

Majakowski lesen

– Zum 85. Geburtstag am 7. Juli 1978. –

Den Abschluß der fünfbandigen deutschen Majakowski-Ausgabe quittierten die Rezensenten Ende des Jahres 1973 einhellig mit der Ansicht, nun habe eine neue Phase der Majakowski-Aufnahme begonnen. Tatsächlich boten Hugo Huppert als Nachdichter und Leonhard Kossuth als Herausgeber nach der tschechischen Majakowski-Ausgabe von Jiří Taufer und vor der geplanten französischen von Léon Hobel und seiner Gruppe einen Standard, der eine Fülle neuer Fragen aufwerfen muß. Zunächst allerdings verstärkten die fünf Bände die Einschüchterung durch die „universale Persönlichkeit“ (G. Schaumann), die „große Gestalt unserer sozialistischen Klassik“ (W. Beitz), so daß ein freierer Blick nicht zu erwarten war: Einer der „universalsten, originellsten und kühnsten Experimentatoren revolutionärer sozialistischer Kunst“ wurde zum „künstlerischen Stern erster Größe“, zum „Vulkan“ und das Werk zu den „Explosionen“ des Majakowskischen Intellekts und Kunstgenies“ (W. Neubert).

Mit den Jahren ist deutlich geworden, daß die fünf Bände nicht die Steigerung der Einzigkeit Majakowskis betrieben, sondern seine Rückgliederung in den mächtigen Prozeß sozialistischer Kulturrevolution, aus dem er in den dreißiger Jahren aus Gründen, auf die einzugehen sein wird, ausgegliedert worden war.

Die Materialien der Ausgabe zu Gruppen- und Richtungskämpfen räumen mit der Befürchtung auf, die Analyse der futuristischen, produktions- und operationsästhetischen Herkunft Majakowskis oder seine Leidenschaften und wechselnden Allianzen könnten das Exemplarische seines Weges schmälern. Damit steht die Ausgabe in unmittelbarem Zusammenhang zur editorischen Erkundung der sowjetischen und internationalen Umgebung Majakowskis, die seit Beginn der siebziger Jahre an Intensität und Umfang zugenommen hat und derer man sich versichern muß, um zu den neuen Fragen vorzustoßen.

Herausgelöst aus dem Feld von Polemik und Korrespondenz, in dem Majakowski in den zwanzig-Jahren seiner Arbeit stand, war er in die Rolle eines Erlösers gedrängt worden, die seiner Ästhetik von Grund auf widersprach. Seine höchst pointierten, gelegentlich vernichtenden Urteile über andere Schreibweisen, die deren ungehinderten Zugang zur Öffentlichkeit voraussetzten, waren allzuoft aus Diskussionsbeiträgen zu Verdikten und Autoritätsbeweisen gemacht worden. Kam hinzu, daß die neuen Umgebungen, in die seine Texte gerieten, sein Bild weiter verschoben. Ob Majakowski z.B. mit Zeichnungen von Max Schwimmer erscheint, der um die gleiche Zeit Goethes *Tagebuch*, *Römische Elegien* und *Venezianischen Epigramme* illustrierte, oder nun mit den Fotomontagen Alexander Rodtschenkos, in den Buchmontagen El Lissitzkys bzw. mit seinen eigenen ROSTA-Fenstern und in der Umgebung der Plakate aus Revolution und Wiederaufbau - das ist keine Frage verlegerischer Liebhaberei, sondern eine Lektürevorgabe, ein Interpretationsangebot. Nicht daß man den Reiz und die Erleuchtung ungewohnter Nachbarschaften in Abrede stellte oder gar einzig die biografisch beglaubigte Zusammenarbeit für überlieferungs- und reproduktionswürdig hielte. Worum es geht, ist - den Prozeß revolutionärer Kunst weiterzutreiben, der über die Isolierung der Variante Majakowski nicht begriffen und vorangebracht werden kann.

Die Herausgabe der Arbeiten El Lissitzkys (1967, 1975), die Dokumentation des Revolutions- und Bürgerkriegsplakats in „Links! Links! Links!“ (1970) und „Rußland wird rot“ (1977), die Wiederentdeckung Sergej Tretjakows (1972 ff.), die Fortsetzung der Eisenstein-Edition (1975), die Übersetzung der theoretischen Schriften Juri Tynjanows (1975) und die Eröffnung einer Ausgabe Viktor Schklowskis mit dem fundamentalen „Zoo oder nicht über die Liebe“ (1976) erweiterten unsere Kenntnisse über Funktionsbegriffe, Strukturen und Traditionen der sowjetischen Avantgarde so rapid,

daß Literatur- und Kunstgeschichte, Theoriebildung und Arbeit an Nachfolgekonzepten nicht Schritt halten konnten. Wobei ja weiterhin entscheidende Kenntnisse fehlen: vor allem über das Vorfeld - den russischen Symbolismus und den russischen Futurismus mit seiner bezeichnenden Parallele der Innovationen in Malerei und Poesie, von den Ästhetiken und besonders vom sowjetischen Theater der zwanziger Jahre gar nicht zu reden. In allen Bereichen haben wir noch nicht einmal die sowjetische Edition und Forschung der vergangenen zwei Jahrzehnte gründlich aufgearbeitet. Daß seit Jahren die Herausgabe der Meyerhold-Schriften stockt, ist unverzeihlich.

