

HUGO HUPPERT

DIE POETIK WLADIMIR MAJAKOWSKIS

(DAS LYRISCHE WELTBILD DER RUSSISCHEN REVOLUTION)

„Keine Tölpel gibts,
wartend auf einer Verkündigung Gunst,
gaffend: was werden die Maestri heut geben?
Genossen,
schafft eine neue Kunst,
geeignet,
die Republik aus dem Unrat zu heben!“

(Majakowski, „Tagesbefehl Nr. 2 an die Kunstarmee“, 1921.)

„Als wir im Bajonettangriff Landengen erstürmten
(geübt, nicht nur: rote Banner zu schwingen,
sondern auch: Widerstrebende niederzuringen),
als wir im Ruß der Fabrikluft den Rücken krümmten,
was klar:
w i r werden e u c h zum Zwiegespräch zwingen!
Nicht als Bettlervolk, lähmende Demut im Munde,
das vorm Herrscherblick
blinzelnd um Schonung bäte, –
wir reisten, musternd als Herren die Runde
des künftigen Weltbunds der Arbeiterräte.“

(Majakowski, „Meine Rede auf der Genueser Konferenz“, 1922.)

I.

Als die produktive Grunddialektik in der Weltsicht, Aufgabenstellung und Poetik Majakowskis dürfen wir die charakteristisch hervortretende, wenngleich niemals zur Antinomie entartende Polarität zwischen *Mitwelt* und *Nachwelt* betrachten; zwischen Lösungen tagespolitischer Agitations-Poesie mit «operativer» Pointierung einerseits und weiträumiger Hymnendichtung im Ausblick auf die näheren und ferneren Umrisse der kommunistischen Zukunft andererseits. Auf der einen Seite – die objektiv höchst wichtigen und subjektiv höchst willkommenen Forderungen der gesellschaftlichen Praxis einer unmittelbaren revolutionären Gegenwart, auf der andern Seite dieses kreativen, niemals antagonistisch zerfallenden Widerspruchs: die Fortgestaltung des sozialistischen Lebensgefühls und die beinahe normative Vorzeichnung eines neuen Menschenbildes der kommenden klassenlosen Epoche; man denke an die Figur des «Zukunftsmenschen» im sechsten Aufzug des «Mysteriums buffo»

oder an die «phosphoreszierende Frau» als dithyrambischen Deus ex machina (wo bei das Prinzip der «machina» den Deus und alles Mythische entkräftet, außer Kraft setzt) im Komödiendrama «Das Schwitzbad»; man denke an das Prolog-Fragment «Mit aller Stimmkraft», das bekanntlich mit der megaphonischen Anrede beginnt: «Ihr Nachkommen, verehrte Genossen Enkel! / Durchwühlt ihr einst der Jetztzeit Karbon-Petrefakt / und studiert unsrer Tage dunkles Gesprenkel, –/ vielleicht wird dann auch nach mir gefragt . . .» Es ist geradezu ein Wesenszug von Majakowskis Größe, daß Zukunft und Perspektive auch jeweils der gegenwartsgebundenen, tagespolitischen Agitationspoesie innewohnen, weil das Moment des Durchblicks, der Aussicht, der Zuversicht als ein Merkmal sozialistischer Dichtkunst vorwaltet. Majakowskis Themen und Schaffens-Elemente einer weitblickenden Vorwegnahme entstanden nicht nur *gleichzeitig* mit seinen berühmten politischen Zeitungsversen, mit Gelegenheitsgedichten einer revolutionären Rangordnung, Kleinproduktionen, die man richtiger «Angelegenheitsgedichte» nennen sollte, mit Aktions-Eingriffen poetischer Natur, – ich sage: all die Invokationen an das aufsteigende Zeitalter entstanden nicht nur zur selben *Stunde* mit der «operativen» Vers-Publizistik für die Tagespresse, für die «Iswestija», für die «Komsomolskaja Prawda» und andere Blätter, sie entstanden auch im gleichen *Atem*, im gleichen geistigen *Impuls* mit diesen zuweilen rasch in Zeitnot hingeworfenen, oft telefonisch an den Redakteur übermittelten Strophen im Dienste der sowjetischen Kulturpolitik, Volkswirtschaftsgebarung, Moskauer Kommunalverwaltung, ja sogar der speziellen Handelsbelange des sozialistischen, des staatlichen und genossenschaftlichen Sektors auf dem inneren Warenmarkt.

