

# 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 hinaus]

ÁRPÁD BERNÁTH-KÁROLY CSÚRI

József-Attila-Universität, Szeged,  
Ungarn

## 1. Moderne, Postmoderne, Avantgarde

Auf dem Kolloquium deutscher und ungarischer Literaturwissenschaftler in Veszprém 1988 über „Begriffsbestimmung der literarischen Postmoderne“ wurde die Postmoderne als Antwort auf eine Krise gedeutet: Die beinahe gleichzeitige Verbreitung der postmodernistischen Techniken der literarischen Darstellung in West und Ost wurde in Bezug auf die 1968 fast gleichzeitig offenbar gewordene Krise des westeuropäischen Kapitalismus und des Sozialismus sowjetischer Prägung erklärt. Denn es kann nicht allein an den Möglichkeiten der schnellen Kommunikation am Ende des 20. Jahrhunderts liegen, daß so bestimmende Autoren der westdeutschen und der ungarischen Literatur der Gegenwart, wie Botho Strauß oder Péter Esterházy, auf die Frage der Fortsetzbarkeit der literarischen Tradition in gleicher Weise antworten. (Vgl. Schwind 1989, Ónodi 1989, Bernáth 1989)

Dieser Befund ist näher betrachtet nicht weniger paradox, als der Begriff ‚postmodern‘ selbst: Es wird sowohl im Begriffspaar ‚modern/postmodern‘ als auch in der Hypothese der Postmoderne als Krisenliteratur des ‚Kapitalismus/Sozialismus‘ stillschweigend eine gewisse Gleichzeitigkeit von Prozessen vorausgesetzt, die theoretisch in einem Nacheinander definiert sind. Denn sollte der Sozialismus der russischen Revolution von 1917 nach der (marxistischen) Gesellschaftstheorie nicht eine Antwort auf die Krise des europäischen Kapitalismus um die Jahrhundertwende sein? Und sollte die ‚Postmoderne‘ – wörtlich genommen – die Moderne, das ewig Gegenwärtige, nicht von der Zukunft her bestimmen?

‚Krise‘ und ‚Postmoderne‘ konstatieren freilich kaum etwas anderes als eine zunehmende Richtungslosigkeit politischer und geistiger Bewegungen in den letzten Jahrzehnten. Der ‚real existierende‘ Sozialismus erweist sich immer klarer als Restauration vorkapitalistischer Staats- und Wirtschaftssysteme, und die Literatur der Postmoderne bleibt sowohl im Westen als auch im Osten ohne Utopie. Die Nichtfortsetzbarkeit der gestrigen, der ‚historischen‘ Moderne in

einer ‚zeitgenössischen‘ Moderne zeigt sich im radikalen Zerfall organisch gewachsener Formen, und damit entsteht eine literaturgeschichtliche Situation, die viel Ähnlichkeiten hat mit der um das Jahr 1917. Die Darstellungsmittel der postmodernen Literatur kommen folglich nicht zufällig aus der Schatzkammer der Avantgarde. Die Avantgarde war – und nicht nur in ihren dadaistischen und Nonsense-Produkten – destruktiv oder gleichgültig in Sachen der tradierten Kunst und der etablierten Gesellschaft. Sie vertrat in ihrem Erkenntniszweifel einen prinzipiellen Pluralismus der Stile, der Werte und verwandelte den Begriff des Wirklichen in den der Wirklichkeiten. Sie bekannte sich zu der Vielfalt und Konkurrenz der Paradigmen und der Koexistenz des Heterogenen. Als Gegenbewegung der ‚historischen‘ Moderne, die entweder an den Zielen der Aufklärung festzuhalten versuchte oder den Verlust einer hierarchisch organisierten Welt beklagte, war die Avantgarde aber auch Vorhut, Expression des Zukünftigen, sie war als ‚Futurismus‘ und ‚Konstruktivismus‘ richtungsbewußt und dem ersehnten Neuen zugewandt.

Sollte dieser grobe, sehr abstrakte und sich auf wenige Faktoren stützende Rahmenentwurf zur Analyse der Gegenwartstendenzen in der Literatur und in der Kunst im allgemeinen ein gewisses heuristisches Potential haben, dann müssen wir versuchen, die postmodernen Phänomene nicht nur von der (historischen) Moderne abzugrenzen, sondern auch mit den verschiedenen Strömungen der Avantgarde in Relation zu setzen. Dabei geht es nicht nur darum, Fakten der Literaturgeschichtsschreibung neu zu ordnen, sondern sie auch neu zu untersuchen, denn besonders die Kommentierung der Werke der Avantgarde ist allzuoft auf ihre allgemeine Charakterisierung reduziert. Indem die Avantgarde die Gestaltungsmittel der Literatur bereichert hat, stellte sie auch die Methodologie der Literaturwissenschaft vor neue Aufgaben. Die neu gewonnenen Einsichten in die Möglichkeiten der literarischen Verwendung der Sprache und der Gattungstradition haben auch die Grenzen des Interaktionsspielraumes für die kontextuale Bedeutungserzeugung erweitert, der bei der Interpretation der Werke der Avantgarde Rechnung zu tragen ist.

In diesem Sinne wollen wir ein Werk von Lajos [Ludwig] Kassák noch einmal untersuchen.<sup>1</sup> Es handelt sich um *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* (A ló meghal a madarak kirepülnek). Das Werk ist für unsere Fragestellung unter mehreren Aspekten relevant: Es ist das berühmteste Gedicht der ungarischen Avantgarde. Es entstand 1921 in Wien, in Kassáks Zufluchtsort nach dem Scheitern der Räterepublik in Ungarn 1919, in einer Stadt, wo er weiterhin mit der europäischen Avantgarde in Verbindung blieb.

Das Gedicht ist von beträchtlichem Umfang: es besteht in der analysierten Variante der Nachdichtung von Endre Gáspár aus 593 Zeilen.<sup>2</sup> Viele von diesen Zeilen, besonders die Anfangs- und Schlußzeilen, werden immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen zitiert, und trotzdem ist das Werk als ge-

schaffenes Ganzes bisher kaum analysiert worden. Diese Kritik betrifft naturgemäß vor allem die ungarische Rezeption<sup>3</sup> einer metaphorischen Stilbeschreibung: „Kassák tippelt heraus aus den Wörtern, dreht seine Kreise in unser Noema, wo immerfort seine Blitzlichter blitzen, er transportiert Säcke voller Knoten, die schon längst mit Empfindungen des Lesers verknüpft sind.“ Und als schriebe er ein Manifest der Postmoderne, setzt Max Blaeulich fort: „Was sollen hier noch Zuordnungen zu bestimmten Sprechmustern, Stilformen, er nimmt von allem und verwendet alles, fließend, um unterzugehen, aufzutauchen, was soll hier noch Interpunktion, Dialekt und Hochsprache, Jargon der Arbeiter und Landstreicher, Onomatopoeik und, wie er selbst sagte: ‚biribum biribum biribum‘.“

Kann wirklich nur beschrieben werden, wie das Gedicht spricht, und nicht, was die 593 Zeilen sagen? Zeigen sie alle nur die Auflösung der Sprache, die Ablösung des Gedachten von den Zeichen? Ist es ein postmodernes Spiel aus einer Zeit, in der noch allein der Kapitalismus seine Krise hatte?

## 2. Erklärung des Aufbaus des Gedichts

### 2.1. Über die textinternen Beziehungen

Zuerst soll der Zusammenhang zwischen dem Titel, den ersten zwei Zeilen und der letzten Zeile des Gedichts beleuchtet werden:

Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus

die zeit *wieherte* damals vielmehr öffnete sie *papageienhaft die flügel*  
ich sage ein breitgeöffnetes rotes tor (1–2)

und über unseren köpfen *fliegt* der nickelsamowar fort. (593)<sup>4</sup>

„Pferd“ und „Vogel“ bzw. „Pferde“- und „Vogel“-Eigenschaften bestimmen also den Anfang und das Ende der Textwelt. Zwar wird in der letzten Zeile über kein „Pferd“ berichtet, doch beginnt der Schlußteil selbst mit folgender Behauptung:

doch die modernen pferde haben die zähne aus eisen (561)

Aus den ersten zeilen geht eindeutig hervor, daß die „zeit“ es ist, die über „Pferde“- bzw. „Vogel“-Eigenschaften verfügt. Klar ist ferner auch, daß zu dem gegebenen Zeitpunkt („damals“) – infolge der Reihenfolge der Erwähnung und der Einschränkung „papageienhaft“ – die „Pferde“-Eigenschaft über die „Vogel“-