Erschwert wird die Verallgemeinerung und der Vorstoß zu Nachfolgekonzepten, weil die beschleunigte Herausgabe der sowjetischen Kunst und Literatur der zwanziger Jahre weithin zersplittert in Autoren-Philologie erfolgt. Gerade aber der Bezug aufeinander, der Vorstoß als Gruppe, ja als internationale revolutionäre Kunstfront, also die gemeinsame, immer wieder auch kontroverse Herausarbeitung neuer Arbeitsweisen machten den charakteristischen Ansatz aus.

In der Aufdeckung der Zusammenhänge bieten Bücher wie *Revolution und Lyrik* (1972) und Nyota Thuns *Das erste Jahrzehnt* (1973) sowie *Multinationale Sowjetliteratur* (1975) lediglich erste Vorschläge, die dringend kritisch weitergedacht werden müssen. Was Majakowski angeht, so wird es vor allem darauf ankommen, die Positionsbestimmungen der Gruppen, aus denen er hervorging und die ihrer Gegner oder zeitweiligen Verbündeten neu in Beziehung zu setzen und aus ihrer Abhängigkeit von sozialökonomischen und politischen Tendenzen und Schwerpunktbildungen in der vorrevolutionären russischen und in der frühen sowjetischen Gesellschaft genauer zu analysieren.

Da die wichtigsten Zeitgenossen Majakowskis unter den Lyrikern in ersten kleinen Sammlungen allmählich vorgestellt sind - Jessenin (1965, 1975), Anna Achmatowa (1967, 1973), Boris Pasternak (1969, 1973), Demjan Bedny (1974), Ossip Mandelstam (1975, 1978) –, kann das vielfach gegliederte Gegenfeld, Adressat der Polemiken, nun exakter in seiner Eigenwertigkeit (und nicht nur als von Majakowski verworfen) erkannt werden. Schien es jahrelang, als hätte Majakowski und vielleicht noch einige seinesgleichen die Revolutionierung der Künste allein vollbracht, so wird zunehmend deutlich, daß das Gegenfeld nicht außerhalb dieser Umwälzung stand und kein bloßer Hintergrund blieb.

Majakowski schrieb sehr wohl im Hinblick auf diese anderen Poesiekonzepte und Versbehandlungen, wie diese wiederum mit seinen Ergebnissen rechneten und sie zum Teil schon früh verwarfen - um weiterzukommen.

Dieser Kampf der zwanziger Jahre um die revolutionäre Kunst in der Sowjetunion steht in engstem Kontakt mit den parallelen Prozessen in der Welt. Nach den Editionen der *Reihe Internationale Lyrik* „Weiße Reihe“ im Verlag *Volk und Welt* und den Lyrikeditionen des *Reclam-Verlages* ist es unmöglich, eine rein nationale Majakowski-Philologie fortzusetzen, welche den Dichter als das unvermeidliche Ergebnis nur russischer und sowjetischer Entwicklung begreift, die dann auf die Weltpoesie ausstrahlte. Adolf Endler hat in seiner „Zwischenbilanz“ zur „Weißen Reihe“ 1973 in diesen Blättern auf die Internationalität der Entwicklung revolutionärer Poesie aufmerksam gemacht, deren Produktivität unumgänglich an tiefgreifende Umbrüche gebunden ist:

Charakteristisch dafür sind die ‚Brüche‘ im Werk vieler Poeten, wie sie sich im Ausruf Novomeskys von 1925 („Apollinaire ist tot! Es lebe Majakowski!“) ebenso manifestiert wie in der Frage des Vallejo der dreißiger Jahre („Ein Holzbein kommt vorbei mit einem Kind an der Hand. / Was hilft es da, André Breton zu lesen?“), die man auch noch in Quasimodos spätem Urteil über Pasternak mitschwingen hört: „Ich glaube, Pasternak ist so weit von unserer Generation entfernt wie der Mond von der Erde.

