

Leo Trotzki: Literatur und Revolution

[Nach der Ausgabe im Verlag für Literatur und Politik, Wien 1924. Aus dem Russischen von Frida Rubiner.]

Frida Rubiner: Vorbemerkung der Übersetzerin

Das vorliegende Buch bildet einen Ausschnitt aus dem Werke L. Trotzki's, das unter demselben Titel Ende 1923 russisch erschienen ist. Wir haben die Auswahl für den deutschen Leser in der Weise getroffen, dass die Kritiken über die russischen Schriftsteller, die in Deutschland ganz unbekannt sind, fortgelassen wurden, und haben uns hauptsächlich auf die Aufsätze beschränkt, denen eine allgemeine, prinzipielle Bedeutung zukommt, unabhängig von dem Anlass, aus dem sie geschrieben worden sind. Denn – letzten Endes – war ja die Absicht des Verfassers viel weniger, Literaturbetrachtungen anzustellen, als sich über ideologische Fragen auseinander zu setzen, die für die Weiterentwicklung der Revolution des Proletariats ein ebensolches Mittel sind wie der direkte Kampf.

F[rida] R[ubiner]

Inhalt

Vorbemerkung der Übersetzerin

Vorwort : Die russische Revolution und die Literatur

Die Literatur abseits der Oktoberrevolution

Die Outsider, – Die Rasenden. – Die „Inselbewohner“. – Die Rahmabschöpfer. – Die „Angeschlossenen“. – Der Mystizismus. -

Die literarischen Mitläufer der Revolution.

Der Futurismus

Sein Ursprung. – Bruch mit der Vergangenheit. – Die Bestandteile des russischen Futurismus. – Das theoretische Suchen und Irren. – Die Schöpfung. – Majakowski. – Die Stellung des Futurismus. – Ein Brief des Genossen Gramsci über den italienischen Futurismus. -

Partei politik in der Kunst

Proletarische Kultur und proletarische Kunst

Was ist proletarische Kultur und ist sie denkbar? – Die Kulturwege des Bürgertums und des Proletariats. – Die Diktatur des Proletariats. – Die Diktatur des Proletariats, die Kultur und der Kulturismus. – Was ist proletarische Wissenschaft? – Die Arbeiterdichter und die Arbeiterklasse. – Die Deklaration der Schmiede. – Der Kosmismus. – Demjan Bjedny. -

Revolutionskunst und sozialistische Kunst:

Sozialistische Stagnation oder höchste Dynamik? – Der Realismus der Revolutionskunst. – Sowjetisches Lustspiel. – Die alte und die neue Tragödie. – Kunst, Technik und Natur. – Die Umgießung des Menschen. -

Vorwort: Die russische Revolution und die Literatur.

Die Stellung, die von der Kunst eingenommen wird, lässt sich durch folgende schematische Betrachtung bestimmen.

Hätte das russische Proletariat nach dem errungenen Siege nicht eine eigene Armee geschaffen, so hätte der Arbeiterstaat schon längst zu leben aufgehört, und wir brauchten uns jetzt nicht die Köpfe zu zerbrechen über wirtschaftliche Und um so weniger über geistig kulturelle Probleme.

Hätte sich die Diktatur als unfähig erwiesen, in den darauffolgenden Jahren die Wirtschaft zu organisieren, so dass sie der Bevölkerung auch nur ein Lebensminimum von materiellen Gütern sicherte, so wäre das proletarische Regime unvermeidlich flöten gegangen. Die Wirtschaft ist jetzt die Grundaufgabe aller Aufgaben.

Aber auch die erfolgreiche Bewältigung der elementaren Fragen der Ernährung, der Bekleidung und Beheizung, ja sogar der elementaren Schulbildung, die doch an sich die höchste gesellschaftliche Leistung darstellt, würde noch keinesfalls den völligen Sieg des neuen geschichtlichen Prinzips, nämlich des Sozialismus, bedeuten. Erst die Vorwärtsentwicklung des wissenschaftlichen Denkens, auf der Basis des ganzen Volks, und die Entwicklung der neuen Kunst würden bedeuten, dass der geschichtliche Keim nicht

allein einen Halm getrieben, sondern auch eine Blüte gezeitigt hat. In diesem Sinne wird die Entwicklung der Kunst zur höchsten Kontrolle der Lebensfähigkeit und Bedeutsamkeit einer jeden Epoche.

Die Kultur wird von den Säften der Wirtschaft genährt, aber es bedarf eines materiellen Überschusses, damit die Kultur wachse und sich kompliziere und verfeinere. Unsere Bourgeoisie hatte sich die Literatur untertänig gemacht, und zwar rasch, in jener Periode, als sie sicher und stark reich zu werden begann. Das Proletariat wird die Schaffung einer neuen, d. h. sozialistischen Kultur und Literatur in Angriff nehmen können nicht mit Laboratoriumsmethoden auf der Grundlage unserer jetzigen Armut, Knappheit und Unwissenheit, sondern durch weit ausholende gesellschaftlich-wirtschaftliche und kulturfördernde Methoden. Die Kunst braucht Wohlleben, bedarf des Überflusses. Dazu gehört, dass die Hochöfen heißer glühen, die Räder rascher surren, die Schiffchen flinker tanzen, die Schulen besser arbeiten.

Unsere alte russische Literatur und „Kultur“ war eine adelige und bürokratische Kultur auf bäuerlicher Grundlage. Der Adelsmann, der von sich selbst überzeugt war, und der reumütige Adelige prägten der bedeutendsten Etappe der russischen Literatur ihren Stempel auf. Dann erhob sich auf der bäuerlich-kleinbürgerlichen Grundlage der Intellektuelle, der Mann „zwischen den Ständen“, und schrieb sein Kapitel in die Geschichte der russischen Literatur. Aber nachdem dieser emporgekommene Intellektuelle die „Vereinfachungsperiode“ der alten Narodniki¹ passiert hatte, modernisierte er sich, differenzierte, individualisierte sich im bürgerlichen Sinne. Darin besteht die geschichtliche Rolle der Dekadenz und des Symbolismus. Schon seit Beginn des Jahrhunderts, besonders seit 1907-08 vollzieht sich mit aller Kraft die bürgerliche Umgestaltung der Intellektuellen und zugleich der Literatur. Der Krieg verleiht diesem Prozess die patriotische Vollendung.

Die Revolution stürzt die Bourgeoisie, und diese entscheidende Tatsache dringt in die Literatur. Die Literatur, die sich der bürgerlichen Achse nach kristallisiert hatte, zerfällt in ein Nichts. Alles, was einigermaßen lebensfähig geblieben war auf dem Gebiete der geistigen Arbeit und insbesondere der Literatur, suchte und sucht eine Neuorientierung zu gewinnen. Ihre Achse ist, nachdem die Bourgeoisie den Einsatz verloren hatte, nunmehr das Volk minus Bourgeoisie. Und was ist das? Vor allem – das Bauerntum, zum Teil die kleinbürgerliche Masse der Städte, dann die Arbeiter, insofern man sie noch von dem bäuerlich-volkstümlichen Protoplasma ungetrennt lassen kann. Das ist im Grunde genommen die Tendenz aller Mitläufer. Hier finden wir den nunmehr toten Block, finden die Lebenden: Pilnjak, die sogenannten Serapionsbrüder, die Imaginisten, Dasselbe sind zum Teil auch die russischen Futuristen (Chlebnikow, Krutschenych, W. Kamenski), Die bäuerliche Grundlage unserer Kultur oder richtiger Kulturlosigkeit offenbart ihre ganze passive Macht,

Unsere Revolution – das ist der Bauer, der zum Proletarier wurde, auf den Bauern gestützt und den Weg markierend. Unsere Kunst – das ist der Intellektuelle, der zwischen dem Bauern und dem Proletarier schwankt, unfähig, organisch zu verschmelzen weder mit dem einen noch mit dem andern, aber aus seiner Zwischenlage heraus, nach seinen Verbindungen, zum Bauern mehr hin neigt: er kann nicht zum Muschik werden, wohl aber kann er so tun. Indes gibt es keine Revolution ohne den leitenden Arbeiter, Daraus ergibt sich der Grundgegensatz in der Behandlung des Themas. Man darf sogar behaupten, dass die russischen Dichter und Schriftsteller der jetzigen akuten Übergangsjahre sich vorwiegend dadurch voneinander unterscheiden, wie sie sich aus den Widersprüchen heraus wickeln und wie sie die Lücken ausfüllen: der eine durch Mystik, der zweite durch Romantik, der dritte durch vorsichtiges Ausweichen, der vierte durch ohrenbetäubendes Geschrei. Bei aller Mannigfaltigkeit der Methoden bleibt das Wesen des Widerspruches dasselbe: die bürgerliche Gesellschaft hatte einen Strich zwischen der geistigen Arbeit und der Kunst und der körperlichen Arbeit gezogen, während die Revolution eine Angelegenheit

1 Gemeint ist die Periode der gesellschaftlichen Entwicklung in Russland, als die revolutionären Intellektuellen „ins Volk“ gingen und ein „einfaches Leben“ führten. Anm. d. Übers.

der körperlich arbeitenden Menschen war. Zu den Endaufgaben der Revolution gehört die völlige Überwindung des Getrenntseins dieser beiden Tätigkeitsarten. In diesem Sinne bewegt sich, wie in allem Übrigen, die Aufgabe der Schaffung einer neuen Kunst auf der Linie der Grundaufgaben des kulturell sozialistischen Aufbaus.

Es wäre lächerlich, unsinnig, ja höchst läppisch, so zu tun, als ob die Kunst an den Erschütterungen unserer jetzigen Epoche ruhig vorübergehen könnte. Diese Geschehnisse werden von den Menschen gemacht, von ihnen vollzogen, und stürzen auf sie herab, indem sie sie selber verändern. Direkt und indirekt spiegelt die Kunst das Leben der Menschen wider, die die Geschehnisse machen oder erleben. Dies bezieht sich auf die gesamte Kunst, auf das Monumentalste und Intimste. Wären Natur, Liebe, Freundschaft nicht mit dem sozialen Geist der Epoche verbunden, so hätte die Lyrik schon längst ihre Existenz aufgegeben. Nur der tiefe Umschwung der Geschichte, d. h. die Klassenumgruppierung der Gesellschaft, scheucht die Persönlichkeit auf, statuiert einen neuen Gesichtswinkel in der Lyrik für die Grundthemen der persönlichen Dichtung und rettet dadurch die Kunst vor ewiger Wiederholung.

Aber wirkt nicht der „Geist“ unsichtbar und unabhängig vom subjektiven Willen? Wie soll man sagen ... Gewiss, letzten Endes spiegelt er sich in allen wider. Sowohl in jenen, die ihn akzeptieren und verkörpern, als auch in jenen, die verzweifelt gegen ihn ankämpfen, und jenen, die sich passiv vor ihm zu verbergen trachten. Aber die passiven Drückeberger sterben nach und nach ab. Die sich Sträubenden sind höchstens imstande, hie und da der alten Kunst zu neuem, verspätetem Aufflackern zu verhelfen. Doch die neue Kunst, die neue Grenzen zieht und das Bett der Schöpfung erweitert, kann nur von jenen geschaffen werden, die sich eins mit ihrer Epoche wissen. Zieht man eine Linie vom heutigen Tag zur künftigen sozialistischen Kunst, so müssen wir sagen, dass wir jetzt erst kaum die Vorbereitung zu der Vorbereitung in Angriff nehmen.

In scharfen, schematischen Zügen sieht die Gruppierung der jetzigen Literatur folgendermaßen aus:

Die *Literatur* außer dem Oktober, angefangen von den erzreaktionären Feuilletonisten bis zu den sublimsten Lyrikern des Adels, stirbt ab zugleich mit der Klasse, der sie diente. In formal generologischer Hinsicht bildet sie eine Vollendung der älteren Linie der alten russischen Literatur, die zuerst adelig-feudal und schließlich von A bis Z bürgerlich wurde.

Die sowjetische „*muschikistische*“ *Literatur* kann formal aber ziemlich unbestritten ihre Abstammung nachweisen von den Slawophilen und den Narodniki-Tendenzen der alten Literatur. Freilich, auch die Literatur, die den Muschik breit aufträgt, kommt nicht unmittelbar vom Muschik her, Sie wäre undenkbar ohne die vorhergehende, feudal-bürgerliche Literatur, als deren jüngste Linie sie erscheint. Jetzt mausern sich diese Leute entsprechend der neuen sozialen Linie.

Der *Futurismus* bildet ebenfalls entschieden einen Abzweig der alten Literatur, aber in den Grenzen der alten Literatur hatte der russische Futurismus nicht die Zeit, sich zu entfalten und in bürgerlicher Umgestaltung die offizielle Anerkennung zu erlangen. Er verblieb auf dem Stadium der Bohème, die eine normale Erscheinung war für jene neue literarische Richtung unter den Verhältnissen der kapitalistischen Großstadt zu der Zeit, als der Krieg und die Revolution ausbrach. Von den Ereignissen angetrieben, lenkte die Entwicklung des Futurismus in das neue revolutionäre Fahrwasser, Proletarische Kunst ist dabei nicht entstanden und konnte, dem Wesen der Sache nach, auch nicht entstehen. Der Futurismus, der in vieler Hinsicht eine bohème-revolutionäre Abzweigung der alten Kunst verbleibt, reiht sich näher, unmittelbarer und aktiver als alle übrigen Richtungen der Formierung der neuen Kunst an.

So bedeutsam an sich die Errungenschaften einzelner proletarischer Dichter sein mögen, im Großen und Ganzen macht die sogenannte „*proletarische Kunst*“ erst die Schuljahre durch, indem sie die Elemente der künstlerischen Kultur in die Breite treibt und an die neue Klasse, einstweilen noch in Form einer dünnen Schicht, die alten Errungenschaften anpasst und in diesem Sinne zum Zuflusskanal der künftigen sozialistischen Kunst wird.

Es ist grundfalsch, der bürgerlichen Kultur und der bürgerlichen Kunst die proletarische Kultur und die proletarische Kunst entgegenzustellen. Diese letztere wird es überhaupt nicht

geben, da das proletarische Regime ein vorübergehendes ist. Der historische Sieg und die moralische Größe der proletarischen Revolution bestehen darin, dass sie den Grundstein zu einer klassenlosen, zum ersten Mal wahrhaft menschlichen Kultur legt.

Unsere Kunstpolitik kann und soll in der Übergangsperiode darauf gerichtet sein, den verschiedenen künstlerischen Gruppierungen und Strömungen, die sich auf den Boden der Revolution gestellt haben, die Möglichkeit zu geben, den wahren historischen Sinn der Zeit zu erfassen und ihnen allen kategorisch das Kriterium vorzulegen: *für* die Revolution oder *gegen* die Revolution, – so wird ihnen auf dem Gebiete der künstlerischen Selbstbestimmung völlige Freiheit gelassen.

Die Revolution findet einstweilen noch teilweise ihr Abbild in der Kunst, insofern sie aufhört, für die Künstler als äußere Katastrophe zu gelten, insofern die Zunft der Dichter und Künstler, der alten und neuen, mit dem lebendigen Gewebe der Revolution verwächst und sie von innen heraus, nicht abseitsstehend, zu erfassen lernt.

Der soziale Wirbelsturm wird sich nicht so bald legen. In Europa und Amerika stehen jahrzehntelange Kämpfe bevor. Die Menschen nicht nur unserer, sondern auch der folgenden Generation werden Teilnehmer, Helden und Opfer dieses Kampfes sein. Die Kunst dieser Epoche wird ganz im Zeichen der Revolution stehen. Diese Kunst bedarf eines neuen Bewusstseins. Sie ist vor allem unvereinbar mit Mystik, einer offenen oder romantisch verkleideten Mystik, denn die Revolution geht vom zentralen Gedanken aus, dass zum einzigen Herrn der Kollektivmensch werden muss und dass die Schranken seiner Macht bestimmt werden lediglich von der Erkenntnis der natürlichen Kräfte und der Fähigkeit, sie auszunutzen. Sie ist unvereinbar mit Pessimismus und Skepsis und allen andern Formen geistiger Lendenlahmheit. Sie ist realistisch, aktiv, erfüllt von tätigem Kollektivismus und grenzenlosem, schöpferischem Glauben an die Zukunft ...

19. September 1923.

L. Trotzki.

Die Literatur abseits der Oktoberrevolution

Die Outsider. – Die Rasenden. – Die „Inselbewohner“. – Die Rahmabschöpfer. – Die „Angeschlossenen“, – Der Mystizismus.

Die Oktoberrevolution hat nicht die Kerenski-Regierung gestürzt, sondern ein ganzes gesellschaftliches Regime, das auf dem bürgerlichen Eigentumsrecht beruhte. Dieses Regime hatte seine eigene Kultur und seine offizielle Literatur. Der Zusammenbruch des Regimes musste zum Zusammenbruch der voroktobristischen Literatur werden und wurde es auch.

Der Singvogel der Poesie lässt sich, ebenso wie die Eule, der Vogel der Weisheit, nur nach Sonnenuntergang hören. Am Tage werden Geschäfte abgewickelt, in der Dämmerung fangen Gefühl und Vernunft an, sich über das Geschehene bewusst zu werden. Die Idealisten, und unter ihnen die mit Taubheit und Blindheit geschlagenen Nachzügler, die russischen Subjektivisten, glaubten, die Welt würde vom Bewusstsein, vom kritischen Denken bewegt, mit anderen Worten, die Sachwalter des Fortschritts seien die Intellektuellen. In Wirklichkeit aber wackelte das Bewusstsein in der ganzen vergangenen Geschichte hinter den Tatsachen her, und für den rückständigen Stumpsinn der Berufsinellektuellen bedarf es nach den Erfahrungen der russischen Revolution keines weiteren Beweises. Mit vollkommener Evidenz wird dieses Gesetz auch auf dem Gebiete der Kunst wahrgenommen. Der traditionelle Vergleich der Dichter mit den Propheten kann vielleicht in dem Sinne akzeptiert werden, dass die Dichter ihre Epoche ungefähr mit derselben Verspätung wiedergeben wie die Propheten, Wenn es vorkommt, dass manche Propheten und Dichter „ihrer Zeit voran eilen“, so bedeutet es bloß, dass sie gewissen Bedürfnissen der gesellschaftlichen Entwicklung Ausdruck verliehen haben mit einer geringeren Verspätung als ihre übrigen Kollegen.

Damit die russische Literatur aus dem Ende des vorigen und dem Anfang des jetzigen Jahrhunderts von der Dämmerung der revolutionären „Ahnung“ erschauert werde, bedurfte es, dass die Geschichte in den vorangegangenen Jahrzehnten die tiefgehendsten

Veränderungen im wirtschaftlichen Fundament des Landes, in den sozialen Gruppierungen und in den Gefühlen der breitesten Volksmassen vornehm.

Damit die Individualisten, Mystiker und Epileptiker in den Vordergrund der Literatur treten, musste die Revolution von 1905 an ihren inneren Widersprüchen scheitern, musste Durnowo im Dezember die Arbeiter niederschlagen und Stolypin zwei Dumas auflösen und eine dritte schaffen. Der Paradiesvogel Sirin singt nach Sonnenuntergang, dann, wenn die prophetische Eule ausfliegt. Eine ganze Generation der russischen Intelligenz entstand (oder zerfiel) während der zwischenrevolutionären Periode (1907- 1917) des sozialen Versuches der Versöhnung zwischen der Monarchie, dem Adel und der Bourgeoisie. Soziale Bedingtheit bedeutet nicht durchaus bewusste Interessiertheit, Aber die Intellektuellen und die herrschende Klasse, von denen sie ausgehalten werden, sind kommunizierende Gefäße: das Gesetz der Niveauausgleichung ist auf sie anzuwenden. Der alte radikale und Sonderbündlergeist der Intellektuellen, der zur Zeit des russisch-japanischen Krieges seinen Ausdruck fand in defätistischen Stimmungen, schwand rasch unter dem Gestirn des 3. Juni. Die Intellektuellen benutzten die metaphysischen und poetischen Anlehnungen schier an alle Jahrhunderte und Völker, verschmähten auch nicht die Hilfe der Kirchenväter und verkündeten immer „autonom“ ihren Selbstwert, abseits und jenseits des „Volkes“. Das Gepolter dieses natürlichen Prozesses der Verbürgerlichung bildete gewissermaßen die Rache für den Ärger, den ihnen das Volk 1905 mit seinem Trotz und seinem Respektmangel bereitet hatte.

Die Tatsache z. B., dass Leonid Andrejew – die auffallendste oder gar künstlerischste Gestalt der zwischenrevolutionären Epoche – seine Laufbahn im erzreaktionären Organ der Protopopow und Amphitheatrow beendete, bildet symbolisch gewissermaßen einen Hinweis auf den sozialen Ursprung des Andrejewschen Symbolismus. Hier ging die soziale Bedingtheit bereits in offene Interessiertheit über. Unter der Epidermis des raffiniertesten Individualismus, des behutsamen mystischen Suchens, des sanften Weltschmerzes lagerte sich das Fett der bürgerlichen Aussöhnung ab, und dies offenbarte sich in dem banalsten patriotischen Verslein, als die „organische“ Entwicklung des Regimes des 3. Juni von der Katastrophe des Weltkrieges erschüttert wurde.

Die Heimsuchungen des Krieges erwiesen sich jedoch allzu stark, nicht allein für die Poesie des 3. Juni, sondern auch für ihre soziale Grundlage, So hat der militärische Zusammenbruch des Regimes der zwischenrevolutionären Generation der Intellektuellen das Rückgrat gebrochen. Als Leonid Andrejew merkte, wie unter seinen Füßen der Maulwurfshügel schwand, auf dem sich die Kuppel seines Ruhmes stützte, begann er quietschend, kreischend zu fuchteln und suchte etwas zu retten, zu bewahren ...

Trotz der Lektion von 1905 nährten die Intellektuellen immer noch die Hoffnung, ihre geistige und politische Führerschaft über die Massen wiederherzustellen. Der Krieg hatte sie in diesen Illusionen bestärkt. Die patriotische Ideologie war jener psychologische Kitt, der, von Geburt an rachitisch, natürlich ein „neues religiöses Bewusstsein“ nicht geben konnte, ein Bewusstsein, das nicht einmal der nebelhafte Symbolismus zu geben suchte. Die sich aus dem Kriege ergebende und den Krieg unmittelbar abschließende demokratische Revolution hat dem Aufleben des Messianismus der Intellektuellen den stärksten Anstoß verliehen, – aber nur mehr für kurze Frist, Der Monat März ist das letzte historische Aufflackern. Der abgebrannte Docht erzeugte den Kerenski-Gestank ...

Dann kam der Oktober, ein Wegzeichen, das aus dem Rahmen der Geschichte der Intellektuellen weit hinausging, aber zugleich ihre endgültige Pleite markierte. Aber gerade während der Pleite begannen sie, platt an die Erde gedrückt, von der Größe der Vergangenheit zu phantasieren. Die Welt wurde in ihrem Bewusstsein endgültig auf den Kopf gestellt: sie seien die geborenen Vertreter des Volkes; sie hätten das Rezeptbuch der Geschichte in der Hand. Die Bolschewiki arbeiten mit chinesischem Opium und lettischen Stiefeln. Man könne sich nicht lange gegen den Willen des Volkes halten ... Neujahrstoaste: „Das nächste Jahr in Moskau!“ Bösertige Verblödung, Marasmus! Aber es stellte sich bald heraus: zwar kann man nicht gegen den Willen des Volkes regieren, doch aber gegen die Intellektuellen in der Emigration, und zwar mit Erfolg und ganz unabhängig davon, von welcher Emigration die Rede ist – in oder außer dem Lande,

Der vorrevolutionäre Schüttelfrost am Anfang des Jahrhunderts, die erste Revolution ohne Sieg, das angespannte, aber labile Gleichgewicht der Gegenrevolution, die Eruption des Krieges, der Märzprolog, das Oktoberdrama – all das passierte schwer und wuchtig wie eine Dampfwalze das Bewusstsein der Intelligenz. Wie sollte man da Tatsachen assimilieren, sie gestalten und für die Gestalten den Wortausdruck finden? Wir haben freilich „Die Zwölf“ von Block und ein paar Werke von Majakowski erhalten. Das ist Etwas, eine Andeutung, eine bescheidene Anzahlung, aber noch nicht eine Bezahlung der Rechnung der Geschichte, sogar noch nicht ein Anfang der Bezahlung. Die Kunst offenbarte – wie immer zu Beginn einer großen Epoche – eine erschreckende Ohnmacht. Die Poeten, die „zum heiligen Opfer nicht berufen wurden“², erwiesen sich, wie zu erwarten war, kläglicher als alle kläglichen Kinder dieser Welt. Die Symbolisten, die „Parnasiens“, die „Akmeisten“, die über den sozialen Interessen und Leidenschaften gleichsam auf einer Wolke schwebten, fanden sich ein im Lager der Konterrevolution oder im Defensivstab des polnischen Marschalls Pilsudski. In Versen und Prosa der hohen Wrangelschen Spannweite beschworen sie den Bannfluch auf unser Haupt herab.

Die Sensibleren und zum Teil auch Vorsichtigeren – verstummten. Die Dichterin Marietta Schaginian erzählt interessant, wie sie in den ersten Monaten der Revolution im Dongebiet als Instruktorin in der Textilbranche tätig war. Sie musste nicht nur den Weg vom Schreibtisch zum Webstuhl finden, sondern auch ihr Ich verlassen, um sich nicht ganz zu verlieren. Die andern tauchten in den Proletkults, den Museen und den sowjetischen Bildungsämtern unter und schwiegen sich über die tragischsten und grausamsten Ereignisse, die je die Erde erlebte, aus. Die Jahre der Revolution wurden zu Jahren einer völligen poetischen Stille. Und Schuld daran hatte nicht allein die Papierzuweisung. Denn, was damals ungedruckt blieb, hätte jetzt gedruckt werden können. Wenn nicht für die Revolution, so doch wenigstens gegen sie. Wir kennen die russische Literatur im Auslande, – eine runde Null. Aber auch die Literatur im Lande selbst hat nichts gegeben, was der Epoche adäquat wäre.



Die Literatur nach dem Oktober wollte so tun, als ob nichts besonderes geschehen wäre und als ob es sie überhaupt nichts angehe. Aber es erwies sich, dass die Revolution sich an die Literatur heranmachte, sie zu sortieren und zu ordnen begann – und zwar gar nicht allein in administrativer Hinsicht, sondern auch in einem tieferen Sinne. Der bedeutendste Teil der alten Literatur blieb, und zwar nicht zufällig, jenseits der Grenze, und es kam so, dass namentlich in literarischer Hinsicht dieser Teil bankrott machte. Gibt es einen Bunin? Von Mereschkowski kann man nicht sagen, dass er nicht da ist, weil er eigentlich nie da war. Oder Kuprin? Oder Balmont? Oder Tschirikow selber? Oder vielleicht die Literatur, die in Berlin erscheint, und deren literarischer Wesenszug die Beibehaltung der alten Orthographie ist? All das sind Stilübungen im Beschwerdebuch auf dem Berliner Bahnhof: der Zug nach Moskau lässt auf sich warten, die Fahrgäste äußern sich dazu. Das Künstlertum dieser Provinzerscheinungen wird vertreten von einem Nemirowitsch-Dantschenko, Amphitheatrow, Tschirikow, Perwuchin und anderen Leichen, die ernsthaft auch nie geboren wurden. Gewisse, wenn auch undeutliche Lebenszeichen offenbart Alexej Tolstoi Dafür aber hat ihn auch der Bannfluch der Hüter der alten Orthographie getroffen.

Eine kleine praktische Lektion der Soziologie über das Thema, dass die Geschichte sich nicht beschwindeln lässt! Schön, Gewalt: man hat den Leuten den Grund und Boden weggenommen, die Safes geöffnet, – aber die Talente, die Ideen? Diese imponderabilen Werte wurden ja nach dem Auslande ausgeführt, in einem Ausmaß, das der russischen „Kultur“ und besonders ihrem wertliebenden Psalmisten M. Gorki bedrohlich erschien. Warum ist aus all dem nichts geworden? Warum kann diese Emigration keinen Namen, kein Buch nennen, das achtenswert wäre? Darum, weil man nicht die Geschichte und die wahre (nichtpsalmistische) Kultur betrügen kann. Die Revolution ist in die Geschichte des russischen Volkes eingegangen als entscheidendes Ereignis und verlieh allem Sinn und Wert. Die Vergangenheit versank, verblich und verschwand, zu neuem Leben kann sie nur

2 Anspielung auf ein Gedicht von Puschkin. Anm. d. Übers.

künstlerisch auferstehen von der Perspektive der Revolution aus. Wer außerhalb der Revolutionsperspektive steht, der ist durch und durch, hoffnungslos verwüstet. Deshalb gehen wie Geschwüre jene Weisen und Poeten herum, die „nicht einverstanden“ sind oder die es „nichts angeht“. Sie haben einfach *nichts zu sagen*. Aus diesem und keinem andern Grunde gibt es keine Emigrationsliteratur. Wo nichts ist, da hat, der Kaiser sein Recht verloren.

In der Kadaververwesung der Emigration bildete sich ein gewisser geleckter Typus des auf alles pfeifenden Zynikers heraus. Er hat alle Richtungen und Strömungen in sein Blut aufgenommen wie eine üble Krankheit, die ihn vor jeder weiteren geistigen Ansteckung immun gemacht hat. Vollendet ist dieser Typus in einem ungenierten Herrn Wetlugin vertreten. Vielleicht weiß jemand, woher er kommt.

Aber dies ist unwesentlich. Seine Bücher („Das dritte Russland“ und „Helden“) zeugen davon, dass er manches gelesen, gesehen und gehört hat und sich auf das Schreiberhandwerk versteht. Er beginnt sein Buch schier mit einer Wehklage über die verlorenen subtilen Seelen und schließt es mit einer Ode auf den diebischen Hamsterer, der – aufgepasst! – der Herr des künftigen „dritten Russlands“ sein wird. Und das wird das wirkliche Russland sein. Auf dem Wachposten des Privateigentums, ohne Pose, aber sich bereichernd, erbarmungslos in der Gier. Wetlugin, der mit den Weißen war und sie ablehnte, als sie durchgefallen waren, stellte rechtzeitig seine Kandidatur in der Ideologie des hamsternden Russlands auf. Dies wäre treffend im Sinne der Bestimmung des eigenen Berufes. Doch das dritte Russland? ... So oder anders, der klare Stil klingt nach – ach! harter Münze. Das erste Buch wurde ungefähr zur Zeit des Kronstädter Aufstandes (1921) geschrieben, als Wetlugin glaubte, Sowjetrussland sei Mathäi am letzten. Es verstrichen ein paar Monate, die Hoffnungen wurden nicht gerechtfertigt, und Wetlugin ging, wenn wir nicht irren, unter die „Wegzeichenumsteller“. Aber, das ist egal; Zynismus schützt ihn radikal vor geistigen Schwankungen, selbst vor Renegatentum. Hinzuzufügen wäre noch, dass Wetlugin nebenher einen Margarineroman mit einem Titel, der zu denken gibt, schreibt: „Memoiren eines Schufftes“ ... Und solcher gibt es viele. Wetlugin ist bloß prägnanter als die andern. Sie lügen sogar uneigennützig, bloß deshalb, weil sie das Interesse an der Wahrheit verloren haben. Vielleicht bilden sie auch den wahren Absud des wahren Russland, das nur auf das dritte wartet.

Eine Etage höher, aber auch blasser, ist Herr Aldanow. Er ist mehr Kadett und folglich auch mehr Pharisäer, Aldanow gehört zu jenen angeblich Weisegewordenen, die sich einen Ton höchster Skepsis (nicht Zynismus, o nein!) angeeignet haben. Diese Leute lehnen den Fortschritt ab und sind bereit, die kindische Theorie der Wiederholung des historischen Kreislaufs anzunehmen. Es gibt überhaupt keine abergläubischeren Leute als die Skeptiker. Die Aldanow sind nicht ganz Mystiker, d. h. sie haben nicht eine positive Mythologie, aber die politische Skepsis gibt ihnen Anlass, alle politischen Erscheinungen unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit zu betrachten; dies fördert den besonderen Stil mit vornehmem Gurgelton.

Die Aldanows nehmen ihre Überlegenheit über die Revolutionäre überhaupt und die Kommunisten insbesondere ganz ernst. Sie glauben, dass wir nicht das verstehen, was sie verstehen; die Revolution erscheint ihnen als Folge dessen, dass nicht alle Intellektuellen die Schule der politischen Skepsis und des literarischen Stils durchgemacht hätten, die das geistige Kapital der Aldanows allein bildet.

In der Muße der Emigration haben sie alle formalen und faktischen Widersprüche in den Reden und Erklärungen der Sowjetmänner (wie ist es denkbar ohne Widersprüche?), alle falsch konstruierten Sätze in den Leitartikeln der „Prawda“ (und solcher gibt es wahrlich viele) zusammengezählt, – und das Resultat ist, dass unsere Dummheit im Gegensatz zu ihrer Klugheit ihr Steckenpferd ist. Freilich, die Geschichte haben sie verpasst, haben nichts vorausgesehen, die Herrschaft und mit ihr die Kapitalien verloren. Aber das findet ja seine Erklärung in verschiedenen Ursachen und vor allem – unter uns – in dem pöbelhaften Charakter des russischen Volkes. Aber vor allem halten sich die Aldanows für Stilisten, schon allein deshalb, weil sie die mürbe Phrase Miljukows und die freche Advokatsprache

Hessens³ überwunden hätten, Ihr kokett einfacher Stil ohne Akzente und ohne Charakter passt ausgezeichnet für den literarischen Gebrauch von Leuten, die nichts zu sagen haben. Die selbstgefällige Manier der Unterhaltung unabhängig vom Stoff, diese *Salonfähigkeit* des Verstandes und des Stils, die unseren früheren Intellektuellen abging, hat sich in der zwischenrevolutionären Periode (1907-1914) herausgebildet. Nachträglich haben sie dieses und jenes in Europa abgeguckt, und schreiben Bücher: ironisieren, memoirisieren, tun so, als würden sie gähnen, aber aus Höflichkeit das Gähnen unterdrücken, zitieren in verschiedenen Sprachen, machen skeptische Prophezeiungen und widerlegen sie gleich darauf. Zuerst erscheint es amüsant, dann langweilig und schließlich ekelierend. Scharlatanerie der ohnmächtigen Phrase, Literaturvagabondage, geistiges Lakaientum! Am besten hat die allgemeinen Stimmungen der Wetlugin, Aldanow und übrigen in freundlicher Versform ein gewisser, in Paris lebender Don Aminado ausgedrückt:
„Und wer verbürgt, dass echt das Ideal?
Wird je die Menschheit frei sein Und beglückt?!
Was ist das Maß des Seins? Marschieren Sie, General!
Zehn Jahre nur! Dann sind Sie und ich entrückt!“
Wie Sie sehen, der Spanier ist nicht stolz. „Marschieren Sie, General!“
Die Generäle (und sogar ein Admiral) marschierten. Aber sind nicht angelangt ...



Auch im Lande selbst sind viele vorrevolutionäre Schriftsteller geblieben, die mit denen im Auslande verwandt sind, innere Emigranten der Revolution, Vorrevolutionär, – das wird bei den künftigen Geschichtsschreibern der Kultur ebenso schwerfällig klingen wie „mittelalterlich“ im Gegensatz zur neueren Geschichte. Die Oktoberrevolution ist im Ernst den meisten Anhängern der vorrevolutionären Kultur erschienen als Hunneneinfall, vor dem man sich in den Katakomben vergraben muss mit sogenannten „Fackeln des Wissens und des Glaubens“. Jedoch diese Flüchtlinge und Outsider haben nichts Neues zu sagen gehabt. Freilich, die Literatur vor oder jenseits der Revolution ist in Russland bedeutender als diejenige der Emigration. Aber auch sie ist durch die Bank epigonenhaft und bleichsüchtig.

So viele Gedichtsammlungen in diesem Jahre auch erschienen sind, – viele von ihnen tragen Namen und Klang, kleine Seiten mit kurzen Versen, die nicht schlecht sind, zu Gedichten verbunden, die nicht kunstlos sind und sogar den Wiederhall eines einstmaligen Gefühls geben, – Alles zusammengenommen ist für den heutigen nachrevolutionären Menschen dasselbe wie Glasflitter für den Soldaten im Schützengraben. Gewissermaßen die Krönung dieser entsagenden Literatur, dieser Sackgasse der bankrotten Gedanken und Gefühle, bildet das dicke, glänzend ausgestattete Jahrbuch „Der Schütze“, in dem Verse, Artikel und Briefe von Sologub, Rosanow, Belenson, Kusmin Hollerbach und andern in 300 nummerierten Exemplaren gedruckt sind. Ein Roman aus dem römischen Leben, Briefe über den erotischen Apis-Kult, ein Artikel über die irdische und die himmlische Sophia – 300 nummerierte Bücher, welche eine Hoffnungslosigkeit, welches Dahinsterben! Lieber Flüche und Raserei – das ist immer noch Leben.

„Und bald in den alten Stall wirst du, o Volk, dem Heiligtum abhold, mit dem Stock getrieben werden“ (S. Hippius: „Die letzten Verse“ 1914-1918). Das ist natürlich nicht Dichtkunst, aber dafür welche natürliche Publizistik! Das Bestreben der dekadent-mystischen Poetin, in Versen den Stock zu schwingen – welche echtes Stückchen Leben. Wenn die Hippius dem „Volke“ mit ihrer Reitpeitsche „für Ewigkeiten“ droht, so ist es natürlich eine Übertreibung, will man es so verstehen, dass die Flüche der Hippius jahrhundertlang die Herzen erschüttern werden. Aber durch diese durchaus den Umständen nach verzeihliche Übertreibung sieht man deutlich die Natur: die schmachthafte Petersburger Dame, so talentreich, so liberal, so modern, diese von eigener Verfeinerung so erfüllte Dame sieht plötzlich den schwarzen, empörenden Undank seitens des Pöbels in Teerstiefeln, und, in ihren heiligsten Gefühlen verletzt, lässt sie in weibischem Kreischen (allerdings in Jamben) ihre ohnmächtige Wut aus. Wahrhaftig: dieses Gekreische wird nicht erschüttern, doch interessieren, und vielleicht wird

3 Kadetten; Redakteure der Zeitung „Rjetsch“. Anm. d. Übers.

in hundert Jahren ein Geschichtsschreiber der russischen Revolution mit dem Finger darauf weisen, wie der Teerstiefel auf die lyrische, zarte Zehe der Petersburger Dame getreten ist, die sofort sehen ließ, welch naturalistische, besitzgierige Hexe unter ihrer dekadentisch-mystisch-erotisch-christlichen Hülle steckt. Durch diese naturalistische Hexenhaftigkeit erheben sich die Gedichte der Sinaida Hippus über die andern, die zwar vollkommener, aber „neutral“, d. h. tot sind.

Es handelt sich nicht nur um die „Alten“, die die Revolution überlebt haben. Es gibt eine Gruppe junger Schriftsteller und Dichter jenseits des Oktober. Ich weiß nicht genau, ob es junge Dichter sind, aber in der vorrevolutionären Periode waren sie entweder Anfänger oder existierten noch nicht. Sie schreiben Erzählungen, Novellen und Gedichte, in denen sie mit einer gewissen, nicht sehr individuellen Meisterschaft das schildern, was vor kurzem noch gezielte, um Anerkennung in gezielten Grenzen zu erlangen. Die Revolution hat ihre Hoffnungen zertreten („Teerstiefel“). Nach Maß der Kräfte tun sie so, als ob eigentlich nichts derartiges geschehen wäre, und drücken ihren eingeklemmten Hochmut in nicht sehr individuellen Versen und in Prosa aus. Nur hier und da machen sie sich Luft, indem sie leise und ohne Temperament eine lange Nase hinter dem Rücken machen.

Der Meister dieser ganzen Gruppe ist Samjatin, der Künstler der „Inselbewohner“. Er handelt eigentlich von den Engländern. Samjatin kennt sie und schildert sie in einer Reihe von Skizzen, nicht schlecht, aber schließlich ziemlich äußerlich, als gut beobachtender, talentierter und an sich selbst keine besonderen Ansprüche stellender Ausländer. Im selben Buche hat er Skizzen über die russischen Inselbewohner, über die Intellektuellen, die auf einer Insel leben mitten im Ozean der ihnen fremden und feindseligen Sowjetwirklichkeit. In diesen Skizzen ist Samjatin feiner, aber nicht tiefer. Letzten Endes ist der Verfasser selbst ein Inselmensch, und zwar von einer kleinen Insel, auf die er aus dem jetzigen Russland emigriert ist. Ob Samjatin über Russen in London oder über Engländer in Petrograd schreibt, – er selbst bleibt unzweifelhaft ein innerer Emigrant. Nach seinem gespreizten Stil, in dem ein besonders feiner Ton (an der Grenze des Snobismus) steckt, war Samjatin wie geschaffen für Lehrvorträge in Kreisen junger, gebildeter und unproduktiver Inselleute.*

Unzweifelhafte Inselbewohner sind auch die Gruppe des Künstlerischen Theaters⁴. Sie wissen nicht, wo sie ihre hohe Technik und sich selber hin tun sollen. Das was rings um sie geschieht, ist ihnen feindlich oder zumindest fremd. Man denke nur: die Menschen leben bis jetzt in den Stimmungen des Tschechowschen Theaters: „Drei Schwestern“ und „Onkel Wanja“. Um das Unwetter vorbeiziehen zu lassen – ein Unwetter kann ja nicht allzu lange dauern –, spielten sie „Die Tochter der Madame Angot“, die nebenbei auch die Möglichkeit gab, der Revolutionsregierung ein klein wenig Fronde zu machen ... Jetzt zeigen sie den blasierten Europäern und alles in bar bezahlenden Amerikanern, welch herrlichen Kirschgarten⁵ das alte adelige Russland hatte und was für sublime und schmachthafte Theater es gab. Die edle, aussterbende Kaste des Juwelentheaters ... Gehört hierher auch die hochbegabte Achmatowa?

Die Gruppe „Dichtersonne“ sammelt um sich ausgemacht gebildete Versmacher, die Geographie können, Rokoko von Gotik unterscheiden, französisch parlieren und der Kultur höchst ergeben sind. Sie glauben, und durchaus mit Recht, dass „unsere Kultur ein kindisches, schwaches Gelalle“ ist (G. Adamowitsch). Mit äußerer Politur kann man sie nicht fangen: „Äußerer Glanz kann wahre Kultur nicht ersetzen“ (Georgij Iwanow). Ihr Geschmack ist fein genug, um zu fühlen, dass Oskar Wilde doch nur ein Snob und kein Dichter ist, worin man ihnen recht geben muss. Sie verachten jene, die „die Schule, d. h. Disziplin, Wissen, Vorwärtstreben“ gering schätzen, – diese Krankheit ist uns nicht fremd. Sie arbeiten ihre

* Nachdem ich diese Zeilen niedergeschrieben hatte, lernte ich eine Gruppe von Dichtern kennen, die sich selbst „Inselbewohner“ nennen (Tichonow u.a.). Aber gerade bei ihnen erklingen frische Noten, wenigstens bei Tichonow, einem jungen, frischen vielversprechenden Mann. Woher diese exotische Bezeichnung.

