

Zur mitteleuropäischen Avantgarde der zwanziger Jahre

Möglichkeiten einer synthetischen Betrachtung der programmatischen Tendenzen der ungarischen, tschechischen und polnischen Avantgarde

Die Avantgarde der zwanziger Jahre hat in beinahe allen europäischen Literaturen zu einem oftmals „radikalen Umbruch“ geführt und – wie selten eine „Strömung“ – eine Vielzahl an unterschiedlichen Richtungen und Differenzierungen hervorgebracht.

Die gewählte Problemstellung dieses Aufsatzes scheint einige einleitende methodologische Überlegungen notwendig zu machen. Es soll hier nämlich der Versuch unternommen werden, insbesondere drei Aspekte in die Untersuchung mit einzubinden. Dies wäre erstens der Vergleich einer „historischen Strömung“, wie diese von der Avantgarde repräsentiert wird¹, in drei Ländern, zweitens sollen diese drei Länder in den Rahmen eines größeren Kontextes, wie es der sogenannte mitteleuropäische Literaturraum darstellt, eingeordnet werden und schließlich gilt es neben den „innerliterarischen“ Wirkungslinien auch außerliterarische Umstände in die Betrachtung mit einzubeziehen.

1 Theoretischer Umriss eines literarischen Raumes

Die gemeinsame Betrachtung mehrerer Literaturen beziehungsweise mehrerer literarischer Erscheinungen unter dem Gesichtspunkt ihrer immanenten Wechselwirkungen sowie ihres übergeordneten Kontextes erfolgt unter Zuhilfenahme des Begriffes des literarischen Systems.² Demnach können so bestimmte Literaturen – wovon noch die Rede sein wird – den mitteleuropäischen Literaturraum bilden; wie ebenfalls der Avantgarde, als übergeordnete Strömung, mehrere Richtungen, wie Expressionismus, Futurismus oder Konstruktivismus, zugerechnet werden können.

¹ Es scheint schwierig, den literaturwissenschaftlichen Terminus „Avantgarde“ exakt zu bestimmen, und in diese Richtung gehende Versuche sprengen wohl den Rahmen dieses Aufsatzes. Daher soll hier der Begriff im Anschluß an Miklós Szabolcsis Aufsatz *Avantgarde, Neo-Avantgarde, Modernismus* (1979), der in bezug auf die Avantgarde einmal von „Strömungen und Tendenzen mit einem klaren Programm auf ästhetischer, philosophischer und in vielen Fällen politischer Ebene“ (Szabolcsi 1979, S. 27) gesprochen hat, verwendet werden.

² Vgl. dazu etwa Rinner 1989.

Ausgehend von Erkenntnissen des russischen Formalismus³ (über den Systemcharakter der Literatur), läßt sich ein literarisches System – ähnlich wie ein einzelner literarischer Text – insbesondere aus dem Zusammenspiel und den Wechselwirkungen seiner ihm immanenten Elemente erfassen und begreifen. Wie Janusz Sławiński⁴ diesbezüglich ausführt, steht dabei in einem solchen System die einzelne literarische Äußerung immer in Korrespondenz mit ihren „übergeordneten“ Bezugssystemen, als welche unter anderem die Tradition einer Nationalliteratur, ein bestimmtes poetisches Programm oder ein Manifest einer literarischen Gruppe, aber auch etwa außerliterarische Gegebenheiten, wie soziale oder historische Ereignisse, angesehen werden können.⁵

Wie können nun diese theoretischen Vorüberlegungen für die Problemstellung dieses Aufsatzes nutzbar gemacht werden? Den theoretischen Ansatz des literarischen Systems in bezug auf eine bestimmte Strömung formuliert zum ersten Mal 1967⁶ Viktor Žirmunskij am Beispiel der Romantik: „Die Romantik ist wie jede andere literarische Strömung eine komplexe und dialektisch widersprüchliche, in ihrer Entwicklung differenzierte und variable historische Tatsache [...]. Folglich muß auch ihre Definition komplex und dynamisch sein. Sie sollte nicht aus abstrakten Begriffen bestehen, sondern aus einem System sich gegenseitig bedingender Indizien, wobei die nationalen, sozialen und individuellen Unterschiede zutage treten.“⁷ Žirmunskij reißt in seinen Ausführungen aber auch das Problem der Veränderbarkeit beziehungsweise der Variation eines Systems an.⁸ Diese werden nämlich nicht als der Bruch oder als der Wechsel von einem System zum anderen beschrieben, da „eine literarische Strömung [...] kein in sich abgeschlossenes, sondern ein offenes System darstellt, welches sich ständig weiterentwickelt und dahin tendiert, sich in das nachfolgende historische System umzuwandeln. Aus diesen Gründen kann man auch in den aufeinanderfolgenden literarischen Strömungen und poetischen Stilen stets Übergangssymptome feststellen.“⁹ Daraus ergibt sich, daß zur Beschreibung einer Veränderung innerhalb eines literarischen Systems, die zum Beispiel ästhetische Merkmale erfaßt, das Augenmerk auch auf sogenannte äußere Gegebenheiten, welche Žirmunskij „Indizien“ nennt, gelenkt werden muß. Denn auch diese vermögen letztendlich die Gestalt eines literarischen Systems zu verändern.

³ Vgl. dazu etwa Jurij Tynjanov *Über die literarische Evolution* (Abgedruckt in: Jurij Striedter [Hrsg.] *Russischer Formalismus*. München⁵ 1994).

⁴ Vgl. dazu Sławiński 1975.

⁵ Siehe zu Jakobsons und Tynjanovs „Idee einer sozialen Evolution als eines Systems der Systeme“: Rinner 1989, S. 26.

⁶ In: *Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*. Referat gehalten auf dem V. Kongreß der AILC. Deutsch s. Žirmunskij 1973.

⁷ Žirmunskij 1973, S. 107.

⁸ Siehe zum „Dynamismus“ eines literarischen Systems: Rinner 1989, S. 29-30.

⁹ Žirmunskij 1973, S. 112.

Diese bisher getroffenen Ausführungen haben bereits die Möglichkeiten der Betrachtung eines literarischen Werkes im Gefüge sowohl nationaler als auch internationaler Strömungen und Traditionen angedeutet. So kann ein Werk in den Schnittpunkt verschiedener Kontexte gestellt werden. Ähnlichkeiten oder Unterschiede zweier oder mehrerer miteinander in Beziehung gesetzter Werke können einerseits über genetische Beziehungen und über typologische Zusammenhänge, wie es Dionýz Ďurišin genannt hat¹⁰, erklärbar gemacht werden. Insbesondere durch die Annahme, daß sowohl außerliterarische Faktoren, wie historische Ereignisse, die Erscheinungsform literarischer Werke beeinflussen, aber auch innerliterarische Gegebenheiten, etwa daß das Auftreten einer internationalen Strömung mit der Tradition einer bestimmten Nationalliteratur in ein ganz besonderes Wechselverhältnis eintreten kann, lassen sich diese Zusammenhänge noch näher definieren.¹¹ Dabei ließen sich unter gesellschaftlich-typologischen Analogien jene außerliterarischen Faktoren begreifen, die etwa aufgrund einer ähnlichen historischen oder ideologischen Erfahrung verschiedener Völker zustande kommen, was sich zum Beispiel in der Übernahme bestimmter literarischer Gattungen und Formen im Rahmen der jeweiligen Nationalliteratur niederzuschlagen vermag. Mit literarisch-typologischen Analogien, deren Impulswirkung zum Beispiel von einem programmatischen Manifest ausgehen kann, läßt sich besonders der Zusammenhang zwischen bestimmten Traditionen einer Nationalliteratur und internationalen Strömungen untersuchen. Dies zeigt sich unter anderem im Vergleich bestimmter Kompositionsprinzipien oder in der Motivik literarischer Werke. Psychologisch-typologische Analogien schließlich erfassen zum Beispiel eine ähnliche emotionale Wahrnehmung und ihre literarische Verarbeitung durch verschiedene Autoren. So erscheinen diese drei Arten typologischer Analogien, zusammen mit der genetischen Forschung, als ein approbates Mittel, um tiefere Zusammenhänge innerhalb eines oder mehrerer Systeme vergleichend und in Beziehung setzend zu beschreiben.

Der oben skizzierte theoretische Ansatz des literarischen Systems kann jedoch auch in „regionaler“ Hinsicht verstanden werden.