1967 hatte Alexander Uschakow mit seiner Studie über Majakowski und George Grosz wieder an die kritische internationale Verbundenheit und Zusammenarbeit erinnert, die in den zwanziger Jahren zur

selbstverständlichen Prämisse der LEF-Ästhetik gehörte und die in den dreißiger Jahren vor allem von Sergej Tretjakow in, seinen Porträts der deutschen revolutionären Kunstarbeiter weiter ausgebaut worden ist. Noch vor 1967 war mit der deutschen Veröffentlichung von Louis Aragons Text über John Heartfield von 1935 im Anhang zu Wieland Herzfeldes Monografie über seinen Bruder der Zusammenhang von Majakowskis und Heartfields Ästhetiken sowie deren gemeinsamer Bezug auf Arthur Rimbaud benannt worden. Die aktuelle wie die historische Anregung sind damals nicht aufgenommen worden. Nachdem jetzt zwei Rimbaud-Ausgaben vorliegen und die Untersuchung des Strangs des marxistischen ästhetischen Denkens begonnen hat, der als „Materialästhetik“ (Werner Mittenzwei) die Bestrebungen Heartfields und im Vorfeld die George Grosz' umgreift, ist es höchste Zeit, auch zu Majakowski neue Fragen zu stellen. Sein 85. Geburtstag bietet willkommenen Anlaß, die „Losen Notizen zum Erben“ (1974) wie auch „Papier für die Lebenden“ (1975) weiter zu problematisieren und ein paar Editionsanschläge zu machen.

Gefragt werden soll hier vor allem nach zwei Dingen: nach Majakowskis Repräsentanz für die revolutionäre Poesie und nach den Möglichkeiten von Majakowski-Nachfolge. Beides ist in den vergangenen vier Jahrzehnten mit zunehmender Selbstverständlichkeit vorausgesetzt, wenn auch ganz unterschiedlich motiviert worden. Die treibenden Widersprüche in der Arbeit Majakowskis waren zu entwicklungsbedingten Irrtümern und zeitweiligen Überspitzungen geworden, Umstände und Kosten der Kämpfe um die Anerkennung gerieten in Vergessenheit.

Liest man aber die Geschichte der Aufnahme Majakowskis in Deutschland und die zeitgenössischen Dokumente dazu, so wird einem klar, wie die Majakowski-Bilder wechseln mußten, damit er schon 1940 bei Johannes R. Becher in die Goethe-Rolle des „Nationaldichters“ geriet. Obwohl zur gleichen Zeit Erich Weinert mit anderer Nuancierung den „Volksdichter“ begründete, ist diese Erhebung zum Repräsentanten der gesamten sowjetischen Entwicklung an Majakowski hängengeblieben und hat seiner Poesie in der Folge immer mehr Aufgaben zufallen lassen, die sie nicht bewältigen konnte. Selbst das pragmatischere Majakowski-Bild eines Gegen-Rilke, was in den vierziger Jahren, unterschiedlich argumentiert, bei Brecht, Maurer und Stephan Hermlin auftaucht, war nicht in der Lage, dieser Hypertrophierung seiner Rolle zu steuern.

Zu fragen wäre also zunächst: Was repräsentiert Majakowski tatsächlich?

Man kann sich der Antwort auf diese Frage sicher von zwei Seiten nähern. Man kann zu zeigen versuchen, wie zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Entwicklung eines Dichters sich Ansätze für viele andere Wege kreuzen, die Wege zu dieser Kreuzung immer differenzierter rekonstruieren. Man muß aber dann ebenso wieder nach der Besonderheit dieses einen sehen.

Für einen der wichtigsten Ansätze halte ich hier weiterhin die Debatten-Ästhetik Majakowskis, deren weiteres Umfeld Walter Benjamin aus eigener Anschauung als die „Disputationskunst“ der russischen Revolution beschrieben hat. Funktion und Struktur der Gedichte, Stücke und Reden Majakowskis lassen sich im Zusammenhang mit dieser Disputationskunst sehr genau fassen. In seiner Debatten-Ästhetik kreuzten und bekämpften sich nämlich Elemente der Provokationen futuristischer Frühzeit und des Öffentlichkeitstaumels während des „Versammlungs-Demokratismus“ (Lenin) zwischen Februar und Oktober 1917 mit dem weltrevolutionären Pathos des Kriegskommunismus, dem publikumsspaltenden Appell der ersten NÖP-Jahre, den Analysen der Lenin-Sprache und der Zukunftsrede der Fünfjahrplanzeit. Der inspirierte „Jahrmarktsbuden-Anreißer“, wie Majakowski 1919 in einem ersten Bericht der „Aktion“ über „Kunst im roten Moskau“ heißt, bleibt gegenwärtig bis in die Entlarvung des bürokratischen Sprachzirkus im „Schwitzbad“ und in das oratorische Bravourstück „Mit aller Stimmkraft“. Und man muß nur die Leistung dieser Debatten-Ästhetik zur Kenntnis nehmen, um darin nicht Geringfügiges zu sehen. Benjamin schilderte 1927 in seinem Bericht über das „literarische Gericht wegen der Inszenierung von Gogols ‚Revisor‘“ durch Wsewolod Meyerhold Majakowskis Auftreten mit ebensoviel Genuß wie Distanz:

/ .../ das Durchschnittsniveau des russischen Redners ist so hoch, daß auch in vierstündiger Debatte im ganzen auf einen schlechten Redner ein guter kommt. Von allen ist Majakowski der beste. Im richtigen Moment nimmt er das Publikum in die Hand, gibt ihm auf eine Viertelstunde das Schauspiel eines Dandy-Intelligenzlers, der sich aus Lust am bloßen Streit mit ihm herumschlägt und dabei noch versteht, ganz unverbindlich zu bleiben. In diesem Stil: „Allerdings, die beste Rolle hat er seiner Frau gegeben. Protektionswirtschaft?! - Aber wenn er sie nur geheiratet hat, weil sie eine gute Schauspielerin ist!!!“ Und meisterhaft vierschrötig nimmt er seinen Platz am grünen Rednertisch wieder ein.