4 Gemeint ist das Theater von Stanislawski in Moskau. Anm. d. Übers.

5 Anspielung auf Tschechows Stück „Der Kirschgarten“, das das Milieu des Agraradels schildert. Anm. d. Übers.

Gedichte sehr sorgfältig durch. Manchen von ihnen, z. B. Ozup, ist sogar Talent beschieden. Ozup ist ein Dichter der Erinnerungen, Träume und Ängste. Auf Schritt und Tritt versinkt er in die Vergangenheit. „Das Glück des Lebens“ eröffnet ihm bloß das Gedächtnis. „Ich finde sogar meinen Platz als Dichter-Beschauer und Kleinbürger, der sein bisschen Leben rettet“, sagt er mit freundlicher Selbstironie. Aber selbst seine Ängste sind nicht hysterisch, sondern fast harmonisch, die Ängste eines beherrschten Europäers, und, was geradezu erfreulich ist – ohne mystische Zuckungen, ein durchaus kultivierter Angstzustand. Aber warum wird ihre Dichtung von Unkraut überwuchert? Eben darum, weil sie keine Schöpfer des Lebens sind, weil sie am Aufbau der Lebensgefühle und Stimmungen nicht teilnehmen, sondern verspätete Rahmabschöpfer, Epigonen der von fremdem Blut genährten Kulturen sind. Sie sind gebildete und sogar raffinierte Imitatoren, belesene, sogar begabte Klangnachahmer, aber nichts mehr.

Der Adelsmann Wersilow war seinerzeit unter der Larve eines Bürgers der zivilisierten Welt gebildeter Speichellecker einer fremden Kultur. Er hatte einen von mehreren adeligen Generationen aufgepäppelten Geschmack. In Europa fühlte er sich fast wie zu Hause. Mit wohlwollender oder böser Verachtung schaute er auf den radikalen Seminaristen herab, der das Französische mit einem Bauernakzent aussprach und Manieren hatte, die unter aller Kanone waren. Dennoch waren dieser Seminarist der sechziger Jahre und sein Nachfolger der späteren Zeit diejenigen, die die russische Kultur aufbauten, just zur selben Zeit, als Wersilow sich endgültig als steriler Rahmabschöpfer entpuppte.

Das russische Kadettentum, dieser verspätete bürgerliche Liberalismus aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts, ist durch und durch von Respekt und sogar von „Andacht“ vor der Kultur, ihren festen Grundlagen, ihrem Stil, ihrem „Aroma“ erfüllt, – aber die Bilanz ist eine runde Null. Man betrachte retrospektiv jene aufrichtige Verachtung, mit der die Kadetten von ihren professoral-advokatisch-schriftstellerisch-kulturellen Anhöhen den Bolschewismus behandelten, und vergleiche damit die Verachtung, welche die Geschichte für die Kadetten aufbrachte. Was heißt das? So viel, dass, wie bei Wersilow nur in Übersetzung in die bürgerliche Professorensprache, die Kultur der Kadetten sich nur als verspäteter Abklatsch fremder Kulturen auf der Oberflächenhaut der russischen Öffentlichkeit erwies. Der Liberalismus bedeutete in der Geschichte Westeuropas eine mächtige Bewegung gegen die irdischen und himmlischen Autoritäten und erhob in den Rasereien des revolutionären Kampfes die materielle Kultur und die Kultur des Geistes. Frankreich, wie wir es in seiner Kultur des Alltags und seinen vollendeten Umgangsformen kennen, mit seiner Höflichkeit, die den Volksmassen in Fleisch und Blut übergegangen ist, ist als solches aus dem Hochofen einiger Revolutionen hervorgegangen. Dieser „barbarische“ Prozess der Verschiebungen, Erschütterungen und Katastrophen hat seine Spuren hinterlassen auch in der modernen französischen Sprache mit ihren starken Seiten und Schwächen, ihrer Exaktheit und Ungelenkigkeit, sowie in den Stilen der französischen Kunst. Damit die französische Sprache von neuem Elastizität und Biegsamkeit erlange, bedarf es – nebenbei gesagt – einer neuen großen Revolution (nicht in der Sprache, sondern in der Gesellschaft), und dasselbe ist notwendig, um die französische Kunst, die trotz all ihrer Neuerungen so konservativ ist, auf eine höhere Stufe zu heben.

Doch das russische Kadettentum, diese verspätete Imitation des Liberalismus, versuchte vergebens, von der Geschichte den Rahm des Parlamentarismus, des Kulturumgangs, der harmonischen Kultur abzuschöpfen (auf der festen Basis des Profits und der Rente). Um die europäischen Stile abzugucken, individuell oder als Zirkel, sie zu durchdenken oder gar aufzunehmen, um dann in einem dieser Stile zu sagen, dass man nichts zu sagen hat, dazu genügt ein Adamowitsch, ein Iretzki und wie sie alle heißen. Aber das ist ja nicht Kulturschöpfen, sondern Rahmabschöpfen.

Als ein gewisser kadettischer Ästhet, nachdem er eine große Reise im Viehwagen gemacht hatte, dann mit verbissenen Zähnen davon erzählte, wie er, der höchst gebildete Europäer mit dem besten künstlichen Gebiss und brillante Kenner der Balletttechnik der Ägypter, von der pöbelhaften Revolution so weit gebracht worden war, dass er mit den verlausten Sackschleppern reisen musste, – da überkam uns ein Gefühl des Ekels gegen die künstlichen Gebisse, gegen die Ballettästhetik, überhaupt gegen diese ganze in den

europäischen Läden zusammen geramschte Kultur, und es entstand die feste Überzeugung, dass die letzte Laus des dreckigen Sackträgers in der Mechanik der Geschichte bedeutender und sozusagen notwendiger ist als dieser höchst kultivierte, in jeder Hinsicht sterile Schmerbauch.

In der vorrevolutionären Epoche, d. h. bevor die kultivierten Rahmabschöpfer auf allen Vieren krochen und patriotisch heulten, hatten wir einen ausgearbeiteten Zeitungsstil. Freilich, Miljukow sabberte immer noch seine professoralen Leitartikel, und sein Mitredakteur Hessen servierte die besten Happen der Eheprozesse. Aber im Großen und Ganzen hatte man die traditionelle Weitschweifigkeit der langweiligen „Russkija Wjedomosti“⁶ überwunden. Dieser kleine zeitungsstilistische Fortschritt à la Europe (der, nebenbei gesagt, mit dem Blute von 1905 erkaufte wurde, seitdem es eine Duma und Parteien gab), ertrank gewissermaßen spurlos in den Wellen von 1917. Die jetzt im Auslande weilenden Kadetten, die Ehescheidungsspezialisten und die anderen, deuten mit der größten Schadenfreude auf die literarischen Schwächen der Sowjetpresse. In der Tat, wir schreiben im Allgemeinen ziemlich schlecht, stillos, sogar an die „Russkija Wjedomosti“ anlehnd. Also ein Rückschritt? Nein, nur ein Übergang von der rahmabschöpfenden Imitation des Fortschritts, von der bezahlten, billigen Ware zu der größten Kulturerrungenschaft eines ganzen Volkes, das sich schon seinen Stil für Zeitungen und für alles andere schaffen wird – man lasse ihm nur die Zeit!

Dann kommt noch eine Kategorie. Man bezeichnet in der französischen Politik mit *Rallies* diejenigen, die den *Anschluss gefunden* haben. So bezeichnete man die ehemaligen Royalisten, die sich mit der Republik ausgesöhnt haben, Sie verzichteten auf den Kampf für den König, gaben selbst die Hoffnungen auf ihn auf und leiteten loyal ihren Royalismus in das republikanische Fahrwasser um. Es ist kaum anzunehmen, dass einer von ihnen die „Marseillaise“ geschrieben hätte, selbst wenn sie nicht schon früher geschrieben worden wäre. Es ist auch anzuzweifeln, dass sie begeistert ihre Strophen gegen die Tyrannei singen. Aber die „Angeschlossenen“ leben und lassen leben. Solcher *Rallies* gibt es viele unter den heutigen Dichtern, Künstlern und Schauspielern. Sie lästern nicht, fluchen nicht, im Gegenteil, sie akzeptieren, aber sozusagen in allgemeinen Zügen „ohne Verantwortlichkeit“, schweigen sich aus, wo es sich gehört, oder weichen loyal aus und übernehmen oder erdulden, was man sagt, die Teilnahme nach Kräften, Das sind nicht die „Wegzeichenumsteller“ – denn diese haben ja ihre eigene Ideologie –, sondern einfach friedfertige Bürger der Kunst, karrieristische Spießler, mitunter nicht ohne Begabung. Solche *Rallies* finden wir überall, sogar in der Porträtmalerei. Sie malen die Porträts der Sowjetmänner, sind manchmal sogar große Maler. Erfahrung, Technik, – alles ist da, aber die Porträts werden unähnlich. Warum eigentlich? Darum, weil dem Künstler das Interesse fehlt für das, was er malt, die innere Verwandtschaft fehlt, und weil er einen russischen oder deutschen Bolschewik genau so malt, wie er in der Akademie Gräfinnen oder Kohlrüben malt oder vielleicht noch neutraler.

Ich will keine Namen nennen, denn sie bilden eine ganze Schicht. Diese „Angeschlossenen“ werden weder den Polarstern vom Himmel herunterholen, noch das geräuschlose Pulver erfinden, aber sie sind nützlich, notwendig, – als Dung für die neue Kultur. Und das ist nicht gar zu wenig.

Wie ausgeleiert die jetzige Kunst außerhalb der Revolution ist, zeigt das Schicksal des religiösen Suchens und Findens, das die herrschende Richtung der vorrevolutionären Literatur „befruchtete“, nämlich der Symbolismus. Es ist notwendig, an dieser Stelle ein paar Worte über ihn zu sagen.

Vom „Materialismus“ und „Positivismus“, zum Teil sogar vom Marxismus über die kritische Philosophie (Kantianismus) rückte die Intelligenz seit dem Beginn des Jahrhunderts zur Mystik vor. In den zwischenrevolutionären Jahren blinkte das neue religiöse Bewusstsein und qualmte mit viel trüben Lichtern. Jetzt aber, wo die offizielle rechtgläubige Kirche in ihren Grundfesten erschüttert ist, haben die Hausmystiker, von denen jeder auf eigene

6 Liberales Bürgerblatt aus der Zeit vor 1917, in der Art der alten „Vossischen Zeitung“. Anm. d. Übers.

Manier wurstelte, die Schwänze eingezogen: diese Maßstäbe berühren sie nicht. Ohne Mitwirkung der Salonpropheten und journalistischen Heiligen unter den ehemaligen Marxisten, im Gegenteil trotz ihres Entgegenarbeitens erreichten die Wellen der revolutionären Flut die Mauern der russischen Kirche, die keine Reformation kannte. Sie wehrte sich gegen die Geschichte durch harte, starre Formen, automatische Ritualität und Staatsgewalt. Sie selbst, die sich vor dem zaristischen Staate tief verbeugte, hielt sich sogar ein paar Jahre länger als ihr souveräner Verbündeter und Gönner. Aber die Reihe kam auch an sie. Die Neuerungstendenz in der Kirche bedeutet einen verspäteten Versuch der im Voraus bürokratisierten bürgerlichen Reformation unter dem Deckmantel der Anpassung an den Sowjetstaat. Die russische politische Reformation hatte sich gegen den Willen der Bourgeoisie, wenige Monate vor der Revolution der Arbeiterklasse vollzogen. Die Kirchenreformation begann erst vier Jahre nach dem proletarischen Umsturz, Wenn die „Lebendige Kirche“⁷ die soziale Revolution sanktioniert, so geschieht es nur aus dem Bestreben, eine wohlwollende Färbung zu finden.

Eine proletarische Kirche kann es nicht geben. Die Kirchenreformation verfolgt eigentlich bürgerliche Ziele, nämlich die Befreiung der Kirche von der mittelalterlichen ständischen Schwerfälligkeit; sie will das starre Ritual, das dogmatische Priestertum durch ein individualisierteres Verhältnis zu den himmlischen Heerscharen ersetzen, kurzum, sie will der Religion und der Kirche mehr Elastizität und Anpassungsfähigkeit verleihen. In den ersten vier Jahren wehrte sich die Kirche gegen die proletarische Revolution durch unversöhnlichen Konservatismus. Jetzt geht sie gewissermaßen zur Neuen Ökonomischen Politik, zur Nep, über. Wenn die sowjetische „Nep“ eine Kombination der sozialistischen Wirtschaft mit der kapitalistischen darstellt, so ist die Kirchennep ein bürgerlicher Pflanzling auf dem feudalen Stamm.

Aber die Erschütterung des jahrhundertalten Gebäudes der Kirche hat begonnen. Links – die „lebendige Kirche“ hat einen linken Flügel – erheben sich noch radikalere Stimmen, Noch weiter links – radikalere Sekten. Ein naiver, soeben erwachter Rationalismus wühlt den Boden für die atheistische und materialistische Saat auf. Die Zeit der großen Erschütterungen ist angebrochen für dieses Reich, das sich als Jenseits erklärt. Wo sind die Propheten und Reformatoren aus den Petersburger und Moskauer literarischen Salons und Zirkeln? Wo bleibt die Anthroposophie? Nichts zu merken ... Die armen mystischen Homöopathen fühlen sich wie Hauskater, die beim Eisgang auf einer Scholle treiben. Der Katzenjammer der ersten Revolution hatte ihr „neues religiöses Bewusstsein“ erzeugt, die zweite Revolution hat es zertreten.

Herr Berdajew z. B. bezichtigt immer noch diejenigen, die an Gott nicht glauben und sich um das Jenseits nicht kümmern, der Bürgerlichkeit. Spaßig! Die einstmalige sozialdemokratische Vergangenheit hat diesem Schriftsteller das Wörtchen „Bürgerlichkeit“ hinterlassen, und nun wendet er es gegen den sowjetischen Antichristen an. Nur schlimm, dass die russischen Arbeiter nicht an Gott und Teufel glauben, während die Bourgeoisie durch die Bank religiös wurde – nachdem sie das Vermögen verloren hatte. Darin besteht eben eine der vielen Unbequemlichkeiten der Revolution, dass sie gründlich die sozialen Wurzeln der Ideologien entblößt.

So wurde dem „neuen religiösen Bewusstsein“ der Garaus gemacht, nachdem es sich in der Literatur recht bemerkbar gemacht hatte. Die ganze Generation der Dichter, die die Revolution von 1905 für eine Walpurgisnacht hielten und sich die zarten Flügel an ihrem Scheiterhaufen verbrannt hatten, führte die himmlische Hierarchie in ihre Rhythmen ein. Ihnen schloss sich die zwischenrevolutionäre Jugend an. Da aber die Poeten kraft übler Tradition auch früher schon sich unter schwierigen Verhältnissen an die Nymphen, an Pan, Mars und Venus zu wenden pflegten, so vollzog sich in der poetischen Form bloß eine Nationalisierung des Olymps. Ob Mars oder der heilige Georg – das hängt schließlich vom Reime ab. Aber unzweifelhaft ist, dass bei vielen oder wenigstens bei manchen dahinter gewisse Erlebnisse steckten. Welche? Hauptsächlich des Schreckens, Dann kam der Krieg,

7 So heißt der jetzige „linke“ Flügel der griechisch-katholischen Kirche, der nach Reformen strebt. Anm. d. Übers.

der den Schrecken der Intellektuellen in dem allgemeinen Fiebertaumel auflöste. Darauf kam die Revolution, die den Schreck bis zur Panik verdichtete. Worauf warten? An wen sich wenden? An was sich anschmiegen? Außer der Heiligen Schrift blieb nichts übrig. Es finden sich momentan nicht viele Amateure, um die neu religiöse Flüssigkeit, die vor dem Kriege in den Berdajewischen und andern Apotheken destilliert wurde, weiter zu schütteln: wer ein mystisches Jucken hat, der bekreuzigt sich einfach nach Urväterart. Die Revolution hat den individuellen Firnis verwischt und abgewaschen und deckte alles Traditionelle, Heimatliche auf, alles, was mit der Muttermilch eingesaugt und von keinem kritischen Gedanken infolge seiner Schwäche und seinem Kleinmut angehaucht war. In den Versen macht sich unentwegt Christus breit. Der gangbarste Stoff ist – in diesem Jahrhundert der maschinisierten Textilindustrie – das Kopftuch der Himmelskönigin,

Mit Staunen liest man diese Gedichtbücher, besonders die der Frauen, – wahrhaftig kein Schritt ohne Gott! Der lyrische Kreis der Damen Achmatowa, Zwetajewa, Radiowa und anderer leibhaftigen und ungefähren Dichterinnen ist sehr klein. Er umfasst die Poetin selber, einen Unbekannten mit steifem Hut oder mit Sporen und unbedingt den lieben Herrgott – ohne besondere Kennzeichen, Das ist eine sehr bequeme und leicht transportable dritte Person, ganz für den Hausgebrauch, ein Hausfreund, der hie und da seine Pflicht tut als Arzt für Frauenleiden. Wie diese nicht mehr junge Person, auf der die persönlichen und mitunter sehr beschwerlichen Aufträge der Achmatowa, Zwetajowa und anderen lasten, es noch fertig bringt, in den freien Stunden die Geschicke des Weltalls zu lenken – das ist geradezu unbegreiflich. Für die Dichterin Schkapskaja ist ein solcher organischer, biologischer, ein solcher gynäkologischer (Schkapskaja ist entschieden ein Talent!) Gott so eine Art Heiratsvermittlerin und Hebamme, mit allen Attributen der allwissenden Klatschbase. Wenn eine Note des Subjektivismus erlaubt ist, so wollen wir gerne anerkennen, dass dieser breithintrige, weibische Gott zwar nicht imposant, aber viel sympathischer ist als das in Sternen schwebende Dampfküken der mystischen Philosophie. Wie soll man da nicht endlich zum Schluss gelangen, dass der normale Kopf des gebildeten Philisters ein Mistkasten ist, in dem die Geschichte unterwegs die Schalen und die Abfälle ihrer verschiedenen Errungenschaften ablegt: hier haben wir sowohl die Apokalypse als Voltaire, Darwin, das Psalmenbuch, die vergleichende Philologie, das Einmaleins und die Stearinkerze, Ein beschämendes Ragout, das erniedrigender ist als die Ignoranz des Höhlenmenschen. Ein „Herr der Schöpfung“, der schwanzwedelnd unbedingt „dienen“ will und darin die Stimme der „unsterblichen Seele“ erblickt! Bei der Prüfung erweist sich die sogenannte Seele als „Organ“, das viel weniger vollkommen und harmonisch ist als etwa der Magen oder die Leber, denn die „unsterbliche“ hat viele Rudimente und Blinddärme, in denen allerlei veraltetes Zeug stecken bleibt und in einem fort Magendrücken und geistige Blähungen erzeugt. Manchmal machen sich diese in gereimten Zeilen Luft; dann werden sie feilgeboten als individualistische und mystische Poesie und in säuberlichen Büchlein gedruckt.

Jede Katastrophe im persönlichen Leben wie im Leben der Gesellschaft bedeutet immer einen Prüfstein, denn sie offenbart untrüglich die wahren, nicht die scheinbaren Verbindungen im öffentlichen und im privaten Leben. Gerade infolge der Oktoberrevolution hat die vorrevolutionäre Kunst, die dann fast ausschließlich gegenrevolutionär wurde, ihr unlösbares Band mit den herrschenden Klassen des alten Russland offenbart. Jetzt ist dies so evident, dass man es nicht einmal nachzuspüren braucht. In die Emigration ging der Gutsbesitzer, der Kapitalist, der General in Militär und Zivil, ihr Rechtsanwalt und ihr Dichter. Und sie alle beschlossen, dass die Kultur zugrunde gegangen sei. Natürlich, der Dichter hielt sich für unabhängig vom Bourgeois und haderte sogar mit ihm. Als aber die Frage mit revolutionärem Ernst aufgeworfen wurde, da entpuppte sich der Dichter als Schmarotzer bis in die Knochen hinein. Diese historische Lektion über die „freie“ Kunst entwickelte sich parallel mit der Lektion über alle anderen „Freiheiten“ der Demokratie, derselben Demokratie, die hinter einem Judenitsch den Dreck aufwischte und aufputzte ... Die Kunst der neuen Geschichte, die individuelle sowohl wie die Professorenkunst, ist – im Gegensatz zu der alten kollektiven Volkskunst – im Überfluss und in der Muße der herrschenden Klassen aufgewachsen und wird nach wie vor von ihnen ausgehalten. Das Element der

ausgehaltenen Dirne, das beim ungestörten Gang der gesellschaftlichen Beziehungen fast unmerkbar war, trat grob nach außen, als die Axt der Revolution die alten Tragpfeiler angehauen hatte.

Die Psychologie des ausgehaltenen und schmarotzenden Individuums ist keineswegs gleichbedeutend mit Ergebenheit, Sanftmut und Ehrfurcht. Im Gegenteil, sie setzt voraus sehr zugespitzte Szenen, Krachs, Auseinandergehen, Drohung mit völligem Bruch und nicht allein Drohung. Foma Fomitsch Opiskin⁸, der klassische Typus des alten adeligen Schmarotzers „mit Psychologie“, befand sich stets im Zustand der Hausrebellion, Aber weiter als bis zur Scheune kam er niemals. Es ist natürlich sehr grob oder unhöflich, einen Opiskin mit den Akademikern und Fast-Akademikern wie: Bunin, Mereschkowski, Sinaida Hippus, N. Kotljarewski, Saitzew, Samjatin und anderen zu vergleichen. Aber die Geschichte hat ihre Folgerichtigkeit. Sie alle entpuppten sich als Schmarotzer und ausgehaltene Personen, Wenn dieser Zug bei den einen eine stürmischere Äußerung gefunden hat, so hat bei den meisten inneren Emigranten – zum Teil infolge der Verhältnisse und hauptsächlich wohl aus der Verschiedenheit des Temperaments, das tödlich getroffene Schmarotzertum einen trübselig-trauernden Charakter angenommen und es verschwindet nach und nach in den Erinnerungen und weiteren Erlebnissen.

Die literarischen Mitläufer der Revolution

Die russische Literatur außerhalb der Oktoberrevolution ist in der Form, wie sie im ersten Kapitel von uns charakterisiert worden ist, momentan eigentlich eine erledigte Angelegenheit. In der ersten Periode setzte sich der Schriftsteller aktiv der Oktoberrevolution entgegen und verweigerte allen Dingen, die mit der Revolution verbunden waren, die künstlerische Anerkennung, aus denselben Motiven, warum die Lehrer sich weigerten, die Kinder des revolutionären Russlands zu unterrichten. Der abseitige Charakter der Revolution war also nicht allein ein Ausdruck der tiefen Entfremdung der zwei Welten, sondern auch ein Werkzeug der aktiven Politik der Sabotage der Künstler, Diese Politik hat sich selbst den Garaus gemacht: die alte Literatur möchte wohl, aber kann nicht mehr.

Zwischen der bürgerlichen Kunst, die sich in Wiederholungen oder im Schweigen auslebt, und der neuen Kunst, die noch nicht vorhanden ist, entsteht eine Übergangskunst, die mehr oder weniger mit der Revolution organisch verbunden ist, aber zugleich auch nicht eine Revolutionskunst ist. Boris Pilnjak, Wsewolod Iwanow, N. Tichonow und die „Serapionsbrüder“, Jessenin und die Gruppe der „Imaginisten“, zum Teil auch Klujew wären – alle zusammen und jeder einzeln – ohne die Revolution unmöglich. Sie wissen es selber und leugnen es nicht, fühlen auch nicht das Bedürfnis, es zu leugnen, manche verkünden es sogar ganz energisch. Es sind keine literarischen Karrieristen, die sich nach und nach an die Gestaltung der Revolution machen. Sie sind auch nicht Umlerner, wie die Gruppe der „Wegzeichenumsteller“, denn bei jenen wird ein Bruch mit der Vergangenheit, eine radikale Frontänderung vorausgesetzt. Die meisten der genannten Schriftsteller sind jung, zwischen 20 und 30, Eine vorrevolutionäre Vergangenheit haben sie überhaupt nicht, so dass sie höchstens mit Kleinigkeiten zu brechen hatten. Ihr literarisches und überhaupt geistiges Gepräge hat die Revolution geschaffen, jene Ecke der Revolution, die sie erfasst hat, und jeder von ihnen nimmt sie auf seine Art auf. Bei dieser individuellen Aufnahme haben sie alle einen gemeinsamen Zug, der sie vom Kommunismus unterscheidet und stets droht, in seinen Gegensatz umzuschlagen. Sie erfassen nicht die Revolution in ihrer Gesamtheit, und ihr kommunistisches Ziel bleibt ihnen fremd. Sie alle sind mehr oder weniger geneigt, über die Köpfe des Arbeiters hinweg die Hoffnung auf den Muschik zu setzen, Sie sind nicht Künstler der proletarischen Revolution, sondern ihre künstlerischen Mitläufer in dem Sinne, in dem dieses Wort von der alten Sozialdemokratie gebraucht wurde.

Wenn die Literatur abseits der (eigentlich gegen die) Oktoberrevolution die sterbende Literatur des Russlands der Bourgeoisie und des Adels ist, so bildet das literarische Schaffen der „Mitläufer“ eine Art neues *sowjetisches Volkstum* der früheren Narodniki ohne

8 Held des Dostojewskischen Romans: „Das Dorf Stefantschkowo und seine Bewohner“. Anm. d. Übers

die Tradition der alten Narodniki und – einstweilen auch ohne politische Perspektive. In Bezug auf einen Mitläufer entsteht stets die Frage: bis zu welcher Station wird er mitgehen? Diese Frage kann jedoch jetzt selbst ungefähr nicht beantwortet werden. Ihre Beantwortung hängt nicht allein von den subjektiven Eigenschaften dieses oder jenes Mitläufers ab, sondern hauptsächlich vom objektiven Gange der Dinge im kommenden Jahrzehnt.

Jedoch in der Zwiespältigkeit der Weltempfindung der Mitläufer, die eine Unruhe und Unsicherheit erzeugt, steckt eine beständige Gefahr für die Kunst und die Gesellschaft zugleich. Der Dichter Block hat diese moralisch-künstlerische Zwiespältigkeit tiefer empfunden als die anderen: er war überhaupt tiefer. In den Erinnerungen der Nadeschda Pawowitsch über ihn steht der Satz: „Die Bolschewiki stören nicht, Gedichte zu schreiben, aber sie stören, dass man sich als Meister fühlt ... Meister ist jener, der den Stamm seiner ganzen Schöpfung empfindet und den Rhythmus in sich hält.“ Der Gedanke ist etwas unvollendet, wie es häufig bei Block vorkommt. Außerdem haben wir es mit Erinnerungen zu tun, die bekanntlich nicht immer genau sind. Aber die innere Wahrscheinlichkeit und Bedeutsamkeit dieses Satzes machen ihn glaubwürdig. Die Bolschewiki stören einen, sich als Meister zu fühlen, denn ein Meister muss die Achse, eine organische, unzweifelhafte Achse in sich haben, während die Bolschewiki die Hauptachse verschoben haben. Keiner von den Mitläufern der Revolution – und ein Mitläufer war auch Block, die Mitläufer bilden jetzt eine sehr wichtige Abteilung in der russischen Literatur, – trägt den Stamm in sich, und deshalb haben wir bloß eine Periode der Vorbereitung der neuen Literatur, bloß Skizzen und Federproben: die vollendete Meisterschaft mit dem sicheren Stamm in sich selbst liegt in der Zukunft.

Man kann die Revolution weder begreifen noch aufnehmen oder gestalten, auch nicht partiell, wenn man sie nicht ganz sieht, mit ihren objektiven geschichtlichen Aufgaben, die für die leitenden Kräfte der Bewegung zu Zielen werden. Wenn das fehlt, so fehlt auch die Achse, fehlt die Revolution, sie zerfällt in Episoden und Anekdoten, heroische oder Unheil verkündende. Man kann aus ihnen mehr oder weniger kunstgerechte Bilder zusammenstellen, aber man kann nicht die Revolution wieder aufleben lassen, oder gar sich mit ihr aussöhnen: wenn ihre unerhörten Opfer und Entbehrungen ziellos waren, so ist die Geschichte ... ein Narrenhaus.

Sowohl Pilnjak als Wsewolod Iwanow und Jessenin suchen gewissermaßen sich im Wirbel aufzulösen ohne Eigengedanken und ohne Verantwortlichkeit. Aber sie lösen sich nicht in dem Sinne auf, dass sie unsichtbar werden – das wäre kein Tadel, sondern ein Lob, und dieses Lob verdienen sie nicht – im Gegenteil, sie sind nur allzu sichtbar: Pilnjak – in seiner Selbstgefälligkeit und Manieriertheit, Wsewolod Iwanow – in seinem übersprudelnden Lyrismus, Jessenin in seiner überbürdeten „Flegelei“. Es ist nur schlimm, dass zwischen ihnen und der Revolution keine geistige Distanz besteht, die eine künstlerische Perspektive sicherte. Das Nichtwollen und Nichtkönnen der literarischen Mitläufer, die Revolution zu erfassen und sich mit ihr zu verschmelzen, ohne sich in ihr aufzulösen, die Revolution nicht nur als Elementarerscheinung, sondern als Zielprozess zu betrachten –, ist keineswegs ein individueller, sondern ein sozialer Zug. Die meisten Mitläufer gehören zu den „muschikierenden“ Intellektuellen. Es ist aber so eine Sache, wenn die Intellektuellen die Revolution bejahen und sich auf den Muschik stürzen. Daher kommt es, dass die Mitläufer keine Revolutionäre sind, sondern in der Revolution ihr Unwesen treiben. Es bleibt qualvoll unverständlich, womit sie sich eigentlich aussöhnen – ob damit, dass sie den Ausgangspunkt einer beharrlichen Vorwärtsbewegung bildet, oder aber dass sie uns in gewisser Hinsicht zurückgeschleudert hat: denn es unterlaufen Tatsachen von beiderlei Kategorien mit dabei. Der Muschik versuchte bekanntlich den „Bolschewik“ zu akzeptieren, aber den „Kommunisten“ abzulehnen.⁹ Dies bedeutet eigentlich, dass der reiche Bauer auf dem Rücken des Mittelbauern sich an den Beutel der Geschichte und der Revolution

9 „Nieder mit den Kommunisten, es leben die Bolschewiki!“ war eine Zeitlang während der Revolution die Parole der Bauern: in ihrer Vorstellung hatten die Bolschewiki ihnen den Grund und Boden gegeben; die Kommunisten aber ordneten die Zwangserfassung des Getreides an. Anm. d. Übers.

heranmachte: nachdem er den Gutsbesitzer davon gejagt hatte, wollte er die Stadt stückweise auseinanderreißen und dem Staat den dicken Hintern zuwenden. Er braucht Petersburg nicht (wenigstens nicht für den Anfang), und wenn die Hauptstadt „krätzig wurde“ (Pilnjak), so geschah es ihr nur recht.

Nicht allein das Losgehen des Bauern auf den Gutsbesitzer – unermesslich bedeutsam, unschätzbar nach den historischen Folgen – aber auch das Losgehen des Muschiks auf die Stadt reihte sich als notwendiges Element in die Revolution ein. Das ist jedoch noch nicht die ganze Revolution. Die Stadt lebt und leidet. Lässt man die Stadt zerfleischen: wirtschaftlich – vom reichen Bauern, und künstlerisch vom Pilnjak, so bleibt nicht die Revolution übrig, sondern ein stürmischer und blutiger Rückwärtsprozess. Das bäuerliche Russland würde ohne die Leitung der Stadt nicht nur den Sozialismus nie erreichen, sondern keine zwei Monate standhalten und müsste als Dung oder Torf vom Weltimperialismus verschluckt werden. Sind das Fragen der Politik? Es sind Fragen der Weltanschauung und folglich auch Fragen der großen Kunst. Diese Fragen müssen näher behandelt werden.

Vor kurzem noch spornte der Kritiker Tschukowski den Dichter Alexej Tolstoi zur Versöhnung an, zur Versöhnung mit dem revolutionären Russland oder mit dem Russland ungeachtet der Revolution. Das Hauptargument Tschukowskis war dasjenige, dass Russland ja das nämliche geblieben sei, und dass der russische Muschik seine Ikonen und seine Läuse für nichts in der Geschichte hergeben würde. Tschukowski sieht hinter dieser Frage offenbar einen gewaltigen Schwung des nationalen Geistes und ein Zeichen seiner Unausrottbarkeit. Die Erfahrung des Mannes, der eine Wanze im Brot für eine Rosine ausgegeben hat, wird von Tschukowski auf die ganze russische Literatur ausgedehnt. Die Wanze als „Rosine“ des nationalen Geistes! Was ist das, wahrhaftig, für eine dreckige nationale Demut, und welche Verachtung des lebendigen Volkes! Glaubt denn Tschukowski selbst an Heiligenbilder? O nein, denn sonst hätte er sie nicht in einem Atemzug mit den Wanzen genannt, obwohl im Bauernhause die Wanzen hinter dem Heiligenbilde hausen. Da aber irgendwie Tschukowski mit seinen Wurzeln ganz in der Vergangenheit steckt und diese Vergangenheit sich auf dem mit Moos und Aberglauben bewachsenen Muschik hält, so setzt Tschukowski zwischen sich und der Revolution das alte nationale Ungeziefer als versöhnendes Prinzip, Schmach und Schande! Schmach und Schande! Die Herren studierten Bücher (auf Kosten der Bauern), übten sich in Zeitschriften, erlebten verschiedene „Epochen“ schufen Richtungen; als aber die Revolution im Ernst kam, da entdeckten sie die Stätte des nationalen Geistes im dunkelsten Wanzenloch der Bauernhütte.

Tschukowski ist nur ungenierter, aber auch die anderen „Muschikierenden“ neigen permanent zu einem primitiven, verwanzten Nationalismus. Es ist unzweifelhaft, dass in der Revolution selbst sich Prozesse vollziehen, die mit diesem Nationalismus in verschiedenen Punkten in Berührung kommen. Der wirtschaftliche Niedergang, das Erstarken des Provinzialismus, die Revanche des Bauernbastschuhs an dem Stadtstiefel, der hausbereitete Schnaps – all das zerrt (man kann jetzt schon sagen: zerrte) zurück ins finstere Mittelalter. Parallel damit konnte man eine gewisse bewusste Wendung zum „Volkstümlichen“ in der Literatur wahrnehmen. Die hohe Entwicklung des städtischen Gassenhauers bei Block („Die Zwölf“), die Volksweisen (bei der Achmatowa und viel manierter bei der Zwetajewa), der Provinzialismus (W. Iwanow), das ziemlich mechanische Einflechten der Volksriten und Knüttelverse in die Erzählung bei Pilnjak – all das ist unzweifelhaft durch die Revolution hervorgebracht worden, d. h. dadurch, dass die Volksmasse so wie sie ist in den Vordergrund rückte.

Man kann noch andere Äußerungen der Wendung zum „Nationalen“ aufdecken, die noch kleiner, zufälliger und oberflächlicher sind. Z. B. in der Militäruniform: neben dem „French“ und dem abscheulichen „Gallifet“ sehen wir in der Roten Armee den alten Schützenkaftan und die Altheldenmütze. Auf anderen Gebieten hat die Mode infolge der allgemeinen Armut sich noch nicht offenbaren können, aber man kann mit einem gewissen Rechte auch hier eine wenn auch nicht sehr tiefgehende Vorliebe für volkstümliche Vorbilder feststellen. Die russische „Mode“ war in weitem Sinne des Wortes eine ausländische Mode und galt nur für

die besitzenden Klassen und bildete dadurch eine ziemlich scharfe Wasserscheide in der Gesellschaft. Das Hervortreten der Werktätigen als regierende Klasse musste unbedingt eine Reaktion gegen die Anlehnung an die bürgerlichen Vorbilder auf den verschiedenen Gebieten des Lebensalltags hervorrufen.

Es ist vollkommen klar, dass eine wirtschaftliche Verschiebung in der Richtung des Bastschuhs, des selbstgemachten Strickes und des hausgefertigten Schnapses nicht eine soziale Revolution bedeutet, sondern eine wirtschaftliche Reaktion, d. h., ein Haupthindernis der Revolution. Für die bewusste Wendung zu der Vergangenheit und dem „Volkstümlichen“ sind die wahrgenommenen Erscheinungen äußerst schwankend und oberflächlich. Es wäre unberechtigt, wollte man die Entwicklung einer neuen Literaturform von den städtischen Gassenhauern oder dem Bauernliede erwarten. Allzu viele Provinzialismen wird die Literatur ausspeien. Der Schützenkaftan ist aus Rücksichten der Tuchersparnis auch jetzt schon bedeutend internationalisiert. Die nationalen Eigentümlichkeiten des neuen sowjetrussischen Alltags und der neuen Kunst wird weniger demonstrativ aber viel tiefer sein und wird sich erst später offenbaren.

Die Revolution bedeutet ihrem Wesen nach den eigentlichen Bruch des russischen Volkes mit Asien, mit dem 17. Jahrhundert, mit dem „heiligen Russland“, mit den Ikonen und Wanzen; nicht eine Rückkehr in das mittelalterliche Russland sondern ein Teilhaftigmachen des ganzen Volkes an der Zivilisation, eine Umgestaltung, deren materielle Grundlagen den Interessen des Volkes entsprechen. Die Epoche Peters I. war bloß eine kleine Treppe zum historischen Aufstieg Oktoberrevolution und ging über den Oktober noch weiter. In diesem Sinne blickt Block tiefer als Pilnjak. Block besitzt die Tendenz der Revolution, sich in Formulierungen auszudrücken: „Schießen wir mal in das heilige Russland, das dreckige, das bäuerische, dickhintrige hinein!“ Der Bruch mit dem 17. Jahrhundert, dem Russland der Bauernhütten ist für den Mystiker Block eine heilige Sache, ja sogar die Vorbedingung der Aussöhnung mit Christus. Dahinter steckt der Gedanke, dass dieser Bruch nicht von außen aufgedrängt, sondern ein Resultat der nationalen Entwicklung ist und seinen tiefsten Bedürfnissen entspricht. Ohne diesen Bruch würde das Volk in Fäulnis geraten.

Denselben Gedanken über den nationalen Charakter der Revolution drückt ein interessantes Gedicht Brjussows über die Altweiberparks „Am Taufage, im Oktober“, aus:

„Und am Platze“, erzählt man allgemach -
Wo der Kreml stand als Ziel,
Da band man zum Spinnrock mannigfach
Den Flachs ganz fest ...“

Was bedeutet eigentlich dieses „nationale Element“? Puschkin, der an Heiligenbilder nicht glaubte, und nicht mit Wanzen lebte, war nicht national? Unnational sei natürlich auch Belinski. Man kann noch manch einen aufzählen, selbst ohne die jetzige Zeit zu berühren. Laut Pilnjak war das Nationale im 17. Jahrhundert. Peter I. sei antinational. Also national sei nur das, was einen toten Ballast der Entwicklung darstellt, was den Geist der Entwicklung angehaucht hat, was der nationale Organismus in den vorhergehenden Jahrhunderten verarbeitet hat. National sind also nur die Exkremente der Geschichte. Wir meinen das Gegenteil. Der Barbare Peter war nationaler als seine bärtige und farbenfrohe Vergangenheit, die ihm widerstand. Die Dekabristen sind nationaler als die offizielle Staatlichkeit Nikolaus I. mit ihrem leibeigenen Muschik, den offiziellen Ikonen und den Wanzen. Der Bolschewismus ist nationaler als die monarchistische und sonstige Emigration, der Reitergeneral der Roten Armee, Budjonni, ist nationaler als der Weißgardist Wrangel, was da die Ideologen, Mystiker und Poeten der nationalen Exkremente auch sagen mögen. Das Leben und die Bewegung der Nation vollziehen sich durch Widersprüche, die in Klassen, Parteien und Gruppen verkörpert sind. Das Nationale fällt in seiner Dynamik mit dem Klassenmäßigen zusammen. Die Nation zerbricht in allen kritischen, d. h. verantwortlichsten Etappen ihrer Entwicklung in zwei Hälften; – national ist dabei das, was das Volk auf eine höhere wirtschaftliche und kulturelle Stufe hebt.

Die Revolution entsprang dem „nationalen Element“, aber das bedeutet keinesfalls, dass in der Revolution nur das Elementare lebensfähig oder national ist, wie es bei den Dichtern erscheint, die die Revolution aufgenommen haben.

Für Block ist die Revolution eine empörte Elementarkraft: „Wind, Wind, in der ganzen Welt Wind!“ W. Iwanow erhebt sich fast nicht über das Bauernelement. Für Pilnjak ist die Revolution ein Schneegestöber. Für Klujew, Jessenin – ein Putsch, wie derjenige eines Pugatschew oder Stenka Rasin.¹⁰ Element, Wirbel, Flamme, Sturm, Sausen! Tschukowski aber, derselbe, der sich mit der Wanze abfinden will, erklärt, die Oktoberrevolution sei nicht die richtige, da ihr die Flamme fehle. Und selbst der Phlegmatiker und Snob Samjatin stellte bei unserer Revolution einen Mangel an Temperatur fest. Wir haben da eine ganze Stufenleiter: von der Tragödie bis zur Buffonerie. Aber im Grunde genommen steckt hier und dort ein passiv beschauliches, spießig romantisches Verhalten zu der Revolution als empörtem nationalem Element.

Aber die Revolution ist keineswegs ein Wirbelwind. Dem bäuerlichen Revolutionselement ent[sprechend Pugatschow, Rasin und teilweise auch]¹¹ Machno¹², der revolutionären Natur der Stadt der Priester Gapon, zum Teil Chrustaljew¹³ und sogar Kerenski. Das ist jedoch noch nicht die Revolution, sondern Aufruhr oder Aufruhr im Aufruhr, wie die Kerenskiade. Die Revolution bedeutet vor allem den Kampf der Arbeiterklasse um die Macht, um die Statuierung der Macht, um die Umgestaltung der Gesellschaft. Sie passiert ihren höchsten Gipfel, ihre schärfsten Paroxysmen, aber eigentlich und ungeteilt bleibt sie in ihrem ganzen Verlauf von ihren ersten schüchternen Anfängen bis zum idealen Schlussakkord, wo der von der Revolution organisierte Staat sich in der kommunistischen Gesellschaft aufgelöst haben wird.