Und so weist Tibor Klaniczay mit Blick auf eine vergleichenden Literaturgeschichte Osteuropas bereits 1962¹² darauf hin, daß vor allem – in bezug auf eine gemeinsame Darstellung der slawischen Literaturen – „die sprachliche Affinität [sowie] die historischen und kulturellen Bindungen, welche die slawischen Völker miteinander vereinen“¹³ einem solchen For-

¹⁰ Ďurišin 1972.

¹¹ Zu dieser Unterscheidung: vgl. Ďurišin 1972, S. 93-99.

¹² In seinem Aufsatz *Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale*, erstmals abgedruckt in: István Sóter [Hrsg.] *La Littérature Comparée en Europe Orientale. Conférence de Budapest 26-29 Octobre 1962*. Budapest 1963, S. 115-128. (deutsch: Klaniczay).

¹³ Klaniczay 1980, S. 44.

schungsansatz Substanz verleihen, um jedoch sofort hinzuzufügen, „daß es sich nicht um eine slawische Eigentümlichkeit, sondern um eine ganz Osteuropa gemeinsame Erscheinung handelt.“¹⁴ Die Suche nach methodologischen Ansätzen bei der Betrachtung von Literaturen im Rahmen sogenannter supranationaler Literatursynthesen, für die unter anderem jene von Klaniczay angedeuteten außerliterarischen Prämissen¹⁵ wie Verwandtschaften in sprachlicher, geschichtlicher und kultureller Hinsicht als konstituierend angesehen werden können, findet innerhalb der Komparatistik etwa ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre statt.¹⁶

Die innerhalb der Synthese vorhandenen, verbindenden Elemente, die Wechselwirkungen und die Zusammenhänge lassen sich über die Prinzipien der typologischen Forschung, wie sie oben dargestellt wurden, bestimmen. Demnach kann eine solche „interliterarische Gemeinschaft“ – positioniert gewissermaßen zwischen Nationalliteratur und Weltliteratur¹⁷ – ebenfalls als System, wie es einleitend vorgestellt wurde, begriffen werden, was aber auch heißt, sich der Dynamik und der Veränderbarkeit bewußt zu sein: „[...] il faut [les] étudier [...] pas comme un système stable, mais comme un organisme qui vit, se développe et change de caractère suivant les conditions intérieures et extérieures.“¹⁸

Wie sich nun der sogenannte „mitteleuropäische Literaturraum“ herausgebildet hat, wie er analytisch erschließbar ist und wie die hier einleitend gemachten Bemerkungen für die Diskussion um ein System der Literaturen des „europäischen Zwischenfeldes“ fruchtbar gemacht werden können, hat die komparatistische Forschung in den letzten zwanzig Jahren in einer Vielzahl von Arbeiten dargelegt.¹⁹ Die Ziele einer solchen mitteleuropäischen Komparatistik²⁰, die gewissermaßen auch für diesen Aufsatz Gültigkeit haben, hat in seinem Buch *Wien und die Literaturen der Donaumonarchie* treffend György Vajda beschrieben: „Es wird betont, wie wichtig es wäre, die Literaturen der Region Mitteleuropa oder 'Zwischeneuropa' vom Aspekt der literarischen Symbiose zu untersuchen, die genetischen Beziehungen und die reichen typologischen Zusammenhänge aufzudecken. [...] In diesem europäischen Zwischenfeld [...] riefen die historischen Staatsgrenzen auch gleichartige Züge tragende, kulturelle Komplexe in Existenz, schufen gewisse Modelle des Zusammenlebens von Sprachen und Kulturen,

¹⁴ Klaniczay 1980, S. 44.

¹⁵ Dazu erweiternd: Ďurišin 1981, S. 66-70.

¹⁶ Als maßgebend für diese Entwicklung wären an dieser Stelle, neben dem bereits erwähnten Referat von Žirmunskij, etwa zu nennen: Konstantinović 1975 sowie Ďurišin 1972.

¹⁷ Dazu (und zum Begriff) siehe: Ďurišin 1981, S. 63.

¹⁸ Krejčí 1973, S. 145. Vgl. hierzu: Rinner 1989, S. 36, die in diesem Zusammenhang auf das Erkennen und Ableiten von „Modellen“ innerhalb eines Systems hinweist.

¹⁹ Vgl. beispielsweise Konstantinović 1979 (zum Begriff des europäischen Zwischenfeldes) beziehungsweise Konstantinović, 1991 (zum mitteleuropäischen Literaturraum).

²⁰ Siehe auch: Konstantinović 1975, S. 750 sowie Klaniczay 1980, S. 43.

deren Bewertung durch national voreingenommene Augen nicht möglich ist."²¹

2 Zur mitteleuropäischen Avantgarde der zwanziger Jahre

2.1 Von der Moderne zur Avantgarde

Etwa mit Beginn der zweiten Dekade unseres Jahrhunderts setzt in allen drei Literaturen die Überwindung, Ablösung und Erneuerung ästhetischer Positionen, die die Literatur der Moderne zu kennzeichnen vermocht haben, ein, ohne daß hier bereits von einem programmatischen Auftreten der Avantgarde gesprochen werden kann. So zeigt sich in dieser „Übergangsphase“, daß die Kritik an der Moderne vor allem deren Ästhetizismus ablehnt und daraus folgernd eine gewisse Unfähigkeit der Literatur, auf die außerliterarische „Realität“ zu wirken, das heißt konkret zum Handeln anzuregen, sieht. Diesen Umstand vermag etwa Stanisław Brzozowski einzunehmen, wenn er in seiner Kritik an der Generation der Jahrhundertwende, dem umfassenden Werk *Legenda Młodej Polski (Legende des Jungen Polen)*, unter anderem schreibt, daß die Literatur und mit ihr die Schriftsteller nichts mehr in bezug auf die nationale Befreiung zu leisten imstande wären, und weiter: „Die Literatur ist zum Zersetzungsfaktor jener Werte geworden, die zum Handeln führen, weil sie der Wahrheit gleichgültig gegenübersteht.“²²

Eine ähnliche Position vertritt der stark an politisch-gesellschaftlichen Strömungen der Zeit, wie Anarchismus und Kommunismus, interessierten Zeitschriften *Práce (Arbeit)* und *Nový kult (Neuer Kult)*, dessen zentrale Person der für die tschechische Avantgarde stets Einfluß ausübende Stanislav Kostka Neumann ist. In der Dichtung der diesen Zeitschriften nahestehenden Persönlichkeiten artikuliert sich aber auch die bewußte Abkehr von ästhetischen Auffassungen der Moderne. So finden unter anderem neue Motive und Themen Eingang in die Literatur. Petr Bezruč klagt in seinen *Slezské písně (Schlesische Lieder)* die Unterdrückung und Ausbeutung der Bauern und Bergarbeiter im nordtschechischen schlesischen Kohlenrevier an. Vor allem durch seinen freien, spontanen, oft reimlosen Verse löst sich Bezruč von der Dichtung seiner Zeit. Ein bewußter „Antiästhetizismus“ in sprachlicher Hinsicht findet sich weiters bei František Gellner, der zum Beispiel Elemente aus der Alltagssprache und Vulgarismen in seine Dichtung aufnimmt. Auch die Verse des polnischen Dichters Tadeusz Żeleński-Boy für sein literarisches Kabarett *Zielony Balonik*

²¹ Vajda 1994, 228.

²² Zit. nach Dedecius 1982, S. 266.

(*Der grüne Ballon*) leben von Elementen der Umgangssprache, von Sprachspielen und einem manchmal auch banalen Ausdruck.

