* (Traumdekoration), der in der 1996er Ausgabe berichtigt wurde. „Handwerksleute“ ist eine wortwörtliche Übersetzung von „mesteremberek“, da jedoch Kassák in seinem Gedicht nicht für die Idee der Klempner- Automechaniker- usw. Ausbildung warb, sondern die Mythisierung der Schöpfungskräfte des Proletariates betrieb, wählte Frischmuth *Schöpferische Menschen* als Titel. Kassák führt die Notwendigkeit der Mythisierung im besagten Gedicht auch expressis verbis an: „A terekre új mítoszokat [épitünk] zengő acélból“ was sich sinngemäß in etwa mit „Den Plätzen, dem öffentlichen Raum geben wir ein neues Gesicht durch die Materialisierung unserer Mythen aus klingendem Stahl“ übersetzen ließe. Da die Wolkenkratzer bereits zuvor erwähnt wurden, dürften mit den Stahl-Mythen kommunale Einrichtungen wie Bahnhöfe, Hallen usw. gemeint sein, und natürlich auch bildende Kunst aus Stahl (um „Mythos“ zumindest ein wenig zu konkretisieren). Beide Übersetzerinnen verwenden „Zeichen aus Stahl“ statt „Mythen“.
13. „Ich bitte zu bemerken, daß ich referiere, die Gedanken eines von Hitze verbrannten und zu Asche gewordenen Gehirnes wiedergebe; ich schildere einen Mann, der inmitten gesegneter, abenteuerlicher Umstände, wie er sich einbildet, das Buch schreibt, das er erst erleben wird. Dieser Mann war ich. Ich war mit visionärer Kraft meiner eigenen Zukunft vorangeeilt. Ich fuhr als Schreibtisch einen Strom hinauf und vermengte in der Geschwindigkeit ein wenig die Zeit.“ Robert Müller: *Tropen* (zit. nach der Neuauflage 1990/1991), S. 24.
14. Wolfgang Reif: Robert Müllers „Tropen“. In: Kreuzer-Helmes (Hg.) *op. cit.* S. 39. Siehe dazu auch Daniela Margill: *Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur*. Frankfurt am Main: Lang, 1989; Stephanie Heckner: *Die Tropen als Tropus. Zur Dichtungstheorie Robert Müllers*. Wien–Köln: Böhlau, 1991; Thomas Köster: *Bilderschrift Großstadt. Studien zum Werk Robert Müllers*. Paderborn: Igel Verlag Wiss., 1995; Stephan Dietrich: *Poetik der Paradoxie – zu Robert Müllers fiktionaler Prosa*. Siegen: Börschen, 1997.
15. S. dazu auch: Thomas Köster: Metaphern der Verwandlung – Anmerkungen zu Robert Müller. In: Klaus Amann – Armin A. Wallas (Hg.): *Expressionismus in Österreich – Die Literatur und die Künste*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1994. S. 549–566.
16. Siehe insbes.: Kabdebó Lóránt u.a. (Hg.): *Tanulmányok Kassák Lajosról*. Újraolvasó-sorozat. Budapest: Anonymus, 2000, 266 S.
17. Max Blaulich (Hg.): *Lajos Kassák: Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*. Aus dem Ungarischen von Robert Stauffer. Klagenfurt: Wieser, 1989 und in: Pál Deréky: *Lesebuch*,

- a.a.O.*, S. 315–331. Die 1923er Übersetzung von Endre Gáspár in: *Ma-Buch*. Berlin: Der Sturm, 1923.
18. S. dazu auch: Árpád Bernáth – Károly Csúri: Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex Postmoderne – Zu einem Gedicht von Lajos Kassák „A ló meghal a madarak kirepülnek“ (Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus). In: Erika Fischer-Lichte – Klaus Schwind (Hg.): *Avantgarde und Postmoderne*. Tübingen: Stauffenburg, 1991, S. 161–189.
 19. Lajos Kassák: *Als Vagabund unterwegs* (Titel des ung. Originals: *Csavargások*). Budapest: Corvina, 1979. Aus dem Ungarischen von Friderika Schag.
 20. Ausführliches Zitat mit Kommentar in: Pál Deréký: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1991, S. 56–57.
 21. Als „neutrale“ Vergleichsgrundlage könnte z. B. das Werk des im sizilianischen Caltanissetta ebenfalls 1887 geborenen Edelmannes Pier Maria Rosso di San Secondo herangezogen werden. Sein 1917 erschienenes Werk *La Fuga* [Die Flucht], eine Art desillusionierter Bildungsroman, handelt von seiner 1907er Reise nach Holland. P. M. Rossos Städte werden jedoch mit einer sarkastischen Zivilisationskritik dargestellt, die nichts Preskriptives oder Messianisches mehr an sich hat. Seine „neuen Menschen“ werden zwar individuell erfasst, doch allemal als zur Gattung „Massenmensch“ gehörend charakterisiert. S. dazu: Gaetano Biccari (Hg.): *P. M. Rosso di San Secondo: Wedekind in der Klosterstraße*. Feuilletons aus dem verrückten Berlin [1928–1932]. Berlin: Das Arsenal, 1997.
 22. Kassák bewahrte Zeit seines Lebens eine große Sympathie für schriftstellerisch begabte Tramps (für Schriftsteller, die früher mal Vagabunde waren). Davon zeugen seine belletristischen Biographien von Maxim Gorki, Jack London und Panait Istrati. In: Kassák Lajos: *Csavargók, alkotók* (Landstreicher, schöpferische Menschen). Budapest: Magvető, 1975.