Die Poesie der Revolution ist nicht zu suchen im Maschinengewehrschießen und nicht in den Barrikadenkämpfen und nicht im Heroismus der Gefallenen und nicht im Triumph des Siegers, denn alle diese Momente sind auch im Kriege der Gewalt enthalten, – auch dort fließt Blut, knattern (sogar reichlicher noch) die Maschinengewehre, gibt es Besiegte und Sieger. Das Pathos der Revolution und ihre Poesie bestehen darin, dass die neue revolutionäre Klasse sich alle diese Kampfmittel untertänig macht und im Namen der neuen Ziele, die den Menschen erweitern und bereichern, die den neuen Menschen wandeln, den Kampf gegen die alte Welt führt, fällt und sich erhebt, bis sie gesiegt hat. Die Poesie der Revolution ist synthetisch, sie lässt sich nicht in Kleingeld einwechseln für den vorübergehenden Gebrauch der Sonettenschreiber. Die Poesie der Revolution ist nicht leicht transportabel, sie ist im schwerfälligen Kampf der Arbeiterklasse, in ihrem Wachstum, in ihrer Beharrlichkeit, in ihren Niederlagen, in ihren wiederholten Versuchen, in den grausamen Energievergeudungen, die jeder eroberte Schritt kostet, in dem sich daraus ergebenden Willen und der Spannung des Kampfes, im Triumph der Sieger, aber auch im berechneten Rückzug, im Abwarten, im Vordringen, im elementaren Anwachsen des Massenaufstandes, in dem genauen Abschätzen der Kräfte und in dem schachzugmäßigen Gang der Strategie. Die Revolution nimmt ihren Anfang mit dem ersten Karren, auf dem die rabiats gewordenen Sklaven ihren Aufseher aus dem Betriebe fahren, mit dem ersten Streik, wo sie dem Unternehmer ihre Arbeitskraft verweigern; mit dem ersten illegalen Zirkel, wo utopische Phantastik und revolutionärer Idealismus aus der Realität der sozialen Wunden genährt werden. Sie verläuft in Ebbe und Flut, die von den Intervallen der ökonomischen Konjunktur, dem Aufschwung und den Krisen geregelt werden. Mit dem Mörser blutender Körper schlägt sie sich den Ausgang zu der Arena der ausbeuterischen Legalität, steckt ihre Fühler hinein und versteht es sogar, im Bedarfsfall Schutzfarben anzunehmen. Sie baut Gewerkschaften, Versicherungskassen, Genossenschaften, Selbstbildungsvereine, Sie dringt in die feindlichen Parlamente, gründet Zeitungen, agitiert und trifft zugleich unermüdlich die Auslese aller besten, unerschrockenen, geweihten Elemente der Arbeiterklasse und – baut ihre Partei. Die Streiks führen öfter zu Niederlagen als zu halben

10 Führer von Bauernaufständen im 17. und 18. Jahrhundert. Anm. d. Übers.

11 Im Text ist eine Zeile doppelt, eine andere fehlt – hier angelehnt an die Ausgabe von 1968 ergänzt.

12 Konterrevolutionärer Kosakenführer in der Ukraine 1920. Anm. d. Übers.

13 Vorsitzender (zusammen mit Trotzki) des ersten Petrograder Sowjets 1905. Anm. d. Übers.

Siegen; die Demonstration wird von neuen Opfern, neuem Blute markiert. Aber all das sind Kerben im Gedächtnis der Klasse, durch sie erstarkt und stählt sich der Bund der Auserwählten, die Partei der Revolution.

Sie wirkt sich nicht aus auf der leeren geschichtlichen Arena, und deshalb steht es ihr nicht frei, sich Wege und Termine auszusuchen. Die Verhältnisse zwingen ihr entscheidende Aktionen auf, noch bevor sie die Möglichkeit erhalten hat, dafür genügend Kräfte zu sammeln: das ist 1905. Von der Höhe herab, auf die sie durch den selbstlosen Mut und die Klarheit der Ziele getragen wird, ist sie verurteilt, hinabzustürzen – aus Mangel organisierter Unterstützung der Massen. Die Früchte jahrelanger Bemühungen werden ihren Händen entrissen. Die Organisation, die soeben noch allmächtig zu sein schien, ist zerschlagen, zersplittert. Die besten Elemente werden vernichtet, eingekerkert, auseinandergedrängt, zerstreut. Es sieht so aus, als ob ihr Ende gekommen wäre. Da stellen die Dichterlein, die im Moment des vorübergehenden Triumphes pathetisch um sie klimperten, ihre Leier auf einen pessimistischen Ton um. Das Proletariat selbst scheint entmutigt und demoralisiert zu sein. Aber letzten Endes markiert sich in seinem Bewusstsein eine neue, höchst wichtige Kerbe, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. So wird die Niederlage eine Stufe zum Siege. Neue Anstrengungen mit knirschenden Zähnen, neue Opfer – die Avantgarde sammelt Schritt um Schritt ihre zerstreuten Reihen, fesselt an sich die besten Elemente der neuen Generation, die durch die Zerschmetterung der alten Generation geweckt worden sind. Die verblutete, aber nicht besiegte Revolution lebt weiter im dumpfen Hass der unterdrückten und getrennten Arbeiterviertel und Dörfer. Sie lebt weiter im klaren Bewusstsein einer wenig zahlreichen, aber schon erprobten alten Garde, die ohne vor der Niederlage zurückgeschreckt zu sein, diese sofort mit in Rechnung zieht, analysiert, bewertet, erwägt, neue Stützpunkte bestimmt, die allgemeine Richtlinie der Entwicklung aufdeckt und den Weg markiert.

Fünf Jahre nach der Niederlage dringt die Bewegung von neuem durch, in der Frühlingswelle von 1912. Die aus den Revolutionen erwachsene materialistische Methode, die die Möglichkeit gibt, die Kräfte zu bemessen, ihre Veränderungen vorauszusehen und im Rahmen dieser Voraussicht die Geschehnisse zu lenken, ist die höchste Errungenschaft der Revolution und zugleich auch ihre höchste Poesie. Die Streikwelle wächst in unabwendbarer Planmäßigkeit an; man fühlt sofort hinter ihr eine Basis der Massen und der Erfahrung, viel tiefer als es 1905 der Fall war. Doch der Krieg, der gesetzmäßig aus der ganzen vorhergehenden Entwicklung entstanden und ebenfalls vorauszesehen worden ist, unterbricht die Linie der wachsenden Revolution. Der Nationalismus überschwemmt sie; die polternde Soldateska drückt den Willen der Nation aus, der Sozialismus scheint für ewig begraben zu sein. Aber gerade im Moment des scheinbar tiefsten Sturzes formuliert die Revolution ihre verwegenste Prognose, nämlich die Überleitung des imperialistischen Krieges in den Bürgerkrieg und die Machteroberung durch die Arbeiterklasse. Beim Geratter der Artillerietanks auf den Landstraßen und dem in allen Sprachen gleich klingenden Geheul des Chauvinismus sammelt die Revolution ihre Kräfte, in den Schützengräben, in den Betrieben, auf dem flachen Lande. Die Volksmassen erfassen zum ersten Mal mit unerträglicher Schärfe die innere Verbindung der geschichtlichen Ereignisse. Der Monat Februar 1917 bringt in Russland einen bedeutenden Sieg der Revolution. Aber zugleich sieht dieser Sieg nach einer vernichtenden Verdammung der revolutionären Ansprüche des Proletariats aus, die sowohl verderblich als hoffnungslos erscheinen. Es beginnt die Zeit der Kerenski, Zeretelli, der revolutionären patriotischen Leutnants und Obersten, der geschwätzigen, schielenden, qualmenden, dämlichen und schmierigen Tschernow-Politik. O, die seligen Gesichter der jungen Dorflehrer und der neuen Gemeindegemeindeführer unter den Tenortönen des Awksentjew! O, das revolutionäre Uterusgelächter der Demokratie und dann das wahnwitzige Geheul ihrerseits als Antwort auf die Reden des „verschwindenden Häufleins“ Bolschewiki! Und dennoch war der Zusammenbruch der ganzen Zirkusherrlichkeit der „revolutionären Demokratie“ vorausbestimmt durch ein tiefes Wechselverhältnis der Kräfte, durch die heranreifenden Stimmungen der Massen, durch die Voraussicht und die Aktion der revolutionären Vorhut. Die Poesie der Revolution lag nicht allein im elementaren Anwachsen der Oktoberflut, sondern auch in dem klaren Bewusstsein

und intensiven Willen der leitenden Partei. Im Juli, als wir geschlagen, auseinandergelassen, eingekerkert, zu Spionen der Hohenzollern gestempelt wurden, als man uns Feuer und Wasser entzog, als die Presse der Demokratie uns mit Grabhügeln der Verleumdungen überschüttete, da fühlten wir uns – in der illegalen Arbeit und in den Gefängnissen, als Sieger und Herren der Situation. In dieser vorausbestimmenden Dynamik der Revolution, in ihrer politischen Geometrie ist ihre höchste Poesie.

Der Oktober kam lediglich als Vollendung und brachte sofort unermessliche neue Aufgaben und unermessliche Schwierigkeiten mit sich. Der weitere Kampf erforderte die ganze Mannigfaltigkeit der Methoden und Mittel: sowohl den tollen rotgardistischen Ansturm wie die abwartend ausweichende Formel: „Weder Krieg noch Frieden“ und die vorübergehende Kapitulation vor dem Ultimatum des Feindes. Aber auch in Brest-Litowsk, als die Partei der Revolution zuerst den Hohenzollern den Frieden verweigerte und dann ihn ungelesen unterzeichnete, fühlte sie sich nicht besiegt, sondern als die kommende Herrin der Situation. Sie half der revolutionären Logik der Ereignisse mit ihrer diplomatischen Pädagogik nach. Der November 1918 war die Antwort darauf. Historische Voraussicht kann natürlich keinen Anspruch erheben auf mathematische Genauigkeit. In dem einen Fall über-, in dem andern unterschätzt sie. Aber der bewusste Wille der Avantgarde wird zum immer wachsenden Faktor in der Mechanik der Kräfte, die die Zukunft vorbereiten. Die Verantwortlichkeit der Revolutionspartei vertieft und kompliziert sich. Die Partei dringt mit ihren Organen in die Tiefe des Volkes, fühlt, tastet, wertet, sagt voraus, bereitet vor, lenkt. Freilich, in dieser Periode tritt sie den Rückzug öfter an als den Vormarsch. Aber ihre Rückzüge ändern die allgemeine Richtlinie ihrer historischen Handlungen nicht. Das sind bloß Episoden, Krümmungen einer großen Straße. Ist die *Nep* „prosaisch“? Und ob! Die Teilnahme an der zaristischen Duma, die Unterordnung unter die Präsidentenglocke der Menschewisten Tschcheidse und Dan im ersten Sowjet, die Verhandlungen mit von Kühlmann in Brest-Litowsk sind ebenfalls alles andere als entzückend. Aber die Duma ging zum Teufel, Tschcheidse und Dan liegen auf dem Rücken, – ebenso von Kühlmann und sein Gebieter ... Die *Nep* ist gekommen. Wie sie gekommen ist, wird sie auch gehen. Der Künstler, für den die Revolution ihr Aroma verliert, weil sich ihr die Düfte des Trödelmarktes in Moskau beimischen, ist ein leerer Schlauch und ein Dreck. Er wird – unter den sonstigen gegebenen Verhältnissen erst dann zum Dichter der Revolution werden, wenn er es lernen wird, sie in ihrer Ganzheit zu erfassen, ihre Niederlagen als Stufen zum Siege zu bewerten, wenn er in die Planmäßigkeit ihrer Rückzüge eindringen wird und in der angespannten Vorbereitung der Kräfte in der Periode der elementaren Ebbe das unsterbliche Pathos der Revolution und ihre Poesie zu finden wissen wird.

Die Oktoberrevolution ist tief national und ist nicht nur eine Elementarkraft, sondern eine Akademie der Nationen. Die Kunst der Revolution muss diese Akademie durchmachen, und das ist ein sehr schwerer Kursus.

Ihrer bäuerlichen Grundlage nach ist die russische Revolution, ganz abgesehen von ihren unermesslichen Dimensionen und ihrer kulturellen Rückständigkeit, die chaotischste und formloseste aller Revolutionen, Aber ihrer Leitung nach, ihrer Orientierungsmethode, ihrer Organisation, ihren Zielen und Aufgaben nach ist sie die „richtigste“, die durchdachteste und vollendetste aller Revolutionen. In der Kombination dieser beiden Extreme ist die Seele unserer Revolution, ihr inneres Gepräge enthalten ...

Tschukowski, der das ausspricht, was die Vorsichtigeren bloß denken, hat in seinem Büchlein über die Futuristen den Grundmangel der Oktoberrevolution beim Namen genannt: „Äußerlich stürmisch, katastrophisch, aber eigentlich – berechnend, zerebral, vorsichtig“. Eine Revolution, die bloß stürmisch, bloß katastrophisch wäre, hätten sie letzten Endes anerkannt und würden sogar (sie selber oder ihre direkten Nachkommen) ihre Genealogie von ihr ableiten mögen, denn eine nicht berechnende und nicht zerebrale Revolution hätte die Sache nie bis zum Ende, d. h. bis zum Siege der Ausgebeuteten über die Ausbeuter, geführt und hätte niemals die materielle Basis unter der schmarotzenden und ausgehaltenen Kritik untergraben. In allen früheren Revolutionen war die Masse sowohl stürmisch als auch katastrophisch, aber berechnend und vorsichtig war die Bourgeoisie auf ihre Kosten und erntete infolgedessen auch die Früchte des Sieges. Eine solche Revolution, wo die Massen

Enthusiasmus, Selbstaufopferung, aber keine politische Berechnung offenbaren, würden die Herren Ästhetiker, Romantiker, Elementaristen, Mystiker, scharwenzelnde Kritiker mit Leichtigkeit akzeptiert und nach feststehendem romantischen Ritual heilig gesprochen haben. Eine zerschmetterte Arbeiterrevolution hätte die großmütige, ästhetische Anerkennung seitens der Kunst gefunden, die als Nachzüglerin des Siegers angefahren gekommen wäre. Eine sehr tröstliche Perspektive, beileibe! Aber uns ist eine siegreiche Revolution lieber, selbst wenn sie auf die künstlerische Anerkennung seitens der Kunst verzichten muss, die jetzt mit den Besiegten zieht.

Herzen sagte einmal, die Hegelsche Lehre sei die Algebra der Revolution. Dieser Ausspruch kann mit viel mehr Recht noch auf den Marxismus übertragen werden. Die marxistische Dialektik des Klassenkampfes ist die wahre Algebra der Revolution. Auf der mit unbewaffnetem Auge sichtbaren Arena herrscht Chaos, Hochflut, Formlosigkeit und Uferlosigkeit. Aber dieses Chaos ist berechnet und ermessen. Seine Etappen sind vorausgesehen. Die Gesetzmäßigkeit deren Aufeinanderfolge ist vorausbestimmt und in ehernen Formeln gebracht. In elementarem Chaos ist der Abgrund der Blindheit. Aber in der leitenden Politik ist Hellsicht und Wachsamkeit. Die Revolutionsstrategie ist nicht formlos wie eine Elementargewalt, sondern vollendet wie eine mathematische Formel. Zum ersten Mal in der Geschichte nehmen wir die Revolutionsalgebra in Aktionen wahr.

Gerade dieser grundlegende Zug, der nicht vom Dorfe her, sondern von der Industrie, von der Stadt, von ihrer höchsten Entwicklung ausgeht, die Klarheit, Realität, physische Kraft des Denkens, die erbarmungslose Konsequenz, die Prägnanz und Festigkeit der Linien, – dieser Grundzug der Oktoberrevolution bleibt ihren künstlerischen Mitläufern fremd. Deshalb sind sie nur Mitläufer, Und das muss ihnen gesagt werden – eben im Interesse der Klarheit und Prägnanz der Revolution.

Der Futurismus

Sein Ursprung. – Bruch mit der Vergangenheit. – Die Bestandteile des russischen Futurismus. – Das theoretische Suchen und Irren. – Die Schöpfung. – Majakowski. – Die Stellung des Futurismus.

Der Futurismus ist eine europäische Erscheinung und ist unter anderem dadurch bemerkenswert, dass er, der russischen formalen Schule zuwider, sich nicht im Rahmen der künstlerischen Form abschloss, sondern von Anfang an, besonders in Italien, sich in Zusammenhang brachte mit den Erscheinungen politischer und gesellschaftlicher Natur.

Der Futurismus entstand als Widerspiegelung durch die Kunst jener historischen Etappe, die um die Mitte der neunziger Jahre einsetzte und unmittelbar in den Weltkrieg mündete. Die kapitalistische Menschheit war durch zwei Jahrzehnte unerhörten wirtschaftlichen Aufstieges gegangen, der die alten Vorstellungen von Reichtum und Macht auf den Kopf stellte, der neue Maßstäbe, neue Kriterien des Möglichen und Unmöglichen aufstellte und die Menschen zu neuen Wagnissen anspornte.

Doch das offizielle Gesellschaftsleben lebte noch vom Autonomismus des Gestern. Der bewaffnete Friede bei diplomatischen Bezahlungen, die parlamentarische Kannegießerei, eine Außen- und Innenpolitik, die auf einem System von Schutzvorrichtungen und Bremsen beruhte, – all das lastete auch auf der Dichtkunst, während die in der Luft aufgespeicherte Elektrizität sich durch mächtige Entladungen ankündigte. Der Futurismus ward ihre „Vorahnung“ in der Kunst.

Da nahmen wir eine Erscheinung wahr, die sich mehrfach in der Geschichte wiederholte: die Länder, die rückständig sind, aber über ein gewisses Niveau geistiger Kultur verfügen, spiegeln in ihrer Ideologie die Errungenschaften der vorgeschritteneren Länder mächtiger und klarer wider als die anderen. So hat das deutsche Denken des XVIII, und XIX. Jahrhunderts die wirtschaftlichen Errungenschaften der Engländer und die politischen der Franzosen widergespiegelt. Ebenso hat der Futurismus seinen prägnantesten Ausdruck nicht in Amerika und nicht in Deutschland gefunden, sondern in Italien und in Russland.

Nach Abzug der Architektur stützt sich die Kunst auf die Technik bloß letzten Endes, d, h. insofern sie eine Grundlage des ganzen Kulturaufbaus überhaupt darstellt. Die praktische

Abhängigkeit der Kunst, insbesondere der Wortkunst, von der materiellen Technik ist geringfügig. Das Poem, das Wolkenkratzer, Lenkballons und Unterseeboote verherrlicht, kann man auch in einem Dorf des Gouvernements Rjasan auf schlechtem Papier mit einem Bleistiftstummel schreiben. Damit die frische Phantasie in Rjasan entflamme, genügt es, dass die Wolkenkratzer, Lenkballons und Unterseeboote in Amerika existieren. Das menschliche Wort ist das leicht transportabelste aller Materialien.

Der Futurismus entstand als Abzweigung der bürgerlichen Kunst und konnte auch nicht anders entstehen. Sein stürmischer, oppositioneller Charakter steht damit keineswegs in Widerspruch.

Die Schicht der Intellektuellen ist sehr uneinheitlich, Jede anerkannte Schule ist zugleich eine gut bezahlte Schule. An ihrer Spitze stehen Mandarine mit vielen Ehrenknöpfen. In der Regel bringen es die Mandarine zum höchsten Raffinement ihrer Methoden, aber zugleich verschießen sie die Vorräte ihres Pulvers. Dann geschieht es, dass irgendeine objektive Veränderung, ein politisches Ereignis, ein gesellschaftlicher kleiner Zugwind die Literaturbohème in Bewegung setzt, die Jugend, die Genies, die noch nicht die Eierschalen abgestreift haben, bei denen gewöhnlich die Verdammung der satten und vulgären Kultur sich mit dem heimlichen Traum von ein paar Knöpfen (womöglich vergoldeter) paart.

Jene Forscher, die bei der Bestimmung der sozialen Natur des ursprünglichen Futurismus das entscheidende Moment in seinen stürmischen Protesten gegen das bürgerliche Leben und Schaffen erblicken, kennen einfach ungenügend die Geschichte der literarischen Strömungen. Die französischen Romantiker, und mit ihnen auch die deutschen, sprachen von der bürgerlichen Moral und dem kleinbürgerlichen Dasein nicht anders als in den schimpflichsten Ausdrücken. Außerdem trugen sie lange Haare und stolzierten mit grüner Gesichtsfarbe einher; Theophile Gautier trug außerdem, um die Bourgeoisie ganz zu schockieren, eine sensationelle rote Weste. Die gelbe Jacke der Futuristen ist unzweifelhaft eine Enkelin dieser romantischen Weste, welche die Papas und Mamas in Schrecken versetzte. Bekanntlich haben die Romantiker mit ihren stürmischen Protesten, langen Haaren und roten Westen nichts Erschütterndes gezeitigt, und die bürgerliche gesellschaftliche Meinung adoptierte schließlich glücklich die Romantiker und kanonisierte sie in ihren Schulbüchern,

Es ist außerordentlich naiv, wenn man das Dynamische des italienischen Futurismus und seine Revolutionssympathien dem „Verfall“ der Bourgeoisie entgegenstellt. Man darf sich auch nicht die Bourgeoisie als abgeschabte alte Katze vorstellen. O nein, die Bestie des Kapitalismus ist kühn, elastisch, kratzborstig. Oder ist die Lektion von 1914 vergessen? Die Bourgeoisie hat für ihren Krieg mit dem größten Schwung die Gefühle und Stimmungen ausgenutzt, die ihrer Natur nach den Aufstand nähren sollten. In Frankreich wurde der Krieg als direkte Vollendung der Sache der Großen Revolution hingestellt. Und hatte die kriegführende Bourgeoisie nicht tatsächlich Revolutionen in andern Ländern inszeniert? In Italien waren die Interventionisten (Anhänger der Einmischung in den Krieg) gerade die „Revolutionäre“: die Republikaner, Freimaurer, Sozialpatrioten, Futuristen. Endlich, ist der italienische Faschismus nicht durch „revolutionäre“ Methoden zur Macht gelangt, indem er die Massen, die Menge, Millionen in Bewegung setzte, sie stählte und bewaffnete? Es ist kein Zufall, kein Missverständnis, dass der italienische Futurismus in den Strom des Faschismus gemündet ist; dies ist durchaus gesetzmäßig.*

Der russische Futurismus wurde in einer Gesellschaft geboren, die erst einen antihöfischen Vorbereitungskursus durchmachte und sich zur demokratischen Februarrevolution bereitete. Allein dies verlieh unserem Futurismus Vorzüge. Er erfasste die noch unklaren Rhythmen der Aktivität, der Aktion, des Dranges und der Zerstörung, Er führte den Kampf um seinen Platz an der Sonne schärfer und entschlossener und vor allem lärmender als die vorhergegangenen Schulen, entsprechend seiner aktivistischen Weltempfindung. Der junge Futurist ging natürlich nicht in den Betrieb, sondern polterte im Café, schlug mit den Fäusten

* Wir veröffentlichen in diesem Buch einen in seiner Kürze sehr interessanten und inhaltsreichen Brief des Genossen Gramsci, der die Geschichte des italienischen Futurismus schildert.

auf den Notenständer, kleidete sich in eine gelbe Jacke, färbte sich die Backen und fuchtelte ins Unbestimmte mit den Händen.

Die Arbeiterrevolution in Russland war ausgebrochen, bevor sich der Futurismus von seinen Kindereien, gelben Jacken und der überflüssigen Hitzigkeit freigemacht hatte und zu einer offiziell anerkannten, d. h., politisch unschädlich gemachten und stilistisch ausgenutzten Kunstschule werden konnte. Die Eroberung der Macht durch das Proletariat überraschte den Futurismus im Alter einer verfolgten Gruppe. Daraus allein ergab sich für den Futurismus ein Anstoß in der Richtung der neuen Beherrscher des Lebens, um so mehr, da die Hauptmomente der futuristischen Weltanschauung: die Missachtung der alten Normen und das dynamische Stürmen, die Berührung und die Annäherung an die Revolution außerordentlich erleichterten. Aber die Züge seiner sozialen Abstammung von der bürgerlichen Bohème übertrug der Futurismus auch auf das neue Stadium seiner Entwicklung. ...

Der Futurismus ist in der Vorwärtsentwicklung der Literatur nicht weniger ein Produkt der dichterischen Vergangenheit als jede andere literarische Richtung der Jetztzeit. Sagen, dass der Futurismus das Schaffen von den jahrtausendelangen Fesseln der Bürgerlichkeit befreit hat, wie Genosse Tschuschak schreibt, heißt, die Jahrtausende allzu billig verwerten. Der Appell der Futuristen, mit der Vergangenheit zu brechen, Puschkin zum alten Eisen zu werfen, die Traditionen zu liquidieren usw., hat Sinn, soweit er an die Literaturkaste, an den geschlossenen Intellektuellenkreis gerichtet ist. Mit andern Worten, – insofern die Futuristen beschäftigt sind mit dem Durchschneiden der Nabelschnur, die sie selber mit dem Priesterorden der bürgerlichen literarischen Tradition verbindet.

Aber die Inhaltslosigkeit dieses Appells wird offenkundig, sobald er an das Proletariat adressiert wird. Die Arbeiterklasse hat es nicht nötig und kann nicht mit der literarischen Tradition brechen, denn sie schmachtet nicht in den Fesseln dieser Tradition. Sie kennt die alte Literatur nicht, die muss sie erst kennen lernen, sie muss erst Puschkin noch erfassen, ihn aufsaugen und ihn dann auch überwinden. Der futuristische Bruch mit der Vergangenheit ist letzten Endes ein Sturm im Glase Wasser der Intellektuellen, die aufgewachsen sind mit Puschkin, Feth, Tjutschew, Brjussow, Balmont und Block,¹⁴ und die nicht deshalb „passeistisch“ ist, weil sie an der abergläubischen Anbetung der Formen der Vergangenheit krankt, sondern weil sie nichts hervorbringt, was neue Formen erforderte. Sie hat einfach nichts zu sagen. Sie wiederholt die alten Gefühle in aufgewärmten Worten. Die Futuristen haben sich von ihnen losgelöst und haben recht daran getan. Man darf aber nie die Technik der eigenen Loslösung zu einem Gesetz der Weltentwicklung erheben.

In der übertriebenen futuristischen Ablehnung der Vergangenheit steckt ein Nihilismus der Bohème, aber kein proletarischer Revolutionarismus. Wir, Marxisten, lebten stets in der Tradition und hörten dadurch wahrhaftig nicht auf, Revolutionäre zu sein. Die Traditionen der Pariser Kommune wurden von uns verarbeitet und erlebt, schon vor der ersten russischen Revolution. Dann kamen die Traditionen von 1905 hinzu, von denen wir genährt wurden, als wir uns für eine zweite Revolution vorbereiteten. Noch weiter zurück, verbanden wir die Kommune mit den Junitagen 1848 und der Großen Französischen Revolution. In der Theorie stützten wir uns über Marx auf Hegel und die Klassiker der englischen Ökonomie. Wir, die wir unter den Verhältnissen einer organischen Epoche aufwuchsen und in den Kampf traten, wir lebten von den Traditionen der Revolutionen. Vor unsern Augen entstand mehr als eine literarische Richtung, die der „Bürgerlichkeit“ einen schonungslosen Kampf ansagte und uns Halbheit vorwarf. Wie der Wind im Kreise wirbelt, so fanden die literarischen Revolutionäre und Stürmer der Traditionen den sichern Weg in die Akademie zurück.

Für die Intellektuellen, auch für deren linken literarischen Flügel, bedeutete die Oktoberrevolution eine völlige Umstülpung der gewohnten Welt, derselben Welt, von der sie von Zeit zu Zeit weg steuerten, neuen Schulen zuliebe, und zu der sie unentwegt

14 Puschkin – russischer „Klassiker“ aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts, Feth und Tjutschew – verfeinerte Lyriker aus der Mitte des XIX. Jahrhunderts, Brjussow, Balmont und Block – moderne russische Dichter. Anm. d. Übers.

zurückkehrten. Für uns umgekehrt war die Revolution die Verkörperung der für uns gewohnten innerlich verarbeiteten Tradition. Aus der Welt, die wir theoretisch negierten und praktisch unterwühlten, traten wir in eine Welt, die wir uns bereits zu eigen gemacht hatten als Tradition und als Vorahnung. Daraus ergab sich die Diskrepanz zwischen den psychologischen Typen des Kommunisten als politischen Revolutionär und des Futuristen als formal revolutionärem Neuerer. Daraus ergaben sich die Missverständnisse zwischen ihnen. Es ist nicht schlimm, dass der Futurismus die geheimen intellektuellen Traditionen „negiert“, im Gegenteil! – aber es ist schlimm, dass er sich nicht in die revolutionären Traditionen fügt. Wir waren in die Revolution getreten, er aber stürzte in sie hinein.

Aber die Frage ist keineswegs hoffnungslos. Der Futurismus wird nunmehr nicht mehr zu seinem „Kreise“ zurückkehren, denn dieser Kreis ist eigentlich nicht mehr da. Und dieser nicht gar so geringe Umstand erleichtert dem Futurismus die Möglichkeit, nach innerer Umwandlung, in die neue Kunst einzugehen, und zwar nicht als allbestimmende, sondern als wichtige bestandbildende Richtung.

Der russische Futurismus weist manche Elemente auf, die ziemlich selbständig sind und sich zum Teil widersprechen. Da sind gewisse philologische Konstruktionen und Versuche, die in bedeutendem Maße von Archaismen durchdrungen sind (Chlebnikow, Krutschenych) und jedenfalls außerhalb des Bereiches der Dichtkunst liegen; ferner, eine eigene Poetik, d. h. eine eigene Lehre von den Methoden und Möglichkeiten der Wortschöpfung; eine eigene Philosophie der Kunst, ja sogar zwei: eine formalistische (W, Schklowski) und eine marxistisch gerichtete (Arwatow, Tschuchak u. a.), endlich eine eigene Poesie, eine lebendige Schöpfung. Die literarische Flegelei lassen wir als selbständiges Element nicht gelten, denn sie ist gewöhnlich mit einem der Grundelemente gepaart. Wenn Krutschenych meint, dass unartikulierte Laute wie: „dyr, bul“ in sich mehr Poesie bergen als der ganze Puschkin (oder so etwas), so liegt das etwa in der Mitte zwischen philologischer Poetik und – Verzeihung! – übler Flegelei. In ruhigerer Form ausgedrückt, könnte der Gedanke Krutschenychs etwa bedeuten, dass die Verorchestrierung nach dem Schlüssel „dyr, bul“ der Struktur der russischen Sprache, ihrer Klangfarbe mehr eigentümlich sei als die Puschkinsche Orchestrierung mit der unbewussten Anlehnung an die französische Sprache. Ob dies zutrifft oder nicht, es ist vollkommen klar, dass „dyr, bul“ keineswegs ein poetischer Extrakt der bereits dem Futurismus zur Verfügung stehenden Errungenschaften ist – folglich lässt sich auch kein Vergleich anstellen. Allgemein gesprochen, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass jemand einmal nach diesem musikalisch-philologischen Schlüssel Gedichte schreiben wird, die besser als die Puschkinschen sein würden. Da heißt es abwarten.

Die Wortschöpfungen der Chlebnikow und Krutschenych liegen ebenfalls außerhalb der Dichtkunst: das ist eine wohl kaum sehr gründliche Philologie, zum Teil eine Phonetik, aber keineswegs eine Poesie. Es ist unzweifelhaft, dass die Sprache lebt und sich entwickelt, indem sie neue Worte aus sich heraus schafft und die morschen beiseite wirft. Aber sie tut es im Allgemeinen höchst vorsichtig, berechnend und streng nach Bedarf. Jede neue große Epoche gibt einen Anstoß für die Sprache. Die Sprache nimmt in sich zuerst eine große Anzahl von Neubildungen auf, aber dann nimmt sie eine Art Umregistrierung vor und verbannt alles Überflüssige und Fremdartige. Wenn Kalaschnikow und Krutschenych aus den vorhandenen Wurzeln zehn oder hundert neue abgeleitete Worte ausdenken, so kann diese Arbeit ein gewisses philologisches Interesse bieten, sie kann in einem gewissen, sehr bescheidenen Maße die Bewegung der lebendigen und der poetischen Rede erleichtern und die Epoche einer bewussteren Richtung der Revolutionierung der Sprache ankündigen. Aber diese Arbeit steht als Hilfsmittel für die Kunst selbst außerhalb der Kunst.

Es liegt kein Grund vor, in entrückte Ekstase zu geraten vor den Klängen dieser ausgeklügelten Poesie, die an musikalischen Exerzitien und Tonleitern erinnern, die zwar in Schülerheften von Nutzen sein mögen, aber für das Podium ungeeignet sind. Es ist jedenfalls offensichtlich, dass der Versuch, an Stelle der Poesie Sprachübungen zu setzen, eine Erdrosselung der Poesie wäre. Aber der Futurismus geht auch nicht diesen Weg. Majakowski, der unzweifelhaft ein Dichter ist, schöpft im allgemeinen aus dem alt anerkannten philologischen Wörterbuch von Dal und nur sehr selten aus dem Vokabular von

Chlebnikow und Krutschenych. Je weiter, desto seltener treffen wir bei Majakowski willkürliche Sprachbildungen und Neologismen.

Die Fragen, die von den Theoretikern des „Lef“¹⁵ aufgeworfen wurden: über das Wechselverhältnis zwischen Kunst und Maschinenindustrie; über die Kunst, die das Leben nicht ziert, sondern bildet; über die bewusste Einwirkung auf die Bildung der Sprache und die systematische Wortschöpfung; über die Biomechanik als Erziehung der menschlichen Bewegungen im Geiste einer höheren Zweckmäßigkeit und somit auch Schönheit, – all diese Fragen sind außerordentlich bedeutsam und interessant in der Perspektive des Aufbaus einer sozialistischen Kultur.

Leider wird die Behandlung all dieser Fragen bei „Lef“ von der Farbe einer utopischen Sektiererei gefärbt. Selbst wenn der Theoretiker des „Lef“ die allgemeine Entwicklungstendenz auf diesem oder jenem Gebiete der Kunst oder des Seins richtig vorzeichnet, macht er aus dieser historischen Voraussage ein Schema, ein Rezept, und vergleicht sie mit dem, was ist. Ihm fehlt die Brücke zu der Zukunft. In dieser Hinsicht erinnern diese Leute an die Anarchisten, die in Vorahnung der künftigen Gewaltlosigkeit diese mit dem jetzigen Zustand vergleichen und den Staat, die Politik, das Parlament und manch andere Realitäten über Bord werfen (natürlich nur in der eigenen Phantasie). In der Praxis geschieht es, dass sie, wenn sie den Schwanz aus dem Dreck ziehen, mit der Nase darin versinken.

Majakowski beweist in kompliziert gereimten Versen die Überflüssigkeit der Verse und Reime und verspricht, in mathematischen Formeln zu schreiben, obwohl dazu die Mathematiker da sind. Wenn der leidenschaftliche Sucher Meyerhold,¹⁶ der Stürmer und Dränger der Bühne, in aller Eile im Dialog schwachen Schauspielern halb rhythmische Bewegungen beibringt und dies auf die Bühne bringt als „Biomechanik“, so ergibt sich eine ... Fehlgeburt. Der Versuch, das aus der Zukunft herauszureißen, was sich erst als ihr unlösbarer Teil entwickeln kann, und in aller Eile diese Teilleistung auf den jetzt noch ärmlichen und armseligen Brettern zu materialisieren, erzeugt den Eindruck eines Provinzdilettantismus, Und was kann der neuen Kunst feindlicher sein, als Provinzialismus und Dilettantismus!

Die neue Architektur wird aus zwei Elementen entstehen: der neuen Aufgabe und den neuen technischen Methoden, der Beherrschung des Materials, das zum Teil neu, zum Teil alt sein wird. Die neue Aufgabe ist nicht der Tempel, nicht das Schloss, nicht die Villa, sondern das Volkshaus, das Massenhôtel, das gemeinsame Wohnhaus, die Riesenschule. Die Materialien und die Methode ihrer Bearbeitung werden bestimmt sein durch die wirklichen wirtschaftlichen Zustände des Landes in jenem Moment, wo die Architektur die Bewältigung ihrer Aufgaben in Angriff nehmen wird. Der Versuch, aus der Zukunft eine architektonische Konstruktion herauszureißen, führte bloß zu einer mehr oder weniger geistreichen persönlichen Willkür. Der neue Stil verträgt aber am wenigsten persönliche Willkür.

Die „Lef“-Schriftsteller weisen mit Recht darauf hin, dass der neue Stil im Entstehen begriffen ist dort, wo die Maschinenindustrie den unpersönlichen Konsumenten bedient. Der Telefonapparat ist ein Stückchen des neuen Stils. Die internationalen Schlafwagen, die Treppen und Stationen der Untergrundbahn, die Lifts, – all das sind entschieden Elemente des neuen Stils, ebenso wie die metallenen Brücken, die gedeckten Märkte, Wolkenkratzer und Hebekräne, Damit wird gesagt, dass außerhalb der praktischen Aufgabe und der beständigen Arbeit zu deren Bewältigung sich kein neuer Architekturstil schaffen lässt. Die Versuche, einen Stil deduktiv aus der Natur des Proletariats, seinem Kollektivismus, seiner Aktivität, Gottlosigkeit usw. abzuleiten, bedeuten einen Idealismus reinsten Wassers und

15 „Lef“, Abkürzung von „Lewi Front“ (Linke Front) = eine seit dem Frühling 1923 in Moskau erscheinende futuristische Zeitschrift und sich um sie gruppierende Kunstrichtung. Anm. d. Übers.

16 Bekannter Regisseur und Theaterdirektor in Moskau, der die „Biomechanik“, d. h. eine besondere Bewegungsgymnastik, in der Bühnenkunst eingeführt hat. Anm. d. Übers.

werden praktisch zu nichts führen als ausgekochten Eigenbröteleien, willkürlichen Allegorien und immer weiter zu provinzmäßigem Dilettantismus.**

In der allgemeinsten Form zeigt sich der Fehler der „Lef“-Leute oder wenigstens eines Teils ihrer Theoretiker dort, wo sie ultimativ die Forderung nach der Verschmelzung der Kunst mit dem Leben aufstellen. Es ist absolut unzweifelhaft, dass die Trennung der Kunst von den andern Seiten des öffentlichen Lebens sich als Resultat der Klassenschichtung der Gesellschaft ergeben hat, dass der selbstherrliche Charakter der Kunst eine Folge der Tatsache ist, dass die Kunst zum Besitz der privilegierten Schichten geworden ist; dass die Weiterentwicklung der Kunst in der Richtung einer zunehmenden Verschmelzung der Kunst mit dem Leben gehen wird, d. h. mit der Produktion, den Volksfestlichkeiten, dem kollektiven Familienleben usw. Es ist auch gut, dass „Lef“ all das einsieht und behandelt. Es ist aber schlimm, wenn auf Grund dessen der heutigen Kunst ein kurz befristetes Ultimatum angesagt wird: man gehe von der Drehbank hinweg und verschmelze sich mit dem Leben. Mit andern Worten: die Dichter, Künstler, Bildhauer, Schauspieler sollen aufhören zu gestalten und zu reproduzieren, Gedichte zu schreiben, Bilder zu malen, zu modellieren, auf den Brettern Dialoge zu führen, und sollen Kunst unmittelbar ins Leben hinein tragen. Aber wie? Wohin? Durch welches Tor? Freilich, es ist jeder Versuch zu begrüßen, der danach strebt, mehr Rhythmus, Klang und Farbe den Volksfesten, den Versammlungen, Demonstrationen zu verleihen. Aber man braucht bloß etwas historisches Augenmaß zu besitzen, um einzusehen, dass noch mehrere Generationen dahingehen werden, bevor die Kunst es von unserer jetzigen wirtschaftlichen und kulturellen Armut bis zu der Verschmelzung der Kunst mit dem Alltagsleben bringen wird, d. h. bis zu einer solchen Entwicklung des Alltagslebens, wo es sich durch die Kunst gestalten lassen wird. Ob schlecht oder recht, die „Drehbankkunst“ wird noch viele Jahre lang das Werkzeug der künstlerisch gesellschaftlichen Erziehung der Massen und deren ästhetischen Genusses bleiben, und zwar nicht allein die Malerei, sondern auch die Lyrik, der Roman, das Lustspiel, die Tragödie, die Skulptur, die Sinfonie. Wollte man aus lauter Opposition gegen die kontemplative impressionistische, bürgerliche Kunst der letzten Jahrzehnte die Kunst als Mittel der Gestaltung, der anschaulichen Erkenntnis negieren, so würde man dadurch wahrhaftig den Händen der Klasse, die eine neue Gesellschaft aufbaut, ein Werkzeug von allergrößter Bedeutung entwinden. Man sagt uns: die Kunst ist nicht ein Spiegel, sondern ein Hammer; sie reflektiert nicht, sondern gestaltet um. Aber heutzutage lehrt und lernt man ja den Hammer führen mit Hilfe eines „Spiegels“, d. h. einer lichtempfindlichen Platte, die alle Bewegungsmomente festhält. Die Photographie und die Kinematographie werden eben dank ihrer passiv exakten Anschaulichkeit zu einem mächtigen Erziehungsmittel auf dem Gebiete der Arbeit. Um sich zu rasieren, braucht man einen Spiegel. Wie aber soll man sich und sein Leben umgestalten, ohne in den „Spiegel“ der Literatur zu schauen? Natürlich kann man hierbei nur sehr bedingt von einem Spiegel reden. Niemand denkt daran, von der neuen Literatur eine spiegelgetreue Objektivität zu fordern. Je tiefer sie vom Drang erfasst ist, das Leben umzugestalten, um so bedeutender und dynamischer wird sie das Leben darstellen können.

Was bedeutet die Negierung der „Erlebnisse“ der individuellen Psyche in der Literatur und auf der Bühne? Das ist ein verspäteter, längst überlebter Protest des linken Flügels der Intelligenz gegen die passive, realistische Tschechowerie und den träumerischen Symbolismus. Wenn die Erlebnisse des Tschechowschen Helden, eines Onkel Wanja, ein wenig ihre Frische eingebüßt haben – und dieses Malheur ist tatsächlich passiert –, so hat ja schließlich nicht Onkel Wanja allein ein Innenleben. Auf welche Weise, auf welcher Grundlage und in wessen Interesse kann die Kunst sich an die innere Welt des heutigen Menschen wenden, der eine neue Außenwelt und dadurch auch sich selber aufbaut? Falls die Kunst dem neuen Menschen nicht helfen kann, sich zu erziehen, zu festigen und zu verfeinern, – wozu dann die Kunst? Wie kann die Kunst die Innenwelt organisieren, wenn sie

** Diese Frage über den sozialistischen Stil in der Architektur wirft in interessanter und richtiger Form Genosse Zimmer in Nr. 3 der russischen Zeitschrift „Bote der sozialistischen Akademie“ auf.

nicht in sie eindringt und sie nicht reproduziert? Hier leiert der Futurismus einfach seine eigene Litanei herunter, die jetzt geradezu schon reaktionär geworden ist.