Aus dem gleichen Jahr stammt Benjamins Rezension zu Gladkows „Zement“, dessen Höhepunkte er nicht in der epischen Konstruktion, sondern im Dialog sah, der den „Argot der Bolschewiken in die Literatur“ brachte. Der Leser erfahre, „welche Umgangsformen und welche Sprache, welches Zeremoniell und welche Debattierkunst sich in der Praxis der Kongresse und der Kommissionen ausgebildet“ habe. Drei Jahre später kommt Benjamin bei Gelegenheit des Vortrags von Ossip Brik über sowjetische Literatur auf diese These zurück und nennt seinen Bericht vom Juli 1930 „Russische Debatte auf deutsch“. Er halte einen „Umschwung im Wesen der Diskussion“ für möglich, wenn man erstens den verlogenen Grundsatz aufgebe, „sie sei eine Veranstaltung, kraft deren Gegner einander zu überzeugen - oder gar miteinander verständigen – suchten“, und zweitens den demagogischen Zug, wie ihn die Reichstagsdebatten hätten, wenn „sie zum Fenster hinaus und nicht in den Schlafsaal hinein gehalten werden“. Das heißt, es ging um die Durchsetzung von Dialektik und Objektanalyse in einer erneuerten Debatte.

Kein Zweifel, daß bei Majakowski in dieses neue Debattieren als einem Instrument der Selbstverständigung über die im Gange befindlichen Umwälzungen die alte Suche nach der Sprache für die zungenlose Straße ebenso einging wie die vielberufene Selbstreklame und Possenreißerei. Das Marktschreierische eines vorweggenommenen Weltruhms hatte im Triumph über das atemberaubende Tempo der ökonomischen und sozialen Veränderungen in der Sowjetunion, wie er im Poem „Gut und schön“ steht, sehr wohl Platz. Tatsächlich war Majakowski von den frühen futuristischen Disputen in der radikalisierten Boheme, zu denen David Burljuk ihn gleich nach ihrer Bekanntschaft als einen „guten Redner“ mitnahm, über die Hunderte von öffentlichen Lesungen bis zu den letzten Debatten um Meyerholds „Schwitzbad“-Inszenierung ein gesuchter und gefürchteter Polemiker, der nichts schwerer verwand als eine Schlappe im Zweikampf auf Schlagfertigkeit. So geschehen wohl nur ein höchst bezeichnendes Mal im Duell mit Ossip Mandelstam, als der Majakowski noch vor der Revolution mit einer Bemerkung sprachlos machte, die die Ambivalenz der Öffentlichkeitslust des Dichters spitz traf: „Hören Sie auf, Majakowski“, sagte Mandelstam bei einem Gedichtvortrag, „Sie sind doch keine Zigeunerkapelle“.

Sähe man in der Debatten-Ästhetik den springenden Punkt für eine Definition von Majakowskis Repräsentanz, dann erhöhe sich als nächste Frage: Was bedeutete der gewaltsame Tod im April 1930 und die Kanonisierung durch Stalin im Dezember 1935?

Die zeitgenössischen deutschen oder deutsch veröffentlichten Majakowski-Bilder enthielten immer auch eine geheime Unsicherheit gegenüber der Erscheinung. Bei seinen Gegnern als Skepsis angesichts der Identifizierung des Dichters mit der Revolution, bei seinen Freunden als Furcht, der Dichter könnte diese Höhe eines, wie Lunatscharski 1922 sagte, „etwas hysterischen Lyrismus“ nicht halten. Im Moment seines Todes schlug auf beiden Seiten diese schwebende Unsicherheit in falsche Gewißheit um. Seine Gegner rechneten ihm den Irrtum seines politischen Engagements vor, seine Freunde ziehen ihn der Kapitulation vor den veränderten Aufgaben.