Eigenschaft dominiert. Im Schlußteil ist das Verhältnis zwischen den beiden Eigenschaften ausgeglichener: „die modernen pferde haben“ zwar „die zähne aus eisen“, aber ihnen wird ein fliegender „nickelsamowar“ – ein ‚Metall-Vogel‘ in unserer Auslegung – entgegengestellt. Auch die Reihenfolge der Eigenschaften in der ersten Zeile wird im Schluß umgekehrt: die Pferde mit den ‚eisernen Zähnen‘ bilden den Auftakt zum Endzustand, und der ‚fliegende Samowar‘, der ‚Metall-Vogel‘, schließt diesen Abschnitt und zugleich das ganze Gedicht ab. Außerdem ist die ‚Pferde‘-Eigenschaft vom Anfang („wiherte“) mit der ‚Vergangenheit‘ („damals“) verknüpft, die ‚Vogel‘-Eigenschaft am Schluß dagegen mit der ‚Gegenwart‘ bzw. einer Art ‚Zeitlosigkeit‘: „über unseren köpfen fliegt der nickelsamowar fort“. Verstärkt wird diese umgekehrte Dominanz im Titel selbst, wo „sterben“ als ‚Pferde‘-Eigenschaft und „hinausfliegen“ als ‚Vogel‘-Eigenschaft miteinander konfrontiert werden: „Das Pferd *stirbt* und die Vögel *fliegen hinaus*“. Auch die mögliche demolierende Rolle der „modernen pferde“ mit den ‚eisernen Zähnen‘ wird infolge einer motivischen Entsprechung wesentlich abgeschwächt:

[...] und mühlen schmuggeln  
rattenzähne ins getreide  
deswegen aber *mahlen sie auch und das is nicht umsonst* (298–300)

Während über die „pferde“, die „zähne aus eisen“ haben, *expressis verbis* gesprochen wird, fragt sich, warum es berechtigt ist, den ‚fliegenden Samowar‘ als ‚Metall-Vogel‘ aufzufassen. Begründet ist diese Annahme durch die ausdrückliche ‚Vogel‘-Eigenschaft des ‚Fliegens‘ selbst, und zwar trotz ihrer verduztenden Kombination mit dem „Samowar“, einem Objekt also, das in der Alltagswelt mit dem ‚Fliegen‘ sicher unvereinbar ist. Wichtiger als dies sind jedoch die motivischen Stellen, die die an sich dadaistische Erscheinung des ‚über den köpfen fortfliegenden Samowars‘ *stufenweise* vorbereiten und die diesen – mit den ‚eisernen Pferden‘ kontrastiert – als ‚Metall-Vogel‘ interpretierbar machen:

auf ufern krähten *kupfer rote vögel* in gruppen zu je zwanzig (61)  
über den häusern flogen die *vögel klirrend* anderen landschaften zu (326)  
[...] und schauen  
uns die *elektrischen vögel* an (594f.)

Die ‚Metall‘-Eigenschaft von ‚Pferd‘ und ‚Vogel‘ klassifiziert nunmehr ‚Pferde‘ und ‚Vögel‘ als ‚biologische‘ und ‚nichtbiologische‘. Man fragt sich daher: Welche Funktion kommt nun den einen und welche den anderen in der Textwelt zu?

Zum einen gehören ‚Pferde‘ und ‚Vögel‘ der *individuell-biologischen* Lebenssphäre der *Vergänglichkeit*, zum anderen dem *überindividuell-historischen*

Bereich der *Dauerhaftigkeit* an. Nicht nur der ‚Zeit‘, auch dem ‚Raum‘ werden ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften zugeordnet.

die stadt *stürmte* neben uns hin sie wirbelte hin und her  
mitunter *bäumte* sie sich [...] (18f.)

und die *häuser* beugten sich in langem takt der kirche zu  
ein *schimmelfohlen* schob noch den kopf durch das fenster hinein  
und *wieherte* (259–261)

### Beziehungsweise

*tauben* machten purzelbäume über dächern  
richtiger gesagt *galoppierten* sie *sonnenwagen* (39f)

ein blonder towarisch sprach ganz kind noch  
mädchen [Flammen<sup>5</sup>] entblühten seinem munde und wie *rote tauben* flatterten  
seine hände (387–389)

und über unseren köpfen hinkten die *papageien* an krüchen vobei (497)

Das ‚Pferd‘, insbesondere als Gegenpol des ‚Vogels‘, kann als Symbol der ‚Erdegebundenheit‘ angesehen werden. Es versucht umsonst, sich von der Erde, von ihrer Anziehungskraft zu lösen. Umgekehrt steht es mit dem ‚Vogel‘: er scheint sich von der ‚Erdegebundenheit‘ und den ‚rückwärtsziehenden‘ Kräften befreien zu können. In den Figuren des ‚Pferdes mit eisernen Zähnen‘ und des ‚Metall-Vogels‘ wird die biologische Beschränktheit überwunden: die erdegebundene, zerstörende Rolle der „modernen pferde“ steigert sich zu einer *negativen historischen Kraft*. Ähnlich verstärkt kann der ‚fliegende Samowar‘ den biologischen Vögeln gegenüber die relative ‚Erd- und Ortsgebundenheit‘ und die ‚Entfernungsschranken‘ leicht transzendieren, sich in eine *positive historische Kraft* verwandeln.

Das Gesagte trifft zwar auf die grundlegende Tendenz in der Textwelt zu, aber es gibt in ihr zugleich auch Phänomene wie ‚erdegebundene‘ Vogel- und ‚hochstrebende‘ Pferde-Eigenschaften. Ganz zu schweigen von einem Gemisch wie ‚galoppierende Taube‘. Die Textwelt wimmelt von diesen in erster Annäherung widersprüchlichen Fakten, die einer Erklärung bedürfen. Im Vergleich zu diesem chaotischen Durcheinander ist das Ordnungsprinzip recht einfach: Als entscheidend erweist sich die Tatsache, ob die Richtung der vom ‚Erzählenden‘ unternommenen ‚Reise‘ im ‚geistigen‘ Sinn richtig oder falsch ist, ob der ‚Reisende/Wanderer‘ sich seinem (am Anfang noch nicht festlegbaren) Ziel nähert oder sich davon entfernt und in welchem Stadium er sich im gegebenen Augenblick befindet. Die Verbindung zwischen ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften und den behandelten ‚Zeit‘- und ‚Raum‘-Perspektiven mit ihrem

negativen oder positiven Wertaspekt gilt dementsprechend allein in Bezug auf die einzelnen ‚Figuren‘ innerhalb der Textwelt.

Zu beschreiben ist nun kurz, welche Thematik die Ereignisse strukturiert, damit die ‚Figuren‘ mit in die Untersuchung einbezogen werden können.

Es geht um eine ‚Reise‘ von Budapest nach Paris und zurück. Sie wird von dem ‚Erzähler‘ unternommen, der zu Beginn als „KASSAKCHEN“ (8), am Ende dagegen als „LUDWIG KASSAK“ (592) bezeichnet wird. Geführt wird er zuerst von dem „*halbchristus-holzschnitzer*“, später von „*szittya* der aus zürich kam und nach chile / wollte als religionsstifter“ (291f.). Die Zeit vor der Reise, die Kindheit des Erzählers, dominiert in seiner Erinnerung die Figur des *Vaters*. In der zweiten Hälfte der Reise geht er einmal zur „russischen versammlung“ in Brüssel, und dieses Ereignis macht einen starken Eindruck auf ihn (385).

Die symbolischen ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften, ihre ‚biologischen‘ und ‚Metal‘-Variationen werden unmittelbar mit den einzelnen, durch den jeweiligen ‚Reiseführer‘ festgelegten, zeitlich-räumlichen Stationen sowie dem ‚Erzähler‘ selbst verbunden.

Zum Beispiel:

man wird nach und nach flügge [der mensch verliert seine *fohlenzähne*<sup>6</sup>] und  
schaut ins nichts (48)

siehst du denn nicht daß im *goldnest des lebens* sitzt (543)

hefte dir die *flügel* an freundchen [...] (547)

Durch die Zuordnung dieser (und weiterer) Eigenschaften wird die ‚Reise‘ in ihrer Konkrettheit aufgehoben. Sie wird in eine ‚Reise‘ des ‚persönlichen‘, ‚dichterischen‘ und ‚weltanschaulichen‘ Heranreifens verwandelt. Der sich von seiner ‚Kindheit‘ loslösende ‚Erzähler‘ wächst zu einem ‚Erwachsenen‘ heran. Die unsichere Figur mit dem Kosenamen „Kassakchen“ entwickelt sich zu dem selbstbewußten ‚Dichter‘ „LUDWIG KASSAK“. Der in die falsche Richtung, nach Paris wandernde künftige ‚Revolutionär‘ findet schließlich den rechten Weg in die Heimat der erhofften ‚Weltrevolution‘, nach „rußland“, wenn auch nur virtuell und erst nach seiner Rückkehr nach Ungarn.