Dasselbe ist auch mit dem Alltagsleben der Fall, Der Futurismus hat mit dem Protest gegen die Kunst der kleinen Pinscher, der realistischen Schmarotzer des Alltagslebens begonnen. Der Rechtsanwalt, der Student, die liebebedürftige Dame, der Provinzbeamte, der Herr Peredonow¹⁷ mit seinen Gefühlichen, Freuden und Kümernissen, in dieser stagnierenden kleinen Welt, konnte die Literatur nur ersticken und verblöden. Aber lässt sich denn der Protest gegen das Schmarotzertum des Lebens zu einer Loslösung der Literatur von den Lebensbedingungen und Formen erheben? Wenn der futuristische Protest gegen den verkleinlichten Lebensrealismus eine historische Rechtfertigung hatte, so doch nur, insofern er einer neuen künstlerischen Gestaltung des Alltagslebens die Bahn freimachte, nämlich in dem Zusammenbruch und Neuaufbau nach einer neuen Kristallisationsachse.

Es ist hervorzuheben, dass „Lef“, der die Lebensgestaltung als Aufgabe der Kunst ablehnt, jedoch als Musterbild von Prosa ein Werk nennt wie Brikes „Nicht-Weggenossin“. Was ist es anderes, als Genre, wenn auch in der Perspektive eines fast kommunistischen „Lokalanzeigers“. Nicht das ist schlimm, dass die Kommunisten hier durch die Bank zuckersüß und nicht ganz „ehern“ dargestellt sind, aber schlimm ist, dass zwischen dem Verfasser und dem trivialen Milieu, das er schildert, nicht ein Millimeter Distanz zu spüren ist. Damit aber die Kunst nicht allein widerspiegeln, sondern auch umgestalten muss zwischen dem Künstler und dem Alltagsleben, ebenso wie zwischen dem Revolutionär und der politischen Wirklichkeit, eine große Distanz liegen,

Genosse Tschuschak beantwortet die Kritik, die freilich mitunter mehr hetzerisch als überzeugend ist, damit, dass er das Argument ins Feld führt, „Lef“ befände sich im Prozess des ständigen Suchens. Unzweifelhaft sucht „Lef“ mehr, als er gefunden hat. Aber das allein erklärt nicht zur Genüge, warum die Kommunistische Partei „Lef“ oder einen bestimmten Flügel nicht kanonisieren kann als „kommunistische Kunst“, was dieser selbe Tschuschak so dringend empfiehlt. Man kann das Suchen nicht kanonisieren, genau so wenig, wie man eine Armee mit der Idee einer nicht realisierten Erfindung bewaffnen kann.

Aber bedeutet denn all das nicht, dass „Lef“ absolut auf falscher Fährte ist und uns gar nichts angeht? Nein, das bedeutet es nicht. Die Sache steht nicht so, dass die Kommunistische Partei in Fragen der kommenden Kunst ganz bestimmte und feste Beschlüsse hätte und eine gewisse Gruppe diese sabotiere. Davon kann keine Rede sein. Die Partei hat keine fertigen Beschlüsse in Fragen der Versform, der Theaterentwicklung, der Erneuerung der literarischen Sprache, des Architekturstils usw. und kann auch keine haben, genau so, wie sie – auf anderem Gebiete – keine fertigen Beschlüsse über bessere Düngung, eine richtigere Organisation des Verkehrs und ein vollkommeneres System des Maschinengewehrs haben kann und auch nicht hat. Doch praktische Beschlüsse über das Maschinengewehr, den Verkehr und die Düngung braucht man sofort. Was tut die Partei? Sie beauftragt gewisse Leute, sich mit der Sache zu befassen, und kontrolliert diese Leute hauptsächlich nach den praktischen Resultaten ihrer Tätigkeit, Auf dem Gebiete der Kunst ist die Frage zugleich einfacher als komplizierter. Soweit es sich um die politische Auswertung der Kunst oder die Verhinderung einer solchen Auswertung seitens der Feinde handelt, verfügt die Partei über genügende Erfahrung, Spürsinn, Entschlossenheit und Mittel. Aber die aktive Entfaltung der Kunst, der Kampf um ihre neue formale Errungenschaft, bildet nicht den Gegenstand der direkten Aufgaben und Bemühungen der Partei. Zu dieser Arbeit entsendet sie niemanden. Indes besteht eine gewisse Verbindungslinie zwischen den Fragen der Kunst, der Politik, der Technik und der Wirtschaft. Es ist notwendig, diese Fragen in ihrer inneren wechselseitigen Beziehung zu verarbeiten. Namentlich das tut die Gruppe „Lef“. Sie stellt viel Unsinn an und übertreibt – mit Verlaub zu sagen – theoretisch, aber haben wir denn in andern, viel wichtigeren Fragen des Lebens nicht auch übertrieben und übertreiben? Ferner, haben wir denn ernsthaft versucht, die Irrtümer der theoretischen Behandlung oder die sektiererischen Auswüchse

17 Held des Romans von Ssologub: „Der kleine Dämon“, eines Epigonenwerkes Dostojewskis aus der Vorkriegszeit. Anm. d. Übers.

der praktischen Schöpfung zu korrigieren? Wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, dass die Gruppe „Lef“ aufrichtig bestrebt ist, im Interesse des Sozialismus zu wirken, sich für die Fragen der Kunst stark interessiert und sich von marxistischen Kriterien leiten lassen will. Warum soll man mit dem Bruch anfangen und nicht mit dem Versuch einer Beeinflussung und Assimilierung? Die Frage steht keineswegs auf des Messers Schneide. Die Partei hat Zeit genug für eine solche Kontrolle, aufmerksame Beeinflussung und Auswahl. Oder haben wir so viele qualifizierte Kräfte, dass wir leichten Herzens mit ihnen herum springen können? Der Schwerpunkt liegt aber nicht in der theoretischen Verarbeitung der Fragen der neuen Kunst, sondern in der künstlerischen Schöpfung. Wie verhält es sich mit der futuristischen Kunstpraxis, ihrem Suchen und ihren Errungenschaften? Hierbei liegt noch weniger Grund für übereilte Intoleranz vor.

Es lassen sich jetzt kaum die futuristischen Erfolge in der Kunst, besonders in der Dichtkunst, glattweg ableugnen. Mit ganz geringen Ausnahmen unterlag die ganze jetzige russische Dichtkunst direkt oder indirekt dem Einfluss des Futurismus. Der Einfluss Majakowskis auf eine Reihe proletarischer Dichter ist absolut unzweifelhaft. Der Konstruktivismus hat gewisse Erfolge zu verzeichnen, wenn auch nicht auf der Linie, die er sich vorgezeichnet hat. Es erscheinen in einem fort Artikel über die völlige Unfruchtbarkeit und das Konterrevolutionäre des Futurismus unter Umschlagdeckeln, die von Konstruktivisten gezeichnet sind. In den offiziellen Verlagen werden neben der vernichtenden Kritik des Futurismus futuristische Werke veröffentlicht. Der „Proletkult“ ist mit einer Reihe lebendiger Fäden mit dem Futurismus verknüpft. Es liegt natürlich kein Grund vor, die Bedeutung dieser Tatsache zu übertreiben, denn sie entwickelt sich ebenso wie die meisten Gruppierungen in der russischen Kunst einstweilen noch in der obersten Schicht und ist mit der Arbeiterklasse wenig verbunden. Aber es wäre sinnlos, diese Tatsachen zu übersehen und den Futurismus zu behandeln als eine Scharlatanerie und eine Marotte verkommener Intellektueller. Selbst wenn der morgige Tag die Einsicht bringen sollte, dass der Futurismus aus dem letzten Loche pfeift – ich halte es nicht für ausgeschlossen –, so verfügt er heute noch über mehr Mittel als jene Richtungen, auf deren Kosten er wächst.

Der ursprüngliche russische Futurismus bedeutete, wie gesagt, eine Rebellion der Bohème, d. h. des linken, halb pauperisierten Flügels der Intellektuellen gegen die abgeschlossene Kastenästhetik der bürgerlichen Intellektuellen. Durch die Hülle der dichterischen Rebellion hindurch schillerte der Druck tiefer gehender sozialer Kräfte, von denen der Futurismus selbst keine Ahnung hatte. Der Kampf gegen das alte Dichtervokabular und die Syntax war bei all seinen bohémistischen Extravaganzen ein permanenter Aufstand gegen das abgeschlossene Vokabular, das künstlich ausgesucht war, damit nichts Überflüssiges einen beunruhige, gegen den Impressionismus, der das Leben durch einen Strohhalm schlürfte, gegen den in himmlischer Leere verlogenen Symbolismus, gegen die Dame Sinaida Hippus¹⁸ und alle übrigen ausgequetschten Zitronen und abgenagten Hühnerknochen der intellektuell liberalen Mystik.

Schaut man jetzt auf die hinter uns gebliebene Periode aufmerksam zurück, so muss man gestehen, dass die Arbeit der Futuristen auf dem Gebiete des Wortes lebensstüchtig und fortschrittlich war. Ohne die Ausmaße der von ihnen vollbrachten „Sprachrevolutionen“ zu überschätzen, muss man anerkennen, dass der Futurismus viele verheerende Worte und Ausdrücke verbannt, andere mit Blut erfüllt und in manchen Fällen glücklich neue Worte und Wendungen geschaffen hat, die in das dichterische Vokabular eingegangen sind oder eingehen und die lebendige Sprache bereichern können. Dies gilt nicht allein von dem isoliert genommenen Wort, sondern auch für seine Stellung unter den andern Worten, d. h. für die Syntax. Auf dem Gebiete der Wortkombination und der Wortbildung ist der Futurismus freilich über die Grenzen hinausgegangen, die eine lebendige Sprache fassen können. Aber dasselbe lässt sich ja auch von der Revolution sagen. Das ist die „Sünde“ einer jeden lebendigen Bewegung, Gewiss, die Revolution, ihre bewusste Avantgarde besitzt mehr Selbstkritik als ein futuristischer Zirkel, dafür aber hat er mehr Abwehr von

18 Lyrikerin, deren sublime, mit Mystik verbrämte Gedichte vor der Revolution sehr bekannt waren. Anm. d. Übers.

außen erhalten und wird hoffentlich ihn noch erhalten. Die Übertreibungen werden aufhören, die grundlegende, reinigende und zweifellos revolutionäre Arbeit auf dem Boden der künstlerischen Sprache wird bleiben.

Man muss auch die fortschrittlich schöpferische Arbeit des Futurismus auf dem Gebiete des Rhythmus und des Reims anerkennen und zu schätzen wissen. Für denjenigen, der diesen Dingen gegenüber gleichgültig dasteht und sie nur deshalb duldet, weil wir sie von unsern Großvätern geerbt haben, für die sind die futuristischen Neuerungen bloß ein Hindernis, weil sie besondere Aufmerksamkeit kosten. Man kann im Zusammenhang damit überhaupt die Frage aufwerfen: braucht man denn Rhythmus und Reim überhaupt? Es ist kurios, dass Majakowski selbst von Zeit zu Zeit – in Versen mit sehr komplizierten Reimen – beweist, dass der Reim überflüssig sei. Die rein logische Betrachtung liquidiert die Frage der künstlerischen Form. Man muss dabei nicht mit dem *Verstande* urteilen, der nicht über die formale Logik hinausgeht, sondern mit der *Vernunft*, die auch das Irrationale in ihr Bereich einschließt, insoweit es lebendig und lebensfähig ist. Die Poesie ist viel weniger eine rationale als emotionale Angelegenheit. Die menschliche Psyche, die in sich biologische und soziale Arbeitsrhythmen und rhythmische Knoten aufgesaugt hat, sucht ihr idealisiertes Abbild im Klang, im Licht, im künstlerischen Wort. Solange dieses Bedürfnis lebendig ist, stellen die futuristischen Rhythmen und Reime, die elastischer, kühner und vielgestaltiger sind, eine unzweifelhafte und wertvolle Leistung dar. Und sie ist bereits über die Grenzen der rein futuristischen Gruppierungen hinausgegangen.

Ebenso unzweifelhaft sind die Errungenschaften der Futuristen auf dem Gebiete der Verinstrumentierung. Man darf nicht vergessen, dass der Wortklang eine akustische Begleiterscheinung des Sinnes ist. Wenn die Futuristen an einer mitunter ungeheuerlichen Vorliebe für den Klang gegen den Sinn krankten und kranken, so sind diese Übertreibungen, die natürlich bekämpft werden müssen, bloß eine „Links-Kinderkrankheit“, die Raserei einer neuen poetischen Richtung, die mit ihrem frischen Ohr den Klang neu erfasst hat, gegen die abgetakelte Wortroutine. Gewiss, die meisten Arbeiter haben heutzutage für alle diese Fragen nichts übrig. Auch die Avantgarde der Arbeiterklasse hat zumeist viel wichtigere Sachen zu tun. Aber wir haben ja auch ein Morgen. Es wird eine immer aufmerksamere, genaue, meisterhafte artistische Behandlung der Sprache, dieses Elements der Kultur, verlangen, und zwar nicht allein in Versen, sondern auch in Prosa, und sogar besonders in Prosa. Das Wort deckt niemals genau den Begriff im konkreten Sinne, in dem der Mensch den Begriff in jedem einzelnen Falle auffasst. Andererseits wirken das Wort als Klang und das Wort als Zeichnung nicht nur auf das Ohr und das Auge, sondern auch auf die Logik und die Phantasie. Der Gedanke lässt sich nur exakter machen durch eine sorgfältige Auswahl der Worte, deren allseitiges und zugleich auch artistisches Abwägen, deren durchdachte Kombination. Mit Schlamperei ist hierbei nichts zu machen; man braucht hierbei mikroskopische Instrumente, Routine, Tradition, Gewohnheit und Lässigkeit müssen hierbei einer durchdachten, systematischen Verarbeitung Platz machen. Der Futurismus ist in seinem besten Teil ein Protest gegen die Schlamperei, diese allmächtige literarische Schule, die auf allen Gebieten sehr einflussreiche Vertreter hat.

In einer noch nicht veröffentlichten Arbeit des Genossen Gorlow, in der eine, meiner Meinung nach, unrichtige internationale Genesis des Futurismus gegeben wird, und in der noch irrümlicher, unter Missachtung der historischen Perspektiven, der Futurismus mit der proletarischen Poesie identifiziert wird, sind zu gleicher Zeit sehr geschickt und inhaltsreich die künstlerisch formalen Errungenschaften des Futurismus resümiert. Gorlow weist mit Recht darauf hin, dass die formale „Revolution“ des Futurismus, die aus der Auflehnung gegen die alte Ästhetik entstanden ist, in ihrer Vertikale den Aufruhr widerspiegelt gegen das stagnierende, morsche Sein; diese Ästhetik fand ihre Vollendung bei Majakowski, dem stärksten Dichter dieser Schule, und seinen nächsten Freunden im Aufruhr gegen das soziale Regime, das das abgelehnte Sein mit seiner abgelehnten Ästhetik erzeugte. So ergibt sich ihre organische Verbindung mit dem Oktoberumsturz.

Das Schema des Genossen Gorlow ist richtig, erfordert aber Präzisierung und Einschränkung. Wahr ist, dass die neuen Worte und Wortkombinationen, die Rhythmen und Reime, deshalb notwendig geworden sind, weil der Futurismus in seiner Weltauffassung die

Erscheinungen und Tatsachen umgruppiert hat und neue Beziehungen zwischen ihnen festgestellt, d. h. für sich entdeckt hat. Der Futurismus ist gegen die Mystik, gegen die passive Vergötterung der Natur, gegen die aristokratische und sonstige Faulheit, Verträumtheit, Weinerlichkeit, ist für Technik, wissenschaftliche Organisation, den Plan, den Willen, den Mut, die Raschheit, die Exaktheit, für den Menschen, der mit all diesen Eigenschaften ausgerüstet ist. Die Verbindung des ästhetischen „Aufruhrs“ mit dem moralischen ist unmittelbar gegeben: der eine sowohl wie der andere reiht sich ganz der Lebenserfahrung der aktiven, jungen, noch nicht gezähmten Intelligenz der linken schaffenden Bohème ein. Empörung gegen die Beschränktheit und Banalität und ein neuer Kunststil als Mittel dieser Empörung, sich Luft zu machen und sie somit zu ... liquidieren. In den verschiedenen Kombinationen, auf verschiedener historischer Grundlage nahmen wir wiederholt die Bildung des neuen Stils aus der intellektuellen Empörung wahr. Damit war gewöhnlich die Sache auch zu Ende. Aber diesmal wurde der Futurismus von der proletarischen Revolution aufgefangen und vorwärts gestoßen. Die Futuristen wurden zu Kommunisten. Dadurch betraten sie das Gebiet tiefgehender Fragen und Beziehungen, die weit über die Grenzen ihrer alten, kleinen Welt hinausgingen und organisch von ihrer Psyche noch nicht verarbeitet waren. So kommt es, dass die Futuristen, darunter auch Majakowski, künstlerisch *am schwächsten in jenen Werken sind, wo sie als Kommunisten am vollendetsten auftreten*. Die Ursache ist nicht so sehr die soziale Abstammung als die geistige Vergangenheit. Die futuristischen Dichter beherrschen nicht die Elemente der kommunistischen Weltauffassung und -betrachtung organisch genug, um ihnen einen organischen Ausdruck im Worte zu verleihen: sie haben es gewissermaßen noch nicht im Blute. Daraus ergeben sich die künstlerischen, im Grunde genommen psychologischen Missgriffe, die Gespreiztheit, das Leerlaufen. In seinen revolutionär verbundensten Werken wird der Futurismus bereits zur Stilisierung. Bei dem jungen Besymenski, der Majakowski zu so viel verpflichtet ist, ist der künstlerische Ausdruck der kommunistischen Weltauffassung organischer: Besymenski gelangte nicht als fertiger Dichter zum Kommunismus, sondern wurde in ihm geistig geboren.

Man kann einwenden – und man hat es auch wiederholt getan –, dass auch die proletarische Programmdoktrin von Abkömmlingen der bürgerlich demokratischen Intelligenz geschaffen worden ist. Aber hierbei ist ein Unterschied zu machen, der für diese Frage entscheidend ist. Die historisch-philosophische und ökonomische Doktrin des Proletariats besteht aus Elementen der objektiven Erkenntnis. Wenn der Schöpfer der Mehrwerttheorie nicht der universal gebildete Doktor der Philosophie Marx gewesen wäre, sondern der Drechsler Bebel, der asketisch sparsam war im Leben und im Denken, mit seinem Verstande so scharf wie ein Messer, so hätte er sie in einer populärerem, einfacheren und einseitigeren Gestalt formuliert. Der Gedankenreichtum und die Gedankenmannigfaltigkeit, die Fülle der Argumente, Bilder und Zitate im „Kapital“ verraten entschieden die „intellektuelle“ Hülle des großen Werkes. Da es sich aber um objektive Erkenntnis handelt, so ist das Wesen des „Kapitals“ zu Bebel und darauf zu Tausenden und Abertausenden Proletariern als Eigentum übergegangen.

In der Dichtung haben wir es mit gestalteter Weltauffassung, nicht mit wissenschaftlicher Welterkenntnis zu tun. Der Alltag, das persönliche Milieu, der Kreis der persönlichen Lebenserfahrung üben daher einen bestimmten Einfluss auf die künstlerische Schöpfung aus. Die Verarbeitung der von Kindheit an aufgenommenen Gefühlswelt an Hand einer wissenschaftlich programmatischen Orientierung gehört zu den schwierigsten innerlichen Arbeiten. Nicht jeder ist dazu fähig. So kommt es, dass es in der Welt nicht wenige Menschen gibt, die denken als Revolutionäre, aber fühlen als Kleinbürger. Aus diesem Grunde vernehmen wir in der Poesie des Futurismus, sogar wenn er sich ganz der Revolution hingegeben hat, mehr den Revolutionsgeist der Bohème als den des Proletariats, Majakowski ist ein großes oder nach Blocks Ausdruck ein gewaltiges Talent. Er versteht es, Sachen, die man viele Male gesehen hat, so hinzustellen, dass sie neu erscheinen. Er beherrscht das Wort und den Wortschatz als kühner Meister, der nach eigenen Gesetzen arbeitet, unabhängig davon, ob uns seine Meisterschaft gefällt oder nicht. Viele seiner Bilder, Wendungen und Ausdrücke sind in die Literatur eingegangen und werden in ihr

bleiben für immer oder wenigstens für lange. Er hat seinen eigenen Aufbau, seine Gestaltung, seinen Rhythmus, seinen Reim.

Der künstlerische Wurf Majakowskis ist fast immer bedeutend, mitunter grandios. Der Dichter zieht in sein Bereich ein sowohl den Krieg als die Revolution, das Paradies und die Hölle. Majakowski steht feindlich gegenüber der Mystik, der Bigotterie jeder Art, der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen – seine Sympathie ist ganz auf Seiten des kämpfenden Proletariats. Kunstpriestertum, wenigstens prinzipielles Priestertum, ist ihm fremd: im Gegenteil, er ist bereit, seine Schöpfung ganz in den Dienst der Revolution zu stellen.

Aber diesem großen Talent, richtiger der ganzen schöpferischen Persönlichkeit Majakowskis fehlt die notwendige Harmonie zwischen den Bestandteilen und den Elementen, fehlt das Gleichgewicht, sei es auch ein dynamisches. Majakowski ist dort am schwächsten, wo ein Gefühl für Maß und die Fähigkeit der Selbstkritik erforderlich sind.

Majakowskis Bejahung der Revolution ist natürlicher als die der andern russischen Dichter, denn sie ergab sich aus seiner ganzen Entwicklung. Viele Wege führen die Intellektuellen zur Revolution (nicht alle führen bis ans Ziel), und daher ist es von Wichtigkeit, die persönliche Linie Majakowskis genauer zu bestimmen. Ein Weg ist derjenige der „muschikierenden“ Intellektuellen, der kapriziösen Mitläufer; ein Weg der objektiven Mystiker, die eine höhere „Musik“ suchen (A. Block), ein Weg der intellektuellen Gruppe der „Wegzeichenumsteller“¹⁹ und derjenigen, die sich einfach mit uns ausgesöhnt haben; ferner ein Weg der Rationalisten und Eklektiker (Brjussow, Gorodetzki); es gibt auch noch andere Wege. Majakowski hat den kürzesten Weg zurückgelegt, den Weg der stürmenden, verfolgten Bohème. Die Revolution ist für Majakowski ein wahres, echtes, tiefes Erlebnis, denn sie ist mit ihrem Donner und Blitz auf all das niedergeprasselt, was Majakowski in seiner Art hasste, was er nicht akzeptierte – darin besteht seine Kraft. Der revolutionäre Individualismus Majakowskis mündete ekstatisch in die proletarische Revolution, aber verschmolz nicht mit ihr. Die kahlköpfige Laterne, die der Straße die Strümpfe auszieht, – ein spezifisches Bild, das für Majakowski sehr charakteristisch ist, beleuchtet mit ihrem Licht die bohémistische Stadtkunst des Dichters besser als sonstige Betrachtungen. Der herausfordernd zynische Ton vieler Bilder, besonders aus der ersten Periode des Dichters, trägt in sich nur zu deutlich die Spuren der Künstlerkneipe, von Zigarrenrauch usw.

Der dynamische Charakter der Revolution, ihr rauer Mut sind Majakowski viel näher als der Massencharakter ihres Heldentums, als der Kollektivismus ihrer Taten und ihrer Erlebnisse. So wie der Grieche Anthropomorphist war und sich naiv einer Naturkraft gleichstellte, so bevölkert unser Dichter, Majakomorphist, mit sich selbst die Plätze, Straßen und Gefilde der Revolution. Freilich, die Extreme berühren sich. Die Universalisierung des eigenen Ich verwischt bis zu einem gewissen Grade die Grenzen der Persönlichkeit und nähert sie dem Kollektiv vom andern Ende. Aber nur bis zu einem gewissen Grade. Der bohème-individualistische Dünkel – im Gegensatz nicht zur Demut, die ja niemand verlangt, sondern zu dem notwendigen Takt und Maßgefühl – durchdringt alles, was Majakowski geschrieben hat. Das Pathos erreicht bei ihm mitunter eine außerordentliche Spannung, aber nicht immer steht hinter dieser Spannung Kraft. Der Dichter ist zu sehr zu sehen, die Ereignisse erhalten zu wenig Autonomie, nicht die Revolution kämpft gegen Hindernisse an, sondern Majakowski boxkämpft in Worten und vollbringt hie und da wahre Wunder, aber immerfort stemmt er in heroischer Anspannung ausgemacht leere Gewichte.

Von sich selbst spricht Majakowski auf Schritt und Tritt, in erster und dritter Person, bald individuell, bald indem er sich in dem Menschen auflöst. Um den Menschen zu heben, erhebt er ihn zum Majakowski. Gegenüber den größten historischen Ereignissen legt er sich einen familiären Ton bei. Und dies ist in seinen Werken am unausstehlichsten und auch am

19 Diese Gruppe, von „Smjena Wjech“, hat mit dem Sammelbuch desselben Namens begonnen, in dem ein Bekenntnis zum Sowjetregime abgelegt wurde als Mittel der nationalen Stärke und des Wiederaufbaus Russlands. Die „Smjena-Wjech“-Leute geben in Berlin die probolschewistische Tageszeitung „Nakanune“ (Am Vorabend) heraus. Anm. d. Übers.

gefährlichsten. Man kann nicht einmal von Gespreiztheit und Stelzen reden; das wären zu klägliche Stützen. Majakowski steht mit dem einen Fuß auf dem Mont Blanc, mit dem andern auf dem Chimborasso. Mit seiner Stimme übertäubt er den Donner. Was Wunder, dass er mit der Revolution und der Geschichte auf Du und Du steht! Das ist eben das Gefährlichste dabei, denn bei solchen gigantischen Maßstäben überall und allerorts, bei der donnerähnlichen Oranie (das Lieblingswort des Dichters), bei einem Horizont vom Chimborasso und Mont Blanc aus gesehen, verschwinden die Proportionen der irdischen Dinge, und es lässt sich keine Grenze ziehen zwischen groß und klein. So kommt es, dass Majakowski von seiner Liebe, d. h. vom Intimsten, so spricht, als ob es sich um die Völkerwanderung handle. Aber aus demselben Grunde findet er auch ein anderes Vokabular für die Revolution, Er schießt immer über das Ziel hinaus, und jeder Artillerist weiß, dass ein solches Schießen am wenigsten Treffer gibt und für das Geschütz am gefährlichsten ist.

Dass der Hyperbolismus (Übertreibung) in gewissem Sinne die Raserei unserer Zeit widerspiegelt, ist sicher. Aber das hat noch keine künstlerische Rechtfertigung gefunden. Man kann nicht den Krieg oder die Revolution überschreien, oder dabei können mit Leichtigkeit die Stimmbänder zerreißen. Das Gefühl für Maß ist in der Kunst dasselbe, wie der realistische Sinn in der Politik. Das Hauptlaster der futuristischen Poesie, selbst in den besten Werken, ist der Mangel des Gefühls für Maß: das Salonmaß ist verlorengegangen, dasjenige der öffentlichen Plätze ist noch nicht gefunden. Doch gefunden werden muss es. Forciert man seine Stimme im Freien, so entsteht Heiserkeit und Gicksen, die den Eindruck der Rede verderben. Du musst mit der Stimme reden, die du von der Natur hast, und nicht mit einer andern, lauterer Stimme, die du nicht hast. Aber die Sprache lässt sich geschickt voll ausnutzen. Majakowski schreit allzu oft dort, wo er reden sollte, deshalb erscheint sein Schrei dort, wo man schreien muss, unausreichend. Das Pathos des Dichters wird von Gebrüll und Heiserkeit untergraben.

Die überlasteten Bilder Majakowskis, die an sich oft sehr schön sind, zersetzen ebenso oft das Ganze und lähmen die Bewegung. Offenbar empfindet das der Dichter selbst. Vielleicht kommt daher seine Sehnsucht nach einem andern Extrem, nach der poesiefremden Sprache, der „mathematischen Formel“. Es will uns scheinen, dass die selbst gewollte Bildlichkeit, die der Imaginismus und der Futurismus gemeinsam haben, seine Wurzeln hat in der bäuerlichen Unterlage unserer Kultur. Darin steckt viel mehr Zwiebelkirche aus dem 15. Jahrhundert, als Eisenbetonbrücke. Aber abgesehen von den historisch kulturellen Erklärungen ist und bleibt Tatsache, dass den Werken Majakowskis am meisten die Bewegung fehlt. Das mag paradox erscheinen, denn der Futurismus ist, man könnte glauben, ganz auf Bewegung aufgebaut. Doch hier tritt die unbestechliche Dialektik in ihre Rechte: der Überfluss an stürmischer Bildlichkeit führt zur Ruhe. Damit die Bewegung von uns körperlich und um so mehr künstlerisch empfunden werde, muss sie im Einklang stehen mit der Mechanik unserer Wahrnehmung, mit dem Rhythmus unserer Gefühle, das Kunstwerk muss das Bild, die Idee, die Stimmung, die Verknotung der Handlung zu einem Maximum steigern, darf aber nicht den Leser hin und her schleudern, sei es auch durch die raffiniertesten Püffe der Boxerbildlichkeit. Bei Majakowski will jeder Satz, jede Wendung, jedes Bild ein Maximum, eine Grenze, ein Gipfel sein, deshalb hat das „Ding“ als Ganzes kein Maximum. Der Beschauer hat das Gefühl, als ob er permanent gezwungen wäre, sich teilweise zu verausgaben, – das Ganze verschwindet ihm. Eine Bergbesteigung ist beschwerlich, aber lohnt sich. Das Gehen durch, ein zerklüftetes Gelände bereitet ebenso viel Müdigkeit, aber weniger Freude. Majakowskis Werke haben keine Gipfel, sie sind innerlich undiszipliniert. Die Teile wollen dem Ganzen nicht gehorchen. Jeder Teil will sich behaupten. Jeder entwickelt seine eigene Dynamik, unbekümmert um den Willen des Ganzen. Deshalb fehlt die Ganzheit und fehlt die Dynamik. Die futuristische Bearbeitung des Wortes und des Bildes hat noch keine synthetische Verkörperung gefunden.

„150.000.000“ sollte das Poem der Revolution sein. Ist es aber nicht. In dem groß angelegten Werke sind die schwachen Seiten des Futurismus und seine Lücken so groß, dass sie das Ganze verschlingen. Der Verfasser wollte ein Epos der Massenleiden geben, des Massenheroismus, der unpersönlichen Revolution der 150.000.000 Iwans. Der Verfasser signierte: „Niemand ist Verfasser dieses Poems von mir“, aber diese

konventionelle Unpersönlichkeit ändert nichts an der Sache: das Poem ist tief persönlich, individualistisch, und zwar hauptsächlich im bösen Sinne des Wortes, es hat allzu viel künstlerische Willkür. Die Bilder des Poems sind ungefähr: „Wilson, der in Fett schwimmt“, „In Chicago hat jeder Einwohner mindestens den Generalsrang“, „Wilson frisst, mästet sich, die Bäuche wachsen Etagen über Etagen“, und weiter in dieser Art. Diese Bilder sind läppisch und täppisch, aber sind keineswegs Massenbilder, nicht Volksbilder oder wenigstens nicht solche der heutigen Masse. Der Arbeiter, der Majakowskis Poem lesen wird, hat ja Wilsons Porträt gesehen: Wilson ist mager, auch wenn er – wir glauben es gerne – genügend Eiweiß und Fette verzehrt. Der Arbeiter hat Sinclair gelesen und weiß, dass es in Chicago außer der Generäle Arbeiter der Schlachthäuser gibt. Die unmotiviert primitiven Bilder erinnern trotz der polternden Hyperbeln sogar an das Pappeln der Erwachsenen mit den Kindern. Nicht die Einfachheit der Volksphantasie schaut auf uns aus diesen Bildern herab, sondern die Narretei der Bohème. Wilson hat eine Leiter: „Wenn du sie jung besteigst, so wirst du im Alter kaum die Spitze erreichen“. Iwan geht auf Wilson los, es findet „ein Match des internationalen Klassenkampfes“ statt, wobei Wilson „Revolver mit vier Läufen, einen Säbel mit siebenzig Schneiden“ hat. Iwan aber „eine Hand und noch eine Hand, und diese ist in den Gürtel gesteckt“. Der wehrlose Iwan mit seiner Hand im Gürtel – gegen den mit Revolvern bewaffneten Fremden, das ist eine uralte russische Weise! Steht nicht der russische Sagenheld Ilja Murometz vor uns? Oder vielleicht Iwan der Narr, der barfüßig gegen die schlaue deutsche Maschinerie ins Feld zieht? Wilson schlägt auf Iwan mit dem Säbel los: „Vier Meilen war die Wunde lang ... und aus der Wund ein Mensch erklang“, usw. in dieser Art. Ach, wie unangebracht und vor allem wie *unernst* klingt doch die märchenhaft-sagenhaft primitive Weise, die in aller Eile zusammengeschustert ist für die Mechanik von Chicago und den Klassenkampf. Das alles ist titan gedacht, in Wirklichkeit ist es aber bestenfalls athletisch, und zwar ist es ein Athletentum höchst zweifelhafter, parodistischer Natur, mit leeren Bällen. „Match des internationalen Klassenkampfes“! Selbstkritik, wo bleibst du? Ein Match ist eine Vergnügungsvorführung, bei der Schwindeleien mit hinzukommen. Weder das Bild passt hier noch das Wort. Anstatt des tatsächlichen Titanenkampfes von 150.000.000 ergibt sich die Parodie eines sagenhaften Zirkusmatches. Eine unfreiwillige Parodie, – aber dadurch wird die Sache nicht besser.

Unmotivierte, d. h. innerlich unverarbeitete Bilder verschlingen restlos die Idee und – kompromittieren sie künstlerisch sowohl wie politisch, Warum hält denn Iwan die eine Hand im Gürtel, gegen die Säbel und die Revolver? Woher diese Verachtung der Technik? Dass Iwans Bewaffnung schlechter ist als die Wilsons, ist richtig. Aber eben gerade deshalb muss er mit beiden Händen arbeiten. Und wenn Iwan nicht besiegt stürzt, so geschieht es nur deshalb, weil es in Chicago nicht nur Generäle, sondern auch Arbeiter gibt, und weil ihre überwiegende Mehrheit gegen Wilson und für Iwan ist. Das alles ist im Poem nicht zu merken. Der Verfasser hascht nach vermeintlicher Monumentalität der Bilder und schneidet sich das Wesentliche ab.

In aller Eile und nebenbei, wiederum unmotiviert, spaltet der Verfasser die ganze Weltschöpfung in zwei Klassen: einerseits in den im Fett schwimmenden Wilson, mit dem die Hermeline und Biber und die großen Himmelskörper sind, und andererseits – Iwan, auf dessen Seite die Joppen und die Millionen der Milchstraße sind. „Zu den Bibern halten der Weltdekadenten Wörtchen, zu den Joppen der Futuristen – eherne Worte.“ Aber im Poem selbst finden wir zwar recht viele starke und gelungene Worte, prägnante Bilder und überhaupt allerlei Wortreichtum, aber an wahrhaft ehernen Worten für die Joppenträger fehlt es. Mangelt es an Talent? Mitnichten. Es mangelt an einer mit den Nerven und dem Hirn verarbeiteten Gestaltung der Revolution, der sich die Methoden der Wortmeisterschaft unterordnen. Der Verfasser tut wie ein Athlet, schleudert und fängt auf bald dieses Bild, bald jenes. „Wir werden dir den Garaus machen, du Romantikerwelt“, droht Majakowski. Richtig! Der Romantik der grünen Pantoffeln muss ein Ende gemacht werden, aber wie? „Alt – also totschiagen, die Schädel als Aschenbecher!“ Aber das ist ja die waschechteste Romantik, wenn auch mit dem Minuszeichen, Aschenschalen aus Schädeln sind ebenso unbequem wie unhygienisch. Wozu auch diese ... unmotivierte Grausamkeit. Der Dichter, der aus den Schädelknochen einen so ungewohnten Gebrauch macht, ist selbst in den

Schlingen der Romantik verstrickt, hat jedenfalls seine Gestalten nicht verarbeitet, sie nicht zur Einheit gebracht. „Sackett allen Weltenreichtum ein!“ In diesem familiären Ton spricht Majakowski vom Sozialismus. Einsacken heißt diebisch mausen. Passt denn dieses Wort, wenn es sich um die gesellschaftliche Aneignung der Betriebe handelt? Schauerhaft unpassend. Der Verfasser braucht diese Vulgarität, um mit dem Sozialismus und der Revolution auf Du und Du zu sein.

Aber wenn er den 150.000.000 Iwans vertraulich auch die Schulter klopft, so ist die Folge davon die, dass nicht der Dichter titanenhaft wächst, sondern dass der Iwan zu einem achtern Bogen zusammenschrumpft. Familiarität ist keineswegs ein Ausdruck für innere Nähe, mitunter ist sie einfach ein Zeichen politischer Unsauberkeit. Eine innerlich verarbeitete Verbindung mit der Revolution hätte den familiären Ton ausgeschlossen, weil sie das, was die Deutschen „Pathos der Distanz“ nennen, ergeben hätte.

Das Poem hat farbige Zeilen, kühne Bilder, treffende Worte. Der Schlussteil „Requiem der siegreichen Welt“ ist vielleicht der stärkste Teil des Poems. Aber das ganze Werk ist tödlich gezeichnet: ihm fehlt die innere Handlung. Die Gegensätze verdichten sich nicht, um sich dann aufzulösen. Dem Revolutionspoem fehlt die Bewegung! Die Gestalten leben getrennt, prallen aufeinander und voneinander ab. Die Feindlichkeit der Gestalten ergibt sich nicht aus dem geschichtlichen Stoff, sondern bildet das Resultat des inneren Zerfalls der revolutionären Weltempfindung. Und dennoch, liest man – nicht ohne Überwindung – das Poem zu Ende, so muss man sich sagen: wäre mehr Gefühl für Maß und mehr Selbstkritik dabei, so könnte aus diesen Elementen ein gewaltiges Werk entstehen! Übrigens, vielleicht finden diese Grundmängel ihre Erklärung weniger in den persönlichen Eigenschaften Majakowskis als in der abgeschlossenen kleinen Welt: nichts macht sich so sehr bemerkbar auf der Fähigkeit zu Selbstkritik und Ausmaß wie der Zirkelgeist,

Den satirischen Sachen Majakowskis fehlt ebenfalls das vertiefte Eindringen in das Wesen der Dinge und der Beziehungen. Majakowskis Satire ist flüchtig und oberflächlich. Um bedeutend zu sein, genügt es nicht, wenn der Karikaturist den Stift führen kann; er muss auch durch und durch, von innen und außen die Welt kennen, die er brandmarkt. Eine ungefähre Karikatur (und neunundneunzig Hundertstel der sowjetrussischen Karikaturen sind es, leider, einstweilen noch) gleicht einer Kugel, die um Finger- oder gar um Haaresbreite am Ziel vorbei saust: fast ins Ziel, aber doch vorbei! Majakowskis Satire ist von ungefähr: die flüchtigen Beobachtungen von der Seite aus verpassen um Fingerbreite oder mitunter auch um Handbreite das Ziel. Majakowski glaubt im Ernst, dass man das „Lächerliche“ von seiner Materie abstrahieren und auf die Form zurückführen kann. Im Vorwort zu der Sammlung seiner Satiren gibt er sogar ein „Schema des Lachens“. Wenn bei der Lektüre dieses „Schemas“ etwas ein Lächeln ... der Verblüffung hervorzurufen vermag, so ist es das, dass das Schema des Lachens absolut nicht lächerlich ist. Aber selbst wenn man ein glücklicheres „Schema“ zustande bringen könnte, als es Majakowski gelungen ist, so würde auch dann der Unterschied bestehen bleiben zwischen dem Lachen von der Satire, die ins Ziel trifft, und dem Kichern durch den Wortkitzel.

Majakowski hat sich über die Bohème, aus der er kommt, zu außerordentlich bedeutenden schöpferischen Leistungen erhoben. Aber sein aufsteigender Ast ist individualistischer Natur. Der Dichter rebelliert gegen das Alltagsmilieu, die materielle und moralische Abhängigkeit, in der sich sein Leben und vor allem seine Liebe abspielt; indem er leidet und loszieht gegen die Herren des Lebens, die ihm das geliebte Weib genommen haben, erhebt er sich bis zum Appell und der Voraussage der Revolution, die auf jene Gesellschaft niedersausen wird, die seiner, Majakowskis, Individualität die Freiheit raubt. Letzten Endes ist „Die Wolke in Hosen“ ein Gedicht unverkörperter Liebe, das künstlerisch bedeutendste, schöpferisch kühnste und versprechendste Werk Majakowskis. Es ist kaum zu glauben, dass ein Werk von solch intensiver Kraft und formaler Unabhängigkeit von einem 22-23 jährigen Jüngling geschrieben ist! Sein „Krieg und Frieden“, „Mysterium Buffo“ und „150.000.000“ sind bedeutend schwächer. Eben deshalb, weil Majakowski hier schon seine individuelle Kreisbahn verlässt und bestrebt ist, sich auf der Bahn der Revolution zu bewegen. Man kann nur diese Versuche des Dichters begrüßen, denn einen andern Weg gibt es für ihn überhaupt nicht.

„Über das da" ist eine Rückkehr zu dem Thema der persönlichen Liebe, bedeutet aber ein paar Schritte zurück von der „Wolke", nicht vorwärts. Nur die Erweiterung des Umfanges und die Vertiefung der künstlerischen Kapazität eröffnet die Möglichkeit des schöpferischen Gleichgewichts auf höherem Niveau, Aber es ist nicht zu übersehen, dass die bewusste Umkehr zu einem eigentlich neuen, gesellschaftlich schöpferischen Weg eine sehr schwere Sache ist. Majakowskis Technik hat sich in diesen Jahren unzweifelhaft abgeschliffen, aber auch schablonisiert. Im „Mysterium Buffo" und in „150.000.000" finden wir neben großartigen Stellen fürchterliche Leeren, angefüllt mit Rhetorik und halbsbrecherischen Wortgebilden. Das Organische, die Unmittelbarkeit der „Wolke" – den Schmerzensschrei aus sich heraus – hören wir nicht mehr.