Andere Anstöße, die zur Überwindung der Moderne führen können, sieht man zum Beispiel im Futurismus. In Ungarn²³ veröffentlicht 1913 etwa Dezső Szabó im zentralen publizistischen Organ der Jahrhundertwendegeneration, dem *Nyugat (Westen)*, einen längeren Artikel über den italienischen Futurismus und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß diese neu entstandene Kunstrichtung gleichzeitig auf Erneuerung sowohl in der Kunst selbst als auch in der Politik zu zielen vermöge. Szabó gibt jedoch in diesem Artikel noch einen weiteren Impuls für die sich formierende literarische Avantgarde, der in allen drei Ländern entscheidende Bedeutung haben soll – er streicht die Bedeutung der Poesie von Walt Whitman hervor.²⁴

Im Schaffen des amerikanischen Dichters erblickt man eine bejahende, lebenszugewandte und am Diesseits orientierte frohe Dichtung, die sich sozusagen „das Leben“ zum Stoffe nimmt. Einer der herausragendsten Vertreter des tschechischen Poetismus, Vítězslav Nezval hat es einmal so beschrieben: „Die Natur, die Großstadt, ja, auch die märchenhaften Wunder hatten Zugang zu der wiederentstandenen Welt, Alltäglichkeit und auch Pathos, Gegenständlichkeit und auch Schwindelgefühl erzeugende Saltos kamen zur Geltung in dem neuen natürlichen Spiel ohne Regeln. Gerade darin lag die erregende Schönheit des neuen Schaffens, daß das, was ich heute zu definieren versuche, keine Regeln hatte, daß die neue Poesie sich offenen Auges nach Art der Blinden selbst erstastete.“²⁵

Wie Nezval hier andeutet, tritt, durch diese veränderte Wahrnehmung bedingt, zum Beispiel der freie Vers in die Poesie ein; der polnische Futurist Jerzy Jankowski betont in diesem Zusammenhang die Übereinstimmung der Rhythmen des Lebens und der Kunst. Wie Lam darauf hinweist, nimmt auf diesen Aspekt der direkten Korrespondenz von Dichtung und Wirklichkeit unter anderem auch Bolesław Leśmian²⁶ in seiner Essayistik Bezug: „Der Gedanke, vom Rhythmus gewiegt, nimmt jene elementaren Schwingungen und Wandelbarkeit an, die ihn mit dem Leben selbst verbinden, wobei sie in ihm, wie in einem für jede Bewegung und jeden Schimmer empfindlichen Spiegel die uns niemals bekannte 'Äußerlichkeit', die geheimnisvoller als die eigene Seele ist, widerspiegelt.“²⁷

Es läßt sich also erkennen, daß Anzeichen avantgardistischer Elemente in den einzelnen Literaturen vom Schaffen noch stark in der Moder-

²³ Siehe zu den folgenden Ausführungen: Deréky 1991, S. 11-17.

²⁴ Zur Rezeption von Whitman siehe für die tschechische (u.a. A. Gottwald und K. Teige) und die polnische (J. Jankowski, J. Tuwim, K. Wierzyński) Literatur: Drows 1983, S. 138-140 und 145-152 sowie für die ungarische (D. Szabó und L. Kassák) Literatur: Deréky 1991, S. 13-16.

²⁵ Nezval 1988, S. 138.

²⁶ Vgl. Lam 1990, S. 21-27; zum Einfluß der Philosophie Bergsons: Drows 1983, S. 119-121 sowie 127-129.

²⁷ Zit. nach Lam 1990, S. 26.

ne verhafteter Dichter ausgehen. In den Erneuerungsbestrebungen orientiert man sich gerne an den aktuellen Erscheinungen der Zeit, wie der Industrialisierung, dem Aufschwung der Arbeiterbewegungen, oder am Entstehen neuer Kunstformen, wie Kino, Kabarett und Varieté.

Dennoch führt die meist um 1905 einsetzende „Krise“ der Moderne nicht unmittelbar zum Entstehen avantgardistischer Gruppen. Dieses Faktum, wie es Gazda für die polnische Literatur beschrieben hat, scheint hier für alle drei behandelten Literaturen charakteristisch zu sein.²⁸

2.2 Die erste Phase der Avantgarde (bis 1921/22)

2.2.1 Das erste Auftreten der Avantgarde

Das erste Zeichen der tschechischen Avantgarde setzt die sogenannte Generation des Jahres 1914 mit der Publikation ihrer literarischen Texte in dem von ihnen herausgegebenen *Almanach na rok 1914 (Almanach für das Jahr 1914)*. Für diese zwar nur lose formierte Gruppe, der zum Beispiel die Brüder Karel und Josef Čapek angehören, sucht Neumann ein theoretisches Programm zu formulieren. Er veröffentlicht am 9. August 1913 in der Brüner *Lidové noviny (Volkszeitung)* seinen Aufsatz *Otevřená okna (Offene Fenster)*, einen Angriff auf die Generation der Jahrhundertwende lancierend: „Was wollen wir eigentlich, wenn nicht dem geschätzten Volke die löchrigen Backenzähne des ästhetischen, positiv politischen und realistischen Widerkäuens à la Machar heraus schlagen, und ihm an ihrer Stelle echte, gesunde, scharfe und hungrige futuristische Reißer einzusetzen?“²⁹

Dieser Aufsatz ist Teil einer ganzen Reihe von Artikeln, in welchen Neumann versucht, das Wesen und die Ziele der neuen Dichtung zu umreißen.³⁰ Von Erscheinungen der zeitgenössischen europäischen Avantgarde ausgehend, plädiert er für eine Kunst, die die Realität selbst zum Vorbild habe und sich alles zum Thema machen könne, womit aber auch eine Auflösung fester Formen in der Kunst einhergehe.

Das Bemühen um eine Symbiose aktueller künstlerischer Tendenzen wird insbesondere aber bei Lajos Kassák erkennbar, der in der 10. Nummer seiner 1915 zusammen mit Deszö Szabó gegründeten Literaturzeitschrift *A Tett (Die Tat)* einen Text unter dem Titel *Program (Programm)* veröffentlicht.³¹ Darin wendet er sich überhaupt gegen die Zuordnung zu einem bestimmten Ismus, ganz besonders lehnt Kassák jedoch den Futurismus, ob dessen Kriegsbegeisterung, ab. Vielmehr versucht er die Literatur als ein soziales Phänomen zu beschreiben und fordert, daß sie von den Dingen der

²⁸ Vgl. Gazda 187, S. 134.

²⁹ Zit. nach Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III, S. 27.

³⁰ Siehe dazu: Drews 1983, S. 81-84.

³¹ Auszugsweise abgedruckt bei: Szabolcsi 1973, S. 289-290.

neuen Realität, wie von Lokomotiven, Telegraphen und Flugzeugen, in vollem Umfang Kenntnis nehmen müsse (ihr Subjekt sei der ganze Kosmos), was sich aber auch in einem erneuerten sprachlichen Ausdruck niederzuschlagen vermöge, der eben aus der „Seele“ dieser Objekte der neuen Welt komme. Dieses neuen sprachlichen Ausdrucks bedient sich Kassák aber auch in seinem Anti-Kriegsgedicht *Brrr ...bum ...bumbum ...bum ...* (1915), wenn er ein Gefecht beschreibt:

Fu-u-ujjjiii [...]bum [...]bururu-u [...]bumm [...]bumm [...]
siü-cupp, paka-paka-paka-paka-brura-rü-ü-ü-ü [...]
fru-urru-u-u-u [...]pikk [...]frrrrrrru-u-u-u-u ([...])³²

Sich ebenfalls einer Erneuerung der Kunst verschreibend, tritt um 1912/1913 in Polen der Futurist Jerzy Jankowski hervor; auch er bemängelt den fehlenden Kontakt der Literatur mit der sie umgebenden Gegenwart, mit den Erscheinungsformen der Zeit. Wie Kassák versucht Jankowski, den sprachlichen Ausdruck unmittelbarer und direkter zu machen, was auf dem Wege einer veränderten Orthographie gelingen soll – seinen Namen schreibt er Yeży Yankowski. Die Futuristen um Bruno Jasioński werden dieses Verfahren noch einmal in den zwanziger Jahren aufgreifen.

Auf der Suche nach neuen Positionen treten die ersten Signale der beginnenden Avantgarde in allen drei Ländern meist unter dem inspirierenden Eindruck zeitgenössischer europäischer Avantgarde-Strömungen hervor, wobei der Bogen vom Futurismus über den Expressionismus bis zu Apollinaire reicht.³³ Die Rezeption ist jedoch stets eine produktive, da versucht wird, auf den gewonnenen Erkenntnissen aufzubauen.

In Tschechien und in Ungarn stehen bereits Publikationsorgane zur Verfügung, und Kassák wie Neumann treten auch als Verfasser programmatischer Texte hervor. In der scharfen Wendung gegen die Moderne kommt weiters ein gewisses Moment des Anti-Traditionalismus zum Ausdruck, das sich allerdings nicht gegen die gesamte nationalliterarische Tradition richtet. Die Avantgarde tritt also vorerst nicht durch einen so gewaltigen Paukenschlag auf, wie er etwa Marinetti in Italien begleitet hatte.

³² Das Gedicht ist zweisprachig abgedruckt in und hier zitiert nach: Hein [Hrsg.] 1991, S. 100-103. Die hier geforderte radikale Spracherneuerung führte auch zu einer Kritik an Kassák von Seiten Mihály Babits, dem Herausgeber des *Nyugat*: siehe dazu: Derékly 1991, S. 16-17.