Es ist bemerkenswert, daß die eigentliche Richtung dieser ‚ideellen‘ Entwicklung potentiell bereits in den zitierten ersten Zeilen mit enthalten ist. Die ‚Zeit‘ besitzt nämlich nicht nur ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften, sie wird zugleich, formal ebenfalls und nicht zufällig auf die ‚Vogel‘-Eigenschaften hinweisend, mit einem „breitgeöffnete[n] rote[n] tor“ identifiziert: wie sie „papageienhaft“ ihre „flügel“ öffnet, öffnet sie sich auch – in der Vision des ‚Erzählers‘ („ich sage...“) – als ein „rotes tor.“ Das „breitgeöffnete“ Tor suggeriert Aufnahmebereitschaft (vgl. die spätere Stelle: „wir verzichteten auf alles

und wußten daß nur die zeit uns verstehe / die *wird* uns wohl nie aus sich fallen lassen“, 331f.) und deutet das ‚ideelle Reiseziel‘ an: „ich sage ein breitgeöffnetes *rotes tor*.“ Die ersten beiden Zeilen legen also die gesamte Reiseroute als eine Reihe symbolischer ‚Zeit‘-Eigenschaften im voraus fest: den Anfang als ‚Pferde‘-Eigenschaft („wieherte“), den Weg als ‚Vogel‘-Eigenschaft (sie öffnete „papageienhaft die flügel“) und das Ende als ‚ideellen‘ Zeitraum („ein breitgeöffnetes *rotes tor*“). Als Endstation vergänglicher Zeit klingt im Schlußbild des ‚breitgeöffneten Tores‘ christliche Metaphysik an, nur daß die ‚Himmelspforte‘ hier in ein „breitgeöffnetes *rotes tor*“ proletarischer Metaphysik verwandelt wird. ‚Proletarisches‘, ‚Revolutionäres‘ und ‚Utopisches‘ im Zeitalter „moderner pferde“ mit ‚eisernen Zähnen‘ werden nämlich durch eine weitverzweigte Motivkette von „rot“ in deren Welt mit eingebaut. So wird auch die ‚Technik‘ als vorwärtstreibende und unaufhaltsame ‚Maschinerie‘ des Fortschritts, verbunden mit der ‚Reisethematik‘, auf der Seite des ‚Erzählers‘ eingeschaltet als Gegenkraft der ‚rückziehenden‘ eisernen Pferde.

ich fühlte nun sei alles aus  
mich durchliefen *rote schienen* und türmen erklangen *glocken* (37f.)

anderen lehnte der haß *rot* aus den augen  
schaut die *größten schwungkräfte* der welt laufen hier vom stapel [*bahnhof*<sup>7</sup>]  
(350f.)

Die „Schienen“ lassen durch ihre Form, vermittelt zunächst im Bild der „krummen linien“, die im ‚Erzähler‘ bei der Begegnung mit dem „religionsstifter“ „szitty“ zusammentreffen (vgl. 289f.), einen weiteren Bereich der ‚Technik‘ mit noch größerem „Schwung“ und rasanterem Tempo assoziieren:

Die *telegraphendrähte* verknoteten sich und schrieben *kabbalistische zeichen* auf den *himmel* (110f.)

stürme brausen  
*telephondrähte* gellen aus *moskaus* herzen (352f.)

Ein anderer motivischer Weg von „rot“ führt noch deutlicher und direkter zum ‚russischen‘ und ‚revolutionären‘ Bereich. Zuerst läßt sich am „holzschnitzer ein halbchristus“, dem ersten ‚Reiseführer‘ des ‚Erzählers‘ eine merkwürdige Metamorphose beobachten:

dem holzschnitzer kräuselten sich häßliche *rosenrote haare* aus  
dem kinn (64f.)

der holzschnitzer magerte ab wie ein *dorn und sein bart* wurde  
*über und über rot* (119f.)

seither sah ich den armen holzschnitzer nimmer wieder  
und waren wir doch gute kamaraden und *sein bart brannte* vor mir  
wie ein *dornenstrauch* (267–269)

Der „holzschnitzer“, der nur noch ein „halbchristus“ war, aber auch ein „halbchristus“ blieb und sich nur äußerlich ändern konnte, signalisiert durch seinen ‚Christus-Bart‘ und seine Teophanie („sein bart brannte vor mir / wie ein dornenstrauch“) den Weg der ‚Erlösung‘. Aufgenommen wird die „rote“ Farbe wieder in der Gestalt des „blonden towarisch“, in der Szene des ‚proletarischen Pfiingstwunders‘.

mitternachts gingen wir zur *russischen* versammlung in die *petit*  
*passage*  
ein blonder towarisch sprach ganz kind noch

mädchen [*flammen*<sup>8</sup>] *entblühten seinem munde* und wie *rote tauben* flatterten  
seine hände (385–389)

Und unmittelbar darauf:

kein zweifel die bürger[bäckers]tochter von astrakhan oder die *dirne* in  
*St. Petersburg* wird eines tages den *neuen christus* [*menschen*<sup>9</sup>] *gebären*  
*rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger* (398–400)

Die wiederum ‚proletarisch‘ transformierte ‚unbefleckte Empfängnis‘ (weiter vorn liest man: „aus himmel traten tintenkinder hervor / folgt mir durch den garten / am anderen ufer des flusses schläfert *maria ihr kind* ein“, 209–211) öffnet eine neue wichtige Motivkette, die hier noch kurz behandelt werden soll.

Es handelt sich dabei um die ‚Geburt‘ neuen Lebens im natürlichen, naturhaft-mythischen, mystischen, dichterischen, familiären und sozialen Bereich, ausgerichtet auf eine ‚weltrevolutionäre Menschheitserneuerung‘ vom Osten her, angedeutet im Symbol der ‚über den Köpfen fliegenden Getränkmaschine russischer Herkunft‘, dem ‚nickelsamowar‘. Der ‚samowar‘ läßt sich allerdings nicht nur mit den Präfigurationen der ‚Metall-Vögel‘ verbinden. Auch ihr ‚russischer Ursprung‘ braucht nicht allein, und auch nicht in erster Linie aus unserem Alltagswissen abgeleitet zu werden. An einer früheren Textstelle lesen wir folgendes:

o kümmer dich nicht um die garstige *kaffeekanne* sie biß in den  
ellenbogen [nagel] der *magd* und jetzt liegen beide in *anderen umständen* (256f.)

„samowar“ und „kaffeekanne“ können auch an sich schon miteinander verknüpft werden, ihre Funktion als Getränkbehälter ist verwandt. Aber es wird auch der ‚russische‘ Hintergrund ihrer Beziehung geschaffen:

und in der früh tranken wir schwarzen *kaffee* um den rock der  
 schuhmeisterin  
 sie sagte ich hätte sehr schöne haare  
 und sieht sie mich besser an *so sei* ich einem burschen *namens igor*  
*ähnlich*  
 der vor 20 jahren ihretwegen in die seine gesprungen (528–533)

Von der sonst sehr wichtigen ‚russen-Metamorphose‘ des ‚Erzählers‘ und vom möglichen ‚Liebesverhältnis‘ wollen wir vorläufig noch absehen. Es soll allein die merkwürdige Aussage erklärt werden, daß sowohl die „magd“ als auch die „kaffeekanne [...] in anderen umständen“ liegen. Wenn wir den „samowar“ zunächst in der Kette der ‚Vogel-Motivik‘ allgemein als ‚historische Zeit‘ und dann, in die Kette der ‚Rußlands-Motivik‘ einbezogen, als ‚revolutionär-historische Zeit‘ interpretieren, dann deutet die mit ihm motivisch verknüpfte „kaffeekanne [...] in anderen Umständen“ ebenfalls auf eine ‚Zukunft‘ hin, die mit „der revolution schwanger“ geht. Diese ‚Schwangerschaft‘ gegenwärtiger und kommender Zeiten kann in den ‚Metall-Vögeln‘ mit Sicherheit geschützt werden, während die ‚biologischen‘ Vögel in der wirklichen Welt (des Gedichts), gefährdet sind. Diesen, die an der Fortpflanzung und Neugeburt des Lebens scheitern (vgl. „flache eier fand ich in den vogelnestern“, 493), werden die „bäume“ gegenübergestellt:

allein die bäume singen weiter (589)

Über die „bäume“ wird noch zu Beginn der Reise eindeutig ausgesagt: „die bäume sind im Grunde genommen *geschwängerte mädchen*“ (144), so daß sie in dieser ihren Funktion am Ende des Gedichts als *Lebensbäume* erscheinen und das ‚zeitlos-ewige‘ Fortleben ‚dichterischen Singens‘ verbürgen.

Ähnliches gilt für die „flüsse“, die dem sich einmal mit ihnen identifizierenden ‚Erzähler‘ (vgl. „mich deuchte ich sei eine art *reißender strom* und hätte ufer“, 277), eine künftige Verhaltensstrategie im Zeitalter der „modernen pferde“ am eigenen Beispiel vorführen: „die flüsse sind geneigt in stücke zu bröckeln wenn sie sich tummeln / wollen“ (568f.). Ihre mythische Eigenschaft, leben zu spenden, kommt hier mittelbar zum Ausdruck: „das *schiff* aber wackelte mit uns wie eine *wöchnerin*“ (53).

Alle ‚Schwangerschaften‘ und ‚Geburten‘ werden letztendlich in der ‚Schwangerschafts- und Geburts-Fähigkeit‘ der ‚Zeit‘ selbst aufgehoben. ‚Zeit‘ geht mit der ‚Zeit‘ ‚schwanger‘, und ‚Zeit‘ gebärt wiederum ‚Zeit‘. ‚Individuelle‘ und ‚historische Zeit‘ verknüpfen sich auf der Ebene der ‚Ideen‘, ‚Schwangerschaft‘ und ‚Geburt‘ werden in dieser Sphäre als ‚Heranreifen‘ und ‚Durchsetzen‘ von ‚neuen Ideen‘ verstanden. Sie trennen sich im modernen Zeitalter durch den Gegensatz ‚biologisch-vergänglicher‘ und ‚technisch-dauerhafter‘

Eigenschaften, wie dies die unterschiedlichen ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Attribute exemplifizieren. Über die ‚Ideen‘ kann die ‚individuelle‘ Zeit in die ‚historische‘ aufgenommen, in sie mit integriert werden. In diese Richtung weist das Vertrauen des ‚Erzählers‘ auf kommende Zeiten:

wir verzichteten auf alles und wußten daß nur die zeit uns verstehe  
die wird uns wohl nie aus sich fallen lassen (331f.)

endlich o endlich  
gekommen ist die zeit und erfüllt sind wir wie die gepfropften bäume (423f.)

