

## VON DER SPITZE EINES AUTONOMEN FELDES

ENTWURF EINES INTERPRETATIONSMODELLS AM BEISPIEL  
EINES AVANTGARDE-GEDICHTES VON LAJOS KASSÁK<sup>1</sup>

ZOLTÁN PÉTER

Freischaffender Soziologe, Wien  
Österreich

Anknüpfend an die Feldtheorie geht es in dieser Studie darum, zu zeigen, daß Sinn und Bedeutung eines Kunstwerkes oder einer einzelnen Stellungnahme – wie zum Beispiel „ich bin Lajos Kassák“ – über ihre möglichen werkimmanenten und intertextuellen Konnotationen hinaus in einem beträchtlichen Maß von der Position seines Autors in dem Feld, in dem er tätig ist, abhängt. Untersuchungen von kulturellen Werken hätten demnach in erster Linie nicht das Verhältnis zwischen dem Werk und den biographischen Ereignissen im Leben des Autors, sondern – sofern sie den Sinn des Werkes nicht in den „Ideenhimmel“ versetzen wollen – den Zusammenhang zwischen dem Raum (oder der Welt) des Werkes (immanente Ansätze) und dem Raum des Autors (seine in der Entstehungszeit des zu interpretierenden Werkes eingenommene Position im literarischen Feld) zu untersuchen.

**Schlüsselwörter:** das Feld der Macht, das literarische Feld, der Raum des Autors, des Werkes und Raum des Möglichen, der biographische Ansatz, der Habitus, P. Bourdieu, die ungarische Exil Avantgarde, L. Kassák, „das pferd stirbt die vögel fliegen aus“

Es käme einem Irrtum gleich, unreflektiert zu lassen, daß Lajos Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*<sup>2</sup> nicht in Budapest, sondern in Wien entstand. Dieser für das Verständnis des Gedichtes auf den ersten Blick jedoch nebensächlich erscheinende Aspekt hat tatsächlich weder mit der einen noch mit der anderen Stadt im gewöhnlichen Sinn etwas zu tun. Vielmehr gehen die Zusammenhänge auf zwei Felder des sozialen Raumes („der Gesellschaft“) zurück: erstens auf die Struktur des „literarischen Feldes“ (Bourdieu), das Kassák verlassen hat, und auf das neue Feld, das in Wien zwischen 1920 und 1926 entstanden ist; zweitens auf das „Feld der Macht“ (Bourdieu), auf den (in großem Maß von Intellektuellen, Großindustriellen und Politikern beherrschten) Raum, der, je nach dem Ausmaß der Autonomie des literarischen Feldes, die Produktionsweise und somit die Bedeutungen der Werke prägt. (Je größer das Ausmaß der Autonomie, umso geringer der Einfluß und umgekehrt.<sup>3</sup>)

Selbst ohne auf die Struktur des österreichischen und des ungarischen literarischen Feldes der Zeit eingehen zu müssen, läßt sich von einem maßgebenden Unterschied sowohl hinsichtlich der *inneren* Struktur der Felder als auch in ihrer jeweiligen Beziehung zur Macht ausgehen. Daß es in Wien zu einem deutlichen Aufschwung der ungarischen Avantgarde kam, hängt aber weniger mit dem „Einfluß“ der österreichischen Avantgarde zusammen, als vielmehr mit der hier vorherrschenden Struktur des Machtfeldes, mit seinem vergleichsweise repressionsarmen Umgang mit der Kunst. Der maßgebende Einfluß auf das *Subfeld* der ungarischen Avantgarde in Wien, der „Raum der Möglichkeiten“ (Bourdieu) in der Kunst, die Themen, Formen, also alles, wovon die Künstler sich „inspirieren“ ließen, alles, woran sie sich orientierten, kam auf sie großteils von den literarischen Feldern Frankreichs und Deutschlands zu.<sup>4</sup>

### Die Position des Interpretationsmodells

In dem Gedicht *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* ist das „Ich“ noch relativ einheitlich konstruiert: „Als Ich-Dissimilation kann sie [die Situierung] nicht bezeichnet werden, geht es doch“, führt Deréky aus, „um die Beschreibung der eigenen Entwicklung.“<sup>5</sup> Dieser grundsätzlich vorhandenen *Einheit*<sup>6</sup> zum Trotz lassen sich drei Dimensionen des im Werk situierten Ich unterscheiden: *Ich als Sohn* einer völlig und von allen Seiten (von der Kunst bis hin zu Wirtschaft und Politik) beherrschten Arbeiterfamilie, *Ich als* relativ autonomer *Landstreicher* und *Ich als Dichter*. Alle drei Bestimmungen haben mitunter eines gemeinsam: sie sind im Werk so positioniert, daß sie sich in jeder Zeit und Situation – und ohne dabei unglaubwürdig zu wirken – erlauben dürfen, sich über die jeweiligen Gefährten (Arbeiter, Landstreicher, Künstler) sowie über das Feld (in dem sie sich bewegen) selbst kritisch zu äußern. Und das geschieht problemlos, obwohl dieses – im Raum des Werkes – stufenweise (von Feld zu Feld wechselnd) agierende *Ich* 1907<sup>7</sup> vor allem im literarischen Gebiet erst (wenn überhaupt) ein „Neuling“ war. Das, womit man hier konfrontiert ist, die Diskrepanz der Situation – und vor allem deren Erklärung –, geht weniger auf den biologischen Altersunterschied (und die damit einhergehenden Gegebenheiten) zwischen dem Autor und dem *Ich-Erzähler*, sondern auf die zwischen dem „Raum des Werkes“ und dem „Raum des Autors“ vorhandene „Homologie“, auf den „Unterschied in der Ähnlichkeit“ zwischen den zwei Räumen zurück.<sup>8</sup> Der Autor befand sich zur Zeit der Entstehung seines Gedichts in einer völlig anderen Position als der im Raum des Werkes situierte Lajos Kassák. Während er 1907 noch ganz *unten* angesiedelt war, nahm der Autor 1922 (in der Entstehungszeit des Gedichtes) die oberste Position im literarischen *Subfeld* (nicht im gesamten Feld) der ungarischen Avantgarde ein – jene be-