³³ Siehe weiters – zur Wirkung Bergsons auf die Dichter dieser Zeit: Drews 1983, S. 126-131 (Polen) sowie 131-137 (Tschechien).

2.2.2 Das Entstehen avantgardistischer Gruppen nach dem Ersten Weltkrieg³⁴

Endre Bojtár nennt in seiner Arbeit über die osteuropäische Avantgarde insbesondere drei außerliterarische Faktoren, welche mit dem Entstehen der avantgardistischen Gruppen nach dem Ersten Weltkrieg untrennbar verbunden sind und die auch auf alle drei hier diskutierten Länder zutreffen.³⁵

Dazu zählt erstens jener Umstand, daß nach dem Krieg nach teilweise langer Zeit wieder ein unabhängiger tschechischer (zusammen mit der Slowakei als ČSR), ein polnischer sowie ein ungarischer Staat entstehen. Für das dadurch zweifelsfrei motivierte politische und gesellschaftliche Engagement gilt als „materielle“ Basis die ebenfalls zu dieser Zeit neu entstandene Sowjetunion sowie der Aufschwung der Arbeiterbewegung.

Unter Berücksichtigung alldessen soll somit der Anspruch der sich nun formierenden Avantgarde lauten, zusammen mit der künstlerischen (wobei man hier bereits auf die Erscheinungen vor oder während des Krieges zurückgreifen kann) auch eine gesellschaftliche Erneuerung zu vollziehen. Während oder kurz nach dem Ersten Weltkrieg kommt es daher in allen drei Ländern zum Entstehen von avantgardistischen Gruppen, die ihre Grundsätze in Manifesten bzw. Programmen veröffentlichen.

Noch einmal wird die Abgrenzung zu anderen zeitgenössischen Avantgarde-Gruppen betont, und so gibt das Motto, das man diesem Abschnitt der Avantgarde überschreiben könnte, der polnische Futurist Bruno Jasieński in seinem *Manifest w sprawie poezji futurystycznej (Manifest in Sachen futuristischer Dichtung)* aus, wenn er ausruft: „Wir haben nicht vor, im Jahre 1921 das zu wiederholen, was sie bereits im Jahre 1908 getan haben.“³⁶ Diesen Ansatz präzisiert Karel Teige in seinem Aufsatz *Obrazy a předobrazy (Bilder und Vorbilder)*, mit welchem er der ersten tschechischen Avantgarde-Gruppe, dem 1920 gegründeten Umělecký svaz Devětsil (Künstlervereinigung Devětsil) einen anfänglichen programmatischen Entwurf zur Seite stellte.³⁷ Darin bemängelt Teige, daß sich die „gestrige Kunst“, wozu er unter anderem Expressionismus und Futurismus zählt, allein mit dem ästhetischen Wert der Dinge beschäftigt hätte, das heißt der Motiv- und Bildgehalt der Poesie sei zwar durch die Errungenschaften der modernen Zeit beträchtlich erweitert worden, dennoch hätte man an dieser Stelle halt gemacht und wäre etwa auf das Verhältnis von Kunst und Reali-

tät nicht eingegangen: „Ohne eine solche Bewertung der geistigen Ganzheit des Lebens mußte sie lediglich in ihrem Formalismus und Ästhetizismus verharren.“³⁸

Zu einer ähnlichen Schlußfolgerung kommt Kassák, der in einem seine Bewegung – den sogenannten Aktivismus – begründenden Artikel³⁹ sich ebenfalls vom Futurismus, der ihm zu sehr an der Oberfläche verhaftet erscheint, abgrenzt und die „neue Kunst“ betreffend weiter ausführt: „This is not art which exists apart from me; it is myself, all my humanity contained in words.“⁴⁰ Deswegen versucht man nun durch sein Schaffen ein neues Modell sowohl für die Kunst wie auch für das (gesellschaftliche) Leben zu liefern. Generell gesprochen soll die „Erneuerung“ in allen Sphären des Lebens parallel vollzogen werden, man will nun also auch die Politik verändern.

Deshalb fordern etwa die polnischen Futuristen in ihrem gemeinsamen Credo, in Jasieńskis *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia (An das polnische Volk. Manifest in Sachen der sofortigen Futurisierung des Lebens)*, die Gründung einer gesamt-polnischen futuristischen Partei sowie „vom Parlament der konstitutionellen Republik Polen die sofortige Verabschiedung einer Verordnung, die dem Künstler ähnlich wie dem Parlamentsabgeordneten Immunität gewährt. Der Künstler ist genauso ein Volksvertreter wie der Abgeordnete.“⁴¹

Zu konkretem politischem Engagement kommt es hingegen vorerst beim Devětsil, und zwar zu einer Zusammenarbeit mit der Kulturabteilung der tschechischen kommunistischen Partei, dem von Neumann geleiteten Proletkult, dem auch mehrere Devětsil-Mitglieder beitreten. So heißt es dazu in Teiges bereits erwähnter Studie *Obrazy a předobrazy*: „Die Arbeit der bildenden Künstler, Dichter, Bauern, Arbeiter, Denker und Wissenschaftler steht gemeinsam neben der des Soldaten der Revolution: ihre Aufgabe ist die gleiche. Sie realisieren keine Theorien, sondern sie schaffen die neue Welt.“⁴²

Sofort nach dem Verbot von *A Tett* im Jahre 1916 gründet Kassák eine neue Zeitschrift unter dem Titel *Ma (Heute)*, die bis 1919 noch in Budapest und von 1920 bis 1925 in Wien erscheinen soll. Er führt zwar einige ästhetische Positionen, die er in dem oben erwähnten *Program* dargelegt hat, fort, betont aber darüber hinaus in der Budapester Phase der Zeitschrift auch die gesellschaftliche Aufgabe der neuen Kunst, die sich in ihrer Attitüde ebenfalls dem Kommunismus nähert.⁴³ Der Bewegung, die von diesem Standpunkt ausgeht, gibt Kassák – wie bereits erwähnt – selbst den Namen

³⁴ Aus Platzgründen ist es leider nicht möglich alle zu dieser Zeit repräsentierten Strömungen zu besprechen, ich muß daher leider die dem Expressionismus nahestehenden Gruppen Zdrój (Quelle; aus Posen) und die Pferover Literární skupina (Literarische Vereinigung), den Warschauer Skamander sowie die Budapester *Magyar Írás* von Tivadar Raith übergehen.

³⁵ Siehe dazu: Bojtár 1992, S. 33-36.

³⁶ Zit. nach Lam 1990, S. 199.

³⁷ Abgedruckt in: Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III, S. 34.

³⁸ Zit. nach Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III, S. 34.

³⁹ Siehe dazu: Szabolcsi 1973, S. 290-292.

⁴⁰ Zit. nach Szabolcsi 1973, S. 291.

⁴¹ Zit. nach Lam 1990, S. 196.

⁴² Zit. nach Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III, S. 34.

⁴³ Vgl. hierzu: Deréky 1991, S. 17-18.

Aktivismus.⁴⁴ Kassák tritt hier für eine dezidiert linke Massenkunst ein, die Kunst soll möglichst für alle und jeden bestimmt sein, ganz besonders aber den arbeitenden Menschen erreichen. Es ist dies eine Position, die identisch von Jasioński vertreten wird, wovon weiter unten noch die Rede sein wird. Mit Gedichten wie *Fiatal munkás (Junger Arbeiter)* von 1919 spricht Kassák auch direkt Zielgruppen seiner Poesie an – mit Erfolg, da der Kongreß der ungarischen Jungarbeiter die Kunst des *Ma*-Kreises für seine zukünftige erklärt.⁴⁵ Obwohl man also nicht ein unmittelbares Engagement innerhalb einer Partei anstrebt wie der Devětsil – ein Faktum, das auch zur Spaltung des *Ma*-Kreises beiträgt, denkt man doch daran, der am 21. März 1919 ausgerufenen Räterepublik sein Kunstmodell als „offizielle Kunst [...] anzubieten“.⁴⁶ Béla Kun erteilt dem auf einer Rede der Landesparteiversammlung der Kommunistischen Partei eine Absage: „Ein neues geistiges Leben, eine neue Kultur muß aus dem Proletariat entstehen, und ich vertraue auf die schöpferische Kraft des Proletariats, auf jene schöpferische Kraft, die Institutionen zerstört und Institutionen geschaffen hat, diese Kraft wird auch im geistigen Leben ihre Entfaltung finden. Zweifellos wird das nicht die Literatur der 'MA' sein, die ein Produkt der bürgerlichen Dekadenz ist.“⁴⁷