„Majakowski wiederholt sich", sagen die einen, „Majakowski hat sich ausgeschrieben", fügen die andern hinzu, „Majakowski ist verbürokratisiert", rufen schadenfroh die dritten. Ist es so? Wir sind mit pessimistischer Prophezeiung nicht rasch bei der Hand. Majakowski ist zwar kein Jüngling mehr, aber noch jung. Wir dürfen jedoch die Schwierigkeiten des Weges nicht übersehen. Jene schöpferische Unmittelbarkeit, die wie ein lebendiger Quell in der „Wolke" sprudelt, ist nicht mehr heraufzubeschwören. Es ist jedoch nicht schade darum. Die junge Begabung, die springbrunnenartig hervorbricht, macht in den reifen Jahren einer selbstsicheren Meisterschaft Platz, die nicht nur die Wortbeherrschung bedeutet, sondern einen weitgehenden Lebens- und Geschichtsumfang, das Eindringen in die Mechanik der lebenden, kollektiven und persönlichen Kräfte, Ideen, Temperamente und Leidenschaften. Mit dieser reifen Meisterschaft reimt sich nicht mehr gesellschaftlicher Dilettantismus, Marktschreierei, Mangel an Selbstachtung neben ermüdender Großsprecherei, genialer Großtuerei und den andern Zügen und Gepflogenheiten der Intellektuellenkneipe (man vergleiche Majakowskis Selbstbiographie). Wenn die Krise des Dichters (und wir haben es unzweifelhaft mit einer Krise zu tun) sich im Sinne einer weisen Hellsicht lösen wird, die Privates und Allgemeines auseinanderhält, dann wird der Literaturhistoriker sagen, dass das „Mysterium" und die „150.000.000" bloß unvermeidliche Etappen waren bei der Umkehr zur schöpferischen Höhe. Wir würden es sehr wünschen, dass Majakowski dem künftigen Historiker das Recht auf eine solche Beurteilung gäbe.

Bei einem Arm- oder Beinbruch geschieht es, dass der Knochen, die Sehnen, die Muskeln, die Gefäße, die Nerven und die Haut zerrissen und gebrochen werden, nicht in einer Richtung, und daher auch nicht gleichzeitig verwachsen und vernarben. Auch bei dem revolutionären Bruch im Leben der Gesellschaft fehlt die Gleichzeitigkeit und die Symmetrie der Prozesse in den ideologischen Hüllen der Gesellschaft und ihrem ökonomischen Gerüst. Die für die Revolution notwendigen ideologischen Voraussetzungen bilden sich vor der Revolution heraus. Die wichtigsten ideologischen Folgen entstehen erst bedeutend später. Es zeugt von Unernst, wenn man auf Grund formaler Vergleiche und Nebeneinanderstellungen schier die Identität des Futurismus und des Kommunismus feststellt und daraus die Schlussfolgerung ziehen will, dass der Futurismus eben proletarische Kunst sei. Einen solchen Anspruch muss man zurückweisen, was aber keineswegs eine rechtliche Stellung zu der Arbeit der Futuristen bedeutet. In unserer Vorstellung reihen sie sich als notwendiges Kettenglied im Bildungsprozess einer neuen großen Literatur ein. Aber in Bezug auf diese bilden sie bloß eine bedeutende Episode.

Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die Frage konkreter, historischer anzupacken. Die Futuristen haben in ihrer Weise recht, wenn sie die Vorwürfe der Unverständlichkeit ihrer Werke für die Massen damit zurückweisen, dass das „Kapital" von Marx ebenfalls unpopulär sei. Gewiss, die Massen sind kulturell und ästhetisch unreif und werden nur langsam aufsteigen. Aber das ist bloß die eine Ursache der Unverständlichkeit. Es gibt noch eine andere; der Futurismus trägt in sich, in seinen Methoden und Formen deutliche Spuren jener Welt oder, richtiger gesagt, jenes Weltchens, in dem er geboren ist, und das er durch die Logik der Dinge – psychologisch, nicht logisch – bis auf den heutigen Tag nicht verlässt. Dem Futurismus seinen intellektuellen Anhauch wegnehmen, ist ebenso schwer, wie die Form vom Inhalt lösen. Würde das gelingen, so hätte der Futurismus eine so tiefgehende qualitative Umgestaltung erfahren, dass er nicht mehr Futurismus wäre. Dies wird auch geschehen, aber nicht von heute auf morgen.

Doch was man schon heute mit Bestimmtheit sagen kann, ist, dass vieles im Futurismus von Nutzen sein, dem Aufstieg und der Wiedergeburt der Kunst dienen wird, falls der Futurismus sich selber den Weg bahnen wird, ohne Anspruch, sich mit Hilfe des Staates durchzusetzen, wie es zu Beginn der Revolution der Fall war. Die neuen Formen müssen sich selbständig den Weg bahnen zu dem Bewusstsein der vorgeschrittenen Schichten der Arbeiterklasse, in dem Maße, wie sie kulturell wächst. Ohne eine feste Atmosphäre um sich herum kann die Kunst weder leben noch sich entwickeln. Auf diesem Wege – und einen andern gibt es nicht – steht ein Prozess komplizierter Wechselwirkung bevor. Jene Neuerer, die wirklich etwas im Kopfe haben, werden vom kulturellen Aufstieg der Arbeiterklasse angesteckt und genährt werden. Die Maniertheit, die eine unvermeidliche Begleiterscheinung des Zirkelgeistes ist, wird fortfallen, die Lebenskeime werden frische Formen treiben zur Lösung der neuen Aufgaben in der Kunst. Dieser Prozess setzt vor allem eine Akkumulation der materiellen Kultur, ein Wachstum des Wohlstandes, eine Entwicklung der Technik voraus. Einen andern Weg gibt es nicht. Man kann nicht ernsthaft glauben, dass die Geschichte einfach die futuristischen Werke konservieren und sie nach vielen Jahren der inzwischen reif gewordenen Masse kredenzen wird. Das wäre der reinste Pässeismus. In dieser nicht nahen Zukunft, wo die kulturell ästhetische Erziehung der werktätigen Massen den klaffenden Abgrund zwischen der schaffenden Intelligenz und dem Volke aufgehoben haben wird, wird die Kunst ganz anders aussehen als jetzt. In der Vorbereitungskette dazu wird sich der Futurismus als notwendiges Glied erweisen. Ist das gar so wenig? ,



Ein Brief des Genossen Gramsci über den italienischen Futurismus

Da sind die Antworten auf die Fragen über die italienische futuristische Bewegung, die Sie mir vorgelegt haben.

Die futuristische Bewegung in Italien hat nach dem Kriege ganz und gar ihre charakteristischen Merkmale verloren. Marinetti widmet sich der Bewegung sehr wenig. Er hat sich verheiratet und zieht es vor, seine Energie seiner Frau zu widmen. An der futuristischen Bewegung nehmen gegenwärtig Monarchisten, Kommunisten, Republikaner und Faschisten teil. In Mailand wurde vor kurzem eine politische Wochenschrift „Il Principe“ gegründet, die dieselben Theorien vertritt oder zu vertreten sucht, die Machiavelli für Italien im Cinquecento predigte, d. h. dass der Kampf zwischen den örtlichen Parteien, die die Nation ins Chaos führen, beseitigt werden können durch einen absoluten Monarchen, einen neuen Cesare Borgia, der sich an die Spitze aller kämpfenden Parteien stellt. Das Blatt wird von zwei Futuristen geleitet: Bruno Corra und Enrico Settimelli. Obwohl Marinetti 1920 während einer patriotischen Demonstration in Rom wegen einer energischen Rede gegen den König verhaftet wurde, arbeitet er jetzt an dieser Wochenschrift mit.

Die bedeutendsten Wortführer des Futurismus aus der Vorkriegszeit wurden zu Faschisten, mit Ausnahme von Giovanni Papini, der katholisch wurde und eine Christusgeschichte geschrieben hat. Während des Krieges waren die Futuristen die beharrlichsten Verkünder des „Krieges jusqu'au bout“²⁰ und des Imperialismus. Nur ein Faschist, Aldor Palageschi, war gegen den Krieg. Er brach mit der Bewegung, und obwohl er einer der interessantesten Schriftsteller war, endete er damit, dass er als Literat verstummte. Marinetti, der stets im Großen und Ganzen den Krieg lobpreis, veröffentlichte ein Manifest, in dem er nachwies, dass der Krieg das einzige hygienische Mittel für die Welt sei. Er nahm am Kriege teil als Kapitän des Panzerautobataillons, und sein letztes Buch „Der stählerne Alkoven“ bildet eine begeisterte Hymne auf die Panzerautos im Kriege. Marinetti verfasste eine Broschüre „Abseits vom Kommunismus“, in der er seine politischen Doktrinen entwickelt, wenn man die Phantasien dieses Menschen, die mitunter geistreich, aber stets merkwürdig sind, überhaupt als Doktrinen bezeichnen kann. Vor meiner Abreise aus Italien hatte die Sektion des „Proletkult“ in Turin Marinetti aufgefordert, bei der Eröffnung einer futuristischen Gemäldeausstellung den Arbeitern, die Mitglieder dieser Organisation sind, deren Bedeutung zu erläutern. Marinetti nahm gerne diese Einladung an, besuchte die Ausstellung mit den Arbeitern und sprach dann seine Genugtuung darüber aus, dass er sich davon

20 Krieg bis zum bitteren Ende

überzeugen konnte, dass die Arbeiter für Fragen der futuristischen Kunst viel mehr Sinn hätten als die Bourgeoisie. Vor dem Kriege war der Futurismus unter den Arbeitern sehr populär. Die Zeitschrift „L'Acerbo“ (Der Hartnäckige), die eine Auflage von 20.000 Exemplaren hatte, wurde zu vier Fünfteln unter den Arbeitern verbreitet. Während der vielen Manifestationen der futuristischen Kunst in den Theatern der größeren Städte Italiens kam es vor, dass die Arbeiter die Futuristen gegen die jungen Leute aus der Halbaristokratie und der Bourgeoisie verteidigten, die sich mit den Futuristen prügeln.

Die futuristische Gruppe Marinettis existiert nicht mehr. Die alte Zeitschrift Marinettis, „Poesia“, wird jetzt von einem gewissen Mario Dessi geleitet, einem Mann ohne jegliche intellektuelle und organisatorische Bedeutung. In Süditalien, besonders in Sizilien, erscheinen viele futuristische Blätter, in denen Marinetti Artikel schreibt; aber diese Blättchen werden von Studenten herausgegeben, die die Unkenntnis der italienischen Grammatik für Futurismus halten. Die stärkste Gruppe unter den Futuristen sind die Maler. In Rom besteht eine ständige Ausstellung der futuristischen Malerei, die von einem verkrachten Photographen organisiert wurde, einem gewissen Antonio Guilio Braglia, einem Agenten für Kinos und Artisten. Von den futuristischen Malern ist am bekanntesten Giorgio Balla. D'Annunzio nahm niemals öffentlich Stellung zum Futurismus. Es ist zu erwähnen, dass der Futurismus bei seiner Entstehung einen ausgesprochen anti-d'annunzionischen Charakter trug. Eines der ersten Bücher Marinettis hat den Titel „Les dieus s'en vont, d'Annunzio reste“ (Die Götter gehen, d'Annunzio bleibt). Obwohl im Kriege die politischen Programme Marinettis und d'Annunzios in vielem übereinstimmten, so blieben die Futuristen Anti-d'Annunzionisten, Sie interessierten sich fast nicht für die Fiume-Bewegung, obwohl sie nachher an den Demonstrationen teilnahmen.

Man darf sagen, dass nach Friedensschluss die futuristische Bewegung ihren Charakter ganz verlor und sich in verschiedene Strömungen auflöste, die sich als Folge des Krieges gebildet hatten. Die jungen Intellektuellen wurden fast ganz reaktionär. Die Arbeiter, die im Futurismus Elemente des Kampfes gegen die alte, verknöcherte, volksfremde italienisch-akademische Kultur sahen, müssen heute mit der Waffe in der Hand um ihre Freiheit kämpfen und haben wenig Interesse für die alten Streitigkeiten. In den großen Industriestädten beansprucht das Programm des Proletkults, das auf das Erwecken des schöpferischen Geistes der Arbeiter in Literatur und Kunst gerichtet ist, die Energie derjenigen, die noch Zeit und Lust haben, sich mit diesen Fragen abzugeben.

Moskau, den 8. September 1922.

Parteipolitik in der Kunst

Gewisse marxistische Literaten haben sich ausgemacht pogromistische Methoden den Futuristen, Serapionsbrüdern und überhaupt allen literarischen Mitläufern der Revolution gegenüber angeeignet, allen zusammen und jedem einzelnen gegenüber. Besonders wird die Hetze gegen Pilnjak Mode, worin sich sogar die Futuristen üben. Es ist unzweifelhaft, dass manche Eigentümlichkeiten Pilnjaks dazu angetan sind, Ärger zu erregen: er geht allzu leicht über die großen Fragen hinweg, zu viel Koketterie, zu viel selbstgemachter Lyriismus. Aber Pilnjak hat ausgezeichnet einen Ausschnitt der bäuerlichen Revolution in Krähwinkel gezeigt, hat einen Hamstererzug geschildert, – wir erschauen sie dank Pilnjak unvergleichlich greller, greifbarer als vordem. Und Wsewolod Iwanow²¹? Haben wir denn nach seinen „Partisanen“, dem „Panzerzug“ und den „Blauen Sanden“ mit all ihren Konstruktionssünden, dem abgehackten Stil, ja einer gewissen Kitschigkeit – haben wir nicht noch besser erkannt, noch besser erfühlt Russland in seiner unermesslichen Weite, ethnographischen Buntscheckigkeit, Rückständigkeit, in seinem Schwung? Vielleicht kann diese gestaltende Erkenntnis ersetzt werden durch futuristische Übertreibungen oder das eintönige Besingen von Transmissionsriemen oder Zeitungsartikelchen, die tagein, tagaus die gleichen dreihundert Worte verschieden kombinieren. Streichen Sie in Gedanken Pilnjak und Wsewolod Iwanow aus unserem Alltagsleben, und wir sind um ein Jota ärmer ...

21 Werke Wsewolod Iwanows sind in deutscher Übersetzung im Verlag Carl Hoym Nachf. Louis Cahnbley erschienen. Anm. d. Übers.

Die Organisatoren des Feldzuges gegen die literarischen Mitläufer – eines Feldzuges, der unbekümmert um die Perspektiven und Proportionen geführt wird, haben auch den Genossen Woronski zur Zielscheibe gemacht, den Redakteur der Zeitschrift „Krasnaja Nowj“ (Rotes Neuland) und den Leiter des Verlages „Kreis“. Ihm wird Mitwisserschaft und fast Mittäterschaft in die Schuhe geschoben. Wir meinen, dass Genosse Woronski im Auftrage der Partei eine bedeutende literarisch-kulturelle Arbeit leistet, und dass es wahrhaftig leichter ist, in einem Artikelchen von der Vogelperspektive aus kommunistische Kunst zu dekretieren, als an der mühseligen Vorbereitung einer solchen Kunst teilzunehmen.

Formal setzen unsere Kritiker die Linie fort, die einstmals (1908) von den Sammelbüchern „Raspad“ (Zerfall) eingeschlagen wurde. Man muss jedoch den Unterschied der historischen Situation und eine gewisse Verschiebung im Kräfteverhältnis, die seitdem stattgefunden hat, verstehen und bewerten! Damals waren wir eine geschlagene und illegale Partei. Die Revolution befand sich im Rückzug: die Konterrevolution, sowohl die Stolypinsche wie die anarcho-mystische, marschierte auf der ganzen Linie vor. In der Partei selbst spielten die Intellektuellen noch eine unverhältnismäßig große Rolle, wobei die Intellektuellengruppen der verschiedenen Parteischattierungen kommunizierende Gefäße darstellten. Unter diesen Umständen erforderte der geistige Selbstschutz eine wahnwitzige Abwehr gegen die literarischen Stimmungen des Katzenjammers.

Momentan findet ein ganz anderer Prozess, im Grunde genommen ein Prozess entgegengesetzter Art statt. Das Gesetz der sozialen Gravitation (zu der herrschenden Klasse), das letzten Endes die Linie der intellektuellen Schaffungskraft bestimmt, wirkt gegenwärtig zu unsern Gunsten, Dementsprechend muss man die Kunstpolitik anzupassen verstehen.

Es ist nicht wahr, dass die Revolutionskunst allein von den Arbeitern geschaffen werden kann. Eben deshalb, weil die Revolution eine Arbeiterrevolution ist, macht sie – ich will mich nicht wiederholen – viel zu wenig Arbeiterkräfte für die Kunst frei. In der Epoche der französischen Revolution wurden die größten Werke, die direkt oder indirekt die Revolution widerspiegeln, nicht von französischen Künstlern geschaffen, sondern von deutschen, englischen usw. Diejenige nationale Bourgeoisie, die unmittelbar den Umsturz vollzog, konnte nicht genügend Kräfte freimachen, um ihn zu reproduzieren und zu besiegeln. Um so mehr ist dies beim Proletariat der Fall, das wohl über eine politische, aber nur über eine geringe künstlerische Kultur verfügt. Die Intellektuellenschicht verfügt außer über alle Vorzüge ihrer formalen Qualifikation auch noch über das odiose Privileg der passiven politischen Position, der sich mehr oder weniger Feindseligkeit oder Sympathie für den Oktoberumsturz beimengt. Was Wunder, dass diese beschauliche Intelligenz auf dem Gebiete der künstlerischen Wiedergabe, der Revolution mehr geben konnte und mehr gibt – wenn auch mit einer gewissen Verzerrung –, als das Proletariat, das die Revolution gemacht hat. Wir kennen wohl die politische Beschränktheit, die schwankende Haltung und die Unzuverlässigkeit der Mitläufer.

Wenn wir aber Pilnjak mit seinem „Kahlen Jahr“, die Serapionsbrüder mit Wsewolod Iwanow, Tichonow und Polonskaja, Majakowski und Jessenin streichen – was bleibt dann übrig, außer den noch uneingelösten Wechsellern auf eine noch kommende proletarische Literatur? Um so mehr, da auch Demjan Bjedny²², den man weder zu den Mitläufern zählen darf, noch in der Revolutionspoesie missen kann, zu der proletarischen Literatur im Geiste des Manifestes der „Schmiede“ nicht gerechnet werden kann. Was bleibt dann übrig? ...

Die Partei nimmt also, ganz im Widerspruch zu ihrer Natur, auf dem Gebiete der Kunst eine rein eklektische Stellung ein. Dieses Argument, das so schlagend zu sein scheint, ist in Wirklichkeit außerordentlich naiv. Die marxistische Methode gibt die Möglichkeit, die Entwicklungsbedingungen der neuen Kunst zu beurteilen, alle ihre Veränderungen zu verfolgen und durch kritische Verfolgung der Wege die fortschrittlichsten zu fördern – aber auch nicht mehr. Ihr Wege muss die Kunst auf eigenen Füßen zurücklegen. Die Methoden des Marxismus sind nicht Methoden der Kunst. Die Partei ist Führerin des Proletariats, aber

22 Kommunistischer Dichter, bekannt besonders durch seine politischen Satiren und Fabeln. Vergl. den nächstfolgenden Aufsatz. Anm. d. Übers.

nicht des historischen Prozesses. Es gibt Gebiete, wo die Partei unmittelbar und gebieterisch leitet. Es gibt Gebiete, wo sie kontrolliert und fördert. Es gibt Gebiete, wo sie nur fördert. Es gibt schließlich Gebiete, wo sie sich nur orientiert. Das Gebiet der Kunst ist nicht das Feld, wo die Partei zu kommandieren berufen ist. Sie kann und soll schützen, fördern und nur indirekt leiten. Sie kann und soll, bedingt, Kredit ihres Vertrauens den verschiedenen künstlerischen Gruppierungen gewähren, die aufrichtig bestrebt sind, der Revolution näher zu kommen, um ihre künstlerische Gestaltung zu fördern. Jedenfalls kann sich die Partei nicht auf die Position eines Literatenzirkels, stellen, der gegen andere Literatenzirkel kämpft oder mit ihnen einfach konkurriert. Die Partei kann es nicht tun und wird es nicht tun. Die Partei steht auf dem Wachtposten der geschichtlichen Interessen der Klasse in ihrer Gesamtheit. Indem sie bewusst und schrittweise die Voraussetzungen für die neue Kultur und somit auch die neue Kunst vorbereitet, behandelt sie die literarischen Weggenossen und Mitläufer nicht als Konkurrenten der Arbeiterschriftsteller, sondern als Helfer der Arbeiterklasse, wirkliche oder mögliche Helfer im Aufbauwerk von allergrößten Dimensionen. Die Partei versteht das Episodenhafte der literarischen Gruppen der Übergangsperiode und wertet sie nicht vom Standpunkt der individuellen Klassenzeugnisse der Herren Literaten, sondern vom Standpunkte des Platzes, den diese Gruppen in der Vorbereitung der sozialistischen Kultur einnehmen oder einnehmen können. Wenn sich der Platz der betreffenden Gruppe momentan noch nicht bestimmen lässt, so kann die Partei als Partei wohlwollend und aufmerksam ... abwarten. Die einzelnen Kritiker oder einfachen Leser können ihre Sympathien im Vorhinein dieser oder jener Gruppierung schenken. Die Partei als Ganzes, die die historischen Interessen der Klasse wahrt, muss objektiv und weise sein. Ihre Vorsicht kann nicht anders als doppelseitig sein: wenn die Partei ihren Programmstempel der „Schmiede“ nur deshalb nicht aufdrückt, weil dort Arbeiter schreiben, so stößt sie von vornherein keine einzige literarische Gruppe von sich, sei dies auch eine Intellektuellengruppe, sobald diese bestrebt ist, der Revolution entgegenzukommen und an der Festigung eines ihrer Bindeglieder – ein Bindeglied ist stets eine schwache Stelle! – mitzuarbeiten: der Bindeglieder zwischen Stadt und Land, zwischen der Partei und den Parteilosen, zwischen den Intellektuellen und den Arbeitern.

Bedeutet jedoch eine derartige Politik nicht, dass eine Flanke der Partei seitens der Kunst unverteidigt bleiben wird? Eine solche Behauptung wäre eine starke Übertreibung: die Partei wehrt die giftigen, zersetzenden Tendenzen der Kunst ab, indem sie sich von politischen Kriterien leiten lässt. Richtig ist aber auch, dass die Flanke der Kunst weniger verteidigt ist als die Front der Politik. Aber verhält es sich denn nicht genau so mit der Wissenschaft? Was werden die Metaphysiker der rein proletarischen Wissenschaft über die Relativitätstheorie sagen? Lässt sie sich mit dem Materialismus in Einklang bringen oder nicht? Ist diese Frage entschieden? Wo? Wann? Und durch wen? Dass die Arbeiten des Petrograder Physiologen Pawlow sich ganz auf der Linie des Materialismus bewegen, leuchtet auch dem Laien ein. Aber was soll man über die psychoanalytische Theorie von Freud sagen? Ist sie vereinbar mit dem Materialismus, wie es z. B. Genosse Radek glaubt (und ich ebenfalls), oder steht sie ihm feindselig gegenüber? Dieselbe Frage ist zu stellen in Bezug auf die neuen Theorien der Atomlehre usw. Es wäre ausgezeichnet, wenn sich ein Gelehrter gefunden hätte, der imstande wäre, diese neuen Verallgemeinerungen methodologisch zu fassen und sie mit der dialektisch-materialistischen Weltauffassung in Konnex zu bringen; damit hätte er ein gegenseitiges Kriterium der neuen Theorien geliefert und die dialektische Methode vertieft. Aber ich befürchte sehr, dass diese Arbeit, nicht in Form von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, sondern als wissenschaftlich philosophisches Standard work, wie „Der Ursprung der Arten“ oder das „Kapital“ nicht heute und nicht morgen geschrieben werden wird, oder richtiger gesagt: wenn dieses Buch heute geschrieben werden sollte, so würde es Gefahr laufen, unaufgeschnitten zu bleiben bis zum Anbruch des Tages, wo das Proletariat die Waffen aus der Hand wird legen können.

Aber auch der Kulturismus, d. h. Aneignung der Grundelemente der vorproletarischen Kultur, setzt ja Kritik, Auswahl, Klassenkriterium voraus? Und, ob! Aber dieses Kriterium ist politischer Natur und nicht abstrakt kultureller Art. Das politische Kriterium fällt mit dem kulturellen nur in dem weiten Sinne zusammen, dass die Revolution die Bedingungen der

neuen Kultur vorbereitet. Aber dies bedeutet keineswegs, dass eine solche Übereinstimmung in jedem einzelnen Falle gesichert ist. Wenn die Revolution berechtigt ist, nötigenfalls Brücken und Kunstdenkmäler zu zerstören, so wird sie um so weniger davor Halt machen, auf eine beliebige Kunstrichtung die Hand zu legen, die bei sonstigen formalen Errungenschaft droht, Elemente der Zersetzung in das revolutionäre Milieu zu tragen oder die inneren Kräfte der Revolution: das Proletariat, die Bauernschaft, die Intellektuellen einander feindlich gegenüberzustellen. Unser Kriterium ist ein ausgesprochen politisches, gebieterisches und intolerantes Kriterium. Aber gerade deshalb muss es deutlich die Grenzen seines Aktionsbereiches zeichnen. Um noch deutlicher zu sein, will ich sagen: unter einer wachsamen revolutionären Zensur kann eine weitgehende und elastische Kunstpolitik getrieben werden, der die Giftspritzerei der Literatenzirkel fremd ist.

Es ist vollkommen klar, dass auch auf dem Gebiete der Kunst die Partei nicht einen einzigen Tag dem liberalen Prinzip: *laissez faire, laissez passer* (die Dinge ihrem freien Lauf überlassen) frönen darf. Die ganze Frage besteht nur darin, in welchem Punkte die Einmischung beginnen soll und wo ihre Grenzen sind; in welchen Fällen, worin die Partei die Wahl treffen muss. Und diese Frage ist gar nicht so einfach, wie es die Theoretiker des „Lef“, die Verkünder der proletarischen Literatur und die Hetzkumpane glauben möchten.

Die Ziele, Aufgaben und Methoden der Arbeiterklasse sind in der Wirtschaft unvergleichlich konkreter, bestimmter und theoretisch mehr ausgearbeitet als in der Kunst. Dessen ungeachtet hat die Partei nach dem kurzen Versuch des Aufbaus der Wirtschaft nach zentralistischen Methoden sich genötigt gesehen, das parallele Bestehen der verschiedenen und selbst sich gegenseitig bekämpfenden Wirtschaftstypen zuzulassen: wir haben gleichzeitig die in Trusts organisierte Staatsindustrie, sowohl Betriebe von lokaler Bedeutung, verpachtete und konzessionierte Betriebe, Privateigentum und Genossenschaften, die individuelle Bauernwirtschaft, die Werkstätte des Heimarbeiters, Kollektivwerkstätten usw. Der Grundkurs des Staates steuert auf die zentralisierte sozialistische Wirtschaft hin. Aber diese allgemeine Tendenz schließt in sich die betreffende Periode einer weitgehenden Unterstützung der Bauernwirtschaft und der Heimarbeit ein. Ohne diese wird der Kurs auf eine sozialistische Großindustrie zur unlebendigen Abstraktion.

Die Sowjetrepublik ist ein Bund der Arbeiter, Bauern und ihrer Abstammung nach kleinbürgerlichen Intellektuellen, unter Leitung, der Kommunistischen Partei. Aus dieser sozialen Kombination soll bei Hebung der Technik und Kultur sich in einer Reihe von Etappen die kommunistische Gesellschaft entwickeln. Es ist klar, dass die Bauernschaft und die Intellektuellen zum Kommunismus auf andern Wegen gelangen werden als die Arbeiter, Ihre Wege werden nicht ohne Widerspiegelung in der Literatur bleiben. Derjenige Teil der Intellektuellen, der sein Geschick nicht ungeteilt an das Proletariat geknüpft hat, d. h., der nichtkommunistische Teil der Intellektuellen, also die überwiegende Majorität, sucht wegen Mangel oder richtiger wegen der außerordentlichen Schwäche der bürgerlichen Stütze einen Stützpunkt in der Bauernschaft. Einstweilen trägt dieser Prozess einen rein vorbereitenden, mehr symbolischen Charakter und drückt sich in der Idealisierung des revolutionären Geistes des Muschiks (im Nachhinein) aus. Diese eigentümliche, neue Narodniktendenz ist für alle Mitläufer charakteristisch. Später, mit dem Wachstum der Schulen und der Leser auf dem Lande, kann die Verbindung dieser Kunst mit dem Bauertum organischer werden. Zugleich wird die Bauernschaft ihre eigene schöpferische Intelligenz produzieren. Die bäuerliche Methode ist – in der Wirtschaft, in der Politik, in der Kunst – primitiver, beschränkter, egoistischer als die proletarische. Aber diese bäuerliche Methode, diese andere Art der Behandlung existiert, und zwar ist das eine Tatsache. Wenn der Künstler, der das Leben anpackt unter bäuerlichem und meistens unter bäuerlich-intellektuellem Gesichtswinkel, getragen ist vom Gedanken der Notwendigkeit und der Lebensfähigkeit des Bündnisses zwischen den Arbeitern und den Bauern, so wird sein Werk unter den sonst notwendigen Bedingungen historisch fortschrittlich sein. Er wird durch Methoden des künstlerischen Schaffens die notwendige historische Kollaboration des Landes mit der Stadt befestigen. Das Vorwärtsschreiten des Bauertums dem Sozialismus entgegen bildet einen tiefen, inhaltsreichen, vielgestaltigen und farbenreichen Prozess, und wir haben allen Grund

zu glauben, dass die künstlerische Schöpfung, die unmittelbar von diesem Prozess ausgelöst wird, der Kunst wertvolle Kapitel hinzufügen wird. Hingegen jene Methode, die das organische, seit Jahrhunderten geheiligte, einheitliche, „nationale“ Dorf der nicht bodenständigen Stadt entgegensetzt, ist historisch reaktionär. Die Kunst, die sich daraus ergibt, ist dem Proletariat feindlich, mit der Entwicklung unvereinbar und der Entartung geweiht. Es ist anzunehmen, dass sie auch in formaler Hinsicht nichts geben kann außer Wiederholungen und Erinnerungen.

Der Dichter Klujew²³, die Imaginisten, die Serapionsbrüder, Pilnjak, sogar die Futuristen wie Chlebnikow, Krutschenyh und Kamenski haben einen muschikistischen Unterton, die einen mehr, die andern weniger bewusst; bei den einen ist es ein organischer, bei den andern im Grunde genommen ein bürgerlicher Unterton, in eine muschikistische Sprache übertragen. Das Verhältnis zum Proletariat ist am wenigsten zwiespältig bei den Futuristen, Die Serapionsbrüder, die Imaginisten und Pilnjak weisen hie und da die Tendenz zur Opposition gegen das Proletariat auf, wenigstens bis vor kurzem taten sie es noch. Alle diese Gruppen widerspiegeln in sehr gebrochener Gestalt die Mentalität des Dorfes aus der Zeit der Zwangserfassung des Getreides. In jenen Jahren hatten die Intellektuellen Zuflucht vor dem Hunger in den Dörfern gesucht und sammelten dort ihre Eindrücke. In ihrer Kunstleistung haben sie dafür ein ziemlich zweideutiges Fazit gezogen. Aber dieses Fazit darf nicht anders betrachtet werden als in der Umrahmung der Periode, die mit dem Kronstädter Aufstand beschlossen wird. Momentan findet in der Bauernschaft ein bedeutender Umschwung statt. Er wirkt sich bei den Intellektuellen aus und kann sich, ja muss sich sogar in den Schöpfungen der „muschikierenden“ Mitläufer offenbaren. Dies ist zum Teil jetzt schon der Fall, In diesen Gruppierungen werden unter Einfluss der sozialen Erschütterungen innere Kämpfe, Spaltungen, neue Bildungen stattfinden. All das muss sehr aufmerksam und kritisch verfolgt werden. Die Partei, die, wie wir hoffen, nicht ohne einen gewissen Grund auf ihre geistige Führerrolle Anspruch erhebt, hat kein Recht, an dieser Frage mit billigen Redensarten vorüberzugehen.

Aber kann denn nicht eine rein proletarische Kunst großen Maßstabes auch die Fortbewegung des Bauerntums zum Sozialismus hin beleuchten und nähren? Natürlich „kann“ sie es, ebenso wie die staatliche Elektrizitätsstation mit ihrer Energie die Bauernhütte, den Stall, die Mühle beleuchten und nähren „kann“. Man braucht nur diese Elektrizitätsstation und von ihr aus eine Leitung nach dem Dorfe zu haben. Dann wird, nebenbei bemerkt, auch die Gefahr des Antagonismus zwischen der Industrie und der Landwirtschaft fortfallen. Aber wir haben ja noch keine Leitungen, es fehlt noch die Elektrizitätsstation selbst, es fehlt die proletarische Kunst. Die Kunst mit proletarischer Orientierung einschließlich der Gruppierungen der Arbeiterdichter und kommunistischen Futuristen hat es zur künstlerischen Gestaltung der Probleme von Stadt und Land nicht viel weiter gebracht als, sagen wir, die Sowjetindustrie zur Bewältigung der universalen Wirtschaftsaufgaben.

Aber selbst wenn wir das Bauerntum beiseite lassen – und wie soll man es beiseite lassen? –, so wird es sich herausstellen, dass es sich auch mit dem Proletariat, der Grundklasse der Sowjetgesellschaft, nicht ganz so einfach verhält, wie es auf den Seiten der Zeitschrift „Lef“ erscheinen will. Wenn die Futuristen dafür sind, dass man die alte individualistische Literatur über Bord wirft, und zwar nicht allein deshalb, weil sie formal veraltet sei, sondern auch weil – ein Argument für uns Arme! – sie der kollektivistischen Natur des Proletariats widerspricht, so legen sie ein ziemlich mangelhaftes Verständnis für die dialektische Natur des Gegensatzes von Individualismus und Kollektivismus an den Tag. Es gibt keine abstrakte Wahrheit. Es gibt Individualismus und Individualismus. Aus lauter Individualismus hatte sich ein Teil der vorrevolutionären Intellektuellen in die Mystik gestürzt, ein anderer Teil plätscherte in der chaotisch-futuristischen Linie und kam, als er von der Revolution erfasst wurde – zu seiner Ehre sei es gesagt – dem Proletariat näher. Wenn aber diese letzteren den individualistischen bitteren Nachgeschmack in ihrem Munde auf das Proletariat übertragen, so kann man sie nicht ganz des Egozentrismus, d. h. eines extremen

23 Moderner Dichter, der aus dem Bauerntum stammt. Anm., d. Übers,

Individualismus freisprechen. Das ganze Unglück ist nur, dass dem einfachen Proletarier diese Eigenart ganz abgeht. Die proletarische Individualität hat sich in ihrer Masse nicht genügend formiert und differenziert. Der wertvollste Inhalt des kulturellen Aufstieges, an dessen Schwelle wir jetzt stehen, wird namentlich die Steigerung der objektiven Qualifikation und des subjektiven Selbstbewusstseins der Persönlichkeit sein. Es wäre naiv, zu behaupten, dass die bürgerlich-künstlerische Literatur imstande sein würde, eine Bresche zu schlagen in die Klassensolidarität. Das, was dem Arbeiter Shakespeare, Goethe, Puschkin oder Dostojewski geben werden, ist vor allem eine komplizierte Vorstellung über die menschliche Persönlichkeit, ihre Leidenschaften und Empfindungen; er wird dann tiefer und feiner ihre physischen Kräfte, die Rolle des Unbewussten usw. verstehen. Das Ergebnis wird eine innere Bereicherung sein, Gorki in seiner ersten Periode war von einem romantisch-lumpenproletarischen Individualismus durchdrungen. Indessen nährte er den Frühlingsgeist der Revolution des Proletariats vor 1905, denn er förderte das Erwachen der Persönlichkeit in jener Klasse, wo die einmal geweckte Persönlichkeit Verbindung sucht mit der andern geweckten Individualität. Das Proletariat bedarf der künstlerischen Nahrung und Erziehung, aber man darf nicht glauben, dass das Proletariat eine Tonmasse sei, aus der die Künstler, die toten und noch lebenden, nach ihrem Abbild kneten und modeln.

Das Proletariat, das geistig und folglich auch künstlerisch sehr empfänglich ist, ist ästhetisch noch nicht erzogen. Man darf wohl kaum annehmen, dass es einfach dort anfangen kann, wo die bürgerliche Intelligenz vor Ausbruch der Katastrophe stehengeblieben war. Wie das Individuum in seiner Entwicklung aus dem Keime, biologisch und psychologisch, die Geschichte seiner Gattung und zum Teil des ganzen Tierlebens wiederholt, so muss, *bis zu einem gewissen Grade*, die neue Klasse, die in ihrer überwiegenden Majorität erst vor kurzem das fast prähistorische Sein verlassen hat, am eigenen Leibe die ganze Geschichte der künstlerischen Kultur wiederholen, Sie kann nicht den Aufbau der Kultur neuen Stils in Angriff nehmen, bevor sie die Elemente der alten Kulturen in sich aufgenommen und assimiliert hat. Dies bedeutet keinesfalls die Notwendigkeit, dass langsam und systematisch, von Stufe zu Stufe die ganze vergangene Geschichte der Kunst durchgemacht werde. Der Prozess der Aneignung und Verarbeitung hat, soweit es sich nicht um das biologische Individuum, sondern um eine soziale Klasse handelt, einen viel freieren und bewussteren Charakter. Es gibt aber keine Vorwärtsbewegung für die neue Klasse ohne Rückschau auf die wichtigsten Grenzpfähle der Vergangenheit.

Der linke Flügel der alten Kunst, dem die Revolution den sozialen Boden entzogen hat mit einer Entschiedenheit, wie sie in der Geschichte noch nicht vorkam, sieht sich gezwungen, im Kampfe um die Erhaltung der Stetigkeit der künstlerischen Kultur eine Stütze zu suchen im Proletariat oder wenigstens in der sich rings um das Proletariat bildenden neuen Gesellschaftssphäre. Andererseits sehen wir, wie das Proletariat, das die Lage der herrschenden Klasse genießt, überhaupt nach Kunst strebt und ihrer teilhaftig zu werden beginnt, indem es für sie eine Basis noch nie dagewesener Wucht vorbereitet. In diesem Sinne trifft es zu, dass die Wandzeitungen der Betriebe eine höchst notwendige, wenn auch noch recht entfernte Voraussetzung der kommenden neuen Literatur darstellen. Aber niemand wird natürlich sagen: auf alles übrige verzichten wir, solange das Proletariat sich von den Wandzeitungen nicht zur selbständigen künstlerischen Meisterschaft emporgeschwungen haben wird. Auch das Proletariat braucht eine Stetigkeit der schöpferischen Tradition. Es verwirklicht sie momentan viel mehr indirekt als direkt über die bürgerliche schöpferische Intelligenz, die mehr oder weniger mit ihm sympathisiert oder unter seinen Fittichen Zuflucht sucht, und die das Proletariat zum Teil duldet, zum anderen Teil unterstützt, zum dritten halb adoptiert und zum vierten ganz assimiliert.

Durch diese Kompliziertheit des Prozesses, seine innere Vielgestaltigkeit wird eben die Kunstpolitik der Kommunistischen Partei bestimmt. Diese Politik lässt sich nicht auf eine Formel zurückführen, die kürzer wäre als ein Spatzenschnabel. Aber das braucht man ja auch gar nicht.

Proletarische Kultur und proletarische Kunst

Was ist proletarische Kultur, und ist sie denkbar? – Die Kulturwege des Bürgertums und des Proletariats. – Die Diktatur des Proletariats, die Kultur und der Kulturismus. – Was ist proletarische Wissenschaft? – Die Arbeiterdichter und die Arbeiterklasse. – Die Deklaration der „Schmiede“. – Der Kosmismus. – Demjan Bjedny.

Jede herrschende Klasse schafft ihre eigene Kultur und infolgedessen auch ihre eigene Kunst. Die Geschichte kennt die Kulturen der Sklavenzeit des Ostens und des klassischen Altertums, die feudale Kultur des europäischen Mittelalters und die bürgerliche Kultur, von der die Welt heute beherrscht wird. Daraus ergibt sich wie von selbst, dass auch das Proletariat seine eigene Kultur und seine eigene Kunst schaffen muss.

Die Frage ist jedoch bei weitem nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die Gesellschaft, in der die Sklavenbesitzer die führende Rolle spielten, bestand während vieler, sehr vieler Jahrhunderte. Genau so auch der Feudalismus, Die bürgerliche Kultur, auch wenn man ihren Anfang erst in die Zeit ihrer ersten stürmischen und offenen Entfaltung – d. h. in die Renaissance -- verlegt, besteht auch bereits fünf Jahrhunderte, wobei sie ihre Blütezeit erst im XIX. Jahrhundert, eigentlich sogar erst in seiner zweiten Hälfte, erreicht. Die Bildung einer neuen Kultur um die herrschende Klasse herum erfordert – wie die Geschichte lehrt – eine lange Zeit und erreicht ihre Vollendung in einer Epoche, die dem politischen Untergang der betreffenden Klasse vorhergeht.