In Wirklichkeit ging eine geschichtliche Phase zu Ende, der sich Majakowski so sehr verschrieben hatte, daß er im Augenblick literarischer und persönlicher Krisen, worunter der Verlust von Tatjana

Jakowlewa 1929, das Scheitern des „Schwitzbads“ und der Mißerfolg der Ausstellung „20 Jahre Arbeit“ die symptomatischen waren, nicht genügend Reserven zur Korrektur besaß. Der tiefgreifende Umbruch in der sowjetischen Gesellschaft, der mit dem ersten Fünfjahrplan 1928 begonnen hatte und mit der durchgehenden Kollektivierung seit 1929 in sein entscheidendes Stadium getreten war, beendet die relativ übersichtliche Situation der ökonomischen und politischen Grundsatzdebatten in einem kaum industrialisierten Land. Die Debatten-Ästhetik verlor ihren Boden, denn sie wandte sich bei allem Bezug auf die Millionen doch an eine rede- und sprachtrainierte Minderheitsgruppe von Aktivisten. Die permanente Öffentlichkeit im kleinen, wie sie die Vorindustrialisierungsphase auszeichnete, ging mit Beginn des ersten Fünfjahrplanes zu Ende. Ein Dichter, der, wie Hugo Huppert kürzlich ausgezeichnet formulierte, auf die „*mündliche* und auf die *totale* Kommunikation“ aus war, der „Archetypus des Anwärters auf die *Weltsprache* einer nicht nur rhetorisch, sondern auch musisch gestalteten *Internationalität*“, konnte nach dieser sichtbaren Änderung der Ausgangsgrößen nicht einfach so weitermachen. Die differenzierteren und diffizileren Verhältnisse einer auf längere innere Kämpfe und allmähliche Wandlungen sich umstellenden Gesellschaft, die sich auch zunehmend die geschichtlichen Kosten der Umwälzung klar zu machen hatte, waren mit dieser Ästhetik nicht zu bewältigen. Die Zunahme der satirischen Anstrengungen Majakowskis im Umkreis seiner beiden Stücke „Wanze“ und „Schwitzbad“ bezeichnete den Versuch, einen Ausweg in der Konfrontation von Unzulänglichkeit und Besserungsvision zu gewinnen: ein Rückzug eigentlich, der freilich durch die neu ansetzende Sprachanalyse, die Untersuchung des Sprachgebarens des Bürokratismus wieder wettgemacht werden sollte. Wie jedoch der Reinfluss mit dem „Schwitzbad“ zeigte, waren die „verkörperten Tendenzen“ dennoch nur eine Verlängerung der alten Debatten-Struktur, was dem sich anbahnenden Publikumswechsel nicht gerecht werden konnte: die Leute, für die das „Schwitzbad“ geschrieben war, erkannten ihre Probleme nicht wieder.

Majakowski stand am Anfang des aufreibenden Prozesses, die Widersprüche der beginnenden Phase wie die wirksamsten Strukturen zu erkunden. „Schwitzbad“ war sein weitreichendster Versuch einer Korrektur der Debatten-Ästhetik. Was Majakowski am meisten beschäftigen mußte, war der durch die endgültige Konzentration auf den Aufbau des Sozialismus in einem Lande entstandene Widerspruch zwischen der Tempoforcierung im Ökonomischen und der Tempominderung in den künstlerischen Bereichen, d.h. der Wechsel der Vorzeichen im Vergleich zur vorangegangenen Zeit. Der Auftritt von über hundert Millionen Bauern in den Klassenkämpfen der Kollektivierung hatte die Situation grundlegend verändert. Im „Schwitzbad“ erscheint aber dieser Vorzeichenwechsel noch satirisch abwehrend als das usurpatorische Sprachgebaren des Bürokratismus: Aus dem Mund seiner Feinde schallen dem Erfinder die eigenen Losungsworte entgegen. Er wird als „roter Edison“ begünstigt. Der „soziale Auftrag“ wird zum Decknamen für Servilität. „Wandzeitung“, das Organ der Betriebsöffentlichkeit, wird zur Instanz der Unterdrückung von Öffentlichkeit. Ähnliche Korrekturen waren an verschiedenen Stellen im Gang. Eisenstein verzichtete auf persönlichen Rat Stalins auf sein Projekt, einen Film „Das Kapital“ zu machen, der Dialektik durch „intellektuelle Montage“ lehren sollte, und beendete dafür den schon früher begonnenen Kollektivierungsfilm „Das Alte und das Neue“ („Generallinie“). Sergej Tretjakow ging von der Arbeit an „Ich will ein Kind haben“, das in der Form eines „Stücks als Diskussion“ aufgeführt werden sollte, zu den Kolchos-Skizzen über Majakowskis Versuch, sich an die Spitze dieser fälligen Korrekturen zu setzen, mißlang. Seine Rechenschaftsausstellung „20 Jahre Arbeit“ wurde vom „Schwitzbad“ her gesehen eher Abschied von der überholten Arbeitsweise als Auftakt zu einer neuen. Ossip Brik beschrieb 1940 Majakowskis Umdenken: Er nennt seine Müdigkeit und seinen „Wunsch, offiziell anerkannt zu sein“. „Er wollte etwas Ruhe und ein bißchen schöpferischen Komfort.“ Briks Beschreibung des Umdenkens ist deshalb so bemerkenswert, weil sie das persönlich „Unansehnliche“ eines geschichtlich höchst ansehnlichen Übergangs erfaßt. Die Notiz kreist um den „schöpferischen Komfort“: Hasard und Polemik der

Debatten gehörten der Vergangenheit. Majakowski muß die Künstlichkeit der Ausdehnung 1929 längst begriffen gehabt haben. „Schwitzbad“ war der Versuch, zu einer neuen Kampfweise vorzustoßen. War Majakowskis Tod der Preis?