reits etablierte Position, aus der heraus die in diesem Werk bezogenen Stellungnahmen erst möglich und, wenn man will, authentisch werden.

Untersuchungen von kulturellen Werken hätten (frei nach Bourdieu) in erster Linie nicht die Dialektik zwischen dem Werk und den biographischen Ereignissen des Autors, sondern – sofern sie den *Sinn* des Werkes nicht in den „Ideenhimmel“ versetzen oder auf bestimmte Macht- oder sogenannte Naturfaktoren („Genie“) verkürzen wollen – den Zusammenhang zwischen dem Raum (oder der *Welt*) des Werkes (immanente Ansätze) und dem Raum des Autors (seine in einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Feld eingenommene Position) zu untersuchen.

Erhebt eine literaturwissenschaftliche Untersuchung zum Beispiel Anspruch auf die Erforschung der Frage, woran bestimmte Veränderungen im Stil eines Autors liegen könnten, und ist man dabei bemüht, neben der Werkinterpretation auch nach anderen Anhaltspunkten zu suchen, so greift man oft auf die biographischen Daten des Autors zurück. Und das, obwohl biographische Angaben über den Autor auf einem viel zu allgemeinen und alltäglichen Kontext beruhen.<sup>9</sup> Genauer: auf einer Umgangssprache oder einem „common sense“, der darauf baut, „daß das Leben eine Geschichte ist, und daß ein Leben immer zugleich die Gesamtheit der Ereignisse einer als Geschichte verstandenen individuellen Existenz und die Erzählung von dieser Geschichte ist“.<sup>10</sup>

Teilt man das ganze Spektrum biographischer Ansätze in zwei weit auseinanderliegende und einander als solche äußerst widersprechende Extreme auf, so haben wir es auf der einen Seite mit einer Reihe dem „amtlichen Modell“ (Bourdieu) nahestehenden Modellen zu tun. Das heißt einem Modell nahestehend (z. B. dem offiziellen Lebenslauf, Curriculum vitae), das besagt, daß es ein Individuum mit einem bestimmten staatlich beglaubigten Eigennamen gäbe, das geradezu (im Namen der „Normalität“) verpflichtet sei (gleich wann und wo), immer dasselbe, ein mit sich identisches Individuum zu sein. Die völlige Umkehrung dieses Ansatzes wurde in der modernen Literatur (vor allem in der Avantgarde) am konsequentesten realisiert – ersichtlich z. B. in der Kündigung der linearen Erzählweise. Dieser Paradigmenwechsel fiel „mit dem Fragwürdigwerden einer Auffassung vom Leben als sinnvolle – im doppelten Sinne von Etwas-Bedeutend und Auf-etwas-gerichtet-Sein – Existenz zusammen“.<sup>11</sup>

Dem zufolge ist davon auszugehen, daß sich alle biographischen Ansätze zwischen den oben genannten zwei extremen Polen des Sozialen bewegen. (Gleich, ob man von einem „Lebensentwurf“ ausgeht, an dessen Endpunkt eine beinahe von Raum und Zeit unabhängige Identität stehen soll;<sup>12</sup> oder ob man der jedwede Linearität vermeidenden Erzählweise bzw. der damit einhergehenden Auffassung folgt.<sup>13</sup>) Die Ausrichtung des jeweils gewählten biographischen Ansatzes hängt mit dem momentanen Zustand des „Marktes“ (wo die Methode angeboten wird) zusammen. Um diese, sich durchaus latent manifestierende „Schwäche“ der bio-

graphischen Ansätze zu *durchbrechen*, schlägt Bourdieu die Einführung des Begriffs „*Verlauf*“ vor. Er 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“. <sup>14</sup> Denn der Verlauf des Lebens folgt nicht der Logik des Musters eines *ich wollte schon von Kindheit an dieses oder jenes werden*; vielmehr sind die Ereignisse des Lebens „als [...] *Platzierungen* 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“. <sup>15</sup>