Wird denn das Proletariat einfach Zeit genug haben zur Schaffung einer „proletarischen“ Kultur? Im Gegensatz zu dem Regime der Sklavenbesitzer, der Feudalen und der Bourgeoisie betrachtet das Proletariat seine Diktatur nur als *kurz befristete Übergangsperiode*. Wenn wir allzu optimistischen Ansichten über den Übergang zum Sozialismus entgegentreten wollen, so erinnern wir daran, dass die Dauer der sozialen Revolution, im Weltmaßstab gemessen, nicht Monate, sondern Jahre und Jahrzehnte – doch Jahrzehnte und nicht etwa Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende betragen wird. Kann das Proletariat in dieser Frist eine neue Kultur schaffen? Diesbezügliche Zweifel sind um so mehr berechtigt, als die Jahre der sozialen Revolution Jahre erbitterten Bürgerkrieges und Klassenkampfes sein werden, in denen die Zerstörungen einen weit größeren Platz einnehmen werden, als irgendeine neue Bautätigkeit. Auf jeden Fall wird die Hauptenergie des Proletariats selbst auf die Eroberung der Macht, ihre Erhaltung, Befestigung und Ausnutzung, zur Linderung der Hauptnöte und zur Anwendung in weiteren Kämpfen gerichtet sein. Doch gerade in diesem revolutionären Zeitalter, das jeder planmäßigen Kulturarbeit so enge Grenzen anweist, wird das Proletariat, die höchste Spannkraft und den vollkommensten Ausdruck seines Klassenwesens erreichen. Und umgekehrt: je vollkommener die neue Gesellschaftsordnung vor politischen und militärischen Erschütterungen bewahrt sein wird, je günstiger die Umstände für kulturelle Neuschöpfungen sein werden, um so mehr wird sich das Proletariat in der sozialistischen Gemeinschaft auflösen, um so mehr von seinen charakteristischen Klasseneigentümlichkeiten sich freimachen und somit mehr und mehr aufhören, Proletariat zu sein. Mit anderen Worten: in der Epoche der Diktatur kann man vom Aufbau einer neuen Kultur, d. h. von einem Aufbau im größten historischen Maßstabe, gar nicht reden; der aber mit nichts in der Geschichte zu vergleichende kulturelle Aufbau, der anheben wird, wenn die eisernen Fesseln der Diktatur nicht mehr notwendig sein werden, wird einen eigentlichen Klassencharakter nicht mehr besitzen. Daraus wäre die allgemeine Folgerung zu ziehen, dass eine proletarische Kultur nicht nur nicht existiert, sondern auch nicht existieren wird, und man hätte wirklich keinen Grund, das zu bedauern: das Proletariat ergreift die Macht, um eben ein für allemal den Klassenkulturen ein Ende zu machen und einer Menschheitskultur den Weg zu bahnen. Das vergessen wir bisweilen. –

Das formlose Gerede über eine proletarische Kultur nach der Analogie – und Antithese mit der Bourgeoisie – entspringt dem außerordentlich unkritischen Vergleich des historischen Schicksals des Proletariats und der Bourgeoisie. Die flache, rein liberale Methode der formalen geschichtlichen Analogien hat nichts mit Marxismus zu tun. Es gibt keine materielle Analogie in den Kreisbahnen der Bourgeoisie und derjenigen der Arbeiterklasse.

Die Entwicklung der bürgerlichen Kultur setzte ein einige Jahrhunderte, bevor die Bourgeoisie durch eine Reihe von Revolutionen die Staatsgewalt an sich gerissen hatte. Als die Bourgeoisie noch der halb rechtlose dritte Stand war, spielte sie bereits eine immer größer werdende Rolle auf allen Gebieten des kulturellen Aufstiegs. Das lässt sich besonders deutlich an der Architektur feststellen und verfolgen. Nicht auf einmal, nicht im Taumel religiöser Ekstase wurden die gotischen Kathedralen gebaut. Die Konstruktion des Kölner Doms, seine Architektur und seine Skulptur resümieren sämtlich die Bauerfahrungen der Menschheit von den Vorrichtungen des Höhlenbewohners an, wobei alle Elemente dieser Erfahrungen auf den neuen Stil hinauslaufen, der die Kultur der Zeit, d. h. im Endresultat ihre soziale Struktur und Technik, wiedergibt. Die alte Zunft- und Gildenbourgeoisie der Frühzeit war die tatsächliche Schöpferin der Gotik. Gestärkt und weiterentwickelt, d. h. nachdem sie reicher geworden, beginnt die Bourgeoisie, die bewusst und aktiv durch die Gotik gegangen war, ihren eigentlichen Stil zu schaffen, und diesmal nicht mehr für Kirchen, sondern für ihre eigenen Häuser-Paläste. Sie stürzt sich auf die Errungenschaften der Gotik, macht Anleihen bei der Antike, hauptsächlich bei der römischen Architektur, nutzt die maurische aus und unterstellt das alles den Verhältnissen und Bedürfnissen des neuen Stadtlebens; so schafft sie die Renaissance (Italien am Ende des ersten Viertels des XV. Jahrhunderts). Fachleute können nachrechnen (und tun es auch), welche Elemente die Renaissance der Antike und welche der Gotik entnommen hat und welche Seite das Übergewicht hat. Jedenfalls aber beginnt die Renaissance nicht vor dem Augenblick, als eine neue Gesellschaftsklasse, die kulturell bereits übersättigt ist, sich stark genug fühlt, um dem Joch der gotischen Bogengänge zu entrinnen, die Gotik und alles, was ihr vorausging, als Material zu betrachten und die technischen Elemente der Vergangenheit für ihre eigenen künstlerischen Bauzwecke nutzbar zu machen. Das trifft auch für alle anderen Kunstzweige zu, mit dem Unterschied nur, dass die „freien“ Künste infolge ihrer größeren Elastizität, d. h. infolge ihrer größeren Unabhängigkeit von einem Zwecknutzen und vom Material, die Dialektik der Überwindung und der Aufeinanderfolge der Stile nicht mit so zwingender Überzeugungskraft kundtun.

Zwischen der Renaissance und der Reformation, die für die Bourgeoisie neue, günstigere Bedingungen der geistigen und politischen Existenz in der feudalen Gesellschaft schaffen sollte, und der Revolution, die die Macht in die Hände der Bourgeoisie gelegt hat (in Frankreich), vergehen drei, vier Jahrhunderte der Entwicklung der materiellen und geistigen Kräfte des Bürgertums. Die Epoche der großen französischen Revolution und der sich aus ihr ergebenden Kriege senkt vorübergehend das materielle Niveau der Kultur. Aber danach befestigt sich die bürgerliche Ordnung als die „natürliche“ und „ewige“ ...

Wir sehen also, dass der grundlegende Prozess der Akkumulation von Elementen der bürgerlichen Kultur und deren Kristallisation zu einem Stil von den sozialen Eigenschaften der Bourgeoisie als *besitzender, ausbeutender Klasse von vornherein bestimmt wird: die Bourgeoisie hatte sich nicht nur materiell innerhalb der feudalen Gesellschaft entwickelt, sich mit ihr mehrfach und vielgestaltig verschlungen und den Reichtum an sich gerissen, sondern sie lockte auch die Intellektuellen zu sich herüber und schuf somit kulturelle Stützpunkte (Schulen, Universitäten, Akademien, Zeitungen und Zeitschriften), noch viel früher, als sie an der Spitze des dritten Standes die Macht im Staate offen an sich gerissen hat.* Es genüge hier die Erinnerung an die deutsche Bourgeoisie, die mit ihrer unvergleichlichen technischen, philosophischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Kultur bis zum November 1918 die Macht in den Händen der feudal-bürokratischen Kaste gelassen hatte und sich erst dann entschloss oder vielmehr sich gezwungen sah, die Macht unmittelbar zu übernehmen, als die materiellen Grundlagen der deutschen Kultur schier in Scherben lagen. Man könnte hier erwidern: die Kunst der Sklavenzeit brauchte Jahrtausende zum Entstehen, die bürgerliche Kunst Jahrhunderte; warum sollen für die proletarische Kunst nicht Jahrzehnte ausreichen? Die technischen Grundlagen des Lebens sind jetzt ganz anderer Art, und daher ist auch das Tempo ein anderes. Dieses scheinbar so überzeugende Argument geht in Wirklichkeit an dem Wesen der Sache vorbei.

Es ist unzweifelhaft, dass in der Entwicklung der neuen Gesellschaft ein Moment eintreten wird, wo die Wirtschaft, die Kulturarbeit und die Kunst die höchste Bewegungsfreiheit in ihrer

Vorwärtsentwicklung erlangen werden. Von dem Tempo dieser Zeit können wir heute nur träumen. In einer Gesellschaft, die die verblödende, quälende Sorge ums tägliche Brot abgestreift hat, in der die öffentlichen Restaurants für alle -- nach Wahl -- gute, gesunde und schmackhafte Speisen zubereiten; in der öffentliche Waschanstalten gute Wäsche gut waschen -- für alle; in der die Kinder -- alle Kinder -- satt, gesund und fröhlich sind -- und die grundlegenden Elemente der Wissenschaft und der Kunst genau so aufnehmen wie Eiweiß, Luft und Sonnenlicht, wo die Elektrizität und das Radium nicht so primitiv wie heute, sondern wie ein unerschöpflicher Quell zentralisierter Energie, der dem Druck eines Knopfes gehorcht, arbeiten; wo es keine überflüssigen „Mäuler“ gibt; wo der befreite Egoismus des Menschen -- eine ungeheuerliche Kraft! -- ganz auf die Erkenntnis, Änderung und Besserung des Weltalls gerichtet ist -- in einer solchen Gesellschaft wird die Dynamik der kulturellen Entwicklung natürlich mit nichts je Dagewesenem zu vergleichen sein. Aber das kann erst nach einem langen und schwierigen Übergang kommen, und dieser Übergang liegt noch ganz vor uns. Wir aber sprechen gerade von der Zeit des Übergangs.

Aber ist denn unsere *heutige* Zeit nicht dynamisch? Ja, im höchsten Maße. Aber ihre Dynamik konzentriert sich auf Politik. Sowohl der Krieg als auch die Revolution sind dynamisch, aber das sind sie in hohem Maße auf Kosten der Technik und der Kultur. Freilich, der Krieg hat eine lange Reihe technischer Erfindungen hervorgerufen. Aber die ebenso von ihm erzeugte allgemeine Knappheit hat die praktische Verwendung dieser Erfindungen, wo sie das tägliche Leben revolutionieren könnten, für lange hinausgeschoben. Das bezieht sich auf das Radium, die Flugtechnik und auch manche chemische Erfindungen. Die Revolution schafft ihrerseits die Vorbedingungen zu einer neuen Gesellschaft. Aber sie bedient sich dabei der Methoden der alten Gesellschaft, des Klassenkampfes, der Gewalt, der Vernichtung, der Zerstörung. Würde nicht eine proletarische Revolution kommen -- die Menschheit müsste in den eigenen Widersprüchen ersticken. Ein Umsturz rettet die Gesellschaft und die Kultur, aber mit Mitteln der grausamsten Chirurgie. Alle aktiven Kräfte konzentrieren sich in der Politik, im revolutionären Kampf -- alles andere wird in den Hintergrund gedrängt, und was im Wege steht -- wird erbarmungslos zertreten. In diesem Prozess gibt es natürlich teilweise Fluten und Ebben: der Kriegskommunismus wird von der Neuen Ökonomischen Politik abgelöst, die ihrerseits wieder verschiedene Stadien durchzumachen hat. Aber im Grunde genommen ist die *Diktatur des Proletariats keine kulturell-produktive Organisation einer neuen Gesellschaft, sondern eine revolutionäre Kampfesordnung zu deren Erkämpfung*. Das darf man nicht vergessen. Der Geschichtsschreiber der Zukunft wird wahrscheinlich den Höhepunkt der alten Gesellschaft auf den 2. August 1914 verlegen, als die aus dem Häuschen geratene Bourgeoisie die ganze Welt im Blut und Feuer des imperialistischen Krieges ertränkte. Den Beginn der neuen Menschheitsgeschichte wird man wahrscheinlich im 7. November 1917 erblicken. Die geschichtlichen Etappen der Entwicklung der Menschheit werden, darf man annehmen -- wie folgt festgesetzt werden: die prähistorische Geschichte des Urmenschen; die Antike, die sich auf Sklaventum stützte; das Mittelalter -- auf Fronarbeit; der Kapitalismus mit der Exploitation der freiwilligen Arbeit, und endlich die sozialistische Gesellschaft mit ihrem, wollen wir hoffen, schmerzlosen Übergang zur gewaltlosen Kommune. Auf jeden Fall werden die zwanzig, dreißig bis fünfzig Jahre, die die proletarische Weltrevolution dauern wird, in die Geschichte wohl als der schwerste Übergang von einer Ordnungsform zur andern, keineswegs aber als selbständige Epoche proletarischer Kultur, aufgenommen werden.

Jetzt, in den Jahren der Atempause, können bei uns **in** der Sowjetrepublik darüber Illusionen entstehen. Die Fragen des Kulturismus sind bei uns auf die Tagesordnung gestellt. Wenn man in Gedanken den Faden unserer heutigen Sorgen um die Zukunft viele Jahre lang fortspinnt, kann man wohl auch zu einer proletarischen Kultur gelangen. In Wirklichkeit aber steht unser Kulturismus, mag er noch so wichtig und lebensfähig sein, noch ganz im Zeichen der europäischen und der Weltrevolution. Wir sind immer noch Soldaten im Marschieren. Jetzt haben wir bloß einen Rasttag. Da heißt es, das Hemd waschen, die Haare kämmen und vor allen Dingen das Gewehr reinigen und ölen. Unsere ganze augenblickliche wirtschaftlich-kulturelle Betätigung ist nichts weiter als ein gewisses Sich-in-Ordnung-

Bringen zwischen zwei Schlachten und zwischen zwei Feldzügen. Die entscheidendsten Kämpfe liegen noch vor uns, und vielleicht gar nicht mehr so sehr weit. Unser Zeitalter ist kein Zeitalter einer neuen Kultur, sondern höchstens die Vorstufe zu ihr. Wir müssen in erster Linie die Hauptelemente der alten Kultur staatlich so erfassen, dass wir der neuen Kultur den Weg bahnen können.

Dies wird besonders klar, wenn wir die Aufgabe, wie es sich auch geziemt, in ihrem internationalen Umfang betrachten. Das Proletariat war und blieb die besitzlose Klasse, Schon dadurch allein sind seiner Teilnahme an jenen Elementen der bürgerlichen Kultur, die auf alle Zeiten in das Inventar der Menschheit einging, von vornherein recht enge Schranken gesetzt. In gewissem Sinne könnte man ja freilich behaupten, dass auch das Proletariat, wenigstens das europäische, seine Reformationszeit hatte, vorwiegend in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, als es, noch nicht die Macht im Staate beanspruchend, sich dennoch Lebensbedingungen eroberte, die rechtlich für seine Entwicklung in der bürgerlichen Gesellschaft bedeutend günstiger waren. Aber erstens bewilligte die Geschichte der Arbeiterklasse für ihre „Reformation“ (Parlamentarismus und soziale Reformen), die sich hauptsächlich mit der Zeit der II. Internationale deckt, ebenso viele Jahre, wie sie der Bourgeoisie für die bürgerliche Reformation Jahrhunderte geschenkt hatte. Zweitens wurde das Proletariat in dieser Vorbereitungsperiode keineswegs zur reichen Klasse, häufte nicht materielle Macht in seinen Händen – im Gegenteil, vorn sozial-kulturellen Standpunkt aus gesehen, wird das Proletariat immer ärmer. Die Bourgeoisie war zur Macht gelangt im Vollbesitz der ganzen Kultur ihrer Zeit; das Proletariat aber gelangt zur Macht bloß im Vollbesitz des Bewusstseins der dringenden Notwendigkeit, sich dieser Kultur zu bemächtigen. Die Aufgabe des Proletariats, das die Macht erobert hat, besteht vor allem darin, den ganzen Kulturapparat, der früher nicht ihm diente -- die Industrie, die Schulen, die Verlage, die Presse, die Theater usw. – jetzt an sich zu reißen und sich dadurch offene Wege zur Kultur zu bahnen.

Bei uns in Russland wird diese Aufgabe durch die Armut unserer ganzen Kulturtradition und die materiellen Verheerungen infolge der Ereignisse des letzten Jahrzehnts noch erschwert. Nach der Eroberung der Macht und nach sechs Jahren Kampf um ihre Erhaltung und ihren Ausbau ist unser Proletariat gezwungen, alle seine Kräfte auf die Herbeiführung der elementarsten materiellen Vorbedingungen der Existenz und der eigenen Aneignung des Abc der Kultur -- dem Abc im wahrsten und unzweideutigsten Sinne des Wortes, zu verwenden Nicht umsonst haben wir uns die Aufgabe gestellt, bis zum zehnjährigen Jubiläum der Sowjetmacht das Analphabetentum ganz verschwinden zu lassen.

Es mag vielleicht sein, dass jemand mir erwidert, dass ich den Begriff der proletarischen Kultur zu weit fasse. Eine volle, entfaltete Kultur des Proletariats wird es in der Tat nie geben, immerhin aber wird die Arbeiterklasse, bevor sie sich in der kommunistischen Gesellschaft aufgelöst haben wird, der Kultur ihren Stempel aufdrücken. Derartige Erwidernungen muss man vor allem als ernste Abweichungen von der Position der proletarischen Kultur verzeichnen. Dass das Proletariat in der Zeit der Diktatur auf die Kultur einen Einfluss ausüben wird, unterliegt keinem Zweifel. Aber von da aus ist es noch ziemlich weit bis zur proletarischen Kultur, wenn man diese als ein entfaltetes und innerlich harmonisches System des Wissens und Könnens auf allen Gebieten des materiellen und geistigen Schaffens ansieht. Allein der Umstand, dass Hunderte von Millionen von Menschen zum ersten Mal die Kunst des Lesens und Schreibens und die vier Spezies der Arithmetik erlernen werden, wird an sich zu einer neuen und dazu noch ungeheuerlich großen und wichtigen kulturellen Tatsache werden. Die neue Kultur wird ja ihrem Wesen nach nicht aristokratisch, für eine privilegierte Minderheit bestimmt sein, sondern wird eine allgemeine, Massen-, Gemeinschaftskunst sein. Die Quantität wird auch hier in Qualität umschlagen: zugleich mit dem Wachstum des Massencharakters der Kultur wird sich auch ihr Niveau heben und ihr ganzes Gesicht verändern. Aber dieser Übergang wird sich erst in einer ganzen Reihe historischer Etappen abwickeln. Mit seinem Fortschreiten wird auch das Klassenband des Proletariats schwächer werden und auf diese Weise auch der Boden für eine proletarische Kultur schwinden.

Aber die Spitzen der Klasse? Seine geistige Vorhut? Darf man nicht behaupten, dass in diesem, wenn auch engen Kreise sich jetzt schon die Entwicklung der proletarischen Kultur vollzieht? Haben wir denn nicht in Russland eine Sozialistische Akademie? „Rote“ Professoren²⁴? An einer derartigen, sehr abstrakten Stellung der Frage versündigen sich manche. Die Sache wird hier so aufgefasst, als könnte man die proletarische Kultur im Laboratorium aushecken. In Wirklichkeit aber wird das Grundgewebe der Kultur in der Richtung der Wechselbeziehungen und Wechselbeziehungen der Intelligenz einer Klasse und der Klasse selbst herausgebildet. Die bürgerliche Kultur – die technische, die politische, die philosophische und künstlerische – wurde in der Wechselwirkung zwischen der Bourgeoisie und deren Erfindern, Führern, Denkern und Dichtern geboren. Der Leser schuf den Schriftsteller, der Schriftsteller den Leser, In unvergleichlich höherem Maße hat dasselbe auf das Proletariat Bezug, denn seine Ökonomie, Politik und Kultur können nur auf der schöpferischen Selbsttätigkeit der Massen aufgebaut werden. Die Hauptaufgabe der proletarischen Intelligenz für die nächsten Jahre ist aber nicht die Abstraktion einer neuen Kultur – da selbst das Fundament für eine solche noch fehlt –, sondern konkreter Kulturismus, d. h. eine systematische, planmäßige und, natürlich, kritische Aneignung der allernotwendigsten Elemente der bereits vorhandenen Kultur durch die zurückgebliebenen Massen. Es lässt sich keine Klassenkultur hinter dem Rücken einer Klasse errichten, Um sie aber gemeinsam mit der Klasse aufzubauen, in engster Anlehnung an ihren allgemeinen geschichtlichen Aufstieg, müsste man ... den Sozialismus aufrichten, wenn auch vorläufig nur in groben Zügen. Auf dem Wege dahin aber werden sich die Klassenzüge der Gesellschaft nicht etwa verstärken, sondern im Gegenteil – verwischen, schwinden, im genauen Verhältnis zu den Erfolgen der Revolution. Der befreiende Sinn der Diktatur des Proletariats liegt ja eben darin, dass sie ein kurzes – vorübergehendes – Mittel zur Säuberung des Weges und Grundlegung der Ecksteine der neuen klassenlosen Gesellschaft und einer auf Solidarität gegründeten Kultur darstellt.

Um den Gedanken von der „Kulturperiode“ in der Entwicklung der Arbeiterklasse konkreter zu erläutern, wollen wir die geschichtliche Aufeinanderfolge nicht der Klassen, sondern der Generationen betrachten. Ihre Nachfolgerschaft findet ihren Ausdruck darin, dass jede von ihnen – bei der Entwicklung und nicht beim Niedergang der Gesellschaft – ihren Beitrag den früheren Kulturanhäufungen angliedert. Aber bevor eine neue Generation so weit ist, macht sie eine Lehrzeit durch: sie eignet sich die bestehende Kultur an und verarbeitet sie in ihrer eigenen Art, die mehr oder weniger verschieden ist von der Art der älteren Generation, Dieses Aneignen ist noch nicht Schöpfung, ist noch durchaus nicht Erzeugung neuer Kulturwerte, sondern lediglich die Vorbedingung dafür. Das Gesagte kann innerhalb gewisser Grenzen auch auf die zu geschichtlichem Schaffen aufsteigenden werktätigen Massen angewandt werden. Es müsste nur hinzugefügt werden, dass das Proletariat, bevor es aus dem Stadium der kulturellen Schülerjahre herausgewachsen sein wird, bereits aufhören wird, Proletariat zu sein. Es sei hier noch einmal daran erinnert, dass die bürgerliche Oberschicht des dritten Standes ihre Kulturschule unter dem Dach der feudalen Gesellschaft durchgemacht hat; schon im Schoße dieser Gesellschaft hatte sie in kultureller Hinsicht eine höhere Stufe als die alten herrschenden Stände erreicht und war zur Triebkraft der Kultur geworden viel eher, als sie zur Macht gelangte

Mit dem Proletariat überhaupt und dem russischen speziell verhält es sich gerade umgekehrt: es ist gezwungen, die Macht eher zu ergreifen, bevor es sich die Grundelemente der bürgerlichen Kultur angeeignet hat; es ist gezwungen, die bürgerliche Gesellschaft durch revolutionäre Gewalt gerade deshalb zu stürzen, weil diese Gesellschaft ihm den Weg zur Kultur versperrt. Die Arbeiterklasse ist bestrebt, ihren Staatsapparat in eine mächtige Saugpumpe zur Stillung des Kulturhungers der Volksmassen zu machen. Das ist eine Arbeit von ungeheurer historischer Tragweite. Aber das kann man noch lange nicht als Schaffung einer besonderen proletarischen Kultur bezeichnen, wenn man nicht leichtfertig mit Worten

24 Das „Institut der Roten Professur“ ist eine Art Akademie in Moskau, in der kommunistische Studenten zu proletarischen oder „roten“ Professoren ausgebildet werden. Anm. d. Übers.

spielen will. Unter den Bezeichnungen „proletarische Kultur“, „proletarische Kunst“ usw. meint man in drei Fällen von zehn unkritisch die Kultur und die Kunst der kommenden kommunistischen Gesellschaft, in zwei von zehn Fällen – die Tatsache des Besitzergreifens einzelner Elemente der vorproletarischen Kultur durch einige Gruppen des Proletariats und schließlich, in den letzten fünf Fällen – eine solche Verwirrung von Worten und Begriffen, dass man überhaupt nicht mehr klug daraus werden kann.

Hier ein frisches Beispiel – eins aus Hunderten – eines solchen offenbar unkritischen Gebrauchs des Terminus „proletarische Kultur“: „Die ökonomische Basis und das ihr entsprechende System des Überbaus“ – schreibt Genosse Ssisow²⁵ – „bildet die Kulturcharakteristik des Zeitalters (feudal, bürgerlich, proletarisch).“ Auf diese Weise wird hier das Zeitalter der proletarischen Kultur in derselben Ebene wie die bürgerliche Kulturepoche genommen. Aber was hier als proletarisches Zeitalter bezeichnet wird, ist nur ein kurzer Übergang von einem sozial-kulturellen System zu einem andern: vom Kapitalismus zum Sozialismus. Der Aufrichtung des bürgerlichen Regimes ist auch eine besondere Übergangszeit vorausgegangen, aber im Gegensatz zu der bürgerlichen Revolution, die sich bemühte – und zwar nicht ohne Erfolg –, die Herrschaft der Bourgeoisie zu verewigen, sieht die proletarische Revolution ihr Ziel in der Liquidierung der Existenz des Proletariats als Klasse, und zwar in möglichst kurzer Zeit. Die Dauer dieser Zeitspanne hängt unmittelbar von den Erfolgen der Revolution ab. Ist es denn nicht haarsträubend, wenn man dies vergisst und die proletarische Kulturepoche in eine Reihe mit der feudalen und der bürgerlichen stellt?

Aber wenn dem so ist, dann haben wir ja auch keine proletarische Wissenschaft? Dürfen wir denn etwa nicht behaupten, dass die Theorie des historischen Materialismus und die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie unschätzbare wissenschaftliche Elemente der proletarischen Wissenschaft sind?

Gewiss, die Bedeutung des historischen Materialismus und der Werttheorie ist unermesslich groß, sowohl für die Klassenausrüstung des Proletariats als auch für die Wissenschaft überhaupt. In dem „Kommunistischen Manifest“ steckt allein mehr Wissenschaft als in ganzen Büchereien geschichtlicher und historisch-philosophischer Kompilationen, Spekulationen und Verwässerungen der Herren Professoren. Darf man aber trotzdem sagen, dass der Marxismus ein Produkt der proletarischen Kultur ist? Darf man denn behaupten, dass wir uns tatsächlich bereits des Marxismus bedienen – nicht nur zur Lösung kampfespolitischer, sondern auch allgemein wissenschaftlicher Probleme?

Marx und Engels entstammen den Reihen der kleinbürgerlichen Demokratie und wurden natürlich in deren Kultur und nicht einer proletarischen Kultur erzogen. Hätte es keine Arbeiterklasse mit ihren Streiks, ihren Kämpfen, ihren Leiden und Aufständen gegeben, dann hätten wir natürlicherweise auch keinen – wissenschaftlichen Kommunismus, denn dann wäre ja kein geschichtliches *Bedürfnis* für ihn vorhanden. Aber seine Theorie bildete sich ganz auf der Grundlage der bürgerlichen wissenschaftlichen und politischen Kultur, obwohl sie dieser auch den Kampf auf Leben und Tod angesagt hatte. Der verallgemeinernde Gedanke der bürgerlichen Demokratie erhebt sich in ihren ehrlichsten, weitsichtigsten und mutigsten Vertretern – unter den Hieben der kapitalistischen Widersprüche – bis zur genialen Selbstverleugnung, die mit dem ganzen von der Entwicklung der bürgerlichen Wissenschaft vorbereiteten Arsenal der Kritik ausgerüstet ist. Das ist die Entstehung des Marxismus.

Das Proletariat fand seine Methode im Marxismus nicht auf einmal und bis auf den heutigen Tag bei weitem noch nicht ganz. Diese Methode dient gegenwärtig hauptsächlich und fast ausschließlich *politischen* Zielen. Die breite erkenntnismäßige Anwendung und methodologische Entwicklung des dialektischen Marxismus liegt ganz in der Zukunft. Erst in der sozialistischen Gesellschaft wird der Marxismus aus einem einseitigen Werkzeug des politischen Kampfes zur Methode wissenschaftlicher Schöpfung, zum wichtigsten Element und Instrument der geistigen Kultur.

25 „Gorn“, Buch 8, Artikel „Das Proletariat und die Wissenschaft“, Seite 90 (russisch).

Dass die gesamte Wissenschaft mehr oder weniger die Tendenz der herrschenden Klasse widerspiegelt, unterliegt keinem Zweifel. Je enger sich die Wissenschaft an die aktiven Aufgaben der Naturbewältigung anschließt (Physik, Chemie, Naturwissenschaften überhaupt), um so klassenloser, allmenschlicher wird ihre Leistung. Je tiefer die Wissenschaft mit der sozialen Mechanik der Ausbeutung (Nationalökonomie) verbunden ist, oder je abstrakter sie die ganze menschliche Erfahrung verallgemeinert (Psychologie, aber nicht als Experimentalpsychologie und physiologische Psychologie, sondern im sog. „philosophischen“ Sinne), um so mehr ist sie der Klassenhabsucht der Bourgeoisie unterstellt und um so verschwindender sind ihre Beiträge zur Gesamtsumme des menschlichen Wissens.

In den Experimentalwissenschaften bestehen wiederum verschiedene Stadien wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit und Objektivität, ganz im Verhältnis zum Ausmaß der Verallgemeinerungen. In der Regel richten sich die bürgerlichen Tendenzen am freiesten in den hehren Sphären der methodologischen Philosophie der „Weltanschauung“ ein. Es bedarf daher einer Reinigung des wissenschaftlichen Gebäudes von unten bis oben oder noch besser von oben bis unten, denn der Anfang muss mit den oberen Stockwerken gemacht werden

Es wäre jedoch naiv, anzunehmen, dass das Proletariat die von der Bourgeoisie geerbte Wissenschaft kritisch umarbeiten muss, bevor es sie für den sozialistischen Aufbau verwendet. Das wäre ja fast dasselbe, als wollte man mit den utopistischen Moralisten sagen: das Proletariat müsse, bevor es an den Aufbau einer neuen Gesellschaft herangehen könne, sich auf die Höhe der kommunistischen Moral erheben. In Wirklichkeit aber wird das Proletariat sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft radikal umbauen, aber erst nachdem es, wenn auch nur im Rohbau, die neue Gesellschaft aufgebaut haben wird.

Aber geraten wir da nicht in einen *circulus vitiosus*? Wie soll man eine neue Gesellschaft aufbauen mit Hilfe der alten Wissenschaft und der alten Moral? Hier muss man eben ein wenig Dialektik ins Feld führen, dieselbe Dialektik, die man jetzt so verschwenderisch bei uns sowohl in die lyrische Poesie als auch in die Kanzleigeschäfte, in die Suppe und in den Brei steckt. Gewisse Stützpunkte, gewisse wissenschaftliche Methoden, die das Bewusstsein von dem geistigen Joch der Bourgeoisie befreien, sind für die proletarische Avantgarde schon zur Inangriffnahme der Arbeit durchaus notwendig: sie hat sie teils bereits erobert, teils ist sie dabei, sie zu erobern. Seine grundlegende Methode hat das Proletariat bereits in vielen Kämpfen und unter den verschiedensten Verhältnissen erprobt. Aber von hier aus ist es noch sehr weit bis zu einer proletarischen Wissenschaft. Die revolutionäre Klasse stellt ihre Kämpfe wirklich nicht ein etwa deshalb, weil ihre Partei noch nicht entschieden hat, ob sie die Hypothese der Elektronen und Ionen, die psychoanalytische Theorie Freuds, die Nomogenese der Biologen, die neuen mathematischen Offenbarungen der Relativitätstheorie und anderes mehr ablehnen oder annehmen soll. Gewiss, nach der Eroberung der Macht verfügt das Proletariat über bedeutend größere Möglichkeiten der Erfassung und der Revision der Wissenschaft. Aber auch hier ist die Sache bedeutend leichter gesagt als getan. Das Proletariat verschiebt seinen sozialistischen Aufbau keineswegs bis zur Zeit, wo seine neuen Gelehrten, von denen manche jetzt noch in kurzen Höschen herumlaufen, sämtliche Instrumente und Kanäle des Erkennens und Wissens nachgesehen und gereinigt haben werden. Das Proletariat bedient sich auf verschiedenen Gebieten seines kulturellen Schaffens der Methoden und Ergebnisse der heutigen Wissenschaft und nimmt notgedrungen den in ihnen enthaltenen Prozentsatz reaktionärer Beimischung mit in Kauf, wobei es alles offenbar Unnötige, Falsche und Reaktionäre abstreift. Das praktische Resultat wird sich im Großen und Ganzen rechtfertigen, da die der sozialistischen Kontrolle unterstellte Praxis allmählich auch die Theorie, ihre Methoden und Schlussfolgerungen einer Auslese und Kontrolle unterworfen wird. Inzwischen werden auch die Gelehrten heranwachsen, die unter den neuen Verhältnissen erzogen werden. Auf jeden Fall wird das Proletariat seinen sozialistischen Aufbau bis zu einer ziemlich bedeutenden Höhe, d. h. bis zur wirklichen materiellen Sicherung und kulturellen Sättigung der Gesellschaft steigern müssen, bis eine gründliche, von oben bis unten gehende Generalreinigung der Wissenschaft wird durchgeführt werden können. Damit will ich

keineswegs etwas gegen jene marxistische kritische Arbeit gesagt haben, die jetzt schon auf verschiedenen Gebieten in Zirkeln oder Seminaren geleistet wird. Diese Arbeit ist notwendig und nutzbringend. Sie muss in jeder Weise vertieft und erweitert werden. Aber man muss auch das marxistische Augenmaß bei der Abschätzung des heutigen spezifischen Gewichts derartiger Experimente und Versuche im allgemeinen Maßstabe unserer historischen Arbeit nicht verlieren.

Wird denn durch das Gesagte die Möglichkeit des Auftretens von hervorragenden Wissenschaftlern, Erfindern, Dramatikern und Dichtern aus den Reihen des Proletariats schon in der Zeit der revolutionären Diktatur ausgeschlossen? Nein, nicht im geringsten, Aber es wäre gar zu *leichtfertig*, wollte man den eventuell sehr wichtigen Errungenschaften einzelner Abkömmlinge aus dem Arbeiterkreise den Namen proletarischer Kultur beilegen. Man darf nicht den Begriff der proletarischen Kultur in das Kleingeld des individuellen Tagesgebrauchs einwechseln und die Fortschritte der Kultur einer Klasse nach den proletarischen Pässen der einzelnen Erfinder oder Dichter bestimmen. Die Kultur ist die organische Gesamtheit des Wissens und Könnens, die die ganze Gesellschaft oder aber zumindest eine herrschende Klasse charakterisiert. Sie umfasst und durchdringt alle Gebiete des menschlichen Schaffens und verleiht ihnen die Einheit des Systems. Individuelle Leistungen ragen aus diesem Niveau heraus und heben es nach und nach.

Besteht denn eine derartige organische Wechselbeziehung zwischen unserer proletarischen Poesie und dem kulturellen Schaffen der Arbeiterklasse im Allgemeinen? Es ist vollkommen klar, dass man diese Frage verneinen muss, Einzelne Arbeiter oder Gruppen werden der Kunst teilhaftig, die von den Intellektuellen der Bourgeoisie geschaffen worden ist, und bedienen sich vorläufig noch ganz eklektisch ihrer Technik. Aber doch nur, um der eigenen, inneren, proletarischen Welt Ausdruck zu geben? Das ist es ja eben, dass dem keineswegs so ist. Dem Schaffen der proletarischen Dichter fehlt das Organische, das nur die innere Bindung der Literatur mit der Entwicklung der Kultur im Allgemeinen mit sich bringt. Das sind literarische Werke begabter oder talentierter Proletarier, aber keineswegs proletarische Literatur. Aber vielleicht ist das eine ihrer Urquellen?

Natürlich werden in der Arbeit der heutigen Generationen viele Keime, Anfänge und Ursprünge gefunden werden, von denen ein späterer fleißiger und geschäftiger Nachkomme Linien ziehen wird zu den verschiedenen Sektoren der zukünftigen Kultur, genau so wie die heutigen Kunsthistoriker eine Linie ziehen von den Kirchenmysterien zum Ibsenschen Theater oder von der Mönchsmalerei zum Impressionismus und Kubismus. In der Kunst geht genau so wie in der Natur nichts verloren, aber alles ist mit allem verbunden. Aber faktisch, konkret, im Leben entwickelt sich das heutige Schaffen der Dichter, die aus den Reihen des Proletariats hervorgegangen sind, noch lange nicht in der Ebene, in der sich der Prozess der Vorbereitungen der Bedingungen für die künftige sozialistische Kultur vollzieht, nämlich der Prozess der Hebung der Massen.

Genosse Dubowskoj hat die Gruppe der proletarischen Dichter sehr gekränkt und scheint sie auch ziemlich gegen sich aufgebracht zu haben, dadurch, dass er einen Artikel veröffentlichte in dem er neben – meiner Meinung nach – sehr anfechtbaren Gedanken auch eine Reihe von Wahrheiten ausgesprochen hat, die wohl etwas bitter schmecken, im Grunde genommen aber unbestreitbar sind²⁶. Das Ergebnis der Betrachtungen des Genossen Dubowskoj geht dahin, dass die proletarische Poesie nicht in der Gruppe „Schmiede“, sondern in den Wandzeitungen der Betriebe mit ihren ungenannten Autoren zu suchen sei. In dieser Schlussfolgerung steckt ein wahrer Gedanke, der allerdings etwas paradox geäußert ist. Mit demselben Recht könnte man behaupten, dass die proletarischen Goethes und Shakespeares augenblicklich irgendwo barfuß in der Schule der ersten Stufe herumlaufen. Unzweifelhaft ist die Dichtkunst der Fabrikdichter bedeutend organischer im Sinne ihres Zusammenhanges mit dem Leben, den Leiden und den Interessen der Arbeitermassen. Dennoch ist es keine proletarische *Literatur*, sondern lediglich der schriftliche Ausdruck des molekularen Prozesses des Kulturaufstiegs des Proletariats. Wir haben schon eben erklärt, dass dies keineswegs dasselbe ist. Die Arbeiterkorrespondenten

aller Zeitungen, die Lokaldichter, die Ankläger erfüllen eine große Kulturaufgabe, indem sie den Boden lockern und ihn für die kommende Saat aufnahmefähig machen; aber die vollwertige kulturelle und künstlerische Saat wird schon – zum Glück – sozialistisch und nicht „proletarisch“ sein. Der Genosse Pletnew entwickelt in einem interessanten Artikel über die „Wege der proletarischen Poesie“ den Gedanken, dass die Werke der proletarischen Dichter, ganz unabhängig von ihrem künstlerischen Wert, allein durch ihre unmittelbare Verbindung mit dem Leben der Klasse bedeutend sind. An Hand von Beispielen proletarischer Kunstwerke weist Genosse Pletnew ziemlich überzeugend die Veränderungen in der Stimmung der Arbeiterdichter nach im Zusammenhang mit dem allgemeinen Gang des Lebens und der Kämpfe des Proletariats. Damit beweist Genosse Pletnew unzweifelhaft, dass die Produkte der proletarischen Dichtung – nicht alle allerdings, aber doch viele – wichtige kulturhistorische Dokumente sind. Aber dies bedeutet noch nicht, dass sie künstlerische Dokumente darstellen. „Mögen diese Gedichte schwach, der Form nach veraltet und sogar unkünstlerisch sein,“ sagt Genosse Pletnew in seiner Charakteristik eines Arbeiterdichters, der sich von religiösen Gebetstimmungen zu kämpferisch-revolutionären erhoben hat, „aber wird durch sie nicht der Entwicklungsweg des proletarischen Dichters markiert?“ Zweifellos: selbst farblose und schwache, sprachlich unbeholfene Gedichte können den Weg des politischen Wachstums eines Dichters und einer Klasse markieren und dadurch eine unermessliche kultursymptomatische Bedeutung haben. Aber schwache Gedichte, und um so mehr noch solche, die das Analphabetentum des Verfassers verraten, bilden noch keine proletarische Dichtung, denn sie sind überhaupt noch keine Dichtkunst. Es ist bezeichnend, dass Genosse Pletnew selbst, indem er die politische Evolution der Arbeiterdichter parallel mit dem revolutionären Wachstum der Klasse verfolgt, ganz richtig bei den proletarischen Dichtern der letzten Jahre, besonders seit Beginn der Neuen Ökonomischen Politik, eine Entfremdung von der Arbeiterklasse feststellt. „Die Krise der proletarischen Poesie“, bei gleichzeitiger Neigung zu formalen Aufgaben und zum ... Spießbürgertum, die Pletnew durch die ungenügende Vorbildung der Dichter und das ungenügend ihnen entgegengebrachte Interesse der Partei zu erklären versucht, „führte dahin, dass die Dichter dem kolossalen Druck der bürgerlichen Ideologie nicht standhalten konnten und nachgaben oder nachgeben.“

Diese Erklärung ist offenkundig ungenügend. Was ist das für ein kolossaler Druck der bürgerlichen Ideologie bei uns? Man soll nicht übertreiben. Und wollen wir doch keinen Streit darüber beginnen, ob die Partei für die proletarische Dichtung mehr hätte tun können oder nicht. Dadurch wird die Frage der mangelnden Abwehrkraft dieser Poesie selbst keineswegs erschöpft, genau so wie ihr Mangel an Kraft nicht durch wilde „klassenmäßige“ Gesten (etwa im Stile des Manifestes der „Schmiede“) ersetzt werden kann. Der Kern der Sache ist darin zu suchen, dass in der vorrevolutionären Zeit und in der ersten Periode der Revolution die proletarischen Dichter das Versemachen nicht als Kunst, die ihren eigenen Gesetzen unterworfen ist, betrieben, sondern als eines der Mittel, entweder über ihr hartes Los zu klagen oder ihre revolutionären Stimmungen zu betonen. Die Einstellung zu der Poesie als einer Kunst, die Meisterschaft erfordert, fanden die proletarischen Dichter erst in den letzten Jahren, als die Spannung des Bürgerkrieges nachgelassen hatte. Und da gerade stellte es sich heraus, dass auf dem Gebiete der Kunst das Proletariat noch kein Kulturmilieu geschaffen hatte, während die bürgerliche Intelligenz ein solches Milieu – ein gutes oder ein schlechtes -- hat. Nicht das ist das Wesentliche, dass die Partei oder ihre Oberschicht „ungenügend geholfen“ hätte, sondern das, dass die Unterschicht ungenügend vorbereitet ist; die Kunst erfordert aber, genau wie die Wissenschaft, eine Vorbereitung. Über eine eigene *politische* Kultur verfügt unser Proletariat in einem Maße, das ausreicht, um seine Diktatur aufrechtzuerhalten, – eine *künstlerische* Kultur aber besitzt es nicht. Solange die proletarischen Dichter in den allgemeinen Kampfesreihen mitmarschierten, behielten ihre Gedichte, wie bereits gesagt, die Bedeutung revolutionärer Dokumente. Als sich aber vor diesen Dichtern die Fragen der Meisterschaft und der Kunst erhoben, begannen sie sich freiwillig und unfreiwillig nach einem andern Milieu umzuschauen. Es liegt hier also nicht ein einfaches Versehen; sondern eine tiefere geschichtliche Bedingtheit vor. Damit ist allerdings durchaus nicht gesagt, dass alle von der Krisenwelle erfassten Arbeiterdichter dem

Proletariat verloren gehen müssen. Wir wollen hoffen, dass wenigstens manche von ihnen in dieser Krise erstarken werden, Aber auch das will nicht besagen, dass schon die heutigen Gruppen der Arbeiterdichter berufen sind, unerschütterliche Grundlagen einer neuen großen Dichtkunst zu statuieren. Danach sieht es nicht aus. Allem Anschein nach wird diese Aufgabe erst von den zukünftigen Generationen, die durch ihre eigene Krise hindurchgegangen sein werden, gelöst werden können, denn die geistig-kulturellen Schwankungen und Fehler sowie die Unsicherheit der Gruppen und Kreise, deren Ursprung in der mangelnden kulturellen Reife der Klasse liegt, werden lange noch nicht aufhören.