Schon am nächsten Tag veröffentlicht Kassák im *Ma* seine Reaktion, den *Levél Kun Bélához a művészet névében (Brief an Béla Kun im Namen der Kunst)*, worin er zwar betont, daß sich der Dichterkreis bereits seit den Zeiten von *A Tett* dem Kommunismus verpflichtet fühle, jedoch klarstellt: „Denn wir haben jenseits jeder Parteipolitik, jeder nationalen wie rassenmäßigen Ideologie begonnen, in Richtung des unerreichbaren Endziels für den Menschen, in dem das Weltbild lebt, zu kämpfen. Und all dies nicht in bürgerlicher Dekadenz, nicht verlassen in unserer Versessenheit, sondern im Glauben an unseren Kampf für den Frieden, in demselben Geloben und Kampf wie die russischen Bolschewiki in der Politik. [...] Bei uns ist die Kunst kein l'art pour l'art Spiel, bei uns ist schön, was gut ist, für uns ist das Ziel des Lebens nicht der Klassenkampf.“⁴⁸

Aus ähnlichen Gründen kommt es auch in Tschechien zu einer Entzweiung von Politik und Kunst. Wie erwähnt sieht Teige die Kunst ebenfalls als aktiven Faktor im Rahmen der gesellschaftlichen Revolution, wohingegen Neumann die Erneuerung der Kultur erst infolge politischer Umbildung sehen wollte. Dieser Disput veranlaßt Teige zum Verfassen seines Aufsatzes *Proletařské umění (Die proletarische Kunst)*.⁴⁹ Er schreibt darin,

daß die Kunst, die sich an alle Menschen richte, insbesondere die Aufgabe habe, diese zu unterhalten und zu erfreuen, was sich unter anderem in einer Fülle von Themen, die eben dem Zielpublikum nahestehen, äußern soll.

Der polnische Futurismus wird ab 1918 im wesentlichen von zwei Gruppen repräsentiert: eine, die sich in Warschau um Anatol Stern und Aleksander Wat bildet und eine in Krakau, der eben Jasioński angehört und die sich zuvor gewissermaßen aus dem Kreis rund um die Zeitschrift *Formiści (Die Formisten)* gebildet hat. Die Vereinigung beider futuristischer Gruppen am 7. Februar 1921 im Krakauer Klub Katarynka (Der Leierkasten) bedeutet unter dem Gesichtspunkt der Vergleichbarkeit des polnischen Futurismus mit anderen europäischen Avantgarde-Bewegungen eine besondere Synthese, denn ist Jasioński, der bis 1918 in Rußland weilte, vor allem mit Majakowskij und dem russischen Ego-Futurismus bekannt, so orientieren sich Stern und Wat eher am Dadaismus.⁵⁰

In den beiden bereits erwähnten Manifesten, die Jasioński verfaßt hat, erblicken wir Parallelen in der Formulierung ästhetischer Positionen zu Teiges *Proletařské umění*. Trotz einer scharfen Wendung gegen die Tradition zollt Jasioński der romantischen Literatur Tribut, „weil sie mit dem Saft und dem Blut des umstürzenden Lebens selbst geschrieben worden ist, weil sie der Pulsschlag und Aufschrei ihrer Tage war, weil sie so gewesen ist, wie allgemein und ausschließlich jedwede Kunst sein kann und muß. [...] Die Kunst sollte Elixier und Freude des Lebens sein und nicht dessen Klageweib und Trösterin. Wir brechen ein für allemal mit den Fiktionen der sogenannten 'reinen Kunst', der 'Kunst um der Kunst willen', der 'Kunst für das Absolute'. Die Kunst muß einzig und vor allem menschlich sein, d.h. für die Menschen, für die Masse da sein, demokratisch und allgemein.“⁵¹

Noch im selben Jahr kommt es zu einer Gemeinschaftsarbeit der Futuristen mit anderen polnischen literarischen Gruppen, die sich in der Herausgabe der Zeitschrift *Nowa Sztuka (Neue Kunst)* manifestiert. Obwohl dieses Projekt als Versuch gewertet werden kann, gewisse ästhetische Positionen des Futurismus weiterzuführen, markiert doch spätestens das Erscheinen des *Almanach Nowej Sztuki (Almanach der neuen Kunst)* in den Jahren 1924 und 1925 das Ende dieser Bewegung.⁵² Denn schon zwei Jahre früher läßt sich eine abschließende Auseinandersetzung mit dem Futurismus bemerken. Ab 1922 erscheint nämlich in Krakau die von Tadeusz Peiper redigierte *Zwrotnica (Die Weiche)*. Der um diese Zeitschrift versammelte Kreis, dem neben Peiper etwa auch Julian Przyboś angehört, bildet die klassische polnische Avantgarde – die *Awangarda Krakowska (Krakauer Avantgarde)*. In der sechsten Nummer der *Zwrotnica*, vom Oktober 1923,

⁴⁴ Siehe zum Zusammenhang zwischen dem Aktivismus und dem Expressionismus: Szabolcsi 1973, 290-291 sowie Deréky 1991, S. 18.

⁴⁵ Siehe: Deréky 1996, S. 58.

⁴⁶ Deréky 1996, S. 57.

⁴⁷ Zit. nach Farkas [Hrsg.] 1979, S. 230.

⁴⁸ Zit. nach Farkas [Hrsg.] 1979, S. 233.

⁴⁹ Siehe dazu: Hansen-Löve 1975, S. 73-76.

⁵⁰ Vgl. dazu: Drews 1983, S. 219-222 sowie Lam 1990, S. 161-162.

⁵¹ Zit. nach Lam 1990, S. 190-192.

⁵² Siehe dazu: Drews 1983, S. 66-68 (zum Beispiel zu Jasiońskis Gedicht *Do futurystów*) sowie Lam 1990, S. 172-175.

erscheint Jasięńskis Text *Futuryzm polski – bilans* (*Der polnische Futurismus – Bilanz*). Er versucht darin noch einmal die Verdienste der Bewegung zusammenzufassen, die er vor allem in der Einführung der Maschine in die Kunst erblickt, nämlich „durch die Konstruktion neuer Organismen, auf Grundlage maschineller Gesetzmäßigkeiten: Ökonomie, Zielgerichtetheit und Dynamik.“⁵³ In derselben Nummer ist jedoch auch Peipers Aufsatz *Futuryzm* (*Der Futurismus*) abgedruckt, eine umfassende Analyse und Kritik des europäischen Futurismus. Zwar stellten die Bemühungen, Erscheinungen des Alltags und der modernen Zivilisation in die Literatur einzuführen, eine Bereicherung der modernen Ästhetik dar, der Futurismus habe aber das Verhältnis zwischen Maschine und Mensch falsch bewertet, wodurch eine Eliminierung des Letzteren aus der Literatur vollzogen werde. Peiper wendet sich auch gegen die Zerstörung oder Mißachtung formaler, ordnender Prinzipien der Sprache, wie Syntax und Grammatik, sowie gegen die Vernachlässigung des logischen Aufbaus eines literarischen Werkes. Dieser Artikel dient Peiper weniger dazu, etwa eine Geschichte oder Poetik des Futurismus zu erarbeiten, als vielmehr zur Untermauerung seines Standpunktes⁵⁴, den er in mehreren theoretischen Arbeiten in den ersten fünf Heften der *Zwrotnica* umreißt und die das Fundament der *Awangarda* Krakowska bilden.

Wie schon zuvor bei Teige, wird nun auch bei Peiper der Versuch deutlich, die neuen Erkenntnisse und Errungenschaften, die durch das Wirken nach dem Weltkrieg entstandener Avantgarde-Gruppen zu Tage getreten sind, kritisch zu bewerten und, auf ihnen aufbauend, sich erneut auf die Suche nach einer Ästhetik zu begeben.