Vergegenwärtigt man sich Bourdieus These, daß eine Bedeutung (oder ein ganzes Werk) immer in Differenz zu den anderen Bedeutungen entsteht, und denkt man sich dazu, daß auch künstlerische Felder eher „Kräftefelder“ (Bourdieu) als Orte himmlischer Freundschaften sind, also Räume, in denen es im Grunde um Bewahrung (wenn man oben ist) oder um Reform (wenn man in der Hierarchie der Positionen unten angesiedelt ist) geht, so ist damit zumindest der Ausgangspunkt einer Interpretation bestimmt, die Aufschluß über manche Voraussetzungen der literarischen Produktion und somit über die Bedeutungen der Werke Auskunft gibt. „Diese realistische Sichtweise“, schrieb Bourdieu in diesem Zusammenhang, „die die Produktion des Universalen zu einem kollektiven Unternehmen macht, das bestimmten Regeln unterliegt, erscheint mir beruhigender und letzten Endes, ich möchte fast sagen, menschlicher als der Glaube an die Wunderkräfte des schöpferischen Geistes und der reinen Liebe zur reinen Form.“ <sup>16</sup>

Dieser Ansatz erinnert mitunter daran, daß die „*Wirkung*“ *der Kunst auf die Kunst* und die ihr beigemessene „Bedeutung“ – selbst wenn damit manche Erwartungen des Kunstliebhabers enttäuscht werden sollten – ohne ein *Dazuwirken* ihrer eigentlichen „Schöpfer“ und anderen Vermittler (Verleger, Galeristen, Kritiker usw.) zu denken eine äußerst problematische Gegenstandsbestimmung ist.

Gilt die Untersuchung zum Beispiel der Beweisführung – wie bei Péter Ötvös in seiner Studie über ein Petöfi-Gedicht <sup>17</sup> –, daß selbst die in einem von „schönsten“, romantischen Gedanken durchfluteten Gedicht verwendeten rhetorischen Figuren weniger einer *spontanen* Empfindung des Dichters als maßgebend einer *bewußten* Auseinandersetzung mit den in der Struktur des literarischen Feldes eingeschriebenen rhetorischen Möglichkeiten entstammen, so wäre es aufschlußreich, die Fragestellung zu ergänzen und auch nach der Struktur des momentanen Zustandes des Feldes zu fragen. Dabei würde man nicht nach den in der entsprechenden Zeit geltenden biographischen Ereignissen des Autors (ob *das Entstehungsjahr eines Werkes für den Autor eine geglückte oder schwere Zeit war*), sondern nach seiner Position im Feld sowie nach seinem Verhältnis zum Feld der Macht fragen. Denn eine bestimmte „Werk-Bedeutung“ hängt zum Beispiel auch

damit zusammen, ob der Autor gerade der Gruppe der arrivierten Schriftsteller oder der der Neulinge angehört; oder ob er zu den Autoren gehört, die in ihrer Orientierung die *feld-immanenten* Spielregeln bevorzugen, oder zu jenen, deren Orientierung nach außen geht, d. h. die die Anerkennung für ihre Werke bei einem größeren (weniger fachkundigen) Publikum suchen.

### Der Raum des Autors

Das Verhältnis des ungarischen Avantgarde-Feldes zum „Feld der Macht“ (Bourdieu) und umgekehrt hat sich während der Wiener Jahre wesentlich geändert und gehört somit zu den aufschlußreichsten Aspekten einer ausführlichen Analyse.

Es kann hier lediglich davon ausgegangen werden, daß die neue Situation für die literarische Produktion günstiger ausfiel als die alte in Ungarn. Das Ausmaß des politisch-ideologischen Einflusses kann insgesamt als geringer eingestuft werden: Das intellektuelle Feld (als ein Pol des Machtfeldes) in Wien war zu dieser Zeit weniger konservativ als das in Budapest.<sup>18</sup> Das Verhältnis zum ökonomischen Feld (zum anderen Pol der Macht) blieb im Grunde gleich und ging vermutlich über das gegenseitige Desinteresse nicht wirklich hinaus.

Wir haben es innerhalb des gesamten ungarischen literarischen Feldes mit einem eigenständigen, 1920 in Wien entstandenen und 1927 in Budapest zerfallenen *Subfeld* zu tun, mit einem Feld, in dem die Verteilung der Positionen eine völlig neue Form annahm: Während in Ungarn Lajos Kassák und seine Gruppe in der Hierarchie der Positionen des gesamten literarischen Feldes (etwa zwischen 1910 und 1920) eine „häretische“ Position einnahmen, waren sie in diesem literarischen *Subfeld* (nicht im gesamten Feld) auf der obersten, der „orthodoxen“<sup>19</sup> Position angelangt. Hier traten sie nicht mehr unmittelbar gegen die arrivierten Autoren an, sondern sie verteidigten bereits das, was sie bis jetzt erreicht hatten, ihren Namen, sprich unter den auf ungarisch schreibenden Avantgardeautoren die bestimmenden, und dank der neuen Möglichkeiten in der internationalen Avantgardeszene bekannte Literaten zu sein. Ihre unmittelbaren Konkurrenten waren nun nicht mehr die Repräsentanten der klassischen Moderne Ungarns (Babits, Ady usw.), sondern jene Avantgardenkünstler, die sich bis jetzt nicht etablieren konnten. Es handelt sich um Künstler, denen diese nun etablierte Avantgarde Kassáks wiederum als bürgerliche *L'art pour l'art* verdächtig und somit zu bekämpfen galt. In dieses Schema paßt die von S. Barta in seinem literarischen Werk – *Die erste Zusammenkunft der Wahnsinnigen im Müllcontainer* [„Az örültek első összejövetele a szemetesládában“] – thematisierte Situation offensichtlich sehr gut. Barta

unternimmt hier die Schilderung der zwischen den Autoren des Avantgarde-Feldes vorherrschenden Kämpfe, und das selbstverständlich aus seiner „häretischen“ Position heraus.<sup>20</sup>

### Der Raum des Werkes

Man kann die im Werk („das pferd stirbt und die vögel fliegen aus“) konstruierte *Welt* in drei (mit je einem darin agierenden Subjekt) voneinander gut unterscheidbare Räume aufteilen: in das Feld des von allen Seiten beherrschten *Arbeiters*, des relativ autonomen *Landstreichers* und des *Literaten*.