Man wird sich heute hüten, die vorschnellen Gewißheiten des Jahres 1930 zu wiederholen.

Lunatscharskis und Kolzows Doppelgänger-Vision etwa, nach der der Revolutionär Majakowski von seinem Kleinbürger-Schatten übermannt worden sei. Roman Jakobsons Bild von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet oder gar Leo Trotzki's These vom „Opfer der Übergangsperiode“. Was hier aber kritisch angeschlossen werden muß, ist die politische, soziale und ästhetische Ortung der, wie Mandelstam sagte, „ozeanischen Nachricht“ vom Tode Majakowskis.

Natürlich ist nach Lilja Briks Erinnerungen von 1956 deutlich, daß „noch als er den Brief vor dem Tode schon geschrieben hatte, nicht unbedingt geschossen zu werden brauchte“ und daß er als „Dichter alles übertreiben wollte“:

Ohne Übertreibung wäre er nicht gewesen, der er war.

Aber ebenso deutlich ist, daß hier einer, ob mit tödlichem Ausgang oder nicht, an die Grenzen der Debatten-Ästhetik gelangt war.

Bemüht man sich, die Repräsentanz Majakowskis in dieser Weise genauer zu fassen, so müssen von hier aus auch alle Fragen der Nachfolge neu gestellt werden. Die wichtigste ist: Wie überwindet man die Pauschalität der Nachfolgevorstellungen? Um einer Antwort näher zu kommen, muß die Vorfrage beantwortet werden: Wie kam es zu dieser Pauschalität?

Spätestens seit Hugo Hupperts Erinnerungen an Majakowski in dem Buch *Ungeduld des Jahrhunderts* (1976) ist bekannt, daß die berühmte kanonisierende Formel Stalins, des damaligen Generalsekretärs der KPdSU (B), von Dezember 1935 – „Majakowski war und bleibt der beste, talentvollste Dichter der Sowjetepoche“ - von Ossip Brik stammt und Stalin selber hinzusetzte: „es ist ein Verbrechen, Majakowskis Erbe zu vernachlässigen, seine Werke der Vergangenheit anheimzugeben“. Stalins Kunsturteile waren selbstverständlich immer die des politischen Praktikers. Eisenstein hatte er zum Kollektivierungsfilm geraten. Besymenski unterstützte er in seinem Antibürokratismus-Stück „Der Schuß“, warnte dabei vor „Komsomol-Avantgardismus“. Demjan Bedny versuchte vergeblich, ihm klarzumachen, daß die Satire mit Verzerrungen arbeiten müsse: es kam zu dem rigorosen Brief Stalins über Demjan Bednys angebliche Verleumdung der UdSSR.

Auch im Falle Majakowskis spielte weniger der „Gedanke an Majaks engeres Herkunftsland Georgien eine gemütsbestimmte Rolle“, wie Huppert vermutet, als vielmehr strategisches Kalkül. Die Demjanisierung der sowjetischen Poesie, die die RAPP hatte durchsetzen wollen, war mit deren Auflösung im April 1932 endgültig verabschiedet. Aber auch der Versuch Nikolai Bucharins, auf dem Ersten Allunions-Kongreß der Sowjetschriftsteller im Sommer 1934 Boris Pasternak und Ilja Selwinski als die Zukunft, Demjan Bedny und Wladimir Majakowski dagegen bei aller Hochachtung als die Vergangenheit der sowjetischen Poesie zu bezeichnen, konnte nicht befriedigen. Anna Achmatowa, die seinerzeit von Larissa Reißner und Alexandra Kollontai als die eigentliche neue Dichterin nach, Alexander Block begriffen worden war, wie auch Ossip Mandelstam kamen gar nicht erst in Frage. Majakowski war der exponierteste Prophet und Sänger einer sozialistischen Industrialisierung der Sowjetunion in ihrer Entwurfsphase gewesen, und sein Werk verfügte über die experimentelle Lust, die Faszination und das ungebrochen Triumphale des Aufbruchs. Diese geschichtlich bedeutsame Allianz sicherte nun nicht nur die Edition Majakowskis, sondern auch, freilich in geringerem Maße, die seiner Lehrer, etwa Chlebnikows, und seiner Freunde. Sie bewirkte aber zugleich den in der Geschichte wahrscheinlich beispiellosen Aufbau eines Dichterbildes, das zu Zeiten nahezu alle anderen überschattete. Die tatsächliche Leistung Majakowskis verschwamm in der Pauschalität des

geschichtsentrückten einzigen poeta laureatus der neuen Ära. Ästhetisch führte das zur Kanonisierung dieses einen Weges sozialistischer Poesie, der zunehmend auch genetisch verarmte.