Kassák und mit ihm der Budapester *Ma*-Kreis sieht sich dazu nicht nur etwa durch den äußeren Umstand der Flucht nach Wien (bedingt durch die drohende Verhaftung) veranlaßt.⁵⁵ Im Sinne einer Neubewertung seiner aktivistischen Kunst erscheint (auf deutsch) in der ersten Nummer des „Wiener“ *Ma* sein Text *An die Künstler aller Länder*, worin vor allem die „Umarmung der Gegenwart“ sowie die – wie vorhin bei Peiper – Bestimmung des Menschen als Hauptsubjekt der Literatur zum Ausdruck kommen. Kassák sucht dies unter anderem in seinem *Levél a művészetről* (Brief über die Kunst) zu verdeutlichen: „Wir stehen zwischen dem Gewesenen und dem Zukünftigen. Neue Perspektiven rufen. Der Mensch ist zu neuem Glauben erwacht: Wir hassen die herrschenden Äußerlichkeiten und sind erfüllt vom mächtigen Wunsch nach einer neuen Synthese. Morgen schon betreten die Schaffenden neue Wege, die zum Ziel führen. Heute sind wir, ist unser gepeinigtes Leben Sarg der Vergangenheit und Brutstätte der Zukunft zugleich.“⁵⁶

⁵³ Zit. nach Lam 1990, S. 320.

⁵⁴ Vgl. Drews 1983, S. 75.

⁵⁵ Siehe dazu: Deréky 1996, S. 58-60.

⁵⁶ Zit. nach Deréky 1991, S. 41.

Überblickt man nun zusammenfassend diesen Abschnitt der Avantgarde, so fällt wohl zuerst die Intention ihrer Exponenten zu künstlerischer und gesellschaftlicher Veränderung auf, das heißt das Bemühen, ein Modell zu schaffen, das gleichermaßen sowohl in der Kunst als auch im Leben anwendbar scheint. Die nun folgende zweite Phase der Avantgarde zeichnet sich schon innerhalb der ersten ab, wobei als äußere Umstände sicherlich der Bruch zwischen der offiziellen Politik und den Schriftstellern (Teige und Proletkult; Kassák und Kun), respektive das Auftreten neuer Persönlichkeiten, wie Peiper, zu nennen wären. Darüber hinaus findet eine konsequente Auseinandersetzung mit den, die aktuellen avantgardistischen Strömungen kennzeichnenden, ästhetischen Prämissen statt, auf welchen aufbauend neue Programme entworfen werden.

2.3 Die zweite Phase der Avantgarde (ab 1922)

Wie schon gesagt ließe sich die „inhaltliche“ Umorientierung innerhalb der ungarischen Avantgarde zeitlich etwa an der Emigration des *Ma*-Kreises nach Wien festmachen.⁵⁷ In seinem Vorwort zum 1922 in Wien erscheinenden *Új művészek könyve* (*Buch neuer Künstler*) schreibt Kassák: „Die wirkliche Kunst ist also die vollste Realität. [...] Die wirkliche Kunst, als Synthese des gegenwärtigen Lebens, ist das Ziel selbst.“⁵⁸ Notwendige „Vorarbeiten“ seien dabei vom Dadaismus und Kubismus geleistet worden. Hätten die Dadaisten in ihrem Glauben an Zerstörung die Gegenwart vom Ballast der Vergangenheit befreit, so wäre es dem Kubismus zu verdanken, den Aufbau und die Struktur der Dinge freigelegt zu haben.

Auch Peiper betont in dem der ersten Nummer von *Zwrotnica* vorangestellten Artikel mit dem vielbedeutenden Titel *Punkt wyjścia* (*Ausgangspunkt*) die Kopplung der neuen Kunst an die unmittelbare Gegenwart: „Die *ZWROTNICA* möchte die Wende zum Jetzt sein. Sie strebt danach, den Nerv der Gegenwart in unseren Menschen hineinzunähen. [...] Sie strebt danach, dem Stil unserer Epoche zu folgen und deren Haupt zu meißeln, nachdem sie dieses zuvor auf ihre eigenen eisernen Rippen gesetzt hat.“⁵⁹

Teiges Aufsatz *Proletařské umění*, der wie erwähnt zum Bruch in der Zusammenarbeit zwischen dem Devětsil und Neumanns Proletkult führte, bedeutet für die tschechische Avantgarde den Beginn einer längeren Suche nach neuen Positionen⁶⁰, an deren Ende wohl Teiges 1924 erschienenes

⁵⁷ Leider kann hier aus Platzgründen nicht auf das Schaffen anderer dem *Ma*-Kreis nahestehender Persönlichkeiten eingegangen werden. Siehe aber: Deréky 1991, S. 97-102 (zu Tibor Dery) oder 105-111 (zu Andor Németh).

⁵⁸ Zit. nach Deréky 1991, S. 127.

⁵⁹ Zit. nach Lam 1990, S. 250.

⁶⁰ Dazu genauer: Hansen-Löve 1975, S. 16-19.

Manifest *Poetismus* stehen mag. Poetismus steht dabei für eine „Kunst des Lebens, die Kunst zu leben und zu genießen“.⁶¹

„Gegenwart“ und „Leben“ sind also, wie aus den drei Zitaten ersichtlich wird, jene Ansätze, von welchen die theoretischen Überlegungen zur „neuen Kunst“ ausgehen. Was für ihn „vollste Realität“, das heißt „Gegenwart“ ist, beschreibt Kassák ebenfalls in dem bereits erwähnten Vorwort zu *Új művészek könyve*: „Und erst heute wurde uns die unbezwingliche Kraft des Menschen klar, in den Wolkenkratzern New Yorks, in den Berge verschlingenden Viadukten, den Prärien durchströmenden Lokomotiven, in den schwebenden Brücken über den Gewässern, den Röntgenmaschinen, den sich das menschliche Eingeweide erschließt, kurz in allem, was mit einem Sieg über Gottes Geschöpfe gleichbedeutend ist.“⁶²

Auch Peiper formuliert in dem bereits erwähnten Aufsatz *Punkt wyjścia* seine „Umarmung mit der Gegenwart“: „Stadt, Maschine, Masse und ihre Folgen: Geschwindigkeit, Erfindungsreichtum, Neuheit, die Macht des Menschen und der Epoche, das Ringen mit dem Himmel, der Flug auf stählernen Schwingen, das Bad im erquickendsten Alkohol des Tages, der Sprung in das Jetzt – werden für uns zum Gegenstand ungekannter Begeisterung werden. Dieses neue Aufwogen des Lebens muß sich auch in der Kunst mitteilen.“⁶³

Bei beiden Autoren tritt – neben der Bejahung des Jetzt und des Lebens – noch ein zweiter Aspekt deutlich hervor: Es ist das Bewußtsein, daß es der Mensch ist, der als Schöpfer dieser bewunderten Realität hervortritt. Durch die ihm zugeschriebene Kraft ist es gerade diesem möglich, zu schaffen und die Welt zu gestalten. Teige, der in seinem Poetismus-Manifest von denselben Gegebenheiten wie zuvor Kassák und Peiper ausgeht, erachtet deshalb klar den Konstruktivismus als Grundlage jeder modernen Kunst: „Die neue Schönheit ist aus der konstruktiven Arbeit geboren worden, der Grundlage des modernen Lebens.“⁶⁴

„Kunst, Wissenschaft, Technik berühren sich an einem Punkt“, schreibt Kassák⁶⁵ und sieht in der Architektur die reale Umsetzung der konstruktivistischen Kunst, was er – wovon noch die Rede sein wird, „Bildarchitektur“ nennt. Und auch Teige und Peiper richten dementsprechend ihren Blick auf die moderne Stadt. Letzterer formuliert dies klar in seinem berühmten Aufsatz *Miasto. Masa. Maszyna. (Stadt. Masse. Maschine)*. Die Stadt, die nicht zufällig, sondern nach einem Plan entstanden sei, stehe einerseits für die Möglichkeiten, die der Mensch bei der Gestaltung der „rohen“ Natur habe, andererseits stehe diese in einem besonderen Verhältnis zum Menschen selbst. Da nämlich dessen Wünsche, die er als Bewohner

⁶¹ Zit. nach Chvatík [Hrsg.] 1991, S. 139.

⁶² Zit. nach Deréky 1991, S. 129.

⁶³ Zit. nach Lam 1990, S. 250.

⁶⁴ Zit. nach Chvatík [Hrsg.] 1991, S. 140.