Der vom Autor in seinem Werk konstruierte *Gesamtraum* wird mit einem ängstlichen Satz – „Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus“ – betitelt und mit einem ähnlich rätselhaften Satz geschlossen – „ich bin LAJOS KASSÁK \* und über unseren köpfen fliegt der vernickelte samowar“. Das Gesamtwerk selbst zeichnet sich hingegen durch eine relativ klare Sprache aus, doch ohne sich dabei der Technik einer traditionellen, linearen Erzähl- oder der Bauweise (z. B. Metapherbildung) einer klassischen Poesie zu bedienen.<sup>21</sup>

„Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus“ könnte im allgemeinen bedeuten: Eine „Ordnung“ stirbt und der Mensch wird „frei“. Konkreter: als im jungen Lajos Kassák (genau genommen im „Kassákchen“) ein *Ordnungssystem* zusammenbrach, floh er von Budapest nach Paris. Das heißt, als bestimmte Praktiken in seinem Leben sich als sinnlos erwiesen hatten, *entschloß* sich der einundzwanzigjährige, im Werk agierende Kassák, einen vogelfreien Fußmarsch von Budapest nach Paris zu unternehmen, die dem „gewöhnlichen“ Bürger zukommende Lebensweise aufzugeben und sich einem völlig anderen, dem durchaus anarchistisch zu nennenden Landstreicher-Leben anzuschließen.

Das Gedicht stellt („wörtliche“ und metaphorische) Hinweise zur Verfügung, die den Schluß ermöglichen, daß die Bedeutung des Pferdes (als einer der Schlüsselfiguren des Gedichts) mit sozialer oder kultureller Ordnung im allgemeinen in Zusammenhang zu bringen ist.<sup>22</sup> Wobei alle Ausdrücke des Gedichtes, dort, wo sie auf gut oder (weil nur in der Literatur vorhanden) weniger bekannte Inhalte hinweisen, komplexe werkspezifische *Implikationen* annehmen und, meist durch eine metaphorische „Verdrehung“ verursacht, eine Art „Ereignis“ im Werk hervorbringen:<sup>23</sup> „ich werde verrecken wimmerte der holzschnitzer \* [...] \* und die häuser neigten sich in langen takten der kirche zu \* ein fahles fohlen steckte seinen kopf durchs fenster \* und wieherte \* *wer kauft mir den rock ab sagte auch ich* \* 5 kronen zum letzten 5 kronen \* und von den bergen liefen auf einmal die wege abwärts“.<sup>24</sup> Sicher, um der Komplexität derartiger Aussagen gerechter zu werden, müßten möglichst viele Bedeutungen aufgestellt und anschließend methodisch überprüft werden.<sup>25</sup> Doch schon allein in dieser Zeile läßt sich die Bedeutung des

Pferdes bzw. des Fohlens als metaphorischer Ausdruck einer „kleinen“ Ordnung der Welt (kaufen/verkaufen) verstehen: als ein System von Konnotationen und Denkweisen, die völlig im Gegensatz zu den Interessen des Landstreichers, aber in der Regel auch zu den des Dichters stehen (darauf weist zweifelsohne die letzte Zeile des Zitats hin). (Für weitere Indizien für das Pferd als Metapher für Ordnungssysteme vergleiche die Anmerkung.<sup>26</sup>)

Dem *Pferd* gegenüber (rhetorischer Kontrast) können wir den im allgemeinen mit einer gewissen Freiheit konnotierenden Ausdruck *Vogel* lokalisieren. Aber (und das ist maßgebender) im Werk kommt es auch hier zur vielfachen Unterteilung des Ausdrucks und, ähnlich dem Pferd, nimmt auch der Vogel-Begriff werk-spezifische Bedeutungen an, die es jeweils (auch als mögliche Anspielungen auf andere Werke) zu rekonstruieren gilt.<sup>27</sup>

Im Werk wird explizit auf neun<sup>28</sup> wirksame *Freiheits- oder Dichter-Diskurse* hingewiesen: „9fache eier fand ich in den vogelnestern“. Die (dreimal vorkommende) Vogelart Papagei kann (über mögliche avantgardistische oder dadaistische Anspielungen hinweg) unter anderem auf die Eigenschaft eines Menschen (oder einer Gruppe) hinweisen, der viel redet und dabei wenig „Sinn“ hervorzubringen vermag. „über unseren köpfen [d. h. über unserem armen, unterdrückten Landstreicher-Dasein] gingen die papageien auf krücken“ [d. h. über uns herrschten bestimmte äußerst fragwürdige *Freiheitsdiskurse*].