Wie nun heraus aus dieser Lage? Es gibt kein Datum, das den Beginn der bewußten Entkanonisierung bezeichnete. Sie ist immer schon im Gange gewesen, denn selbst das parallel zur Kanonisierung verlaufende Auftauchen eines so typischen Dichters der dreißiger Jahre wie Alexander Twardowski nuancierte das Bild. Im deutschen Kontext hat es durch Hugo Hupperts Orientierung an Erich Weinert, Oskar Kanehl und Bertolt Brecht für seine Übersetzungen der dreißiger und vierziger Jahre, die seine besten blieben, entscheidende Konkretisierungen gegeben. Die bedeutendsten deutschen Nachkriegs-Äußerungen über Majakowski - Stephan Hermlins „Wladimir Majakowski oder Die Entlarvung der Poesie“ (1948), Georg Maurers „Majakowskis bildliche Argumentation“ (1955) und Inge Müllers Gedicht „Majakowski. Nach Wolke in Hosen“ - entrissen den Dichter immer wieder unverbindlicher Emphase. Hermlin sprach vom Jahrhundertereignis im Sinn eines rimbaudschen „Voranseins“ des Dichters:

Wie ein Stein, der den Wasserspiegel durchschlagen hat, setzt Majakowski in konzentrischen Flutkreisen das poetische Universum in Bewegung.

Und:

Je höher die Qualität des Buches; desto weiter ist es den Ereignissen voraus.

Maurer sprach vom Reiz des Studiums der Meister, hier der bildlichen Argumentation der Debatten-Ästhetik:

Es ist die Vollendung, mit der sie die ihnen von der Zeit und von ihnen selbst gestellte Aufgabe lösten.

Inge Müller sprach von den Kosten dieses Poesie-Konzepts:

*Überall
Auf dem Moorpfad
Auf steinerner Straße
Mit Blut und Hirnen
Tränken wir
Den Leib des Planeten
Und stampfen
Im Gleichschritt
Vergeßt nicht! für uns!
(Unter Pontius Pilatus
Der Wind der Granaten
Zerreißt die Kutte
Das Fleisch.)
Kein Deutscher
Kein Russe
China nicht
Kein Schwarzer
Es war Majakowski
Der Lebendes häutet.*

*Die Beine heben sich wieder
Rennen.*

Dennoch kam die Wende erst in Sicht, als die Wiederherausgabe des Um-, Gegen- und Vorfelds Majakowskis, von dem wir einleitend sprachen, sich abzeichnete. Sie ist noch lange nicht abgeschlossen, und ehe das Bild annähernd deutlich zu machen sein wird, werden wir wohl das Jahrhundertende erreicht haben. Wie ist der Prozeß bei uns zu fördern?

Zuallererst durch das Studium der Vorläufer und Freunde in der Laboratoriumsphase, besonders zur Zeit des russischen Futurismus, eine Beschäftigung, die, wie Volker Braun 1971 sagte, „die theoretischen Experimente aller Reinheitsfreunde“ wegwischen würde. Die Vorarbeiten der sowjetischen Wissenschaft, zu nennen insbesondere das Buch von Nikolai Chardshiew und Viktor Trenin *Majakowskis poetische Kultur* und die neuesten Chlebnikow-Untersuchungen, sowie die internationale Futurismus-Forschung sind soweit vorangetrieben worden, daß ein neuer Schritt dringend erforderlich ist. Es ist zu fragen, ob sich das Studium der Laboratoriumsphase nicht vornehmlich mit folgenden drei Vorgängen zu beschäftigen hätte.

Erstens dem Anteil der Destruktion vorgefundener ästhetischer Systeme an der Produktivität der Experimente. Aufschlußreich ist, daß Majakowski seit 1928 erneut auf der Verstärkung der experimentellen Untersuchungen bestand. Was bedeutet das? Wo hinaus wollte Majakowski? Sind nicht durch die sehr bald folgende Kanonisierung gerade diese Elemente einer bevorstehenden oder vorbereitenden Korrektur verdeckt worden? Welche Möglichkeiten gibt es, sie zu rekonstruieren? Zweifellos ist es ja nicht so, daß die Brüche in den Ästhetiken nur beim Übergang auf sozialistische Positionen erfolgen, sondern auch danach. Worin unterscheiden sich aber die späteren von den früheren oder was haben sie doch gemein? Hier wäre auch nach den Unterschieden in der Bewältigung der Korrekturen und Brüche bei den einzelnen Kunstarbeitern und in den verschiedenen Strukturen zu fragen.