Allein schon das Studium der Literaturtechnik ist eine notwendige und keineswegs kurze Stufe. Am krassesten merkt man die Technik jenen an, die sie nicht beherrschen. Von sehr vielen jungen proletarischen Dichtern kann man getrost behaupten, dass nicht sie die Technik beherrschen, sondern die Technik sie beherrscht. Für einige, die begabteren, ist das nur eine Wachstumskrankheit. Diejenigen aber, die die Technik bewältigen können, werden immer als „unnatürlich“, epigonenhaft und selbst maniert erscheinen. Es wäre jedoch ein Wahnsinn, wollte man daraus die Folgerung ziehen, dass die Arbeit die Technik der bürgerlichen Kunst nicht brauche. Trotzdem neigen sehr viele zu dieser Annahme. „Mag die Kunst verschrumpelt sein,“ – meinen sie – „wenn es nur Heimatklänge sind.“ Das ist verlogen, ist Lüge. Eine „verschrumpelte“ Kunst ist keine Kunst und kann infolgedessen von den Werktätigen nicht gebraucht werden. So eine Stellungnahme, die eigentlich eine große Portion Verachtung der Massen in sich birgt, ist sehr bezeichnend für die besondere Sorte von Politikastern, die ein organisches Misstrauen zu der Kraft der Klasse hegen und ihr schmeichelnd lobhudeln, wenn „alles in Ordnung ist“. Mit den Demagogen wiederholen die Formel der scheinbar proletarischen Simplifizierung auch die aufrichtigen Einfaltspinsel. Das ist aber kein Marxismus mehr, sondern reaktionäre völkische Ideologie, die ein klein wenig „proletarisch“ frisiert ist. Die Kunst für das Proletariat darf nicht zweiter Sorte sein. Man muss lernen, wenn auch die „Lehrzeit“ – notgedrungen beim Feind – nicht ganz ungefährlich ist. Man muss lernen, und die Bedeutung der proletkultischen Organisationen muss speziell nicht danach bemessen werden, wie schnell sie eine neue Literatur schaffen, sondern danach, in wie hohem Maße sie zur Hebung des literarischen Niveaus der Klasse beitragen, angefangen von ihren Oberschichten.

Dadurch eben sind solche Ausdrücke wie „proletarische Kultur“ und „proletarische Literatur“ gefährlich, dass sie die Zukunft der Kultur fiktiv in den engen Rahmen des Heute hineinzwängen, die Perspektiven verfälschen, die Proportionen stören, die Maßstäbe verrenken und den sehr gefährlichen Dünkel kleiner Kreise kultivieren.

Aber wenn wir auf den Terminus „proletarische Kultur“ verzichten, was machen wir dann mit dem „Proletkult“? Wir wollen vereinbaren, dass „Proletkult“ so viel bedeutet wie proletarischer Kulturismus, d. h. den zähen Kampf um die Hebung des kulturellen Niveaus der Arbeiterklasse. Wahrlich, die Bedeutung des Proletkults wird durch diese Definition nicht um das geringste vermindert.

In ihrer bereits erwähnten Programmerkklärung behaupten die proletarischen Dichter der „Schmiede“: „Der Stil ist die Klasse“, und dass sozial fremde Schriftsteller deshalb den künstlerischen Stil schaffen können, der der Natur des Proletariats entsprechen würde. Daraus ergibt sich gewissermaßen von selbst, dass gerade die Gruppe „Schmiede“, die der Zusammensetzung und Tendenz nach proletarisch ist, die proletarische Kunst schaffe.

„Der Stil – ist die Klasse.“ Aber der Stil kommt keineswegs zusammen mit der Klasse zur Welt. Die Klasse findet ihren Stil auf außerordentlich verschlungenen Wegen. Wie einfach wäre es, wenn ein Schriftsteller, nur weil er ein seiner Klasse ergebener Proletarier ist, sich an der Straßenecke aufstellen und verkünden könnte: „Ich bin der Stil des Proletariats!“

„Der Stil ist die Klasse“, und zwar nicht nur in der Kunst, sondern vor allen Dingen in der Politik. Die Politik aber ist das einzige Gebiet, auf dem das Proletariat tatsächlich seinen eigenen Stil geschaffen hat. Aber wie? Keineswegs durch einen einfachen Syllogismus: jede Klasse hat ihren Stil; das Proletariat ist eine Klasse; es beauftragt diese oder jene proletarische Gruppe, einen eigenen proletarischen Stil zu formulieren. Mitnichten! Der Weg war bedeutend komplizierter. Die Herausbildung der proletarischen Politik führte durch wirtschaftliche Streiks, durch den Kampf um das Koalitionsrecht, durch die englischen und

französischen Utopisten, durch die Beteiligung der Arbeiter an revolutionären Kämpfen unter Führung der bürgerlichen Demokratie, durch das „Kommunistische Manifest“, durch die Bildung der Sozialdemokratie, die jedoch durch den Gang der Ereignisse dem „Stil“ der anderen Klassen unterlag, durch die Spaltung der Sozialdemokratie und durch die Aussonderung der Kommunisten, durch den Kampf der Kommunisten für die Einheitsfront und durch eine Reihe anderer Etappen, die noch bevorstehen. Die gesamte Energie des Proletariats, die ihm nach Deckung der elementarsten Lebensbedürfnisse noch übrig bleibt, wurde und wird für die Herausbildung dieses proletarischen „Stils“ verbraucht. Während der geschichtliche Aufstieg der Bourgeoisie sich verhältnismäßig auf allen Gebieten der gesellschaftlichen Existenz gleichmäßig vollzog: sie bereicherte sich, organisierte sich, bildete sich philosophisch und ästhetisch und häufte Herrschererfahrungen, – erhält der ganze Prozess der Selbstbestimmung beim Proletariat, als entrechtete Klasse, einen stark einseitigen revolutionär-politischen Charakter, der seinen höchsten Ausdruck in der Kommunistischen Partei erreicht.

Wollten wir den künstlerischen Aufstieg des Proletariats mit seinem politischen vergleichen, so müssten wir sagen, dass auf dem Gebiete der Künste wir uns augenblicklich etwa auf jener Stufe befinden, als die ersten, noch hilflosen Bewegungen der Massen in Berührung kamen mit den Versuchen der Intellektuellen und auch einiger vereinzelter Arbeiter, utopische Systeme aufzustellen. Von ganzem Herzen wünschen wir, dass es den Dichtern der „Schmiede“ gelingen möge, ihren Beitrag zur Literatur der Zukunft zu liefern, die wenn auch nicht proletarisch, so doch sozialistisch sein wird. Doch wäre es auf dem jetzigen höchst primitiven Stadium des Prozesses ein unverzeihlicher Irrtum, wollte man der „Schmiede“ ein Monopol auf den Ausdruck „proletarischer Stil“ einräumen. Die „Schmiede“ entfaltet ihre Tätigkeit – in Bezug auf das Proletariat – prinzipiell in derselben Richtung wie „Lef“ und der „Kreis“ und andere Gruppen, die bestrebt sind, die Revolution künstlerisch zu fassen; und offen gesagt wissen wir nicht, welcher der Beiträge sich als schwerwiegender erweisen wird. An vielen proletarischen Dichtern macht sich der Einfluss des Futurismus z. B. entschieden bemerkbar. Der talentierte Kasin saugt in sich Elemente futuristischer Technik auf. Besymenski wäre ohne Majakowski undenkbar. Besymenski bedeutet aber eine Hoffnung.

Die Deklaration der „Schmiede“ schildert in außerordentlich düsteren und scharf anklägerischen Zügen die jetzige Lage der Kunst: „Die *Nep* als Etappe der Revolution erwies sich in der Umkreisung einer Kunst, die an das Kunsttreiben der Gorillas erinnert. Für all das werden Gelder bewilligt ... Es gibt keine Belinskis²⁷. Über die Wüste der Kunst senkt sich die Dämmerung. Aber wir erheben unsere Stimmen und erheben die rote Fahne“, usw. und anderes mehr. Von der proletarischen Kunst wird in außerordentlich gehobenen, ja hochtrabenden Tönen geredet, zum Teil als von der Kunst der Zukunft, zum Teil als von der Gegenwartskunst: „Die Klasse als Monolith ... schafft ihre Kunst nach ihrem Bilde. Ihre eigene Sprache, die vielklängige, farbenreiche, gestaltenreiche, fördert durch ihre Einfachheit, Klarheit und Exaktheit die Macht eines grandiosen Stils.“ Aber wenn dem so ist, woher kommt denn die Wüste der Kunst, und warum senkt sich die Abenddämmerung über sie? Dieser offensichtliche Widerspruch kann nur so verstanden werden, dass die Verfasser der Deklaration der protegierten Sowjetkunst, d. h. der in Dämmerung gehüllten Wüste, die proletarische Kunst „der großen Leinwand, des großen Stils“ gegenüberstellen, die jedoch nicht die gebührende Anerkennung genießt, da „die Belinskis fehlen“ und ihr Platz eingenommen wird von „gewissen Genossen unter den Publizisten aus unseren Reihen, die gewohnt sind, mit der Wagendeichsel zu dirigieren“.

Obwohl ich ein wenig Gefahr laufe, dem Orden der Wagendeichsel angereicht zu werden, muss ich jedoch sagen, dass die Deklaration der „Schmiede“ nicht vom Geiste der Klassenerlösung getragen ist, sondern vom Dünkel eines Privatzyklus. Die „Schmiede“ spricht von sich wie von der ausschließlichen Trägerin der revolutionären Kunst, genau so, in denselben Wendungen, wie es bei den Futuristen, Imaginisten, Serapiensbrüdern Gang

27 Belinski – russischer Publizist und Kritiker aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gilt als „Klassiker“ seiner Art. Anm., d. Übers.

und Gabe ist. Wo bleibt sie, Genossen, diese „Kunst der großen Leinwand, des großen Stils, die Monumentalkunst“? Wo ist sie, wo? Wie wir auch die Schöpfung der einzelnen Dichter proletarischer Herkunft bewerten mögen (und hierbei bedarf es natürlich einer aufmerksamen, streng individualisierenden kritischen Arbeit), – es gibt keine proletarische Kunst. Es geht nicht an, mit großen Worten zu spielen. Es ist nicht wahr, dass es einen proletarischen Stil und zwar einen großen Monumentalstil gibt. Wo ist er? Worin steckt er? Die Proletarierdichter machen eine Lehrzeit durch, ihre Beeinflussung durch andere Schulen, vor allem die futuristische, lässt sich, wie gesagt, genau nachweisen, selbst ohne zu den mikroskopischen Methoden der formalen Schule Zuflucht nehmen zu müssen. Das soll kein Vorwurf sein, ist keine Sünde. Aber der monumentale proletarische Stil wird dennoch durch Proklamationen allein nicht geschaffen,

„Es gibt keine Belinskis“, klagen unsere Verfasser. Wenn wir den futuristischen Beweis erbringen müssten, dass die Schöpfung der „Schmiede“ getränkt ist von Stimmungen einer isotheren kleinen Intellektuellenwelt, eines Zirkels, einer kleinen Schule, so hätten wir diesen Indizienbeweis in der deprimierten Formel: „Es gibt keine Belinskis“ gefunden. Belinski wird natürlich hier nicht als Person zitiert, sondern als Repräsentant der Dynastie der russischen Kritiker, Inspiratoren und Lenker der alten Literatur. Aber es will unseren Freunden aus der „Schmiede“ nicht in den Kopf, dass diese Dynastie just in dem Moment eingegangen ist, als die proletarische Masse auf den Plan getreten ist. Plechanow war in gewisser und zwar sehr wesentlicher Hinsicht der marxistische Belinski, der letzte Vertreter dieser edlen publizistischen Idee. Die Belinskis schlugen mit Hilfe der Literatur Luftlöcher in die damalige Öffentlichkeit, – und darin bestand ihre geschichtliche Rolle. Die literarische Kritik ersetzte die Politik und bereitete sie vor. Aber das, was bei Belinski und den späteren Vertretern der radikal-publizistischen Kritik andeutungsweise gesagt wurde, nahm in unserer Zeit Fleisch und Blut des Oktoberumsturzes an, wurde zur sowjetischen Realität. Wenn die großen russischen Kritiker: Belinski, Tschernyschewski, Dobrolubow, Pisarew, Michajlowski und Plechanow, jeder in seiner Art, die gesellschaftlichen Inspiratoren der Literatur und noch mehr, die literarischen Inspiratoren der entstehenden Sozialität waren, – so ist denn jetzt unsere ganze Sozialität, unser öffentliches Leben mit seiner Politik, der Presse, den Versammlungen und Institutionen nicht eine genügende Deuterin ihrer eigenen Wege? Unser ganzes öffentliches Leben haben wir unter einen Scheinwerfer genommen, sämtliche Etappen unseres Kampfes sind vom Schein des Marxismus beleuchtet. Jede Institution wird kritisch von allen Seiten abgeklopft.

Wenn man unter diesen Umständen nach den Belinskis jammert, so zeigt man damit – o weh und ach! – eine Intellektuellen- und Zirkel-Weltfremdheit, ganz im Stil (keineswegs aber Monumentalstil!) irgendeines tugendsamen links-volkstümlernden Iwanow-Rasumnik. „Es gibt keine Belinskis“, aber Belinski war ja eigentlich nicht Literaturkritiker, sondern der gesellschaftliche Führer seiner Epoche. Könnte man den leibhaftigen Belinski in unsere Zeit versetzen, so wäre er wahrscheinlich – auch dies wollen wir vor der „Schmiede“ nicht verhehlen – Mitglied des ... Politbüro des Zentralkomitees der KPR. Und am Ende hätte er sogar ungestüm von der Wagendeichsel Gebrauch gemacht. Klagte er ja, dass er seiner Natur nach als Schakal heulen sollte, jedoch melodische Töne von sich geben müsse ...

Es ist keineswegs ein Zufall, dass die Dichtkunst der Privatzirkel in ihrem Bestreben, die Isoliertheit zu überwinden, in die süßliche Romantik des „Kosmismus“ verfällt. Der Gedanke ist hierbei ungefähr der, dass man die ganze Welt als gewisse Einheit und sich selbst als deren aktiven Teil empfindet mit der Perspektive, des Weiteren nicht allein diese Erde, sondern den ganzen Kosmos zu beherrschen. All das ist natürlich sehr herrlich und fürchterlich großzügig. Wir waren bisher Menschlein aus Kursk und Kaluga, vor kurzem eroberten wir erst ganz Russland, – nun marschieren wir zur Weltrevolution. Aber sollen wir uns an den Grenzen des „Planetarischen“ aufhalten? Wir wollen lieber gleich um das Fass des Weltalls den Reifen des Proletarischen schlagen. Was wäre einfacher als das? Sieben auf einen Schlag ...

Der „Kosmismus“ erscheint oder kann erscheinen als außerordentlich kühn, stark, revolutionär, proletarisch. Aber in Wirklichkeit stecken im „Kosmismus“ Elemente geradezu einer Fahnenflucht vor den komplizierten und für die Kunst beschwerlichen irdischen

Angelegenheiten in die Sternenregionen. Dadurch offenbart der „Kosmismus“ ganz unerwartet seine Verwandtschaft mit dem Mystizismus, denn es ist eine ziemlich verwickelte Aufgabe, das Sternenreich in die künstlerische Weltempfindung einzubeziehen, und zwar nicht allein anschaulich, sondern auf dem Wege des Willens; dies ist jedenfalls sogar unabhängig vom Grad der Beherrschung der Astronomie eine nicht absolut unaufschiebbare Aufgabe ... Es stellt sich Folgendes heraus: nicht deshalb werden die Dichter zu Kosmisten, weil die Bevölkerung der Milchstraße sie anruft und von ihnen Antwort erlehnt, sondern weil die irdischen Fragen, die sich so schwer der künstlerischen Arbeit erschließen, den Versuch zeitigen, den Sprung ins Jenseits zu wagen. Es genügt jedoch noch lange nicht, sich einen Kosmisten zu nennen. Um Sterne vom Himmel herunterholen zu können, um so mehr, als es im Weltraum mehr Raum zwischen den Sternen als Sterne selbst gibt. Und es ist zu befürchten, dass diese Tendenz, die Lücken der Weltanschauung und des künstlerischen Schaffens mit der subtilen Materie des Sternenraumes zu verstopfen, diesen oder jenen „Kosmisten“ zu der allerfeinsten Materie führen wird – nämlich zu dem Heiligen Geist, in dem ohnehin schon so viele poetische liebe Leichen ruhen.

Die Fangeisen und Schlingen, die vor den proletarischen Dichtern lagern, sind um so gefährlicher, als diese Dichter durchwegs jung, und einige von ihnen kaum aus den Jünglingsjahren heraus sind. Zur Dichtkunst hatte sie in den meisten Fällen die siegreiche Revolution erweckt. Aber sie kamen zu ihr als noch unfertige Menschen – es trug sie auf den Flügeln der Elementargewalt, des Orkans, des Sturms ... Aber von diesem primitiven Rausch hatten ja schließlich auch ganz bürgerliche Dichter genügend genippt, um dann einem reaktionär-mystischen und allerlei anderem Katzenjammer zu verfallen. Die wirklichen Schwierigkeiten und wahren Prüfungen begannen erst dann, als der Rhythmus der Revolution langsamer und die objektiven Perspektiven nebelhafter wurden, so dass man nicht mehr einfach sich übersprudelnd und begeistert Blasen treibend mit den Wellen mit schwimmen konnte, sondern es galt Umschau halten, tiefer schürfen und die Situation abschätzen. Und gerade hier stellte sich die Versuchung ein: mit vollem Anlauf in den Kosmos hinein! Aber die Erde? Genau so wie für die Mystiker kann sie auch für die Kosmisten plötzlich zum Sprungbrett werden.

Die revolutionären Dichter unserer Zeit müssen erst abgehärtet sein – und zwar ist hier die moralische Abhärtung mehr als anderswo von der geistigen untrennbar. Sie brauchen eine stabile, elastische, von Tatsachen gesättigte, tätige Weltanschauung und ein damit verbundenes künstlerisches Weltgefühl. Um den Zeitabschnitt, in dem wir leben, wirklich zu erfassen und nicht nur zeitungsgemäß zu verstehen, muss man die Vergangenheit der Menschheit, ihr Leben, ihre Kämpfe, Taten, Hoffnungen, Niederlagen und Erfolge kennen. Astronomie und Kosmogonie sind eine gute Sache, aber vor allem muss man die Geschichte der Menschheit und das heutige Leben in seinen mannigfachen Gesetzen und in ihrer bildhaften und persönlichen Konkretheit kennen.

Es ist interessant, festzustellen, dass die Verfasser der abstrakten Formeln der proletarischen Poesie gewöhnlich blind an einem Dichter vorbeigehen, der mehr als irgend ein anderer das Recht auf den Namen des Dichters des revolutionären Russland besitzt. Die Bestimmung seiner Tendenz und seiner sozialen Herkunft erfordert keine komplizierten kritischen Methoden: Demjan ist ganz da – aus einem Guss! Das ist kein Dichter, der sich der Revolution genähert, sich zu ihr herabgelassen und sie anerkannt hätte: er ist ein Bolschewist politischer Waffengattung. Und darin liegt die außergewöhnliche Kraft Demjans. Die Revolution ist ihm nicht Material für seine Schöpfung, sondern die höchste Instanz, die ihn selbst auf seinen Posten gestellt hat. Sein Schaffen ist eine Tat des öffentlichen Dienstes, und zwar nicht nur letzten Endes, wie alle Kunst überhaupt, sondern auch subjektiv, im Bewusstsein des Dichters selbst. Und so war er von den ersten Tagen seines historischen Dienstes an.

Er wuchs in die Partei hinein, wuchs mit ihr, ging durch die verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung, lernte mit der Klasse des Proletariats tagaus, tagein denken und fühlen, und diese Welt der Gedanken und Gefühle der Masse in konzentrierter Form von Gedichten zurückgeben, die verschmitzt wie eine Fabel, sehnsuchtsvoll wie ein Lied oder verwegen wie Gassenhauer, zornig oder aufrufend sind. In seinem Zorn und in seinem Hass ist nichts

Dilettantisches: er hasst mit dem wohltemperierten Hass der allerrevolutionärsten Partei der Welt. Er hat viele Sachen von großer Kraft und vollendeter Meisterschaft geschrieben, aber auch viel Zeitungsmaterial, für den Alltag, zweiter Sorte, Demjan schafft ja nicht nur dann, wenn Apollo ihn zum heiligen Opfer ruft, sondern tagaus, tagein, wenn ihn die Ereignisse und ... das Zentralkomitee der KPR rufen. Aber sein Schaffen als Ganzes ist eine noch nie dagewesene, in ihrer Art einzig dastehende Erscheinung. Und die Dichterlein der verschiedenen Schulchen, die rasch dabei sind, sich auf Demjans Kosten lustig zu machen – er sei halt nur ein Zeitungsfeuilletonist –, sollen nur in ihrem Gedächtnis nachgraben und einen zweiten Dichter finden, der mit seinen Gedichten so unmittelbar und wirkungsvoll auf die Massen gewirkt hätte, und auf welche Massen! – auf viele Millionen Arbeiter, Bauern und Rotarmisten²⁸, – und wann? – in der größten aller Epochen.

Nach neuen Formen hat Demjan nicht gesucht. Er benutzt sogar die ausgesucht alten, kanonisierten Formen. Aber sie feiern bei ihm ihre Auferstehung als unvergleichlicher Übertragungsmechanismus der bolschewistischen Ideenwelt. Demjan hat keine Schule geschaffen und wird auch nie eine schaffen; ihn selbst hatte die große Schule, die den Namen KPR trägt, für die Nöte einer großen Zeit, die nicht wiederkehren wird, geschaffen. Sieht man von jeder metaphysischen Deutung der proletarischen Poesie ab und behandelt die Frage unter dem Gesichtswinkel, was das Proletariat liest, was es braucht, durch was es in Spannung versetzt und zur Tat angeregt wird, was sein kulturelles Niveau hebt und dadurch den Boden für eine neue Kunst vorbereitet, so ist das Schaffen Demjan Bjednys unbedingt eine proletarische, und es ist Volksliteratur, die dem wachgewordenen Volke lebensnotwendig ist. Wenn das keine „wahre“ Poesie ist, so ist es etwas weit größeres.

Einer, der in der Geschichte nicht der Letzte ist – Ferdinand Lassalle –, schrieb einmal an Marx und Engels nach London: „Wie gerne hätte ich das, was ich *weiß*, ungeschrieben gelassen, um nur einen Teil dessen, was ich *kann*, zu verwirklichen.“ Demjan könnte im Sinne dieser Worte von sich selber sagen: „Ich überlasse es gerne andern, in neuen und komplizierten Formen über die Revolution zu schreiben, und fahre fort, in alten Formen *für* die Revolution zu schreiben.“

Revolutionskunst und sozialistische Kunst

Sozialistische Stagnation oder höchste Dynamik? _ Der „Realismus“ der Revolutionskunst. – Sowjetisches Lustspiel. – Die alte und die neue Tragödie. – Kunst, Technik und Natur. – Die Umgiebung des Menschen.

(Feststehendes und Hypothetisches)

Wenn man von der Kunst der Revolution spricht, so meint man zweierlei Kunsterscheinungen: einerseits die Werke, die ihrem Thema, ihrem Sujet nach die Revolution wiedergeben; andererseits aber die Werke, die thematisch mit der Revolution nicht verbunden sind, jedoch von ihr durch und durch getragen, von einem neuen Bewusstsein gefärbt sind, das sich infolge der Revolution ergeben hat. Es ist vollkommen klar, dass es Erscheinungen sind, die in ganz verschiedenen Ebenen liegen und wenigstens liegen können. Alexej Tolstoi gestaltet in seinem Roman „Höllenfahrt“ die Periode des Krieges und der Revolution. Aber es ist die alte Schule von Jasnaja Poljana (Leo Tolstoi), ihr Gesichtswinkel, ihre Einstellung, nur in unermesslich kleinerem Maßstab. In Anwendung auf diese Ereignisse allergrößten Maßstabes erinnert dies nur noch grausamer daran, dass Jasnaja Poljana einmal da war, aber zu Ende ist. Hingegen, wenn der junge Dichter Tichonow nicht über die Revolution, sondern über einen Grünkramladen schreibt – über die Revolution geniert er sich gewissermaßen zu schreiben (noch oder schon?) –, so perzipiert und schildert er mit so viel Frische und leidenschaftlicher Vehemenz ihre träge Starrheit, wie es nur ein Dichter tun kann, der von der Dynamik der neuen Epoche kommt.

Wenn also Werke über die Revolution und die Kunst in der Revolution nicht ein und dasselbe sind, so haben sie dennoch eine gemeinsame Berührungslinie Die Künstler, die

28 Der Dichter Demjan Bjedny wurde wegen der Verdienste seiner Werke im Bürgerkrieg von der Sowjetregierung mit dem Orden des Roten Banners ausgezeichnet. Anm. d. Übers.

aus der Revolution herkommen, können nicht umhin, über die Revolution zu schreiben. Andererseits muss die Kunst, die entschieden etwas über die Revolution zu sagen haben wird, die Einstellung des alten Tolstoi in ihrer Gräfllichkeit und Muschikfreundlichkeit aufgeben.

Es gibt noch keine Revolutionskunst, Aber es gibt Elemente dieser Kunst, gibt Andeutungen, Versuche, und vor allem, es gibt den revolutionären Menschen, der seinem Abbilde nach die neue Generation gestaltet und der diese Kunst immer mehr braucht. Wie viel Zeit ist nötig, damit sie sich entschieden offenbare? Es lassen sich da schwer Vermutungen anstellen, denn es ist ein imponderabler Prozess, der sich nicht berechnen lässt, und wir sehen uns gezwungen, bei der Bestimmung der Termine sogar der materielleren gesellschaftlichen Prozesse uns auf Mutmaßungen zu beschränken. Aber warum sollte die erste große Welle dieser Kunst nicht auch bald kommen, als Kunst jener jungen Generation, die in der Revolution geboren worden ist und die Revolution in sich vorwärts trägt?

Man darf die Revolutionskunst, die alle Widersprüche der Öffentlichkeit in der Übergangszeit in sich widerspiegelt, nicht mit der sozialistischen Kunst verwechseln, für die die Grundlage noch nicht geschaffen worden ist. Man darf andererseits nicht vergessen, dass die sozialistische Kunst aus der Kunst der Übergangsepoche erwachsen wird.

Wenn wir auf dieser Trennung beharren, lassen wir uns keineswegs von irgendwelchen pedantischen Rücksichten eines Schemas leiten. Nicht umsonst hat Engels die sozialistische Revolution als Sprung aus dem Reich der Notwendigkeit in das Reich der Freiheit bezeichnet. Die Revolution selbst ist noch nicht das „Reich der Freiheit“. Im Gegenteil, in ihr erfahren die Züge der „Notwendigkeit“ die äußerste Entwicklung. Wenn der Sozialismus, zusammen mit den Klassen, die Klassengegensätze aufhebt, so treibt die Revolution den Klassenkampf zur höchsten Intensität. Im Zeitalter der Revolution ist jene Literatur notwendig und fortschrittlich, die den Zusammenschluss der Werktätigen im Kampfe gegen die Ausbeuter fördert. Die revolutionäre Literatur muss vom Geiste des sozialen Hasses durchdrungen sein, der in der Epoche der proletarischen Diktatur einen schöpferischen Faktor in den Händen der Geschichte darstellt. Im Sozialismus bildet die Grundlage der Gesellschaft die Solidarität. Die ganze Literatur, die ganze Kunst muss nach einer anderen Stimmgabel getönt werden. Jene Gefühle, die wir, Revolutionäre, jetzt mitunter in Verlegenheit sind, beim Namen zu nennen, so sehr sind diese Namen vulgarisiert und abgedroschen: selbstlose Freundschaft, Nächstenliebe, herzliche Teilnahme werden in der sozialistischen Poesie als mächtige Akkorde erklingen.

Aber birgt nicht, wie es die Nietzscheaner befürchten, ein Übermaß von Solidarität die Gefahr in sich, dass der Mensch zu einem sentimental-passiven Herdenwesen ausarte? Keineswegs. Die mächtige Kraft des Wettstreits, die in der bürgerlichen Gesellschaft den Charakter der Marktkonkurrenz trägt, wird in der sozialistischen Gesellschaftsordnung nicht verschwinden, sondern wird, um in der Sprache der Psychoanalyse zu sprechen, sich sublimieren, d. h. eine höhere und fruchtbarere Form annehmen: sie wird zum Kampfe um die eigene Meinung, um den eigenen Entwurf, um den eigenen Geschmack werden. Je mehr der politische Kampf ausgeschaltet werden wird – in der klassenlosen Gesellschaft wird es keinen geben –, werden die freigewordenen Leidenschaften in das Fahrwasser der Technik und des Aufbaus gelenkt werden; dazu ist auch die Kunst zu rechnen, die natürlich allgemeiner, reifer, gestählter werden wird und zur höchsten Form des sich vervollkommnenden Lebensaufbaus auf allen Gebieten und nicht allein des „schönen“ Nebenbei werden wird.

Sämtliche Lebenssphären: die Bodenbestellung, die Planierung der menschlichen Siedlungen, die Schöpfungen der Theater, die Methoden der gesellschaftlichen Kindererziehung, die Lösung der wissenschaftlichen Probleme, die Schaffung eines neuen Stils, werden jeden einzelnen und alle zusammen aufs lebhafteste interessieren. Die Menschen werden sich in „Parteien“ teilen in Fragen eines neuen Riesenkanals oder der Verteilung der Oasen der Sahara – auch eine solche Frage wird es geben –, der Regelung des Wetters und des Klimas, eines neuen Theaters, einer chemischen Hypothese, der verschiedenen Richtungen in der Musik, des besten Systems des Sportes. Diese Gruppierungen werden von keinem Klassen- oder Kastenegoismus verpestet sein. Alle

werden in gleichem Maße an den Leistungen der Gesamtheit interessiert sein. Der Kampf wird einen rein geistigen Charakter haben. Er wird nichts mit Profitsucht, Gemeinheit, Verrat und Korruption zu tun haben, mit all dem, was das Wesen der „Konkurrenz“ in der Klassengesellschaft ausmacht. Aber dadurch wird der Kampf nicht minder aufregend, dramatisch, leidenschaftlich sein. Da in der sozialistischen Gesellschaft sämtliche Fragen – auch solche, die früher elementar und automatisch gelöst wurden (das Alltagsleben) oder der Obhut besonderer Priesterkassen überlassen waren (die Kunst) – Allgemeingut sein werden, so kann man mit Entschiedenheit sagen, dass für Kollektivinteressen und Leidenschaften sowie individuelle Konkurrenz ein weites Feld und eine grenzenlose Anzahl von Anlässen bestehen werden. Die Kunst wird also keinen Mangel empfinden an jenen Entladungen der gesellschaftlichen Nervenenergie, an jenen kollektiv-psychischen Anstößen, die die Gründung neuer Kunstrichtungen und den Wechsel der Ziele erzeugen. Die ästhetischen Schulen werden ihrerseits sich rings um ihre „Parteien“ gruppieren, d. h., um die Gruppierungen der Temperamente, der Geschmäcker und der Geistesrichtungen. In diesem selbstlosen und intensiven Kampfe, auf dem immer steigenden Fundament der Kultur wird vielkantig die menschliche Persönlichkeit wachsen und sich abschleifen, mit ihrer unschätzbaren Grundeigenschaft: sich niemals mit dem Erreichten zufriedenzugeben. Wahrlich, wir haben keinen Grund, zu befürchten, dass die Persönlichkeit in der sozialistischen Gesellschaft einschlafen oder verkümmern wird.

Welche von den alten Bezeichnungen passt für die Kunst der Revolution? Genosse Ossinski schrieb einmal, dass sie *realistisch* sein wird. Darin steckt ein richtiger und bedeutender Gedanke. Doch vergegenwärtigen wir uns, um nicht fehl zugehen, was der Begriff bedeutet. Der vollendetste künstlerische Realismus fällt bei uns mit dem goldenen „Zeitalter der Literatur“ zusammen, nämlich mit der Klassik der Adelsliteratur.

Die Periode des tendenziösen Schematismus, als man über ein Werk urteilte vorwiegend nach den gesellschaftlichen Absichten des Verfassers, fällt mit der Epoche zusammen, da die erwachende Intelligenz einen Weg zur gesellschaftlichen Tat suchte und zur Verbindung mit dem „Volke“ gegen das alte Regime strebte.

Die Dekadenz und der Symbolismus, die im Gegensatz zu dem bis dahin herrschenden „Realismus“ auftraten, fällt in die Epoche, als die Intellektuellen, vom Volke getrennt, ihre eigenen Erlebnisse vergötternd und faktisch sich der Bourgeoisie unterordnend, nur danach trachteten, psychologisch und ästhetisch sich in der Bourgeoisie nicht aufzulösen. Der Symbolismus beschwor die himmlischen Regionen, ihm dabei zu helfen.

Der Futurismus der Vorkriegszeit kennzeichnete den Versuch, auf individualistischem Wege sich aus dem Banne des Symbolismus zu befreien und einen persönlichen Halt in den unpersönlichen Leistungen der materiellen Kultur zu finden.

Das ist die grobe Logik der Aufeinanderfolge der großen Perioden in der Entwicklung der russischen Literatur. Jede dieser Richtungen schloss in sich eine bestimmte gesellschaftliche oder Gruppen-Weltauffassung, die ihren Stempel aufdrückte den Stoffen der Werke, ihrem Sujet, der Wahl des Milieus, der handelnden Personen usw. usw. Der Begriff des Inhalts streift nicht das Subjekt im formalen Sinne des Wortes, sondern die gesellschaftliche Auffassung. Eine Epoche, eine Klasse und ihre Weltempfindung finden in der subjektlosen Lyrik ebenso ihren Ausdruck wie in dem sozialen Roman.

Ferner handelt es sich um die Form. Diese letztere entwickelt sich – innerhalb gewisser Grenzen – nach ihren eigenen Gesetzen wie jede Technik. Jede neue Literaturschule, wenn sie tatsächlich eine Schule ist und nicht ein willkürlicher Wurmfortsatz, ergibt sich aus der ganzen vorhergehenden Entwicklung, aus der bereits vorhandenen Meisterschaft der Worte und der Farben, und verlässt das bereits erreichte Ufer zu neuen Fahrten und Eroberungen. Die Entwicklung geht auch hier dialektisch vor sich: die neue Kunstrichtung negiert die vorhergehende. Warum? Offenbar wird es irgendwelchen Gedanken und Gefühlen im Rahmen der alten Methoden zu eng. Aber zugleich finden die neuen Stimmungen in der alten, bereits verhärteten Kunst solche Elemente, die bei einer Weiterentwicklung ihnen den nötigen Ausdruck verleihen können, – und es wird das Banner des Aufbruchs gegen das „Alte“ im Allgemeinen erhoben, im Namen einiger Elemente, die entwicklungsfähig sind. Jede literarische Richtung war potentiell schon in der Vergangenheit enthalten, und jede

entwickelte sich, indem sie mit der Vergangenheit feindselig gebrochen hatte. Das Wechselverhältnis zwischen Form und Inhalt (unter dem letzteren ist nicht einfach das „Thema“ zu verstehen, sondern der lebendige Komplex der Stimmungen und Gedankengänge, die nach künstlerischem Ausdruck suchen) wird dadurch bestimmt, dass die neue Form entdeckt, verkündet und entwickelt wird gerade unter dem Druck des inneren Bedürfnisses, der kollektiv-psychologischen Anforderungen, die genau so in der ganzen menschlichen Psychologie ihre sozialen Wurzeln hat.

Dadurch wird die Zwiespältigkeit jeder literarischen Richtung erklärt: sie liefert einen Beitrag zur Technik der Schöpfung, indem sie das allgemeine Niveau des Könnens hebt (oder senkt); andererseits verleiht sie in ihrer historischen Konkretheit einen Ausdruck bestimmten, letzten Endes Klassenbedürfnisses. Wir sagen: Klassenbedürfnisse, aber das bedeutet zugleich auch individuelle Bedürfnisse, denn aus dem Individuum spricht seine Klasse; das bedeutet auch nationale Bedürfnisse, denn der Geist der Nation wird von der Klasse bestimmt, die in ihr herrscht und sich dadurch ihre Literatur unterordnet.

Nehmen wir den Symbolismus. Was ist darunter zu verstehen: die Kunst der symbolischen Umgestaltung der Wirklichkeit als formale Methode des künstlerischen Schaffens? Oder jene symbolische Richtung, deren Träger Blok, Sologub und andere waren? Das Symbol ist keine Erfindung des russischen Symbolismus. Der letztere hat es vielleicht nur intimer dem Organismus der modernisierten russischen Sprache eingepflanzt. In diesem Sinne wird die kommende Kunst, welche Wege sie auch einschlagen mag, auf das formale Vermächtnis des Symbolismus nicht verzichten wollen. Der russische Symbolismus der und der Jahre hat jedoch das Symbol für ganz bestimmte Aufgaben benutzt. Für welche? Die Dekadenzliteratur, die dem Symbolismus voranging, suchte die Lösung aller künstlerischen Fragen im Kelch der Erlebnisse der Persönlichkeit: Geschlecht, Tod usw., oder sogar fast ohne „usw.“, nur: Geschlecht und Tod. Das musste sich in kurzer Zeit erschöpfen. Daraus ergab sich das Bedürfnis – ebenfalls nicht ohne gesellschaftlichen Anstoß –, die höchste Sanktion für die eigenen Bedürfnisse, Gefühle und Stimmungen zu finden und sie dadurch zu bereichern und zu heben. Der Symbolismus, der aus dem Bilde nicht einfach eine Kunstmethode, sondern ein Glaubenssymbol gemacht hat, wurde für die Intellektuellen zur Kunstbrücke, die zum Mystizismus führte. In diesem nicht abstrakt formalen, sondern konkret gesellschaftlichen Sinne war der Symbolismus nicht einfach eine Angelegenheit der Kunsttechnik, sondern bedeutete die Flucht der Intellektuellen aus der Realität durch Errichtung einer jenseitigen Welt, durch die künstlerische Erziehung einer selbstherrlichen Verträumtheit, Kontemplation, Passivität. In Blok finden wir einen modernisierten Schukowski²⁹! Die alten marxistischen Sammelbücher und Pamphlete (von 1908 und den darauf folgenden Jahren), so unbeholfen und vierschrötig sie in manchen ihren Verallgemeinerungen auch waren, und so sehr sie auch alles über einen Kamm schoren, gaben über das Thema „Literarischer Zerfall“ eine unvergleichlich bedeutendere und richtigere Diagnose und Prognose als z. B. Genosse Tschuchak tut, der früher als viele Marxisten die Fragen der Form angeschnitten, sie aufmerksamer als die andern behandelt hat, aber, dem Einfluss der fortlaufenden künstlerischen Richtungen verfallend, in ihnen Etappen der Akkumulation proletarischer Kultur erblickte und nicht Etappen der wachsenden Entfremdung der Intellektuellen von den Volksmassen,

Was soll man jetzt unter Realismus verstehen? In verschiedenen Epochen hat der Realismus den Gefühlen und Bedürfnissen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen Ausdruck verliehen und hat es mit recht verschiedenen Mitteln getan. Jeder dieser Realismen bedarf einer besonderen gesellschaftlich-literarischen Definition und einer besonderen formal-literarischen Wertung. Was haben sie gemein? Einen gewissen und nicht unwichtigen Zug der Weltempfindung, einen Drang nach dem Leben so wie es ist, nicht Flucht vor der Realität, sondern künstlerische Aufnahme, aktives Interesse für die Wirklichkeit, ihre konkrete Stabilität oder: Veränderlichkeit, das Bestreben, dieses Leben entweder darzustellen, so wie es ist, oder zur Krone der Schöpfung zu erheben, entweder zu

29 Russischer Lyriker aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; entspricht ungefähr dem Deutschen Lenau. Anm. d. Übers,

rechtfertigen oder zu verdammen, abzukonterfeien oder zu verallgemeinern oder zu symbolisieren, namentlich auch dieses Leben, unsere drei Dimensionen, als ausreichende, vollwertige und selbstwertige Materie der Schöpfung,

In diesem weiten, philosophischen und nicht schulmäßig literarischen Sinne darf man mit Bestimmtheit sagen, dass die neue Kunst realistisch sein wird. Die Revolution verträgt sich mit Mystik nicht. Wenn dasjenige, was Pijnjak, die Imaginisten und manche andere ihre Romantik nennen, ein – wie man befürchten kann – leiser Versuch zu einer Mystik unter anderem Namen ist, so wird sich die Revolution mit der Romantik nicht lange vertragen. Das ist nicht Doktrinarismus, sondern unüberwindliche psychologische Berechnung. In unseren Tagen kann es keine leicht transportable kokette Mystik „nebenbei“ geben, so eine Art Schoßhündchen. Unsere Zeit haut mit dem Beil ein. Das von Grund auf aufgewühlte, stürmische, herbe Leben spricht: „Ich brauche einen Künstler von einer Liebe. Wenn Du mich auffängst und packst, so überlasse ich es Dir, Deinem Temperament, Deinem Genius, zu wählen, welche Werkzeuge und Instrumente, die durch die Entwicklung der Kunst geschaffen sind, Du wählst. Aber begreife mich so, wie ich bin, und nimm mich, wie ich werde, und außerhalb meiner gibt es für Dich nichts.“ Das bedeutet: realistischer Monismus im Sinne der Weltauffassung und nicht „Realismus“ im Sinne des traditionellen Arsenal der literarischen Schule. Und umgekehrt: der neue Künstler wird alle von der Vergangenheit geschaffenen Methoden und Gepflogenheiten brauchen und noch welche dazu, um das neue Leben zu erfassen. Und dies wird keine künstlerische Eklektik sein, denn die Einheit des Schaffens wird von der aktiven Weltempfindung gegeben.