Gegen Ende des Gedichts, örtlich gesehen in Paris, öffnet sich für das Landstreicher-Paar die Gelegenheit, auch „die elektrischen vögel [die modernen Kopien der Vögel usw.] anschauen“ zu können. Und im Schlußsatz kommt es zur Präsentation eines eigenartigen, doch wohl von bestimmten Menschen [und über die Köpfe bestimmter Menschen] zum Fliegen [d. h. zum Reden] gebrachten Metallobjekts, des Samowars [d. h. des zu dieser Zeit durchaus bestimmenden russischen revolutionistischen Diskurses].

### Mitten in einer geordneten Welt

Im April des Jahres 1907, als der im Werk agierende „Kassákchen“ im Begriff war, einen Fußmarsch nach Paris zu starten, nahm er einen einflußreichen, jedoch „papageienhaften“, d. h. einen für ihn unausweichlichen, aber (wie sich im nachhinein zeigen sollte) problematischen, revolutionären Diskurs wahr:<sup>29</sup> „Damals wieherte die Zeit“, so der erste Satz des Gedichts, „das heißt papageienhaft öffnete sie die flügel ich sage ein sperrangelweit offenes rotes tor“.

Die im Werk konstruierte *erste Welt* ist als eine durch und durch verelendete, dafür aber starr geregelte (wie das Leben eines Pferdes im allgemeinen) zu verstehen. Ein kleiner Teil (etwa 1/9 des Werkes) befaßt sich mit der Arbeiterschaft, dem Feld, dem der *Ich-Arbeiter* auch angehört. Weder dem Leben der Vorfahren

noch der Planung eines eigenen „ordnungsgemäßen“ Familienlebens wird in diesem ersten Raum (und dieser ersten Zeit) ein akzeptabler Sinn zugewiesen. Die Prognose des Vaters, daß aus dem Kind später Geistlicher wird, ist völlig daneben gegangen. „damals glaubte der alte ich würde mit 21 kaplan in der pfarrei von érsekújvár \* aber genau 10 jahre zuvor fraß ich in herrn spornis schlosserei den rauch“. Der Vater selbst war ein Gescheiterter; „später vertrank er auch meine schön ausgedachte zukunft und verbrunzte sie durchs bier“.

### Jenseits des Pferde-Schicksals

Gleich nach der Aneignung der Lebensweise eines Landstreichers fängt der *Ich-Landstreicher* an, sich über alles Gesellschaftliche, das auf fest eingefahrenen Regeln beruht, ablehnend zu äußern. Das sogenannte bürgerliche Leben wird mit all seinen Spielarten als etwas Sinnloses verworfen (eine notwendige Einstellung, die man haben muß, um z. B. das Landstreicher-Leben auf sich nehmen zu können): „in wien schliefen wir 3 tage auf der straße \* dann preßten wir uns endgültig aus uns selbst heraus \* was ist schon zivilisation \* der mensch beschmiert sich mit irgendeinem lack und vor läusen beginnts ihn zu grausen \* was ist denn familiäre verbundenheit \* der mensch verlängert seine nabelschnur mit einem seidenband \* was ist denn religion \* der mensch fängt an sich zu fürchten damit er sich nicht zu fürchten braucht“.

Im Gegensatz zum sogenannten bürgerlichen Leben wird das Landstreicher-Leben in der ersten Phase des Fußmarsches ganz und gar engelhaft dargestellt: „und wir gingen und gingen \* 13 engel zogen uns voran“. Doch die (von irdischen Sehnsüchten nicht freie) Engelhaftigkeit dauert nur so lange, bis sich die (allerdings bereits kurz vor der Reise vorhandene und nicht erst entstandene) Stimme des Dichters im *Ich-Landstreicher* rührt: „zu der zeit arbeitete ich an meinen gedichten“. Von diesem Punkt des Gedichtes an fängt nun auch der *Ich-Landstreicher* an, dem (*Landstreicher-*)*Feld* gegenüber nach und nach kritisch zu werden. Es geht so weit, daß ein steirischer Bauer deutlich auf eine über dem *Landstreicher-Freund* (eigentlich stellvertretend für die Gesamtheit des typischen Landstreichers) stehende Stellung gehoben wird: „im holzschnitzer begann sich wieder der halbkristus zu regen und er wollte durchaus sprechen \* halt dein freßmaul brüllte der steirische bauer \* er schob uns sein herz hart vor die nase“.

### Im literarischen Feld

Als die Aussage „ich bin ein dichter“ im letzten Drittel des Gedichtes fällt, distanziert sich der *Ich-Landstreicher* endgültig auch von dem Feld, in dem er gera-



de (eigentlich die ganze Zeit) unterwegs ist, und gibt an, von nun an ein Dichter zu sein. Da aber der Dichterberuf bei weitem mehr umfaßt als das, was das Werk inhaltlich davon vermittelt, wäre es meiner Ansicht nach verfehlt, dieses selbstbewußte „ich bin ein dichter“ mit dem im Werk situierten Dichter gleichzusetzen (und, so wie der „Ich-Erzähler“ es vorgibt, anzunehmen, er wäre bloß während der Reise zum Dichter gereift). Vielmehr haben wir es mit einem im Werk situierten *Ich* zu tun, das – sowohl am Beginn als auch am Ende des Fußmarsches – im literarischen Gebiet höchstens ein „Neuling“ war. Ein Akteur, dem – durch seine damalige soziale Position(slosigkeit) oder durch die Summe seiner damals geringen „künstlerischen“ und anderen Kapitalien bedingt – das Feld des Landstreichers betretbar und das der Kunst eben noch unbretbar war.