Die ersten beiden Zeilen des Gedichts stellen aus dieser Sicht eine mögliche positive Umwandlung der ‚individuellen‘ in die ‚historische Zeit‘ dar: „Wiehern – fliegen – rotes tor“.

Das Erkennen dieses Prozesses ist nicht unabhängig von der allmählichen ‚Dichterwerdung‘ des ‚Erzählers‘ während der ‚Reise‘, von der ‚Dichter-Auffassung‘ des Gedichts: das eingangs noch eher chaotische Durcheinander wird immer stärker rational durchleuchtet, so daß am Ende ein völlig abgeklärtes Bild übrigbleibt und die ‚Wunder‘ sich als das Einfachste, das Natürlichste enthüllen:

o, weh weh  
zu mir gelangen die wunder bärtig und ungetüncht  
2 x 2 = 4 (557–559)

‚Ideelle‘ und ‚dichterische‘ Entwicklung verfolgen in dieser Welt einen und denselben Weg, beide basieren auf ‚Rationalität‘. Das erklärt die Tatsache, daß „KASSAKCHEN“ in dem Augenblick zu „LUDWIG KASSAK“ wird, als er nach seiner Rückkehr nach Ungarn erkennt, er hätte nicht nach dem Westen, nicht nach Paris (vgl. „ich sah paris und sah nichts“), sondern nach dem Osten, nach Moskau oder St. Petersburg fahren müssen. Nicht aus Paris, sondern aus „rußland“ ist die ‚proletarische Revolution‘ zu erwarten.

## 2.2. Über die intertextuellen Beziehungen

Das ganze Gedicht ist durchwoben von christlichen und zum Teil von biblischen Hinweisen. Weil nur sie allein systembildend in der Textwelt funktionieren, wird hier von den sonstigen geschichtlichen, kulturgeschichtlichen, literarischen usw. Entsprechungen abgesehen, ohne jedoch ihre Relevanz in Frage zu stellen.

Die ‚Reise‘ läßt sich in dieser Hinsicht als eine ‚Pilgerfahrt‘ auslegen (vgl. „wir spürten deutlich den *pilgergeruch an uns*“, 502), eine ‚pilgerfahrt‘ zum ‚heiligen Ort‘ des ‚revolutionären Glaubens‘. Die Fahrt, eher eine ‚Wanderung‘,

ist zur selben Zeit ein virtueller Reinigungs- und Verklärungsprozeß, ihren Ausgangspunkt bildet die rein ‚christliche Mentalität‘ der Kindheit, ihr Endstadium dagegen das ‚revolutionäre Selbstbewußtsein‘ des Erwachsenen. Dies alles nur in der inneren Realität des ‚Erzählers‘, weil die äußere Realität eine Realität ‚der modernen Pferde‘ ist, und ‚der fliegende Samowar‘ in der Zeit der Rückkehr nach Ungarn in der Welt des Autors nur ein utopistisches Wunschbild darstellt. Ein Wunschbild allerdings, das in der Welt des Gedichts mit Hilfe der bereits behandelten Motiv-Systeme in bedeutendem Maße der Glaubwürdigkeit ange nähert wird.

Die vier Figuren, die den ‚Erzähler‘ bei seiner ‚Wanderung‘ führen, repräsentieren zugleich durch ihre intertextuellen Bezüge seine ‚ideelle Entwicklung‘.

a) Der Versuch des „vaters“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, scheitert in jeder Beziehung. Er selbst bleibt in der Idologie des historischen ‚Christentums‘ stecken und wird demoralisiert. Aber auch für den ‚Erzähler‘ (damals noch Kind) bleibt die Aufstiegsmöglichkeit auf diesem Weg versperrt.

seinerzeit glaubte der alte *ich werde* in meinem 21-sten jahre *kaplan*  
im pfarrhaus zu neuhäusel  
doch genau 10 jahre früher fraß ich rauch in herrn spornis schmiede  
(22–24)

b) Der Versuch des „halbchristus-holzschnitzers“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, zeigt bereits einen bestimmten Unterschied zu dem des Vaters. Einen Unterschied, der am besten in der Attribut „halb“ zum Ausdruck kommt. Letztendlich führt aber auch sein Versuch zum selben Ergebnis, zu Demoralisierung und Herunterkommen. Er ist *nur noch* ein „halbchristus“, da er zusammen mit dem ‚Erzähler‘ aufbricht, um nach Paris in die revolutionäre Stadt zu kommen. Aber er bleibt *doch noch* ein „halbchristus“, da er sich von seiner früheren christlichen Mentalität nicht endgültig lösen kann. Auf den ‚Erzähler‘ bezogen bedeutet das ähnliches: er gehört zwar nicht mehr seiner Vergangenheit an, aber die Zukunft ist für ihn auch nicht absehbar, manchmal sogar völlig aussichtslos:

[...] o heiliger christoph du wirst nie der  
sohn deines vaters werden (33f.)

wir wußten morgen krümmt es sich  
[wir wußten, daß sich morgen die linien krümmen]  
ho schupp ho schupp (6f.)

ich fühlte nun sei alles aus (37)

man wird nach und nach flügge [der mensch verliert seine *fohlenzähne*] und  
schaut ins nichts (48)

Andererseits, parallel zur physisch-biologischen Dekandenz des „halbchristus-holzschnitzers“, entfaltet sich das ‚Dichterwesen‘ des ‚Erzählers‘, was bei der Überwindung dieses ‚Halbwegsstadiums‘ später wesentlich mithilft.

c) Der Versuch von „*szittyá*“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, mündet im Gegensatz zum „halbchristus“ im ‚Anarchistischen‘, und er ist daher ebenfalls zum Scheitern verurteilt:

über den häusern flogen die vögel klirrend anderen landschaften zu  
*szittyá* verlor den schlüssel der neuen religion in die garderobe (326f.)

d) Schließlich ist es der „*blonde towarisch*“, der Redner der „russischen versammlung“ in der „*petit passage*“, dessen Versuch, die Wirklichkeit mittels einer ‚revolutionären‘, dem ‚Christentum‘ scheinbar völlig entgegengesetzten Ideologie zu überwinden, in dem ‚Erzähler‘ Hoffnung auf die Veränderung der Welt erweckt.

Von dieser Perspektive her erweist sich der Weg plötzlich, rückwärts wie vorwärts, als der ‚*Leidensweg Christi*‘. Kein Zufall also, daß der ‚Erzähler‘ als Kind ‚heiliger christoph[orus]‘ genannt wird und daß der erste ‚Reiseführer‘ ein ‚halbchristus‘, der zweite ein künftiger ‚religionsstifter‘ ist. Der ‚blonde towarisch‘ ist auch eine ‚Christus-Figur‘, in seinem Falle sind die Entsprechungen zur biblischen Christus-Gestalt besonders zahlreich und genau. Auf die im ‚proletarischen‘ Umkreis wiederholte Szene des ‚Pfungstwunders‘ wurde schon hingewiesen.

ein blonder towarisch sprach ganz kind noch  
mädchen [flammen] entblühten seinem munde und wie rote tauben flatterten  
seine hände (387–389)

Und dann, nicht unbedingt in der strikten Reihenfolge der evangelischen Geschichte, noch eine ‚Christus-Szene‘ vom ‚Golgotha‘:

jemand schwange *eine weiße bettedecke* vom balkon  
wir gedachten *des blonden russenknaben* der von flammen lebte wie  
*marinettis futuristischer gott*  
und *rußland mehr liebte als ein sohn die mutter*  
jetzt wird er über die grenze geworfen und an einem blauen morgen  
*vor dem kreml aufgehängt* (453–458)

Es ist unschwer, den ‚heiligen Geist‘, ‚Veronikas Schweiß Tuch‘, die ‚christliche Liebe‘, ‚Jesus‘ und ‚Maria‘ sowie die ‚Kreuzigung‘ selbst zu erken-

nen. Die ursprünglichen Szenen und Symbole werden ‚proletarisiert‘: der ‚heilige Geist‘ ist rot gefärbt, Veronikas Schweiß Tuch verwandelt sich in eine „weiße bettdecke“, die ‚Liebe zur russischen Heimat‘, die mit „der revolution schwanger“ geht, übersteigt die reinste ‚christliche Liebe‘ zwischen „mutter“ und „sohn“, dem ‚Golgotha‘ entspricht der „kreml“, der symbolische Geburtsort der ‚proletarischen Revolution‘, die ‚Kreuzigung Christi‘ wird mit dem ‚Aufhängen‘ des ‚neuen Religionsstifters‘, des „blonden towarisch“ vor dem „kreml“ gleichgesetzt, und der ‚christliche Gott‘ nimmt die Gestalt eines „futuristischen gottes“ an, die ‚friedliche Ruhe‘ (vgl. „die 13 engel schlafen jetzt offenbar mit aufgerissenen munde auf / der dachbodenstiege“, 199f. und „am anderen ufer des flusses schläfert maria ihr kind ein“, 211) wird von ‚Schwung‘ und ‚Dynamik‘ abgelöst.