Bei dem zweiten Vorgang handelt es sich um die charakteristische Produktivitätsverzweigung, die die frühe futuristische Destruktionsphase erfuhr. Majakowskis Debatten-Ästhetik entstand in enger Verbindung mit der Montage-Ästhetik, der Operations-Ästhetik oder einer extrem sprachbesessenen Produktions-Ästhetik etwa Alexej Krutschonychs. Poesie, Malerei, Theater, Film und Theorie arbeiteten dabei so eng zusammen, daß eine Analyse des spezifisch Literarischen nur unter genauer Berücksichtigung dieser Bezüge erfolgen kann. Wobei sich diese Analyse von vornherein nicht mit einer Wechselwirkung der Künste zu befassen haben wird, sondern mit ihrer konsequenten, ja zeitweilig orthodoxen Instrumentalisierung für die Bearbeitung der Wirklichkeit.

Von hier aus könnte drittens - mit einem verbreiteten Irrtum aufgeräumt werden, der sich auch noch in der fünfbändigen Majakowski-Ausgabe findet. Es handelt sich um die falsche Interpretation der Begriffe „Verbraucher“ („potrebitel“) und „Produzent“ („proiswoditel“) in Majakowskis Chlebnikow-Nachruf. Majakowski hatte bekanntlich gesagt, Chlebnikow sei ein Dichter für Produzenten, nicht für Verbraucher. Unvermittelt wird angenommen, daß „Verbraucher“ den Leser meine, „Produzent“ den Dichter. Ich halte das für falsch. Nach dem Verständnis der russischen Futuristen gibt es nämlich beide sowohl unter den Lesern als auch unter den Dichtern. Der „Produzent“ ist der Leser und Dichter, der sich schöpferisch, verändernd zur Wirklichkeit, zur Sprache, zum Wort verhält. Der „Verbraucher“ ist der Leser und Dichter, der Fertiges benützt. Majakowski schildert diese „Verbraucher“-Dichter im Chlebnikow-Nachruf. Der Unterschied zwischen beiden in der Haltung zum Wort besteht darin, daß die „Verbraucher“ das Wort als fertiges Material zum Schreiben von Gedichten verwenden, die „Produzenten“ dagegen mit dem Wort das Material der Gefühle und Gedanken bearbeiten. Das Studium der Laboratoriumsphase wirft nun auch komplizierte Editionsfragen auf. Ist nicht das Drucken von Gesammelten Werken, als die keine einzige Literatur je entstanden ist, für unsere

Kunstproduzenten geradezu vernichtend? Haben nicht sie eben das bewußt zu überwinden gesucht? Natürlich, ist es eine enorme Leistung, die Majakowski-Ausgabe in dieser Weise ausgestattet zu haben, aber etwas anderes als Illustrationen zu fünf Bänden Majakowski-Text ist das im Prinzip auch nicht. Müßten wir nicht nun unsere Anstrengungen darauf richten, Differenzierung und Kampf der Konzepte vorzuführen? Nach den fünf Bänden Majakowski erscheinen drei Bände Block und hoffentlich ebensoviel Jessenin, Pasternak, Achmatowa, Mandelstam. Alles nebeneinander, die Verweise auf das Gegeneinander oder Miteinander nur in den Anmerkungen und Nachworten für Fachleute. Ist es nicht an der Zeit, jenem wirklichen Bild der neuen Literatur zur Evidenz zu verhelfen, das Juri Tynjanow in seinem Chlebnikow-Essay entworfen hat und das dann auch das Majakowski-Bild nachhaltig erneuern würde:

Aber es gibt eine Literatur in der Tiefe, die erbitterter Kampf um eine neue Sicht ist, mit fruchtlosen Erfolgen, mit notwendigen bewußten ‚Fehlern‘, mit entschlossenen Aufständen, mit Verhandlungen, Gefechten, Toden. Und die Tode pflegen bei diesem Werk echt, nicht metaphorisch zu sein. Tode von Menschen und von Generationen.

Wie diese Editionen aussehen werden, wird die Arbeit lehren. Sicher ist, daß ein Futurismus-Band neben den Arbeiten der Dichter, Maler, der Theaterleute, der Filmemacher und Theoretiker - die slawische Mythologie, auf die sich Chlebnikow stützte, die russische Sakral- und Trivialkunst, die David Burljuk in der Dreiheit von Ikone, Lubok (Volksbilderbogen) und Ladenschild nennt, sowie westeuropäische Anregungen seit Rimbaud und die Durchbrechung des griechisch-europäischen Kanons etwa in der Aufnahme indischer, chinesischer und persischer Malerei und Dichtung belegen müßte. Sicher ist auch, daß ein Band zur LEF-Kunst nicht nur den Moskauer und Fernost-Strang, sondern den ukrainischen, belorussischen, den georgischen und armenischen wie auch den der späteren baltischen Sowjetrepubliken dokumentieren muß. Sicher ist, daß die Internationalität der Ausbildung revolutionärer Arbeitsweisen in der Kunst in ihrer großen Widersprüchlichkeit, in ihrem Bezug auf Majakowski und in ihrer Lösung von Majakowski gesammelt werden muß.

Fritz Mierau, Sinn und Form, Heft 3, Mai/Juni 1978