Als der im Werk situierte Dichter, der „Neuling“ – der mit dem Autor anscheinend doch eng verbunden, jedoch mit ihm nicht identisch ist (eigentlich ohne diese Verbindung gänzlich unglaubwürdig und vor allem unverständlich, ja ein „Möchtegern“ wäre) – die ersten zwei „Ebenen“ seines Selbst als etwas Vergangenes darstellt, gelingt es ihm, denjenigen Punkt im Raum des Werkes einzunehmen, von dem aus er alles, was ihm begegnet, mit einem durchaus illusionslosen, aber auf jeden Fall kritischen Blick betrachten kann. Fast im völligen Gegensatz zu den früheren Stellungnahmen kommt ab dem letzten Drittel des Werkes so viel wie gar *nichts* ein absoluter Sinn mehr zu: Weder der Bauer – um nur einige hervorzuheben – noch der Handwerker, weder Paris noch Moskau, weder Endre Ady noch Émile Zola, kurzum, weder das dichterische Tun des Apollinaire noch das eigene stehen auf einem unhinterfragbaren – „höheren“ oder „niederen“ – Podest.

Auf der Suche nach einem Standpunkt aufgebrochen – „um wieviel reicher wäre der mensch in einer stunde \* wenn er so klug wie ein photoapparat wäre“ [...] „bei mir kommen die wunder bärtig und unverputzt an \*  $2 \times 2 = 4$ “ – kann der im Werk agierende Akteur (und nicht der Autor) denjenigen Punkt im Raum des Werkes (und nicht im *wirklichen* sozialen Raum) für sich behaupten, von dem aus sich zumindest die Bedingung der Möglichkeit ergibt, soziale *Dinge* in objektivem Licht erscheinen zu lassen. Die aus dieser Situierung des *Ich* hervorgebrachte *Sichtweise* geht selbstverständlich auf den Autor und, genauer, auf seine ihm im *Avantgarde-Subfeld* (und nicht im gesamten literarischen Feld Ungarns!) zukommende hohe Position zurück; dies ist jedoch nicht dermaßen zu verallgemeinern, daß man annehmen dürfte, es gelte gleichermaßen auch für den Autor. Während das im dritten Raum des Werkes agierende Subjekt sich von allen von ihm angeführten „Rollen“ loslösen konnte und letztendlich (und mit Erfolg) sich als weiter nichts denn als Träger eines *bloßen* Eigennamens begreifen darf<sup>31</sup> – „ich bin LAJOS KASSÁK“ –, ist sein „Schöpfer“ 1922 im *Spiel* des Dichterberufes – „ich bin ein dichter“ – *noch immer* ernsthaft verwickelt. Und er kommt um den durchaus bitteren „Kampf“, nämlich sein Werk zunächst von den „Attacken“ der nicht-etablierten Avantgardeautoren verteidigen zu müssen, nicht herum. Inso-

fern kann er sich auch den „Luxus- oder transzendentalen Standpunkt“ seines im Werk situierten Subjekts, „ich bin LAJOS KASSÁK“ und weiter nichts, sicher nicht leisten. Daher werden auch die „Bedeutungen“ der Aussage „ich bin LAJOS KASSÁK \* und über unseren köpfen fliegt der vernickelte samowar“ in diesem doppelten Kontext zu suchen sein. Der erste Absatz einer solchen Interpretation könnte mit dem folgenden einfachen Satz beginnen: „Ich bin Lajos Kassák“, ein mittlerweile bestimmender Akteur eines relativ autonomen Subfeldes. Das bedeutet aber weiter nichts, als es daher nicht (mehr) in meinem bzw. unserem Interesse (aber auch nicht in unserer Macht) liegt, uns mit revolutionären und vergleichbaren Themen (direkt) zu befassen.<sup>32</sup> Wiewohl umgekehrt jene *über uns stehenden* – und im Gegensatz zu uns – einflußreichen Diskursführer („prominente“ Politiker, Intellektuelle, Schriftsteller) äußerst wenig Interesse daran haben, nach unserer künstlerischen Arbeit zu fragen.

### Literatur

- Amann, Klaus u. a. (Hg.): *Expressionismus in Österreich*. Böhlau, Wien (u. a.), 1994.  
 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.  
 Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft (Zur Theorie des Handelns)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.  
 Bourdieu, Pierre: *Die Regel der Kunst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.  
 Buchbinder, Walter (Hg.): *wiener avantgarde einst und jetzt*. Wien–Köln, Böhlau, 1990.  
 Deréky, Pál: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1991.  
 Deréky, Pál (Hg.): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*. Budapest, Argumentum, 1996.  
 Hanák, Péter u. a. (Hg.): *Kultur und Politik in Österreich und Ungarn*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1994.  
 Hanák, Péter: *A Kert és a Műhely* [Der Garten und die Werkstatt]. Budapest, Gondolat, 1988.  
 Hankiss, Elemér (Hg.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban* [Formschöpfende Prinzipien in der dichterischen Produktion]. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.  
 Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.  
 Kabdebó, Lóránt u. a. (Hg.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról* [Studien über L. K. ]. Budapest, Anonymus, 2000.  
 Kassák, Lajos: *Egy ember élete* [Das Leben eines Menschen]. Budapest, Magvető, 1983.  
 Péter, Zoltán: *Invarianten zur Person*. Wien, Passagen, 2002.