Der intertextuelle Zusammenhang, die Einbeziehung der evangelischen Geschichte macht in ihrer uminterpretierten Form deutlich: Wie die ‚christliche‘, wird auch die ‚proletarische Religion‘ ihren ‚Messias‘ haben, und ihm steht ein ähnlicher ‚Leidensweg‘ wie ‚Christi Passion‘ bevor.

Im folgenden wird etwas genauer dargelegt, wie die ‚Reise‘, die ‚Pilgerfahrt‘ des ‚Erzählers‘ in das ‚Evangelium‘ der nahenden ‚proletarischen Revolution‘ verwandelt wird und welche Rolle dem ‚Erzähler‘ in dieser Geschichte zukommt.

Im Vordergrund steht die ‚Evangelische Botschaft‘, eingebettet in eine schwungvoll-dynamische ‚technische Evolution‘ und getragen von der Ethik eines überwältigenden ‚Kollektivitätsgefühls‘. In der Vision des ‚Erzählers‘ tauchen aber von vornherein ‚Passionsbilder‘ auf, die dann immer stärker dominieren, so daß die letzte Phase der ‚Reise‘ selbst zu einer ‚Passion‘ wird und der ‚Erzähler‘ sich nunmehr auch als ‚Teilnehmer‘ in die ‚Leidensgeschichte‘ integriert.

Den Ausgangspunkt bildet die Begegnung mit „szitty“ und die gemeinsame Fortsetzung der ‚Wanderung‘:

morgen früh brechen wir auf *gegen die sonne* nach der kneipe gottes  
in meiner armen vernunft erschlossen sich die lilien  
*wohlan denn morgen früh brechen wir auf nach der kneipe gottes*  
*christi tränen werden wir trinken in der schilfbedeckten scheune*  
und *silvorium* (305–310)

„gott“ und „kneipe“, „christi tränen“ und „silvorium“, „vernunft“ und „lilien“, das heißt ‚Christliches‘ und ‚Proletarisches‘ werden miteinander verknüpft. Lokalisiert ist das eigenartige Gemisch in einer „schilfbedeckten scheune“, ein Hinweis auf Christi Geburt, die nun auch als die Geburtsstätte der proletarischen Religion fungiert. Beide ‚Glauben‘ sind im ‚Osten‘ beheimatet, darauf spielt, kaum merklich, die Richtungsangabe „gegen die sonne“ an. Das Paradoxe daran ist, daß der Leser weiß: die ‚Reise‘ geht in der Tat nach dem

‚Westen‘. Auf diese Weise wird die ‚wirkliche‘ in einer ‚virtuellen‘, in einer ‚ideellen‘ Reise ganz anderer Richtung aufgelöst. Entsprechungen bringen einen wesentlichen gemeinsamen Zug von ‚Christlichem‘ und ‚Proletarischem‘ zum Ausdruck. Trotz grundsätzlicher Unterschiede – bezüglich der ‚Mittel‘ vor allem – gibt es solche bestimmenden Werte wie z.B. ‚Armut‘, ‚Entsagung‘, ‚Opferbereitschaft‘, ‚Liebe‘, die eine tiefe Verwandtschaft im humanen Bereich zwischen beiden ‚Ideologien‘ aufweisen. Gerade auf dieser Basis erscheint ihre gegenseitige Aufeinanderbezogenheit als Strukturprinzip der Textwelt authentisch. Andererseits läßt der gleiche Ursprung die Abweichungen um so schärfer hervortreten.

Anschließend wird eine ‚proletarische‘ Abbildung des ‚letzten Abendmahls‘ mit den ‚Aposteln‘ der ‚neuen Religion‘ inszeniert:

abends saßen wir bereits im *maison du peuple* vor den langen tischen  
 und rauchten den guten belgischen tabak  
 wir sahen wandervelde durch den saal in das sozialdemokratische  
 sekretariat treten  
 andere berühmte führer dagegen spielten vor der kassa mit neuen  
 französischen karten (333–338)

Die Reminiszenz an ‚Christus‘ und seiner ‚Jünger‘ ist zugleich in einen durchaus ironischen Kontext gestellt: der weitere Verlauf der Ereignisse wird zeigen, daß keineswegs „wandervelde“, sondern der „blonde towarisch“ der ‚Messias‘ des neuen Glaubens ist, und auch nicht die französische (vgl. „vor der kassa mit neuen / französischen karten“), sondern die russische Richtung zu verfolgen sei.

Gleich am Anfang der ‚Reise‘, als der ‚Erzähler‘ mit dem „halbchristus“ wandert, versammelt sich eine größere Gesellschaft um sie herum:

und es kamen uns die *brüder von allenthalben* entgegen  
 mit allen möglichen *sprachen der welt* und mit merkwürdig  
 ziegelfarbenen gesichtern (103–105)

Im ‚*maison du peuple*‘ erweitert sich der Kreis:

in einem *riesensammelbecken* war hier die menschenzuspeise der  
 menschheit [*menschenmischmasch*] beisammen

blauäugige *russen* verlobt mit der *revolution*  
 nach öl riechende *holländer*  
*preußen*  
*magere bergbewohner*  
*ungarn* mit abgewelktem schnurrbart  
 die pathetische *sippe garibaldis*

und alle waren hier die verprügelt worden oder nicht genug brot  
daheim hatten  
einigen hockten die Wolkenkratzer *new yorks* auf den schultern  
anderen lehnte *der haß rot* aus den augen (339–350)

Wie das ‚Urchristentum‘ ist auch die ‚sozialistische Idee‘ ursprünglich die ‚Religion‘ der ‚Armen‘ aus aller Welt, „mit allen möglichen sprachen“. ‚Gemeinschaft‘, ‚Solidarität‘ und ‚Kollektivität‘ sind wiederum verwandte Gedanken beider Glauben, aber der gescheiterten *frommen* christlichen Mentalität (vgl. das Schicksal des „vaters“ und des „halbchristus“) wird der rote „haß“ revolutionärer Ideologie entgegengestellt.

Hierauf folgt die „russische versammlung“ in der „petit passage“, wo die ‚Worte‘ des ‚proletarischen Messias‘, ähnlich dem ‚heiligen Geist‘ des Pfingstwunders, als „flammen“, als „rote tauben“ über dem „menschenmischmasch“ „mit allen möglichen sprachen der welt“ erscheinen, um sie zu ‚verklären‘ und ideell „mit der revolution“ zu ‚verloben‘.

In welchem Maße der ‚Erzähler‘ selbst vom ‚heiligen Geist‘ der Revolution erfüllt wurde, zeigt seine völlig veränderte Mentalität. Unter anderem seine ‚russische‘ Umorientierung, sein unerschütterlicher Glaube an die Geburt des ‚neuen Christus‘ als Gegenbild der ‚unbefleckten Empfängnis‘ und an eine ‚proletarische Heimatliebe‘, die, wie bereits erwähnt, mehr als die ‚christliche Liebe‘ zwischen „mutter“ und „sohn“, zwischen „maria“ und ‚Jesus‘ ist. Dies weist aber zugleich auch darauf hin, daß dieser neue ‚Erlöser‘ erst in der Zukunft, obwohl in der absehbar nahen Zukunft geboren wird (vgl. „rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger“, 400). Daraus folgt, ähnlich der Szene des ‚letzten Abendmahls‘, daß der eigentliche „messias“ (452) in dem „blonden towarisch“ nur präfiguriert wird. Verständlich ist das auch deswegen, weil sich die ‚evangelische Geschichte‘ noch auf dem Wege nach „*paris*“, d. h. in der falschen Richtung abspielt.

Nun wird der Verrat des biblischen ‚Judas‘ eingespielt:

und szittya der später zum agent provocateur und polizeispitzel  
wurde  
küßte den kittel des russen (413–415)

Und tatsächlich, nach dem ‚Judas-Kuß‘ wiederholt sich die ‚Gefangennahme Jesu‘ auf dem ‚Ölberg‘, mit der Änderung, daß nun die ‚Apostel‘ der ‚proletarischen Religion‘, unter ihnen der ‚Erzähler‘, abgeholt werden.

frühmorgens aber kamen die belgischen gendarmen um uns  
kaum graute noch der tag (429f.)

und wir gingen mit gefesselten händen im hereinbrechenden blau  
hinunter die steilen stiegen (436f.)

Auf dem Weg zum „schubhaus“ (466) – da erscheint auch ‚Veronikas Schweiß-tuch‘, die „weiße bettdecke“ – denken „wir“ an den „blonden russenknaben“ der „an einem blauen morgen / vor dem kreml aufgehängt“ wird (453–458), das heißt, die ‚Kreuzigung‘ ihres eigenen ‚Christus‘ wird visionär vorweggenommen.

Der ‚Erzähler‘, wie schon angedeutet, wird stufenweise zum ‚Apostel‘ des neuen ‚Glaubens‘. Dies wird nahegelegt durch die Tatsache, daß er dem ‚roten Pfingstwunder‘ selber beiwohnt, aber auch durch die ständig wiederkehrende Zahl „12“. Außerdem ist er in den Augen der „schuhmeisterin [...] einem bur-schen *namens igor* / ähnlich“ (529–532), das heißt, er wird potentiell als „*russe*“ identifiziert.