Majakowski schuf Verse auf der höchsten Ebene moderner realistischer Dichtkunst: er gab weder sich noch anderen Poeten Pardon und ästhetischen Qualitäts-Rabatt – am allerwenigsten unterm entschuldigenden Gesichtswinkel von «gebrauchslyrischen» Zielsetzungen. Gerade weil der Sowjetdichter nach Majakowskis literarischem Postulat nicht *über* die Revolution, sondern *für* die Revolution schreiben soll, stellte er an die literarische Qualität des zu Schaffenden die höchsten Anforderungen. Die sittliche *Würde* des poetischen Dienens, der produktiven Unterordnung unter die Zwecke der historischen Umwälzung stand für ihn außer jeder Debatte. Als die Oktoberrevolution kam, hatte Majakowski das 24. Lebensjahr überschritten. Die an Versuchungen, Anfechtungen und Zweifeln reiche vorrevolutionäre Jugendbahn eines linksgerichteten russischen Futuristen war durchmessen und die Lebensstufe der vollen politischen und weltanschaulichen Urteilsreife erreicht. In solchem Aspekt der Nationalgeschichte und revolutionären Entwicklung Rußlands war Majakowskis Geburtsjahr 1893 ein Glücksfall. Man lese seine telegraphisch kurzgefaßte Selbst-

biographie nach. Die Generalprobe der russischen Revolution, «das Jahr 05», mit zwölf Jahren in Georgien erlebt, war dem Gymnasialschüler kein Schall und Rauch am Rande des Bewußtseins. Er erinnert sich: «Demonstrationen und Versammlungen gingen los. Ich ging auch los. Das war schön . . . Reden, Zeitungen. Aus allem starren mich unbekannte Begriffe und Worte an. Verlange von mir Klärung . . . Für mein ganzes Leben machte mir Eindruck die Fähigkeit der Sozialisten, die Tatsachen zu entwirren, die Welt zu systematisieren . . .» Und was berichtet Majakowski über sich als den Vierundzwanzigjährigen, der schon Parteilarbeit, Illegalität und Kerkerhaft hinter sich hat? Der Oktober 17 ist da. Die sozialistische Revolution hat über den Bürgerstaat gesiegt. «Oktober», heißt es wörtlich. «Anerkennen oder nicht anerkennen? Diese Frage existierte für mich nicht. Das war *meine* Revolution. Ging in den Smolny. Arbeitete. Überall, wo es nottat. Beginn meiner Sitzungstätigkeit.» Aus dieser bedingungslosen Identifizierung: «*meine* Revolution», die keiner jugendlichen Aufwallung, sondern einem reifen Einblick entspringt, geht auch die entscheidende Erkenntnis hervor, daß mit dem Übergang der Nationalkultur in den Besitz des werktätigen Volkes auch das Kunstschaffen und die Kunstübung ihren funktionalen Charakter umgewälzt haben. Aus einem Genußmittel der Begüterten ist die Kunst zu einem Werkzeug der Selbsterziehung für die Arbeitenden geworden. Genauer ausgedrückt: sie muß diesem Wandlungsprozeß erst noch unterzogen werden. Das ästhetische Erzeugnis kann nicht mehr Ware sein, es muß dem Mechanismus blinder Marktgesetze entzogen werden, es muß den Menschen helfen, die Welt zu enträtseln, sie zu erkennen und – zu verändern. Damit verstummt in der Kunst endlich jene (dem übersättigten Bürgertum zugeordnete) Behauptung, sie, die Kunst, sei nur «um ihrer selbst willen» da; und ein Ende findet die unter Beihilfe Immanuel Kants eingebürgerte Irrlehre, das Kunstwerk entziehe sich jeder Zweckbestimmung, es höre dort auf, wo man ihm eine Tendenz aufnötige . . .

Mit klarem Wissen und die triumphal bejahte neue gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers stürzt sich Majakowski in «unsrer Tage dunkles Gesprenkel» und erblickt die Größe der sozialistischen Umgestaltung in einer ungeheuern Skala von praktischen Aufgaben, Anforderungen und Obliegenheiten. Leib und Seele der revolutionären Sendung Rußlands ist für Majakowski die Diktatur des Proletariats, und sie reicht in seiner dichterischen Einsicht von der hohen Verwirklichung, ja Vollendung der Humanitäts-Idee in den heraufziehenden Welt-Äonen – über die Industrialisierung, Elektrifizierung, Einbeziehung breiter Massen in die Staatsverwaltung, Kampagne gegen Alkoholismus und Analphabetentum – bis herunter zur Ausrottung der Typhuslaus und Einwurzelung der zeitgerechten Hygiene im Dorfleben. Wie formuliert er kurz vor dem Lebensende selber dieses herbe Kredo? «Ich,

der Assanierer mit dem Stadtsprengwagen, / den die Revolution mobilisierte und entsandte, / kam zur Front aus den herrschaftlichen Gartenbauanlagen / der Dichtkunst, jener launischen Tante . . .»