### Anmerkungen

1. Diese Studie ist dank der freundlichen Unterstützung des Oesterreichischen Ost- und Suedosteuropa-Institutes (OSI, Außenstelle Budapest) zustande gekommen.
2. Lajos Kassák: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* [A ló meghal, s a madarak kiröpülnek]. In: Deréky: *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*. 1996, 314–331.

3. Vgl. Bourdieu: *Die Regel der Kunst*. 1999.
4. Hinsichtlich der Frage des literarischen Einflusses auf den Kassák-Kreis vgl. z. B. Deréky: Lajos Kassák und der ungarische Aktivismus. In: *Expressionismus in Österreich*. 1994, 309–322.
5. Deréky: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926*. 1991, 56.
6. In diesem Zusammenhang ließe sich der Begriff des „Habitus“ (Bourdieu) anwenden bzw. könnte die genannte „Einheit“ damit näher erforscht werden. Für die (Re-)Konstruktion des Habitus wären die in den Kunstwerken unternommenen Positionierungen, Kassáks für die eine oder andere Zeitung verfaßten Stellungnahmen sowie seine jeweiligen, ihm in der entsprechenden Zeit im literarischen Feld zukommenden Positionen zu untersuchen.
7. Wie aus der Biographie des Autors hervorgeht, trat er den hier thematisierten Fußmarsch nicht 1907, sondern 1909 an.
8. Bourdieu: *Die Intellektuellen und die Macht*. 1991, 112.
9. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 82f.
10. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 81f.
11. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 75ff.
12. Darauf weisen die in den Lebensgeschichten oft vorkommenden „immer schon (immer schon habe ich die Musik geliebt)“ hin. (Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 75.)
13. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 77.
14. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 82.
15. „Mithin kann man einen Verlauf (das heißt das *soziale Altern*, das obwohl mit dem biologischen Altern unvermeidlich einhergehend, doch unabhängig von ihm ist) nur dann verstehen, wenn man zuvor die Abfolge der Zustände des Feldes konstruiert hat, in dem er sich vollzogen hat, also die Gesamtheit der objektiven Relationen, die den betreffenden Akteur – zumindest in einer gewissen Anzahl relevanter Zustände des Feldes – mit der Gesamtheit der im selben Feld tätigen und mit demselben Raum des Möglichen konfrontierten anderen Akteuren verbindet.“ (Die biographische Illusion. In: Bourdieu: *Praktische Vernunft*. 1998, 82f.)
16. Bourdieu: *Praktische Vernunft*. 1998, 74.
17. Vgl. Péter Ötvös: *Petőfi szótlansága* [Petőfis Wortlosigkeit]. In: WEBFU, <http://webfu.univie.ac.at/> 2002.
18. Vgl. z. B. Péter Hanák: *A Kert és a Műhely* [Der Garten und die Werkstatt]. 1988.
19. Mehr zu den von Bourdieu übernommenen begrifflichen Bestimmungen sowie zur Bestimmung von Kassáks Position im literarischen Feld vor 1920 in: Z. P.: *Zwischen Werk und Gesellschaft*, WEBFU, <http://webfu.univie.ac.at/> 04. 2002.
20. Vgl. Deréky: Barta Sándor: Az örültek első összejevetele a szemetesládában. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról*. 2000, 244–255.
21. Vgl. M. Szegedy-Maszák: Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. 1971, 419–439.
22. Die These, wonach das *Pferd* in diesem Gedicht Kassáks „alte“ Religion bedeutet, deckt das hier eingeführte „Ordnungssystem“ bei weitem nicht ab, doch sie kann als eine der möglichen Kategorien des Begriffs betrachtet werden. (Vgl. K. Csúri: A Kassák-vers emblémaszerkezete. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. 1971, 469–501.)
23. P. Ricoeur: Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik, 1972. In: (Hg.): *Theorie der Metapher*. 1996, 362.
24. Hervorhebung von Z. P.
25. In voller Länge wurde diese Methode in Z. P.: *Invarianten zur Person*. Wien, Passagen Verlag, 2002 erprobt. Bei der Auswahl der Textpassagen wurden hier gezielt solche Stellungnahmen in die Analyse aufgenommen, deren rhetorische Konstruiertheit, d. h. hier *Mehrdeutigkeit* innerhalb des Werkes überdurchschnittlich ausgeprägt war. Der Grund dafür war ein doppelter:

Zum einen, weil in diesem Untersuchungsmodell angenommen wurde, daß a) rhetorische Figuren, besonders ausgeprägt Metaphern, nach Paul Ricoeur eine Art „Gedicht *en miniature*“ darstellen können und als solche überdurchschnittlich viel über die Bedeutung des gesamten Werkes aussagen können. Zum anderen nahm ich hier an, daß b) in einer metaphorischen Aussage, gleich ob es dabei um einen literarischen oder politischen Text geht, die mögliche Diskrepanz zwischen den sog. manifesten und latenten Inhalten am besten zum Ausdruck kommt bzw. sich zeigen läßt.