Zu der Gleichsetzung kommt es in einer Szene, in der der ‚Erzähler‘ und „szitty“ von der „schuhmeisterin“ eine Verbindung mit dem eigenartigen ‚Liebesverhältnis‘ zwischen der „kaffeekanne“ und der „magd“ herstellen. Die Beziehung der „kaffeekanne“ zum ‚russischen Samowar‘ und ihre ‚Schwanger-schaft‘ zu einer ‚revolutionären Zeit‘ wurden bereits anhand der ‚Vogel-Motivik‘ erörtert. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß der ‚Wanderer‘ infolge der biblischen Entsprechungen um eine weitere, sehr wesentliche Eigenschaft berei-chert wird: „LUDWIG KASSAK“, der ‚Dichter‘, der aus Paris nach Budapest zurückkehrt und auf den seine „geliebte [...] in anderen umständen bei dem / *angvalfölder [Engelsländer] bahnhof*“ wartete (580f.), kommt als *Apostel einer proletarischen Weltrevolution* ‚geistig‘ aus ‚östlicher Richtung‘, aus Rußland zu-rück. Er überwindet also nicht nur seine Vergangenheit, er erkennt und ak-zeptiert nicht nur eine revolutionäre Ideenwelt, sondern er wird zum *dichterisch-prophetischen Verkünder und Verbreiter des neuen Glaubens und der neuen Lehren*, und zwar unter ähnlich schweren und hoffnungslosen Umständen – im Zeitalter „der modernen pferde“ mit den ‚eisernen Zähnen‘ – wie ehemals die Apostel der christlichen Religion.

### 2.3. Zusammenfassung der Texterklärung

Man kann feststellen, daß die Haupttendenz innerhalb der Textwelt die struktu-relle ‚Auseinandersetzung‘ zweier ‚Ideologien‘, die Ablösung der ‚christlichen Ideenwelt‘ durch den ‚sozialistischen Glauben‘ in der Mentalität des ‚Erzähler-Wanderers‘ darstellt. Abgebildet sind die einzelnen Phasen durch die wechselnden ‚Reiseführer‘ und den ‚Erzähler‘, der die ‚Reise‘ nach Paris und zurück hinterher als eine symbolische ‚Wanderung‘ bzw. ‚Pilgerschaft‘ zwischen zwei konträren Glaubenswelten inszeniert. Richtung der ‚tatsächlichen‘ und Ziel der ‚ideellen‘ Reise, wie sich am Ende herausstellt, widersprechen einander. Die einzelnen Sta-

tionen der tatsächlichen Reise werden allerdings so gewählt, daß das eigentliche, das ideelle Reiseziel, das am Anfang noch gar nicht gesehen werden konnte, allein während der scheinbar umsonst unternommenen Reise erkennbar wird. Die wesentliche Triebkraft dieser symbolischen Reise als Umwandlung ‚christlicher Frömmigkeit‘ in ‚revolutionäre Welt- und Menschheitserneuerung‘ basiert auf ständiger Bewegung und Dynamik (vgl. „kriechen sollen alle die die notwendigkeit der ruhepunkte aner/kennen“, 303f.), auf Prinzipien also, die die ‚Maschinenwelt‘, die ‚moderne Technik‘ charakterisieren.

Die krassen Unterschiede beider Ideologien betreffen freilich eher die Mittel und weniger den Ursprung oder sogar das Ziel. Das ‚Kollektive‘, das ‚Humane‘, die zwischenmenschliche ‚Liebe‘, überhaupt eine allgemeine ‚Menschheitsverbrüderung‘ als zentrale Werte, wie bereits mehrmals ausgeführt, sind christlichen wie sozialistischen Vorstellungen gemeinsam. Die Durchsetzung eines solchen utopistischen Vorhabens erfordert jedoch, gemäß der Sichtweise des ‚Erzählers‘, radikaleres Verhalten, wie sich dies im ‚roten Haß‘ manifestiert. Das ist für ihn eine wichtige Konsequenz, die aus dem Scheitern ‚christlicher Versuche‘ zu ziehen ist:

o gottes lamm das die sünden der welt nimmt  
im holzschnitzer begann der halbchristus sich wieder zu regen und  
er wollte durchaus reden  
halt er das freßmaul brüllte der steyrische bauer  
er schob und sein herz hart vor die nase  
[...]  
seht ihr die grüne krempe hier auf seiner rechten seite  
das ist das letzte beißen meines wirtes daran o brüderchen  
[...]  
weh weh doch das menschenschicksal ist wie ein –  
jeder hatte die augen offen und hinter den mauern sahen wir wie  
die welt den härenen mantel wendet  
budapest-paris-berlin-kamschatka-st.petersburg (169–173, 176f., 181–184)

Da es im Grunde genommen ursprünglich um sehr ähnliche Zielvorstellungen ging, auch wenn dann das ‚Christliche‘ zum historischen Kontrahenten des ‚Sozialistischen‘ wurde, und da auch die neuen ‚Religionen‘ ihren eigenen ‚Messias‘ stellen und ihr eigenes ‚Evangelium‘ aufbauen müssen, so wundert es den Leser nicht, wenn die Ideenwelt der ‚proletarischen Weltrevolution‘ in einer „rot“ überzogenen Bilderwelt ‚christlicher Metaphysik‘ erscheint.

Dasselbe ‚Evangelium‘, derselbe ‚Leidensweg‘ sollen Identität und Unterschied zum Ausdruck bringen, eine Wiederholung der ‚historischen Zeit‘ auf ‚höherer Ebene‘. Der Metall-Vogel „samowar“ kündigt den kommenden Sieg eines Sozialismus russischer Prägung an, wie einst der Stern über Bethlehem die Geburt des Welterlösers signalisierte.

### 3. Kassáks avantgardistisches Gedicht im Kontext der Moderne und der Postmoderne

Vorhin konnte gezeigt werden, daß Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* nicht nur stilistisch analysiert werden kann. Kassáks Gebrauch der Sprache und des sprachlichen Materials führt weder zur Sinnlosigkeit des Sprechens, noch drückt es die Sinnlosigkeit der dargestellten Welt aus. Zwar sind die strukturierenden Prinzipien des Gedichts schwer erkennbar, sie sind nicht vage oder widersprüchlich. Es wird eindeutig die Geburt des Dichters als Individuum im Zeichen einer erlösenden Idee dargestellt. Damit gehört dieses Werk einer Strömung der Avantgarde an, die Grundwerte eines möglichen Wertesystems für eine zukünftige Gesellschaft anbietet. Was problematisch bleibt, ist der historische Wert dieser Grundwerte in der Welt des Autors zur Zeit der Entstehung des Gedichts und in der Welt des jeweiligen Lesers.

Von hier aus gesehen werden nun zwei Aspekte des Gedichts besonders wichtig:

Zum einen müssen wir feststellen, daß der historisch vorhandene dritte Weg in der dargestellten Alternative der Ideologien ungeachtet geblieben ist. Indem der Weg nach „paris“ als heuristischer Weg der Erkenntnis dargestellt wird, bleibt Paris als Symbol der *bürgerlichen* Revolution, als Symbol der säkularisierten Entwicklung Westeuropas in Richtung einer pluralistisch organisierten Welt autonomer Individuen unbeachtet. Das Lösungsangebot der aufklärerischen Strömung der Moderne wird durch das Werk nicht wahrgenommen. Es wird ein zwingendes Nacheinander zwischen Christentum und Sozialismus postuliert, ohne sie von gleichzeitig existierenden Wertesystemen abzugrenzen. Der Sozialismus erscheint auf der Ebene der intertextuellen Bezüge als ein wahres und siegreiches Christentum, als Erlösung der Erniedrigten.

Zum zweiten ist festzuhalten, daß eine Rücknahme der Welt des Gedichts in die Welt des Autors, die Identifikation von „paris“ mit Paris und „moskau“ mit Moskau eigentümliche Spannungen in der Zeitstruktur des Gedichts hervorrufen.

Die Wanderung des ‚Erzählers‘ beginnt nämlich am „25 april 1907“ (30) und endet noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Von diesem Ende her gesehen haben die im Gedicht verlautbarten Erkenntnisse über den Lauf der Welt prophetischen Charakter. Das Gedicht ist aber 1922 erschienen, in einer Zeit also, in der die bolschewistische Führung in Sowjet-Rußland ihre Macht bereits relativ stabilisiert hat und auch die bürgerlichen Regierungen in West- und Mitteleuropa – und speziell in Ungarn und Österreich – ihre Krisen mehr oder weniger überwunden haben. Mit Rücksicht auf diese Umstände erhebt sich die Frage, inwieweit die Prophetie des Gedichts als Apologie des ‚realexistierenden‘ Sozialismus und als Hoffnung auf einen weltweiten Sieg dieser Form der neuen

Proletarier-Religion verstanden werden soll. Wir fragen also, woher die in die Vorkriegszeit projizierte Hoffnung auf eine Wende zum Besseren im Sinne von „LUDWIG KASSAK“ stammt?

Wir können der Antwort durch Untersuchung der historisch-biographischen Zusammenhänge und durch Vertiefung der Werkanalyse mit Einbeziehung des Lebenswerkes um das Gedicht *Das Pferd stribt die Vögel fliegen hinaus* näherkommen.