In den Jahren 1918 und 1919 konnte man oft an den Fronten Truppenteilen begegnen, deren Aufzug mit Kavalleriepatrouillen anfang und mit Wagen schloss, die Schauspieler, Schauspielerinnen, Dekorationen und allerlei Requisiten mit sich führten. Der Platz der Kunst überhaupt ist im Train der historischen Entwicklung. Bei plötzlich eintretenden Veränderungen an unseren Fronten gerieten die Wagen mit den Schauspielern und Dekorationen mitunter in eine prekäre Lage und wussten nicht, wo sie bleiben sollten. Sie fielen oft den Weißen in die Hände. In ebenso schwieriger Lage befindet sich die ganze Kunst, die von einer jähen Veränderung auf der geschichtlichen Front überrascht worden ist. Besonders schwer hat es das Theater, das schon gar nicht ein und aus weiß. Merkwürdig ist dabei, dass das Theater, diese vielleicht konservativste Kunstform von allen, die radikalsten Theoretiker von allen hat. Bekanntlich ist der revolutionärste Stand im Verband der Sowjetrepubliken der Stand der Theaterrezensenten. Man müsste bei der erstbesten revolutionären Gelegenheit im Westen oder im Osten aus ihnen ein besonderes Bataillon „linker Theaterrezensenten“ bilden. Wenn die Moskauer Theater „Die Tochter der Madame Angot“, „Tarelkins Tod“, „Turandot“ und den „Großmütigen Hahnrei“ aufführen, so lassen es sich die ehrwürdigen linken Theaterrezensenten noch gefallen. Als es aber zum Stücke Martinets³⁰ kam, so wurden sie rebellisch (noch bevor Meyerhold Martinets Stück „Die rebellische Erde“ inszenierte). Das Stück sei patriotisch. Martinet sei Pazifist! Der eine drückte sich sogar so aus: „Für uns ist das alles gestriger Tag und hat daher kein Interesse.“ Hinter dieser Linksheit steckt eben eine fürchterliche Spießigkeit und kein Deut revolutionären Geistes. Wenn wir sozusagen mit dem politischen Ausweis beginnen wollten, so war Martinet schon Revolutionär und Internationalist zu einer Zeit, als viele der jetzigen Vertreter des aller-linkesten Standes von Revolution überhaupt noch nichts wussten. Und darin, – was heißt es eigentlich: Martinets Stück ist für uns der gestrige Tag? Hat denn die französische Revolution schon stattgefunden? Hat sie schon gesiegt? Oder ist die Revolution in Frankreich für uns nicht ein selbständiges historisches Schauspiel, sondern eine langweilige Wiederholung der russischen Revolution? Hinter dieser Linkstuerie steckt, abgesehen von allem andern, eine höchst vulgäre nationale Beschränktheit. Dass Martinets Stück Längen hat, dass es eher ein Buchdrama als ein Theaterstück ist (der Verfasser hat wohl auch kaum mit einer Inszenierung seines Stückes gerechnet), – das ist unzweifelhaft. Aber diese Mängel würden verschwinden, wenn das Theater das Stück in all seiner national-

30 Das Stück Martinets „La nuit“ (Die Nacht) wurde unter dem Namen: „Die rebellische Erde“ vom Theaterdirektor Meyerhold neu inszeniert. Anm. d. Übers.

historischen Konkretheit genommen hätte, d. h. nicht als Schematisierung der wild gewordenen Erde, sondern als Drama des französischen Proletariats an einer bestimmten Grenzscheide seines großen Sieges. Die Übertragung der Handlung aus dem historischen Milieu in ein abstrakt konstruiertes bedeutet in diesem Fall ein Abrücken von der Revolution, von der realen, wahren Revolution, jener Revolution, die sich beharrlich entwickelt und von Land zu Land schreitet und die infolgedessen manchen pseudorevolutionären Kleinbürgern als langweilige Wiederholung des Erlebten vorkommt.

Ich weiß nicht, ob wir momentan auf der Bühne die Biomechanik brauchen, d. h. ob sie in der ersten Reihe der historischen Dringlichkeit steht. Dafür aber zweifle ich keinen Augenblick – wenn es erlaubt ist, in solchen subjektiven Ausdrücken zu sprechen –, dass das russische Theater ein frisches Repertoire aus dem revolutionären Leben und in erster Linie ein *sowjetisches Lustspiel* braucht. Wir brauchen unseren eigenen „Junker“³¹, unser eigenes „Kummer aus Verstand“³², unseren eigenen „Revisor“³³. Nicht eine Neuinszenierung der drei alten Lustspiele, nicht eine parodistisch-faschingsgemäße neue Aufhügelung für den Sowjetbedarf – obwohl auch das zu neunundneunzig Hundertsteln lebensnotwendig ist –, nein, wir brauchen einfach ein sowjetisches Sittenlustspiel, das lacht und brandschatzt. Ich gebrauche absichtlich die Terminologie der alten Literaturlehrbücher und befürchte keineswegs den Vorwurf der Rückständigkeit, denn die neue Klasse, der neue Alltag, die neuen Laster, der neue Stumpfsinn verlangen, dass man sie der Verschwiegenheit entreiße, und wenn dies stattgefunden haben wird, werden wir eine neue Theaterkunst haben, denn ohne neue Methoden lässt sich der neue Stumpfsinn nicht reproduzieren. Wie viel neue „Junker“ warten zitternd auf ihre Verkörperung auf der Bühne, wie viel Kummer wird „vom Verstand, von der Klugheit“ oder der Klügelei gestreut, und wie gut wäre es, wenn ein Theaterrevisor über das Sowjetgefilde passierte! Man rede sich nicht mit der Theaterzensur heraus, denn das würde nicht stimmen. Freilich, wenn unser Lustspiel sagen würde: „So weit hat man uns also gebracht, – zurück zum alten, molligen, adeligen Nest!“, so würde sich die Zensur ein solches Lustspiel verbitten und würde recht daran tun. Wenn aber Euer Lustspiel sagen wird: „So, wir bauen das neue Leben, und nun wollen wir alle alte und neue Schweinerei, Niederträchtigkeit und Gemeinheit hinaus fegen“, – dann wird die Zensur es nicht hindern.

In den wenigen Fällen, als ich vor dem erhobenen Theatervorhang höflich in den Ärmel gähnen musste, um niemanden zu verletzen, da blieb am stärksten in meinem Gedächtnis, wie lebhaft der Zuschauerraum jede noch so geringfügige Anlehnung an das heutige Leben aufnahm. Am interessantesten lässt sich das wahrnehmen bei den Operettenrestaurationen des „Künstlerischen Theaters“³⁴, die kokett gespickt sind mit Dornen und Dörnchen (keine Rosen ohne Dornen!). Ich musste dabei denken: wenn wir es zum Lustspiel noch nicht gebracht haben, – warum haben wir nicht wenigstens die gesellschaftliche Genrerevue geschaffen?

Gewiss, gewiss, gewiss, die Bühnenkunst kann in der Zukunft die vier Wände verlassen und sich im Massenleben auflösen, das dann ganz den Rhythmen der Biomechanik usw. usw. unterworfen sein wird. Aber das ist dennoch „Futurismus“, d. h. weit entfernte Zukunftsmusik, und zwischen der Vergangenheit, von der das Theater lebt, und der entfernten Zukunft liegt die Gegenwart, in der wir leben. Es wäre gut, wenn man zwischen dem Passéismus und dem Futurismus den ... Präsentismus auf die Bretter bringen würde. Leser, wir wollen für diese Richtung stimmen! Von einem einzigen guten sowjetischen Lustspiel wird das Theater für einige Jahre aufleben, und dann wird wohl auch die Tragödie da sein, die nicht umsonst als erhabene Abart der Wortkunst geschätzt wird.

31 Lustspiel von Wiesin aus der Katharinazeit.

32 Lustspiel von Gribojedow aus den 20 er Jahren.

33 Lustspiel von Gogol. Die drei Werke gelten als die „klassischen“ russischen Lustspiele. Anm. d. Übers.

34 Gemeint ist das „Künstlerische Theater“ in Moskau unter Leitung Stanislawskis. Anm. d. Übers.

Vermag denn aber unser gottloses Zeitalter eine Monumentalkunst zu schaffen? fragen manche Mystiker, die bereit wären, selbst die Revolution zu akzeptieren, unter der Bedingung, dass sie ihnen das Jenseits garantiere. Die monumentalste Form der Wortkunst ist die Tragödie. Die Antike leitete die Tragödie vom Mythos ab. Es gibt keine antike Tragödie ohne tiefen, durchdrungenen und dem Leben Sinn verleihenden Glauben an das Schicksal. Die Monumentalkunst des Mittelalters ist wiederum verbunden durch die christliche Mythologie, die nicht allein den Kathedralen und Mysterien, sondern allen Lebensverhältnissen Sinn verlieh. Die Monumentalkunst war in jenen Epochen nur möglich dank der Einheit des religiösen Empfindens des Lebens und dessen aktiver Beteiligung. Wird das religiöse Glauben ausgeschaltet (gemeint sind nicht die dumpfen mystischen Rülpsen der heutigen Intellektuellenseele, sondern die tatsächliche Religion mit Gott, der himmlischen Gesetzgebung und der Kirchenhierarchie), so ist das Leben entblößt, und es bleibt kein Platz mehr für das höhere Aufeinanderprallen von Gott und dem Schicksal, der Sünde und der Erlösung. Von dieser Seite aus gesehen, sucht der nicht ganz unbekannte Mystiker Stepphuhn die Kunst zu behandeln in einem Artikel: „Über die Tragödie und die Jetztzeit“. Er geht gewissermaßen von den Bedürfnissen der Kunst selbst aus, verheißt ein neues monumentales Schaffen, zeigt in der Perspektive die Wiedergeburt der Tragödie und fordert zum Schluss: im Namen der Kunst unterwirf dich und verbeuge dich vor den himmlischen Kräften! In Stepphuhns Konstruktion liegt eine gewinnende Logik. Der Verfasser braucht in Wirklichkeit gar nicht die Tragödie, denn was bedeuten die Gesetze der Tragödie vor der Gesetzgebung des Himmels! Er will bloß unser Zeitalter am kleinen Finger der tragischen Ästhetik fangen, um die ganze Hand zu haben. Das ist eine rein jesuitische Methode. Vom dialektischen Standpunkt aus bleibt Stepphuhns Konstruktion formal und oberflächlich. Er ignoriert einfach die materiell-historische Grundlage, auf der hintereinander das antike Drama und die Kunst der Gotik entstanden sind und eine neue Kunst entstehen muss.

Der Glaube an das unabwendbare Geschick war ein Abbild der engen Grenzen, in denen der antike Mensch mit seinem klaren Denken, aber der armen Technik lebte. Noch wagt er es nicht, sich die Eroberung der Natur in heutigem Maßstabe zur Aufgabe zu machen: so hängt sie über ihm als Fatum. Die Beschränktheit und Starrheit der technischen Hilfsmittel, die Stimme des Blutes, Krankheit, Tod – alles, was den Menschen beschränkt und ihn in seine Grenzen zurückweist, ist Fatum. Das Tragische war ein Widerspruch zwischen der erwachten Welt des Bewusstseins und der trägen Beschränktheit der Mittel. Der Mythos hat diese Tragödie nicht geschaffen, sondern ihr nur Ausdruck verliehen in der bildlichen Sprache der Menschheitskindheit.

Im Mittelalter erzeugten die spiritualistischen Konzessionen der Erlösung und überhaupt das ganze System der doppelten Buchführung, der irdischen und der himmlischen, die sich aus der Doppelseele der Religion und insbesondere des historischen, d. h. wahren Christentums ergab, keine Lebenswidersprüche, sondern widerspiegelten sie nur und lösten sie anscheinlich. Die mittelalterliche Gesellschaft überwand die wachsenden Widersprüche in der Art, dass sie einen Wechsel auf den Gottessohn ausstellte: die Herrschenden signierten, die Kirchenhierarchie gab den Bürgen ab, die Unterdrückten sollten im Jenseits diskontieren. Die bürgerliche Gesellschaft atomisierte die menschlichen Beziehungen, indem sie ihnen eine unerhörte Elastizität und Beweglichkeit verlieh. Die primitive Einheitlichkeit des Bewusstseins als Grundlage der religiösen Monumentalkunst verschwand zugleich mit den primitiven ökonomischen Verhältnissen. Die Religion nahm durch die Reformation einen individualistischen Charakter an. Die religiösen Kunstsymbole lösten sich von der himmlischen Nabelschnur, fielen um und begannen einen Stützpunkt zu suchen in der schwankenden Mystik des Individualbewusstseins.

In den Shakespeareschen Tragödien, die ohne Reformation undenkbar wären, sind das antike Schicksal und die mittelalterlichen Passionen von individuellen Leidenschaften verdrängt: von Liebe, Eifersucht, Rachsucht und Gier, seelischem Zwiespalt. Aber in jedem Shakespeareschen Drama erreicht die persönliche Leidenschaft einen solchen Grad von Spannung, dass sie den Menschen überragt, überpersönlich, zu einer Art Fatum wird. So die Eifersucht Othellos, der Ehrgeiz Macbeths, die Habgier Shylocks, die Liebe Romeos und

Julias, der Hochmut Coriolans, das seelische Schlingern Hamlets. Shakespeares Tragödie ist individualistisch und in diesem Sinne nicht von so allgemeiner Bedeutung wie der König Ödipus, in dem das Bewusstsein eines ganzen Volkes Ausdruck findet. Dennoch bedeutet Shakespeare im Vergleich mit Aischylos einen gewaltigen Schritt vorwärts und nicht rückwärts. Die Kunst Shakespeares ist menschlicher. Jedenfalls werden wir eine neue Tragödie, wo Gott waltet und der Mensch gehorcht, nicht akzeptieren. Eine solche Tragödie wird auch niemand mehr schreiben.

Die bürgerliche Gesellschaft, die durch die Beziehungen atomisiert wurde, hatte in der Epoche ihres Aufstieges ein großes Ziel, das die Befreiung der Persönlichkeit hieß. Ihm erwachsen die Shakespeareschen Dramen und Goethes „Faust“. Der Mensch betrachtet sich als Mittelpunkt des Weltalls und somit auch der Kunst. Dieses Thema reichte für Jahrhunderte aus! Eigentlich war die ganze neuere Literatur bloß die Bearbeitung dieses Themas, aber das ursprüngliche Ziel – die Befreiung, die Qualifizierung der Persönlichkeit – schwand dahin und entrückte in das Gebiet einer neuen, seelenlosen Mythologie in dem Maße, wie die innere Unzulänglichkeit der wirklichen Gesellschaft sich in ihren unerträglichen Widersprüchen offenbarte.

Der Zusammenprall des Persönlichen mit dem Überpersönlichen ist jedoch nicht nur auf religiöser Basis möglich, sondern auch auf der Grundlage einer den Menschen überragenden menschlichen Leidenschaft. Das Überpersönliche ist vor allem das Gesellschaftliche. Solange der Mensch seiner gesellschaftlichen Organisation nicht Herr geworden ist, erhebt sich diese über ihn als Fatum. Ob sie dabei die religiöse Hülle abstreift oder nicht, ist jedenfalls ein untergeordneter Umstand, der durch den Grad der Hilflosigkeit des Menschen bedingt ist. Der Kampf eines Babeuf um den Kommunismus in einer Gesellschaft, die noch nicht reif dafür war, war der Kampf des antiken Helden gegen das Fatum. Das Schicksal Babeufs trägt dabei alle Züge einer wahren Tragödie, ebenso das Schicksal jener Gracchen, deren Namen Babeuf sich beigelegt hatte.

Die Tragödie der abgeschlossenen persönlichen Leidenschaften ist für unsere Zeit zu schal. Aber warum? Darum, weil wir in einer Epoche der sozialen Leidenschaften leben. Die Tragödie unserer Epoche besteht im Zusammenstoß der Persönlichkeit mit der Gemeinschaft oder im Zusammenstoß zweier feindlicher Gemeinschaften durch die Persönlichkeit. Unsere Zeit ist wieder eine Zeit großer Ziele. Darin besteht ihr Kennzeichen. Aber das Grandiose dieser Zeit liegt eben darin, dass der Mensch bestrebt ist, sich von dem mystischen und sonstigen geistigen Nebel zu befreien, seine Gesellschaft und sich selber umzugestalten – nach einem Plan, den er selbst geschaffen hat. Das ist natürlich ein größeres Beginnen als das kindische Spiel der Alten, das ihrem kindlichen Alter geziemte, oder die Fieberphantasien der Mönche des Mittelalters, oder jener Großmut des Individualismus, der die Persönlichkeit vom Kollektiv trennt, sie rasch bis auf den Grund erschöpft und sie dann in die Leere des Pessimismus stürzt oder sie auf allen Vieren vor dem frisch, aufgetünchten Stier Apis kriechen lässt.

Die Tragödie bildet deshalb eine hohe Form der Literatur, weil sie eine heroische Anspannung der Bestrebungen, die Grenze der Ziele, Konflikte und Leiden voraussetzt. In diesem Sinne hat Stepphuhn recht, wenn er unsere Kunst des „Vorabends“, wie er sich ausdrückt, d. h. die Kunst, die dem Krieg und der Revolution vorausging, als unbedeutend charakterisiert.

Die bürgerliche Gesellschaft, der Individualismus, die Reformation, das Shakespearesche Drama, die Große Revolution haben für den tragischen Sinn von außen gestellter Ziele keinen Platz gelassen: ein großes Ziel muss das Bewusstsein des Volkes oder der führenden Klasse passieren, um zum Heroismus zu führen und den Boden für solche großen Gefühle zu schaffen, die die Tragödie beseelen. Der zaristische Krieg, dessen Ziele nicht in das Bewusstsein eingedrungen waren, gebar bloß Versmacherei, daneben rieselte ein Bächlein der individualistischen Dichtkunst, die sich zum Objektiven nicht erhob und die große Kunst nicht bildete.

Die Kunst der Dekadenz und der Symbolismus mit allen ihren Abzweigungen war vom Standpunkt des historischen Aufstieges der Kunst als gesellschaftlicher Form – lediglich eine Federprobe, eine Meisterübung, das Stimmen der Instrumente. Der „Vorabend“ war in

der Kunst ein Zeitalter ohne Ziele. Wer ein Ziel hatte, der hatte etwas anderes zu tun, als Kunst zu betreiben. Jetzt gilt es, große Ziele durch die Kunst auszuführen. Ob die Kunst der Revolution die Zeit haben wird, eine „große“ revolutionäre Tragödie hervorzubringen, lässt sich schwer voraussehen. Aber die sozialistische Kunst wird die Tragödie erneuern, natürlich *ohne* Gott.

Die neue Kunst wird eine gottlose Kunst sein. Sie wird auch die Komödie zu neuem Leben erwecken, denn der neue Mensch wird auch lachen wollen. Sie wird dem Roman neues Leben einblasen. Sie wird der Lyrik alle Rechte einräumen, denn der neue Mensch wird besser und stärker lieben als die früheren Menschen geliebt haben, und wird sich Gedanken machen über Geburt und Tod, Die Kunst wird allen alten Formen, die von der Entwicklung des schöpferischen Geistes geschaffen worden sind, zur Wiedergeburt verhelfen, Die Zersetzung und der Zerfall dieser Formen haben keine absolute Bedeutung, d, h, besagen ihre absolute Unvereinbarkeit mit dem Geiste der neuen Zeit nicht. Es ist nur notwendig, dass der Dichter der neuen Epoche die menschlichen Gedanken neu durchdenke, die menschlichen Gefühle neu erfühle.

Am meisten hat in diesen Jahren die Architektur gelitten, und zwar nicht allein in Russland: die alten Bauten wurden allmählich zerstört, neue wurden nicht errichtet. Daher die Wohnungskrise in der ganzen Welt. Als die Menschen nach Kriegsbeendigung die Arbeit wieder aufnahmen, richteten sie ihre Bemühungen zuerst auf die Befriedigung des notwendigsten Tagesbedarfs und erst nachher auf die Wiederherstellung der Produktionsmittel und den Häuserbau. Die zerstörende Epoche des Krieges und der Revolutionen wird letzten Endes der Architektur einen Ansporn geben, etwa in dem Sinne, wie die Feuersbrunst von 1812 zu der Verschönerung Moskaus beigetragen hat (und das hat sie wirklich getan!). In Russland hatte die Zerstörung weniger Kulturmateriale vorgefunden als in andern Ländern: dabei wurde mehr zerstört als in andern Ländern, und das Aufbauen geht unvergleichlich schlechter voran als in andern Ländern. Was Wunder, wenn wir uns in diesen Jahren um die Architektur, die monumentalste aller Künste, nicht kümmern konnten. Jetzt erst fangen wir leise an, die Straßen zu reparieren, die Kanalisationsanlagen wiederherzustellen, die unfertig stehengebliebenen Häuser wieder zu Ende zu bauen, – aber wir fangen es erst an. Die Moskauer Landwirtschaftliche Ausstellung im Herbst 1923 haben wir aus Holz aufgebaut. Die Bautätigkeit großen Stils muss immer noch aufgeschoben werden. Die Autoren gigantischer Projekte im Geiste Tatlins³⁵ erhalten unfreiwillig eine Atempause für neue Überlegungen, Korrekturen oder radikale Revisionen. Man darf sich natürlich die Sache nicht so vorstellen, dass wir uns anschicken, noch jahrzehntelang an den alten Straßen und Häusern herum zu flicken. Dieser Prozess hat ebenso wie alle andern sowohl Zeitspannen der Flickarbeit, der langsamen Vorbereitung und der Kräfteanhäufung sowie Perioden des raschen Wachstums. Sobald nach Deckung der dringlichsten und aktuellsten Lebensbedürfnisse ein Überschuss zu verzeichnen sein wird, so wird der Sowjetstaat die Frage der gigantischen Bauten, in denen der Geist unserer Epoche seine monumentale Verkörperung finden wird, auf die Tagesordnung setzen. Dass Tatlin in seinem Projekt die nationalen Stile, die allegorische Skulptur, Stuckwerk, Ornamente, Verzierungen und allerhand Schnickschnack ausgeschaltet und versucht hat, sein Projekt einer richtigen, konstruktiven Ausnutzung des Materials unterzuordnen, – darin hat er unbedingt recht. Die Konstruktion der Maschinen, der Architektur der Häuser und gedeckten Märkte ist immer so gewesen. Es bliebe nur noch zu beweisen, ob Tatlin recht hat mit dem, was seine persönliche Erfindung ist: dem rotierenden Kubus, der Pyramide und dem Zylinder aus Glas.

Ob schlecht oder recht, die Zeitumstände werden ihm die Zeit gewähren, die nötigen Argumente dafür zu suchen.

Maupassant hasste den Eiffelturm, was ja nicht jeder ihm nachtun muss. Aber es ist unzweifelhaft, dass der Eiffelturm einen zwiespältigen Eindruck macht: er reizt durch die technische Einfachheit der Formen, aber zugleich wirkt er abstoßend durch seine

35 Gemeint ist der phantastische Entwurf des russischen Architekten Tatlin für ein Denkmalgebäude der III. Internationale. Anm. d. Herausgeb.

Zwecklosigkeit. Darin steckt ein innerer Widerspruch: eine für einen solch hohen Turm höchst zweckmäßige Ausnutzung des Materials, – und wozu? Das ist kein Bau, sondern eine Bauübung, Momentan dient der Eiffelturm bekanntlich als Funkstation. Das verleiht ihm Sinn, macht ihn ästhetisch harmonischer. Doch hätte man den Bau von vornherein als Funkstation angelegt, so hätte er wahrscheinlich eine größere Zweckmäßigkeit der Form und folglich auch größere künstlerische Vollendung erlangt.

Der Denkmalentwurf Tatlins erscheint von diesem Gesichtspunkt aus viel weniger befriedigend. Der Zweck des Fundamentalbaus ist die Unterbringung der Räume aus Glas für Sitzungen des internationalen Rates der Volkskommissare, der Kommunistischen Internationale usw. Aber die Tragbalken und Pfeiler, die den Zylinder und die Pyramide aus Glas umfassen und stützen (sie dienen nur diesem Zwecke), sind so schwerfällig und überladen, dass sie den Eindruck eines nicht weggeräumten Baugerüsts erzeugen. Man versteht nicht, wozu sie da sind. Man sagt uns: um den rotierenden Zylinder zu stützen, in dem die Sitzungen stattfinden werden. Wir erwidern: aber die Sitzungen müssen doch nicht in einem Zylinder stattfinden, und der Zylinder braucht ja nicht zu rotieren. Ich erinnere mich, wie ich in meiner Kindheit einen Tempel aus Holz sah, der in eine Bierflasche eingebaut war. Das überwältigte meine Phantasie, damals fragte ich nicht: *wozu?* Tatlin beschreitet den entgegengesetzten Weg, Die Glasflasche für den internationalen Weltrat will er in einen spiralförmigen Tempel aus Eisenbeton einbauen. Aber jetzt kann ich nicht umhin, wozu? zu fragen. Genauer gesagt: wir würden wahrscheinlich sowohl den Zylinder sowie seine Rotation akzeptieren, wenn dies mit der Einfachheit und Leichtigkeit der Konstruktion verknüpft wäre, d. h. wenn die Vorrichtungen für die Rotation die ganze Leistung nicht erdrücken würden. Wir können auch den Argumenten nicht recht geben, die angeführt werden, um den künstlerischen Sinn, sagen wir der Plastik eines Jakob Lipschitz, zu erklären. Die Skulptur müsse ihre fiktive Unabhängigkeit aufgeben, die für sie ein Vegetieren in den Hinterhöfen des Lebens oder in den Friedhöfen der Museen bedeutet und müsse ihre Verbindung mit der Architektur zu einer höheren Einheit feiern. Die Skulptur müsse in diesem erweiterten Sinne eine Nutzenanwendung finden. Ausgezeichnet, Aber wir sehen nicht ein, wie sich diese Ideen auf die Plastik von Lipschitz anwenden lassen. Die Photographie zeigt uns ein paar sich schneidende Flächen, die man bedingt für die Schematisierung eines sitzenden Menschen mit einem Saiteninstrument halten kann. Man sagt: wenn dies heute noch nicht utilitaristisch ist, so ist es dafür „zweckmäßig“. In welchem Sinne? Um die Zweckmäßigkeit zu beurteilen, muss man den Zweck kennen? Überlegt man sich die Unzweckmäßigkeit oder evtl. Utilitarität dieser vielen sich schneidenden Flächen und eckigen Formen und Vorsprünge, so gelangt man zum Schluss, dass die Skulptur sich schließlich in einen Kleiderrechen verwandeln lässt. Aber wiederum, wenn der Künstler sich zur Aufgabe gestellt hätte, einen plastischen Rechen zu schaffen, so hätte er wahrscheinlich zweckmäßigere Formen dafür gefunden. Wir empfehlen jedenfalls, einen solchen Rechen nicht in Gips zu gießen.

Es bleibt noch die Vermutung übrig, dass die Plastik von Lipschitz ebenso wie die Wortkunst von Krutschynych einfach als technische Übungen, als Tonleiter und Exerzitien der Wort- und Skulpturmusik der Zukunft anzusprechen sind. Aber dann soll man die Fingerübungen nicht für Musik ausgeben. Es wäre besser, man ließe sie in der Werkstätte und zeige keine Photographien von ihnen.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass in der Zukunft, je weiter desto mehr, solche Monumentalaufgaben wie die neue Planierung der Gartenstädte, die Pläne der Musterhäuser, der Eisenbahnen und Häfen nicht allein die Ingenieure und Architekten, die am Preisausschreiben teilnehmen, interessieren werden, sondern auch die breiten Volksmassen. An Stelle der ameisenartigen Anhäufungen der Straßen und Stadtviertel, ein Stein auf dem andern, unmerkbar von Geschlecht zu Geschlecht, wird der titanische Bau von Dorfstädten, nach der Karte, mit dem Zirkel in der Hand tätig. In Fragen dieser Pläne werden wahrhaft volksgemäße Gruppierungen *für* und *gegen* entstehen, die eigentümlichen technisch-architektonischen Parteien der Zukunft mit ihrer Agitation, ihren Leidenschaften, Volksversammlungen und Abstimmungen, In diesem Kampfe wird die Architektur von neuem aber schon auf eine höhere Stufe von dem Odem der Massengefühle und

Stimmungen gedrängt werden, und die Menschheit wird „plastischer“ erzogen werden, d. h. sie wird sich daran gewöhnen, die Welt zu betrachten als gefügigen Ton zur Modellierung immer vollkommener Lebensformen. Die Scheidewand zwischen Kunst und Industrie wird fallen. Der künftige große Stil wird nicht verzierend, sondern formierend sein. Darin haben die Futuristen recht. Es wäre jedoch irrig, wollte man dies deuten als Liquidierung der Kunst, als deren Selbstausschaltung vor der Technik. In Anwendung auf ein Federmesser kann die Kombination von Kunst und Technik sich auf zwei Grundlinien bewegen: entweder die Kunst schmückt das Messer, indem sie auf dem Messergriff eine preisgekrönte Schöne oder den Eiffelturm darstellt, oder aber die Kunst verhilft der Technik zu einer „idealen“ Form des Messers, d. h. einer Form, die dem Material und der Bestimmung des Messers am meisten entspricht. Es wäre irrig, anzunehmen, dass eine solche Aufgabe mit rein technischen Mitteln gelöst werden kann, denn die Bestimmung und das Material lassen die Frage für eine unzählige Anzahl von Variationen offen. Für die Schaffung eines „idealen“ Messers bedarf es, abgesehen von der Beherrschung des Materials und der Bearbeitungsmethoden, auch noch der Phantasie und des Geschmackes. Ganz im Einklang mit der ganzen Tendenz der Industriekultur glauben wir, dass die künstlerische Phantasie auf dem Gebiete der Produktion der materiellen Güter sich mit der Aufstellung der idealen Form des Gegenstandes als solchem befassen wird und nicht mit der Verzierung als künstlerischen Gratisbeilage zu dem Gegenstande selbst. Wenn das für das Federmesser zutrifft, – um so mehr für das Gewand, das Möbelstück, die Theater und die Städte. Das bedeutet keineswegs eine Liquidierung der Werkkunst, sogar in entfernter Zukunft. In den Vordergrund wird wahrscheinlich die unmittelbare Zusammenarbeit mit allen übrigen Zweigen der Technik rücken.

Bedeutet dies soviel, dass die Industrie die Kunst in sich aufsaugen wird, oder aber, dass die Kunst die Industrie zu sich auf den Olymp emporheben wird? Diese Frage lässt sich so und anders beantworten, je nachdem, ob wir die Frage von Seiten der Industrie oder von der Seite der Kunst anschneiden. Aber im objektiven Resultat wird es keine Differenz zwischen dieser und der anderen Antwort geben. Beide bedeuten eine gigantische Erweiterung der Sphäre und eine ebenso gigantische Steigerung der künstlerischen Qualität der Industrie, unter der wir natürlich hier die ausnahmslos gesamte Produktionstätigkeit des Menschen verstehen: der maschinisierte und elektrifizierte Ackerbau wird zu einem Teil dieser Industrie werden.

Aber nicht allein zwischen Kunst und Produktion, – gleichzeitig wird auch die Scheidewand zwischen Kunst und Natur fallen. Nicht im Sinne von Rousseau, dass die Kunst sich dem Naturzustande nähern, sondern umgekehrt in dem Sinne, dass die Natur „künstlerisch“ werden wird. Die jetzige Lage der Berge und Flüsse, der Felder und Wiesen, Steppen, Wälder und Küsten kann man ja nicht als endgültig bezeichnen. Gewisse und zwar nicht geringe Veränderungen im Bilde der Natur hat der Mensch bereits schon hervorgebracht; doch sind dies bloß Schülerversuche im Vergleich zu dem, was noch kommen wird. Wenn der Glaube einst versprach, Berge zu verrücken, so wird die Technik, die nichts „auf Treu und Glauben“ hinnimmt, tatsächlich Berge abtragen und verschieben. Bisher geschah dies zu Zwecken der Industrie (Bergbau) oder des Verkehrs (Tunnels); in der Zukunft wird dies in weit größerem Maßstabe nach einem allgemeinen Produktions- und Kunstplan geschehen. Der Mensch wird sich mit der Umgruppierung der Berge und Flüsse befassen und wird die Natur ernstlich und wiederholt korrigieren. Schließlich wird er die Erde nach seinem Abbilde oder wenigstens nach seinem Geschmacke umgestalten. Wir haben keinen Grund zu befürchten, dass dieser Geschmack schlecht sein wird.

Der Dichter Klujew, der eine Diskussion mit Majakowski führt, erklärt eifersüchtig und tückisch, dass es „dem Dichter nicht gezieme, sich um Hebekräne zu kümmern“, und dass „in des Herzens Hochöfen (nicht in den anderen sonst) des Lebens purpurnes Gold geschmelzt“ werde. In diese Diskussion hat sich Iwanow-Rasumnik eingemengt, ein Narodnik, der linker Sozialrevolutionär war, – damit ist alles gesagt. Die Poesie des Hammers und der Maschine, in deren Namen angeblich Majakowski auftritt, erklärt Iwanow-Rasumnik als vergängliche Episode, dagegen die Poesie „der urbeständigen Erde“ als „ewige Poesie des Weltalls“. Erde und Maschine werden einander gegenübergestellt als

ewiger Quell der Poesie und etwas Vorübergehendem. Der immanente Idealist und vorsichtige, fade Halbmystiker Rasumnik zieht natürlich das Ewige dem Vergänglichen vor. In Wirklichkeit aber ist dieser Dualismus von Erde und Maschine falsch: man kann dem zurückgebliebenen Bauernacker eine Weizenfabrik, als Plantage oder sozialistischen Betrieb, gegenüberstellen. Die Poesie der Erde ist nicht ewiglich, sondern veränderlich; der Mensch hat angefangen, artikulierte Lieder von sich zu geben erst nachdem er zwischen sich und die Erde Werkzeuge und Instrumente, die einfachste Maschine gestellt hatte. Ohne den Pflug, ohne die Sichel und die Sense gibt es keinen Bauerdichter. Heißt das so viel, dass die Erde mit dem Pflug gegenüber der Erde mit dem Elektropflug den Vorzug der Ewigkeit hat? ... Der neue Mensch, der sich erst projiziert und verwirklicht, stellt nicht, wie Klujew und Rasumnik mit ihm es tun, den Geräten aus Knochen und Fischgräten die Hebekräne und den Dampfhammer gegenüber. Der sozialistische Mensch will und wird die Natur in ihrem ganzen Umfang mit den Knochen und Fischgräten, mittels der Maschine beherrschen. Er wird weisen, wo Berge stehen und wo sie weichen sollen, wird die Richtung der Flüsse ändern und die Meere meistern. Die idealistischen Tröpfe mögen glauben, dass dies langweilig sein wird, – dafür sind sie eben Tröpfe. Natürlich bedeutet das nicht, dass der ganze Erdball liniert und eingeteilt sein wird, dass die Wälder sich in Parks und Gärten verwandeln werden. Es werden bleiben Dickicht und Waldungen und Auerhähne und Tiger, aber dort, wo ihnen der Mensch den Platz zugewiesen haben wird. Und er wird dies so geschickt anstellen, dass sogar der Tiger den Hebekran nicht merken und sich nicht langweilen und so leben wird, wie er in Urzeiten gelebt hat. Die Maschine ist kein Gegensatz zur Erde. Die Maschine ist ein Werkzeug des modernen Menschen auf allen Lebensgebieten. Die jetzige Stadt ist vergänglich, aber sie wird sich nicht in dem alten Dorfe auflösen. Im Gegenteil, im Wichtigsten wird das Dorf sich zur Stadt erheben. Darin besteht die Hauptaufgabe. Die Stadt ist vergänglich, aber sie kennzeichnet die Zukunft und weist ihr den Weg. Das jetzige Dorf aber ist Vergangenheit, deshalb erscheint seine Ästhetik veraltet wie aus einem Museum der Volkskunst.

Aus der Epoche des Bürgerkrieges wird die Menschheit verarmt, mit fürchterlichen Zerstörungen hervorgehen selbst ohne Dazutun solcher Erdbeben, wie sie in Japan waren. Das Bestreben, die Not, den Hunger, den Mangel in allen seinen Formen zu besiegen, d. h., die Natur sich gefügig zu machen, wird eine Reihe von Jahrzehnten die herrschende Tendenz sein. Die Leidenschaft für die guten Seiten des Amerikanismus wird die Begleiterscheinung der ersten Etappe einer jeden jungen sozialistischen Gesellschaft sein. Das passive Naturgenießen wird aus der Kunst verbannt sein. Die Technik wird zu einer viel mächtigeren Inspiration des künstlerischen Schaffens werden. Später wird der Gegensatz von Technik und Natur in einer höheren Synthese seine Lösung finden.

Das, wovon einzelne Enthusiasten jetzt nicht ganz geheuer träumen, nämlich die Theaterisierung des Alltags und Rhythmisierung des Menschen selbst, passt in diese Perspektive ausgezeichnet hinein. Nachdem der Mensch die Wirtschaftsordnung rationalisiert, d. h., mit seinem Bewusstsein durchdrungen und sie seinen Absichten unterworfen haben wird, wird er auch in unserem heutigen trägen, durchaus morsch gewordenen Alltagsleben keinen Stein auf dem ändern lassen. Die Sorgen um Nahrung und Erziehung, die zentnerschwer auf der heutigen Familie lasten, werden fortfallen und zum Gegenstand der öffentlichen Initiative und des unerschöpflichen Kollektivschaffens werden. Das Weib wird endlich den halb versklavten Zustand verlassen. Neben der Technik wird die Pädagogik – im weiten Sinne der psychophysischen Ausbildung der neuen Generationen – zur Beherrscherin der Öffentlichen Meinung werden. Die pädagogischen Systeme werden mächtige „Parteien“ um sich scharen. Die sozial-erzieherischen Versuche und das Wettstreifen der verschiedenen Methoden werden ein Ausmaß erhalten, von dem man jetzt nicht träumen kann. Das kommunistische Alltagsleben wird nicht zufällig, wie die Korallenriffe, durch Ablagerung entstehen, sondern wird bewusst aufgebaut werden, vom Denken überprüft, gelenkt und korrigiert. Wenn das Alltagsleben seine Elementarnatur aufgeben wird, wird es auch aufhören, stagnierend zu sein. Der Mensch, der imstande sein wird, Flüsse und Berge zu versetzen, Volkspaläste auf dem Gipfel des Mont Blancs und auf dem Grunde des Atlantiks aufzubauen, der wird natürlich auch wissen, seinem Alltagsleben

nicht nur Reichtum, Farbigkeit und Intensität, sondern auch höchste Dynamik zu verleihen, Die Hülle des Alltags wird – kaum entstanden –, vom Andrang immer neuer technisch-kultureller Erfindungen und Errungenschaften gesprengt werden. Das Leben der Zukunft wird nicht eintönig sein.

Noch mehr. Der Mensch wird schließlich im Ernst daran gehen, sich selbst zu harmonisieren. Er wird es sich zur Aufgabe machen, der Bewegung seiner eigenen Organe – bei der Arbeit, beim Gehen, beim Spiel – eine höhere Deutlichkeit, Zweckmäßigkeit, Sparsamkeit und somit auch Schönheit zu verleihen. Er wird die Lust verspüren, die halb bewussten und dann auch die unbewussten Prozesse in seinem eigenen Organismus, wie Atmung, Blutkreislauf, Verdauung, Befruchtung, zu beherrschen und in den notwendigen Grenzen sie der Kontrolle der Vernunft und des Willens zu unterwerfen. Das Leben, ja sogar das physiologische Leben, wird kollektiv-experimentierend werden. Das menschliche Geschlecht, der erstarrte *Homo sapiens*, wird wieder radikal verändert werden und wird unter seinen eigenen Händen zum Objekt der kompliziertesten Methoden künstlicher Auslese und psychologischer Training werden.

Dies liegt ganz auf der Linie der Entwicklung. Der Mensch hat zuerst die dumpfen Elementargewalten aus der Produktion und der Ideologie verbannt und die barbarische Routine durch wissenschaftliche Technik sowie die Religion durch Wissenschaft ersetzt. Darauf verbannte er das Unbewusste aus der Politik, stürzte die Monarchie und die Stände durch die Demokratie und den rationalistischen Parlamentarismus und schließlich durch die durchsichtig klare Rätediktatur. Am schwersten hängt die blinde Elementargewalt über den wirtschaftlichen Beziehungen, – aber auch von dort vertreibt sie der Mensch durch die sozialistische Organisation der Wirtschaft. Dadurch wird eine radikale Umgestaltung des traditionellen Familienlebens ermöglicht. In der tiefsten und dunkelsten Ecke des unbewussten, elementaren Ich schlummert schließlich die Natur des Menschen selbst. Ist es denn nicht klar, dass die höchsten Anstrengungen des forschenden Denkens und der schöpferischen Initiative sich darauf werfen werden? Doch nicht dazu wird das menschliche Geschlecht aufhören, vor Gott, den Königen und dem Kapital auf dem Bauche zu rutschen, um dann vor den dumpfen Gesetzen der Vererbung und der blinden Geschlechtsauslese zu kapitulieren! Der frei gewordene Mensch wird ein größeres Gleichgewicht in der Arbeit seiner Organe, eine gleichmäßigere Entwicklung und Ausnutzung seiner Gewebe erreichen wollen, um dadurch allein die Angst vor dem Tode in Grenzen einer zweckmäßigen Reaktion des Organismus gegen die Gefahr zu bannen, denn es unterliegt keinem Zweifel, dass gerade die außerordentliche Disharmonie des Menschen – anatomisch und physiologisch –, die außerordentliche Ungleichmäßigkeit der Entwicklung und des Verbrauches der Organe und Gewebe dem Lebensinstinkt die verklemmte, krankhafte, hysterische Form der Todesfurcht verleiht, die den Verstand trübt und den dummen und erniedrigenden Phantasien vom Jenseits Nahrung zuführt.

Der Mensch wird es sich zur Aufgabe machen, seiner eigenen Gefühle Herr zu werden, seine Instinkte auf den Gipfel des Bewusstseins zu heben, sie durchsichtig klar zu machen, Leitungsfäden vom Willen unter die Schwelle des Bewusstseins zu führen und sich selber damit auf eine höhere Stufe zu bringen, also einen höherstehenden gesellschaftlich-biologischen Typus oder, wenn man will, einen Übermenschen zu schaffen.

Bis zu welchem Grade der Selbstbeherrschbarkeit sich der Mensch der Zukunft bringen wird, lässt sich ebenso schwer voraussagen wie die Höhe, auf die er seine Technik führen wird. Der gesellschaftliche Aufbau und die psychophysische Selbsterziehung werden die beiden Seiten eines und desselben Prozesses werden. Die Künste: die Wortkunst, die Bühnenkunst, die darstellenden Künste, die Musik, die Architektur – werden diesem Prozess eine herrliche Form verleihen. Richtiger gesagt: jene Hülle, in die sich der Prozess des Kulturaufbaues und der Selbsterziehung des kommunistischen Menschen kleiden wird, wird alle Lebenselemente der heutigen Künste bis zur höchsten Kraft entfalten. Der Mensch wird unvergleichlich stärker, klüger, feiner werden. Sein Körper – harmonischer, seine Bewegungen – rhythmischer, seine Stimme – musikalischer; die Formen des Seins werden eine dynamische Theatralik gewinnen. Der menschliche Durchschnitt wird sich bis zum

Niveau eines Aristoteles, Goethe, Marx erheben. Über diesen Berggrat werden sich neue Gipfel erheben.