⁶⁵ Zit. nach Deréky 1991, S. 129.

der Stadt an ihre Gestaltung, an ihre Struktur habe, beim Bau stets berücksichtigt würden, gingen die Organismen des Menschen und der Stadt ineinander über: „Der Organismus des Menschen paßt sich an die Stadt an, und die Stadt paßt sich an den Organismus des Menschen an.“⁶⁶ Teige sieht ebenfalls gerade in der Stadt und in der Stadtarchitektur die Verwirklichung grundlegender Prinzipien des Konstruktivismus⁶⁷, da nämlich zum Beispiel im Wohnungsbau die Erfüllung gesellschaftlicher Erfordernisse mit der Entwicklung neuer ästhetischer Formen verbunden werden könne: „[...] moderne Formen und Gebilde sind das Resultat zielbewußter Arbeit, in vollkommener Durchführung nach dem Diktat des Zwecks und der Ökonomie erzeugt. Sie [= die Stadt] hat sich die Berechnung des Ingenieurs einverleibt und sie mit dichterischer Vision erfüllt. Die Wissenschaft vom Bauen der Städte, der Urbanismus, lieferte solcherart hinreißende und dichterische Werke; der Grundriß des Lebens, Vor-Bild der Zukunft, Utopie, die von der roten Zukunft verwirklicht werden wird.“⁶⁸

Wie die neue Kunst sei, die auf den hier dargelegten Prämissen aufbaut, sagt Kassák in seinem Aufsatz *Képarcitektúra* (Bildarchitektur): „Schaffen ist die konstruktive gute Tat. Konstruktion ist Architektur. Das absolute Bild ist die Bildarchitektur. [...] Sie kam als Repräsentant der Zeit und bescherte uns die Erkenntnis der Fläche, als real nutzbaren Raum und die Formen des kollektiven Lebensglaubens. Die Bildarchitektur baut nicht in die Fläche hinein, sondern aus der Fläche heraus. Sie nimmt einfach die Fläche als gegebenes Fundament, öffnet nichteinwärts Perspektiven, was immer nur illusionistisch sein kann, sondern sie tritt mit ihren aufeinandergelegten Farben und Formen in den realen Raum, und so bekommt das Bild die unendliche Möglichkeit des Bildlebens: die natürliche Perspektive. [...] Die Bildarchitektur ist eine Stadt amerikanischen Kalibers, ein Aussichtsturm, ein Sanatorium der Lungenkranken und will auch ein Volksfest sein. Denn Bildarchitektur ist Kunst, Kunst ist Schaffen und Schaffen ist alles.“⁶⁹

Die Kunst als Volksfest – diese Maxime schreibt sich insbesondere der Poetismus auf seine Fahnen und erklärt eine Kunst, die nicht zu unterhalten und zu erfreuen imstande sei, als tot. Kassák, der hier die für die konstruktivistische Kunst wichtigen Prämissen formuliert, scheint besonders im letzten Abschnitt des Zitates noch einmal seine Formel von der Kunst als „Synthese des gegenwärtigen Lebens“, einer die ganze Realität umfassenden Kunst, zu präzisieren – einer Kunst, die deswegen Kunst ist, da sie schafft.

Was Kassák unter dem Begriff „Bildarchitektur“ summiert, legt Peiper in seinem Aufsatz *Metafora terażniejszości* (Die Metapher der Gegen-

⁶⁶ Zit. nach Lam 1990, S. 256.

⁶⁷ Siehe dazu: Hansen-Löve 1975, S. 164-168 sowie 261-274.

⁶⁸ Zit. nach Chvatík [Hrsg.] 1991, S. 140.

⁶⁹ Zit. nach Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III, S. 208.

wart)⁷⁰ anhand derselben dar. Denn auch hier verbildlicht sich die Gegenwart gerade durch den Akt des Schaffens, durch die künstlerische Arbeit, die an ihr geleistet wird. Die Metapher forme nicht zuletzt auch durch die ihr eigene Zusammenfügung von oft nicht unmittelbar zueinandergehörenden Begriffen, von divergierenden Eindrücken, die Wirklichkeit um.

Die Arbeit an der Wirklichkeit und ihre Konstruktion durch den Schöpfer Mensch wären wohl jene Schlagwörter, mit denen sich diese Phase der Avantgarde überschreiben ließe. Mit dem Zerwürfnis zwischen den Literaten und der Politik⁷¹, mit der Aufsplitterung des simultanen Verlaufs der Revolutionierung von Kunst und Gesellschaft, war die zweite Phase der Avantgarde eingeführt worden. In allen drei Literaturen kommt es nun zur Herausbildung von prägnanten Strömungen, die als charakteristisch für das jeweilige Land erachtet werden können. Nicht zuletzt deshalb, da sich eine konsequente Auseinandersetzung mit anderen zeitgenössischen europäischen Avantgarde-Strömungen bereits innerhalb der ersten Phase beobachtet ließ. Diese beiden Phasen gehen ja auch – wie oben angedeutet wurde – gewissermaßen ineinander über.

2.4 Der Übergang zu den dreißiger Jahren – Schlußbemerkung

Ab Mitte der zwanziger Jahre kommt es zur Auflösung der hier diskutierten Avantgarde-Gruppen. Der *Ma*-Kreis kehrt fast geschlossen nach Budapest zurück, wo man – unter anderem durch die Arbeit an der Zeitschrift *Dokumentum* (*Dokument*) sowie durch eine Zusammenarbeit mit der von Aládar Tamás redigierten Zeitschrift *Új Föld* (*Neuer Globus*) – eine Revitalisierung der avantgardistischen Bewegung und ihrer Literatur versucht.⁷² Ähnliches wollen nicht zuletzt auch Teige und der *Devětsil* mit der Gründung der *Revue Svazu Moderní Kultury „Devětsil“ – ReD* (*Revue der Vereinigung der modernen Kultur „Devětsil“ – ReD*)⁷³ erreichen. Obwohl beide Zeitschriften einem hohen künstlerischen Niveau gerecht zu werden vermögen, können sie den Zerfall der klassischen Avantgarde der zwanziger Jahre nicht mehr aufhalten.

Damit ist aber nicht nur zeitlich am Ende der zwanziger Jahre ein Wendepunkt markiert; es kommt in allen drei Literaturen zu einem erneuten Engagement in politischer Hinsicht.

So gründet Kassák 1928 die Zeitschrift *Munka* (*Arbeit*), in deren ersten Nummer er einen Artikel unter dem Titel *Proletárművészet vagy szocialista művészet? (Proletarische oder sozialistische Kunst?)* veröffentlicht, der zum Teil an die Budapester Zeit des *Ma*-Kreises und den Aktivismus erinnern mag. Darin verneint er die Existenz einer proletarischen Kunst und erteilt somit auch dem Proletkult eine Absage, da dieser die Kunst einer gesellschaftlichen Klasse sei und man ja gerade die Errichtung einer klassenlosen Gesellschaft anstrebe. Dabei gehe es um eine von diesem „sozialistischen Geist“ geprägte Kunst, eine Kunst, „die das Streben und die Erwartungen der Arbeiterklasse zum Ausdruck bringt [...], die die noch nicht realisierten Gedanken und Sehnsüchte der unterdrückten Massen ausdrückt [...], eine sozialistische, menschliche Kunst, die keine Klassengliederung duldet.“⁷⁴

In Tschechien gründet Teige zusammen mit zwei herausragenden Dichtern des Poetismus, Jaroslav Seifert und Vítězslav Nezval, im Oktober 1929 die *Levá fronta* (*Linke Front*), der sich 1930 zum Beispiel auch Neumann anschließt und die sich mit konkret formulierten politischen Zielen *au service de la revolution* zeigt.⁷⁵ Und schließlich unternimmt auch Peiper den Versuch, die Avantgarde in den Kontext revolutionärer, gesellschaftlicher Bewegungen zu stellen.⁷⁶

Dies wäre zum Teil der Ausgangspunkt, von dem aus es in den dreißiger Jahren zum Entstehen neuer Gruppen kommt, wie beispielsweise Nezvals 1934 veröffentlichtes Programm *Surrealismus v ČSR (Der Surrealismus in der ČSR)* zeigt. Für die polnische Literatur ist die nun folgende Dekade mit der aus Wilna stammenden sogenannten *Druga Awangarda* (*Zweite Avantgarde*), die sich um ihre 1931 in Wilna gegründete Zeitschrift *Zagary* (litauisch für: *Gestrüpp, glimmerndes Reisig*) sammelt und zu der etwa der spätere Nobelpreisträger Czesław Miłosz gehört, verbunden.