Was Kassáks Biographie betrifft, muß festgehalten werden, daß der Autor bereits während der ungarischen Räterepublik mit der Kulturpolitik der Kommunistischen Partei Ungarns in Konflikt geraten ist. Der Volkskommissar Béla Kun qualifizierte die von Kassák vertretene Richtung der Literatur auf einer Landesversammlung der Partei 1919 als „Produkt der bürgerlichen Dekadenz“. Diese Qualifizierung kann nicht als Ausdruck der Inkompetenz des Politikers in Fragen der Literatur bewertet werden, denn sie geht auf frühere Auseinandersetzungen innerhalb der linken Bewegung zurück. Leitende Theoretiker der Kommunistischen Partei hatten bereits 1916 wenig Verständnis für Kassáks Auffassung über die Funktion der Kunst im Kampf für eine neue Gesellschaft gezeigt. Von den Vertretern des Parteistandpunktes unter den Literaten ist dieses Urteil auch nie revidiert worden: György Lukács und seine Gefolgsleute haben Kassák auch nach dem Fall der Räterepublik scharf abgelehnt. Was nun Kassáks Verhältnis zu Sowjet-Rußland um 1922 betrifft, ist dies schwer zu dokumentieren. Vor diesem Hintergrund kann aber angenommen werden, daß er auch die Entwicklung der Sowjetmacht von ihrer Entstehung an kritisch beobachtet hat. Als Kassák auf die Kunst-Vorwürfe antwortet, bezieht er sich auf Schriftsteller und Revolutionäre, die westlich von Ungarn tätig waren: auf den Franzosen Henri Guilbeaux, auf die Deutschen Franz Pfemfert, Ludwig Rubiner sowie Yvan Goll um die Zeitschrift *Aktion*, auf den Tschechen Otokar Brazina. Nach dem Fall der ungarischen Räterepublik erschien ihm im Gegensatz zu Kun oder Lukács die Emigration in die Sowjetunion zu keinem Zeitpunkt als eine mögliche Lösung seiner Heimatlosigkeit. In einem Artikel am 2. Februar 1937 in der *Népszava* [Volksstimme], der Zeitung der ungarischen Sozialdemokraten, stellt Kassák im Zusammenhang mit den Schauprozessen gegen Sinowjew im August 1936 und gegen Radek im Januar 1937 rückblickend fest, daß er „von allem Anfang an die Amoralität der Bolschewisten in der [politischen] Taktik wahrgenommen hat“. Kassáks Behauptung ist um so mehr glaubhaft, als seine Kritik an der blutigen Parteidiktatur der dreißiger Jahre in der Sowjetunion von dem Standpunkt abgeleitet ist, den er bereits während des ersten Weltkriegs in mehreren Aufsätzen („Szintetikus irodalom“ [Synthetische Literatur], „Kiáltvány a művészetért“ [Manifest für die Kunst] usw.) formuliert hatte.

Wir können also die Schlußfolgerung ziehen: Die Existenz der Sowjetmacht als Ergebnis des politischen, militärischen und wirtschaftlichen Machtzuwachses

einer Partei kann kaum die Quelle der im Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* ausgedrückten Hoffnung auf eine geistige Erneuerung der Gesellschaft sein. Die Prophetie des Kassák-Gedichts wird durch die Sowjetunion 1922 nicht eingelöst. Kassák identifiziert die Chancen seines Sozialismus weder mit denen der Kommunistischen Partei Ungarns noch mit denen der Bolschewiki in Rußland völlig. Der Akzent liegt auf dem Wort ‚völlig‘, denn seine Visionen, wie das Gedicht zeigt, sind auch nicht total unabhängig von den historischen Prozessen, die bereits hinter ihm lagen. Diese ambivalente Stellung Kassáks zu den kommunistischen Parteien und zu ihren theoretischen Programmen erklärt die zeitliche Situierung der dargestellten Ereignisse im Gedicht und die Verwendung von autobiographischem Material. Denn er kann seine Prophetie nicht mit dem Sieg oder mit der Niederlage eines neuen Machtsystems direkt verbinden: seine Hoffnung baut sich vor allem auf die Herausbildung freier und schaffender Individuen. Und der Prototyp des freien und schaffenden Individuums ist der Dichter: In diesem Sinne ist die Geburt des Dichters die Voraussetzung und damit auch die eigentliche Quelle der Hoffnung auf eine neue Gesellschaft. Wollen wir also die Idee, in deren Zeichen das Individuum erlöst wird, näher charakterisieren, dann gelangen wir zur Idee des Schaffens und zu seiner freiesten Form, zum künstlerischen Schaffen.

Kassáks Essays aus der vorangehenden Zeit untermauern diese Auslegung, indem sie Gedanken formulieren, wonach der Künstler das Maximum des Menschen verkörpert und wonach das Ziel der neuen Revolution die Verwirklichung des erahnten Maximums des Lebens ist.

Von dieser Eigenart der Sozialismusauffassung aus kann aber auch die hymnisch-ekstatische, scheinbar zusammenhanglos-collagierte Sprechweise des Gedichts verstanden werden, die von den kommunistischen Parteitheoretikern unter dem Kriterium der Allgemeinverständlichkeit und der Massenwirksamkeit schon immer stark kritisiert wurde. Und von hier aus ist letzten Endes auch das Verhältnis zwischen der Avantgarde Kassákscher Prägung und der postmodernen Literatur in Ungarn zu charakterisieren.

Da das Maximum der Freiheit sich in der Aktivität selbst äußert, fällt der Akzent nicht auf ihren Zweck, sondern auf ihre Art und Weise. Die tradierte Kunst wird als verdoppelnd-mimetisch abgelehnt, als Mittel zum Zweck definiert in einem Zusammenhang, in dem der Selbstzweck den höchsten Wert besitzt. Ein eigenartiges *L'art pour l'art* kommt so zustande, daß es die Tendenz hat, inhaltslos zu werden; jegliche Aussage darüber hinaus, daß man ein Künstler geworden ist, engt den Freiraum des Individuums ein. Man kann nur Einführungen schreiben, das Eigentliche weist auf sich selbst. Nicht zufällig beginnt Kassák parallel zur Arbeit an *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* zu malen, und zwar um das gleichzeitig formulierte Programm der „Bildarchitektur“ zu verwirklichen:

Heute sehen wir schon klar, daß Kunst Kunst ist; und nicht mehr und nicht weniger. Und nicht tendenziösen Klassen- oder Parteiinteressen dient sie, sondern sie selbst ist die reine Lebenstendenz. So ist auch die Bildarchitektur kein ‚Darsteller‘ des starken Gottes, des schrecklichen Krieges oder der idyllischen Liebe, sondern eine sich selbst demonstrierende Kraft. Die Bildarchitektur ist nichts ähnlich, sie erzählt nichts, sie fängt nirgends an und sie hört nirgends auf. Sie ist ganz einfach da. Ähnlich wie unumziegelte Städte, umschiffbare Meere, verlockender Wald oder wie die ihr am nächsten stehende Schöpfung: die Bibel [...] Denn Bildarchitektur ist Kunst, Kunst ist Schaffen und Schaffen ist alles. (Kassák 1988: 171–173)<sup>10</sup>

Kassáks Bilder selbst sollen den Grundfehler aller früheren Schulen, nämlich die Bestrebung, „sich zu ähneln“, dadurch vermeiden, daß sie aus Elementen der Geometrie und des Farbenspektrums konstruiert sind. Die Hauptquelle dieser Art des Malens ist eindeutig in dem russischen Konstruktivismus und dem Suprematismus eines Malewitsch zu suchen, deren Produkte für Kassák durch die „1. Russische Kunstausstellung“ in Berlin 1922 und vor allem durch den Kreis um die Berliner Zeitschrift *Der Sturm* vermittelt worden sind. Die Zweckfreiheit und Gegenstandslosigkeit des radikalen Suprematismus führt aber zur sozialen Gleichgültigkeit: dieses Dilemma der sozial engagierten revolutionären Kunst hebt Kassák mit dem Hinweis auf die Architektur auf. Sie ist sowohl metaphorisch („Die Bildarchitektur ist eine Stadt amerikanischen Kalibers, ein Aussichtsturm, ein Sanatorium der Lungenkranken“, ebda: 173) als auch konkret („die Kunst gelangte in der Architektur restlos zu sich selbst, also zum Wesen der Welt“, ebda: 171) zu verstehen. Von hier aus sind auch die Parallelen bei Kassák zu den Ansichten des Wiener Adolf Loos und zu den Theoremen der Weimarer Bauhaus-Ideologen zu verstehen – es ist kein Zufall, daß Kassáks Protegé, Moholy-Nagy, der zu dieser Zeit in Wien lebt und mit Kassák eng zusammenarbeitet, 1923 nach Weimar geht.