26. „der mensch verliert seine *fohlenzähne* und schaut ins *nichts* wo sich das leben in den eigenen beißt“ [...] „arme landstreicher die die *ordnung* zusammenscharfte und jetzt stirbt in ihnen *gott*“ „aber die modernen pferde haben eisenzähne und wer morgen aufbricht unsicher ob er abends heimkehrt der ist am glücklichsten wenn er eine wendbare haut hat“ [...] „9 geliebte habe er [...] die im französisch-deutschen krieg *schlachtperde* waren“ (Hervorhebung von Z. P.)
27. Für Schmidt-Dengler z. B. gilt der Vogel als „das Identifikationswesen für den Dichter schlechthin.“ Wendelin Schmidt-Dengler: Der wahre Vogel – Zur Figur des Dichters bei Ernst Jandl. In: *wiener avantgarde einst und jetzt*. 1990, 81.
28. Tatsächlich lassen sich im Poem acht natürliche Vogelarten und ein „elektrischer Vogel“ nachweisen.
29. Wenn es stimmt, daß in dieser Zeile der revolutionistische Diskurs als problematisch eingestuft wird, dann äußert sich darin weniger die *Sichtweise* des in der ersten Welt des Werkes agierenden *Subjekts*, sondern die des 15 Jahre danach etablierten Autors.
30. Vgl. Bourdieu z. B. in: *Die feinen Unterschiede*. 1994.
31. In seiner Kritik an der Bernáth-Csúri-Analyse (1971) hebt Ernő Kulcsár-Szabó unter anderem hervor, daß es in diesem Poem nicht um die Konstruktion eines *aufbauenden* [„*felépülő*“] Prozesses des Zum-Dichter-Reifens [„*költővé érés*“] gehe, sondern im Gegenteil, in das Gedicht wird „das Paradigma einer *abbauenden* [„*leépülő*“] Konstruktion eingeschrieben“. Während Csúri in der Aussage „ich bin LAJOS KASSÁK“ gleich ein einheitliches, „das großartige Bild des Bewußt-Werdens eines absoluten Dichter-Bewußtseins“ [„*az abszolút költői tudatosulás nagyszerű képe*“] sieht, bedeutet dasselbe für Kulcsár „einen bloßen Eigennamen“; ein sich von allen Rollen losgelöst habendes, im Raum des Werkes agierendes Subjekt, eine fiktive Figur, der kein „Gesicht“ zu verleihen wäre. (Kulcsár: *Az elidegenített nyelv „beszède*“. In: *Újraolvasó*. 2000, 28.)

Trotz zahlreicher dagegen sprechender Indikatoren läßt sich schwer darüber hinwegsetzen, daß dieses Gedicht einige Merkmale aufweist, die an die (selbst)biographische Schreibweise erinnern. Die von K. Csúri und Á. Bernáth (1971) thematisierte *Entwicklungslinie* – der Entwicklungsweg vom „Kassákchen“ zum „Lajos Kassák“ – kann durchaus als Indikator für eine mehr oder wenig linear konstruierte Lebensgeschichte gelesen werden. Es lassen sich zwei weitere Argumente dazu anführen: Die im Gedicht zur Kennzeichnung der „Entwicklung“ angewandte (a) Verfahrensweise („Kassákchen“/„Lajos Kassák“) erinnert an S. Petőfis ähnlich aufgestellte Formel: an die *Entwicklung* von „Kukorica Jancsi“ zu „János Vitéz“. (b) Die Entstehungsgeschichte von Kassáks selbstbiographischem Prosawerk – *Das Leben eines Menschen* [„*Egy ember élete*“, 1927–1935] – steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Existenz dieses Poems.

Genau an dem Beispiel, an der Tatsache, daß ein Thema (und selbst die eigene Lebensgeschichte) von ein und demselben Autor auf unterschiedlicher Weise gehandhabt werden kann, wird Bourdieus oben angeführter Hinweis erst richtig deutlich: *Die Ausrichtung des biographischen Ansatzes* (es dürfte sich mit den jeweils gewählten Interpretationweisen nicht viel an-

deres Verhalten) hängt, so läßt sich die These zusammenfassen, weniger von der „Lebensphilosophie“ des Autors, sondern vom Zustand (der Struktur) des jeweils gewählten Marktes (wo das Werk angeboten wird) ab. Insofern ist die Antwort auf die Frage, ob wir es in einem Werk mit einer Selbstbeschreibung oder mit einer Fiktion zu tun haben, allein aus dem Werk heraus nicht zu geben. So darf man annehmen, daß Kassáks zuerst entstandene „Lebensgeschichte“ (das Gedicht) unter anderem deswegen so ausfiel wie sie ausfiel, nämlich abstrakt, weil sie (in seiner eigenen Zeitschrift!) für eine kleine avantgardistisch geschulte Leserschaft angeboten wurde; die einfacher konstruierte Lebensgeschichte (das Prosawerk) bietet er – entsprechend dem in der Zeit in Ungarn vorherrschenden literarischen Feldzustand (und nicht aus einem spekulativen Kalkül heraus!) – dem traditionelleren Nyugat(-Leser) an.

32. In den Zeilen „ich war schrecklich verbittert und hätte gerne diesen armen Leuten etwas geschenkt \* aber die Sterne traten vom Posten ab“ sehe ich einen durchaus relevanten Indikator für Kassáks Distanzierung von den direkten Auseinandersetzungen, die den Alltag sowie die Frage der Macht betreffen. (Diese Distanzierung ist jedoch nicht als „fixe“, für seinen ganzen Lebenslauf geltende Einstellung zu verstehen, genau genommen gilt sie nur für 1922.)