Innerhalb der ungarischen Literatur scheint sich hingegen das avantgardistische Geflecht zu zerstreuen, wobei Deréky in diesem Zusammenhang darauf hinweist, daß die gestaltende Kraft der Avantgarde vieles zu der von *Nyugat* bereits 1908 begonnenen Erneuerung der ungarischen Dichtung beigetragen hat. *Nyugat* besteht noch bis 1941 weiter, und auch nach dem Zweiten Weltkrieg scheint der Einfluß der Zeitschrift nicht zu schwinden.

⁷⁰ Abgedruckt in: Lam 1990, S. 271-278.

⁷¹ Kassák bekräftigt dies in *Képarchitektúra* noch einmal: „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.“ (Zit. nach Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III., S. 208).

⁷² Siehe dazu: Deréky 1996, S. 76-79.

⁷³ Vgl. Hansen-Löve 1975, S. 187-191.

⁷⁴ Zit. nach Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III, S. 53.

⁷⁵ Die durch die erste Vollversammlung verabschiedete Proklamation erscheint in der erwähnten *ReD*, sie ist auf deutsch abgedruckt in: Stanisławski/Brockhaus [Hrsg.] 1994, III, S. 60. Siehe dazu auch: Hansen-Löve 1975, S. 374.

⁷⁶ Siehe dazu: Olschowsky 1979, S. 42-43. Es muß an dieser Stelle hinzugefügt werden, daß es während den ganzen zwanziger Jahren (wie in der sogenannten ersten Phase stellvertretend angedeutet wurde) eine kontinuierliche Entwicklung der sogenannten „proletarischen“ oder „sozialistischen“ Literatur gegeben hat. Ein guten Überblick bietet: Bojtár 1992, S. 53-71.

Der vorliegende Aufsatz wollte anhand des Vergleiches herausragender Strömungen in drei Literaturen eine überblicksartige Charakteristik der Avantgarde der zwanziger Jahre im Kontext eines mitteleuropäischen Literaturraumes geben. Die Ergebnisse haben gezeigt, daß für weitere Analysen einige Anknüpfungspunkte vorhanden waren.

Ausgehend von der Entwicklung, die sich vor allem in zwei größere Abschnitte teilen ließe, müßte ein nächster konsequenter Schritt die Erarbeitung einer – auch auf parallele Erscheinungen in den anderen Literaturen übertragbaren – „Poetik“ sein, die natürlich auch die dichterischen Äußerungen berücksichtigt. Dies würde auch die Beantwortung der Frage einschließen, ob man zum Beispiel von einem polnischen Futurismus, einem ungarischen Konstruktivismus oder einem tschechischen Surrealismus sprechen kann, oder ob diese Bezeichnungen nicht allzu vereinfachend sind und neue – spezifischere – gesucht werden müßten.⁷⁷ Zu beachten wäre weiters auch jene Spezifik der Avantgarde, daß diese ihre Intentionen nicht nur im Bereich der Literatur zu verwirklichen trachtete, sondern gerade die Zusammenarbeit mit Malern, Musikern etc. in den Vordergrund stellte.

Unter Zuhilfenahme des anfangs skizzierten methodologischen Ansatzes scheint so ein weiterer Schritt in Richtung einer synthetischen Erfassung einer literarischen Strömung im Kontext des europäischen Zwischenfeldes möglich zu sein.

Bibliographie

- BOJTÁR, Endre: *East-European Avant-Garde Literature*. Budapest 1992 (Studies in Modern Philology, 10)
- CHVATÍK, Květoslav [Hrsg.]: *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*. Mit einer Einleitung von Milan Kundera. Frankfurt am Main 1991
- DEDECUS, Karl [Hrsg.]: *Das junge Polen. Literatur der Jahrhundertwende*. Ein Lesebuch von Karl Dedecius. Frankfurt am Main 1982
- DERÉKY, Pál: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei*. Wien/Köln/Weimar 1991
- DERÉKY, Pál [Hrsg.]: *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915–1930)*. A Magyar Avantgárd Irodalom (1915–1930) Olvasókönyve. Budapest/Wien 1996
- DREWS, Peter: *Die slawische Avantgarde und der Westen. Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext*. München 1983 (Forum Slavicum, Band 55)
- ĐURIŠIN, Dionýz: *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Berlin 1972 (Sammlung Akademie-Verlag, 18; Literatur)
- ĐURIŠIN, Dionýz: Spezifische Formen interliterarischer Gemeinschaften. In: RINNER, Fridrun; ZERINSCHKE, Klaus [Hrsg.]: *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit*. Festschrift für Zoran Konstantinović, Innsbruck 5.6.1980. Heidelberg 1981. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Band 51), S. 63–70

⁷⁷ Siehe dazu den Aufsatz von Konstantinović 1978 sowie Deréky 1991, S. 27.

- FARKAS, József [Hrsg.]: *Räterepublik und Kultur. Ungarn 1919*. Budapest 1979
- GAZDA, Grzegorz: The Socio-cultural Determinations of the Polish Avantgarde. In: NILSON, Nils Åke [Hrsg.] *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium, August 5–8, 1985*. Stockholm 1987, S. 129–140
- HANSEN-LÖVE, Christiana: *Die tschechische Avantgarde-Kunst der Zwanzigerjahre. Der Poetismus*. Dissertation, Wien 1975
- HEIN, Manfred Peter: *Auf der Karte Europas ein Fleck. Gedichte der osteuropäischen Avantgarde*. Zürich 1991
- KLANICZAY, Tibor: Die Möglichkeiten einer vergleichenden Literaturgeschichte Osteuropas. In: KAISER, Gerhard R. [Hrsg.]: *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1979*. Stuttgart 1980 (Studien zur Allg. und Vergl. Literaturwissenschaft, 21), S. 41–53
- KONSTANTINOVIC, Zoran: La littérature danubienne: Approche méthodologique d'une littérature comparée régionale. In: CADOT, Michel u.a. [Hrsg.] *Actes du VI^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Bordeaux 1970*. Stuttgart 1975
- KONSTANTINOVIC, Zoran: Im Spannungsfeld von Futurismus, Expressionismus und Surrealismus. Eine komparatistische Aufgabenstellung. In: Ders. (Hrsg.) *„Expressionismus“ im europäischen Zwischenfeld*. Innsbruck 1978 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 43), S. 17–25
- KONSTANTINOVIC, Zoran: Zur Literaturtypologie des europäischen Zwischenfeldes. In: BARTSCH, Kurt u.a. [Hrsg.]: *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag*. Bern/München 1979, S. 29–39
- KONSTANTINOVIC, Zoran: Universitas complex. Überlegungen zu einer Literaturgeschichte Mitteleuropas. In: THURNER, Eugen u.a. [Hrsg.] *„Kakanien“. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende*. Budapest 1991, S. 9–30
- KREJČI, Karel: La zone littéraire européenne. In: *neohelicon* 1 (1973) Nr. 1–2, S. 143–148
- LAM, Andrzej: *Die literarische Avantgarde in Polen. Dichtungen – Manifeste – Theoretische Schriften*. Tübingen 1990 (Deutsche Text Bibliothek, 9)
- NEZVAL, Vítězslav: *Aus meinem Leben*. Leipzig 1988. (Reclams Universal-Bibliothek, 1226)
- OLSCHOWSKY, Heinrich: *Lyrik in Polen. Strukturen und Traditionen im 20. Jahrhundert*. Berlin 1979
- RINNER, Fridrun: *Modellbildungen im Symbolismus. Ein Beitrag zur Methodik der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 1989 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 96)
- SLAWINSKI, Janusz: *Literatur als System und Prozeß*. Ausgewählt, übersetzt, kommentiert und eingeleitet von Rolf Fieguth. München 1975
- STANISLAWSKI, Ryszard; BROCKHAUS, Christoph [Hrsg.]: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Katalog zur Ausstellung in vier Bänden, Bonn 1994
- SZABOLCSI, Miklós: Expressionism in Hungary. In: WEISSTEIN, Ulrich [Hrsg.]: *Expressionism as an international literary phenomenon*. Paris/Budapest 1973 (Histoire comparée des littératures des langues européennes, 1), S. 287–297
- SZABOLCSI, Miklós: Avantgarde, Neo-Avantgarde, Modernismus. Fragen und Vorschläge. In: BARCK, Karlheinz u.a. [Hrsg.]: *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein un-abgeschlossenes Kapitel*. Berlin 1979, S. 23–38
- VAJDA, György Mihály: *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740–1918*. Wien/Köln/Weimar 1994 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 4)
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor: Die literarischen Strömungen als internationale Erscheinungen. In: RÜDIGER, Horst [Hrsg.]: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart 1973, S. 104–126