Der Hinweis auf die Architektur bleibt aber in Kassáks Ausführungen ein sich auf eine ‚hinkende‘ Analogie stützendes Argument: die direkte soziale Funktion seiner Bildarchitektur verwirklicht sich im Gegensatz zum Wohnungsbau nur in Spuren und sporadisch in Plakat- und Bühnenbildentwürfen. Was als harter Kern dieses Programms bleibt, ist der Wunsch, die Selbstbefreiung durch künstlerische Tätigkeit zu erreichen, durch die Erfüllung dieses Wunsches für jedermann eine Art Genie-Sozialismus zu etablieren. Dieser Kern des Programms ist also geistesgeschichtlich tief verwandt mit dem Programm der Genieperiode der deutschen Aufklärung. Es ist ‚reinsten Sturm und Drang‘, wenn behauptet wird

Der innere Zwang des Künstlers ist jenes Streben, die Welt, das heißt selbst, am restlosesten zum Ausdruck zu bringen. [...] Je vollkommener der Mensch, desto vollkommener sein Gott. Je vollkommener der Künstler, desto vollkommener seine Kunst. (Ebda: 169)

Kassák hatte zwar keine tieferen Kenntnisse über Goethe, Kenntnisse wie zum Beispiel Lukács oder andere in seinem Umkreis. Hätte er aber an der Vorstellung der DADA-Soirée im November 1919 teilnehmen können, bei der Goethes Gedicht *Wanderers Sturmlied* vorgetragen wurde, wäre er unter den Avantgarde-Dichtern bestimmt der einzige gewesen, der das Spiel, das Walter Mehring beschrieb und Erika Fischer-Lichte in ihrem Aufsatz „Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? (1989: 20) zitiert, nicht mitgemacht hätte. Der Vortrag wurde nämlich von Mitspielern provokativ unterbrochen – der Vortrag eines Gedichts der Genie-Periode, das kaum einer aus dem Publikum verstanden, dem aber alle mit Andacht, wie einem Vortrag von ‚Monas Ghann‘, zugehört hatten. Kassák hätte wohl mit seinem feinen Instinkt für Geistesverwandte im Autor dieses Gedichts seinen Ahnen erkannt.

Kassák hat übrigens seine Kunst konsequenterweise in mehreren Aufsätzen als „intuitiv“ – im Gegensatz zu einer „spekulativen“ Kunst, die im Dienst von Teilsystemen steht – charakterisiert. Aus dem Gesagten ergibt sich logisch, daß er auch zwischen einem „intuitiven“ Sozialismus der Selbstverwirklichung und einem „spekulativen“ Sozialismus, der sich in der Verwirklichung einer Gesellschaftstheorie mit Hilfe einer Kaderpartei erschöpft, unterscheidet. Überraschend ist hierbei aber vielleicht, daß es sich um ein Begriffspaar handelt, das Schiller 1794 in seinem Geburtstagsbrief und im darauffolgenden Brief vom 31. August 1794 an Goethe verwendet. Es fand später in der Form „sentimentalisch“ und „naiv“ eine weite Verbreitung.

Wir sind nun bis zu Punkten vorgestoßen, die Anhaltspunkte sein können für einen Vergleich des größten Gedichts der ungarischen Avantgarde mit den Werken der Sturm- und Drang-Bewegung. Von diesen Anhaltspunkten aus kann man auch das Verhältnis dieses Gedichts zum Hauptwerk der ungarischen Postmoderne, dem Roman *Einführung in die schöne Literatur*, näher bestimmen – das Verhältnis zu einem Werk, das sowohl Goethe auch als Malewitsch zitiert, das die Bibel und die Architektur kennt, das das Problem ‚naiv vs. sentimentalisch‘ nicht umgehen kann und auch ein Essay über die Alternative *l'art pour l'art* oder / und engagierte Literatur enthält. (Vgl. Bernáth 1989)

(1990)

### Literaturverzeichnis

- Kassák, Lajos: „Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus. Nachdichtung von Endre Gáspár. In: *Das Ma[Heute]-Buch*, Berlin: Verlag Der Strum, 1924. 75–87.
- Kassák, Lajos 1887–1967. In: *Arion 16. Nemzetközi Költői Almanach – Almanach International de Poésie*, Szerkeszti. Publié par György Somlyó, Corvina: Budapest, 1988.
- Kassák, Lajos: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus*. Poem. Übersetzung von Robert Stauffer. Nachwort von Max Blaueulich. Klagenfurt/Salzburg: Wieser Verlag, 1989.

- Bernáth, Árpád: A motívumstruktúra és az emblémastruktúra kérdéséről. [Über die Probleme der Motiv- und Emblemstrukturen] In: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. [Formbildende Prinzipien im dichterischen Kunstwerk] Szerk. [Hrsg.] Hankiss Elemér, Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, 439–468.
- Bernáth, Árpád: Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten. In: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From Verbal Constitution to Symbolic Meaning*. Hrsg. János S. Petőfi und Terry Olivi, Hamburg: Buske, 1988. 179–183.
- Bernáth, Árpád: Literatur der Postmoderne in Ungarn. In: *Neohelicon* XVI, 1 (1989) 151–170.
- Bernáth, Árpád / Csúri Károly: On the Relevance of Possible-World-Semantics for Literary Semantics. In: *Studia poetica* 5. Szeged, (1984 [1985]), 115–140.
- Bernáth, Árpád / Csúri Károly: Remarks on Literary Text-Explanation. In: *Quaderni di semantica. An International Journal of Theoretical and Applied Semantics*. (Bologna) VI, 1 (June 1985) 53–64.
- Blaulich, Max: Lajos Kassák. Poet inoperabel. In: Kassák (1989).
- Csaplár, Ferenc: A Kassák-kutatók néhány kérdéséről. [Über einige Probleme der Kassák-Forschung.] In: *Kassák Lajos emlékkönyv* [Hrsg.] Zoltán Fráter és András Petőcz, Budapest: Eötvös Könyvek, 1988.
- Csúri, Károly: A Kassák-vers emblémaszerkezete. [Die Emblemstruktur des Kassák-Gedichts] In: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. [Formbildende Prinzipien im dichterischen Kunstwerk] Szerk. [Hrsg.] Hankiss Elemér, Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, 469–500.
- Csúri, Károly: Ein Weg zu semantisch-poetischen Strukturen. Am Beispiel von Gottfried Benns „Untergrundbahn“. In: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From Verbal Constitution to Symbolic Meaning*. Hrsg. János S. Petőfi und Terry Olivi, Hamburg: Buske, 1988, 351–386.
- Deréky, Pál: *Die ungarische literarische Avantgarde im Wiener Exil (1920–1926.)*, Wien: Böhlau Verlag (in Vorbereitung).
- Fischer-Lichte, Erika: Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? In: *Neohelicon* XVI, 1. (1989), 117.
- Ónodi, László: Textualität und Dialogizität. Versuch der Wesensbestimmung der ‚Postmoderne‘ bei Péter Esterházy: In: *Neohelicon* XVI, 1. (1989), 171–182.
- Schwind, Klaus: Verflüchtigung von Satire im gleich-wertigen Allerlei? – Anmerkungen zu Wirkungspotentialen ‚satirischer Texte‘ unter den Bedingungen der ‚Postmoderne‘ am Beispiel von Botho Strauß „Kallidewey, Farce“. In: *Neohelicon* XVI, 1. (1989), 129–150.

### Anmerkungen

1. Zur Methode der Analyse vgl. Bernáth–Csúri (1984, 1985), Bernáth (1988) und Csúri (1988).
2. Der Zeilenumbruch, und damit die Zahl der Verszeilen, ändert sich, meist aus technischen Gründen, in den verschiedenen Ausgaben. Vgl. Csaplár (1988:80–82).
3. Der erste Versuch, das Gedicht als ein sinnvolles Ganzes zu verstehen, stammt von den Autoren: vgl. Bernáth (1971) und Csúri (1971). Über die zeitgenössische und internationale Rezeption siehe Deréky (in Vorbereitung). [Hier möchte ich Herrn Deréky für die Zur-

Verfügung-Stellung seiner Sammlung der Besprechungen und Interpretationen von Kassáks Werken danken.]

4. Wir zitieren die Übersetzung von Gáspár (mit Zeilenzählung). Die Hervorhebungen stammen von den Autoren dieses Aufsatzes.
5. Gáspár las das Wort „lány“ (‚Mädchen‘) im Original als „láng“ (‚Flamme‘). Dieser *sinmentstellende* Fehler, der leider nicht der einzige ist, blieb in allen Ausgaben der Übersetzung unkorrigiert. Vgl. dagegen die semantisch richtige Übersetzung von Robert Stauffer auf Grund der Erstveröffentlichung, wo Kassák statt des später verwendeten Zeilenumbruches Texteinheiten durch ein Sternchen markiert hat: „\*“ In: Kassák (1989: 14).
6. Die originalgetreue Übersetzung von Stauffer, in: Kassák (1989: 6).
7. Vgl. Stauffer: „schaut die größten schwingkräfte der welt verlassen hier die station“, In: Kassák (1989: 13).
8. Erst hier wird ersichtlich, wie unsinnig die Übersetzung „mädchen entblühten seinem munde“ von Gáspár ist. Eine Lesart, die von einem avantgardistischen Gedicht nichts anderes als überraschende Wortkonfigurationen erwartet, findet aber „mädchen“ genauso richtig wie „flammen“...
9. Stauffer übersetzt hier auch „krisztus“, wie Kassáks Freund Gáspár. Im Original steht einfach „ember“, d. i. ‚Mensch‘.
10. Ludwig Kassák: Bildarchitektur. Erstpublikation in: *Ma[Heute]-Buch*, Wien 1922.