Die solide, dauerhafte, dem Verschleiß des Zeitenlaufs nicht unterworfenen Gültigkeit des Verses war dem auf «kommunistische Ferne-Zeiten», aufs Gespräch mit den «Genossen Enkeln» eingestellten Dichter ein erwünschter Arbeitsertrag. Und wenn er auch nicht von Unvergänglichkeit sprach, weil Ewigkeitsbegriffe seinem ausgeprägten Sinn fürs konkret Gegenständliche und Geschichtliche zuwiderliefen, so legte er doch redlichen Nachdruck in Verse wie die folgenden: «Ich komm zu euch in kommunistische Ferne-Zeiten / nicht mit Jesseninschen, romanzenheldischen Verzierungen. / Mein Vers wird der Jahrhunderte Gebirgshöhen überschreiten / und euch erreichen über Köpfe von Poeten und Regierungen. / Mein Vers gelangt ans Ziel, doch nicht gewichtlos, halb erloschen, – / nein, nicht wie Amors Pfeil, anakreon-tisch-federleicht, / nicht wie zum Münzenforscher kommt der abgegriffne Groschen, / nicht wie das Licht verstorbnner Sterne uns erreicht. / Mein Vers durchbricht mit Müh die Jahre, die gestauten, / und zeigt sich griffig, deutlich derb, nicht zu bestreiten, / wie bis zum heutigen Tag die Wasserleitungsbauten / der Sklaven Roms noch stehn und Wasser leiten . . .»

Und, merkwürdig genug, der Schöpfer dieses monumentalen Lyrismus bleibt zeit-lebens frei von jeder Sorge um die Zementierung seines Werkes und Ruhmes; er bewahrt seine Erfolge nicht im feuerfesten Schrank der Eigenliebe; er fahndet nicht nach «ewigen Normen» einer klassisch mustergültigen Gestaltung; sein Ringen um Qualität auch im kleinsten Zeitungsepigramm oder Werbespruch macht ihn nicht blind für die Erkenntnis, daß nicht all seine publizistischen «Sachen» von gleicher Gediegenheit sind, daß unter seinen Zeitungsgedichten – wiewohl er auf diese Gattung große Stücke hält – auch unausgefeilte Stegreifzeilen auffallen, rauhe Limericks und beinahe triviales Kleinzeug. Nein, dieser Poet begreift, daß gegen das Altern und Abwelken auch noch so saftigen literarischen Anwuchses kein Kraut gewachsen ist, und er spricht es aus: «Wenn witwenhaft-untröstlich dem Genie / Frau Gloria nachfolgt, Trauermärsche spielend, – / so stirb, mein Vers, als Mann der Infanterie, / wie unsre Braven namenlos bei Sturmangriffen fielen! / Ich pfeif auf Zentner-Bronze und Politur-Zement, / ich spotte jedes glorienglitschigen Marmor-Visums . . .» Gemeint ist der Sichtvermerk zur Fahrt in die garantierte Unsterblichkeit. Auf diese Unsterblichkeit verzichtete Majakowski überzeugtermaßen, ohne jede Koketterie, weil ihm die persönliche Mitleistung am titanischen Werk der Nation teurer und wichtiger war als die ganze Küche der Literatur mitsamt dem zünftigen Markt der Eitelkeiten. Mit der gleichen Bereitschaft sandte er seine akuten

Schöpfungen auf den Schauplatz der gigantischen «epochalen» Großschlacht zwischen Revolution und Konterrevolution wie ins kleine Scharmützel ökonomischer Tagesnöte der jungen Räterepublik oder in die Plänkeleien des Volkskommissariats für Aufklärung auf dem Gebiete des Verlagswesens, der Presse, des Kinos und Theaters.

Bei aller Sehnsucht nach der Gediegenheit einer «endgültigen» Ausformung war Majakowski nicht nur überzeugt, sondern auch mitgerissen vom Impetus des Wandels und Wechsels seiner großen Zeit. Er weiß sich und sein Land unterwegs. Und dieses «Unterwegs» ist ein Leben wert. In dem berühmten Vorspruch zur zweiten Fassung des «Mysteriums buffo», worin er im Jahr 1921, mitten in Not und Fährnis des Bürgerkriegs, zuversichtlich und mit ziemlicher Genauigkeit die sowjetische Raumschiffahrt voraussagt, hat er diese Überzeugung vom «panta rhei» des Dialektikers mit einem Freibrief für dereinstige Bearbeiter seines Werks verbunden. Er schrieb: «Mysterium buffo' ist ein Weg. Der Weg der Revolution. Niemand kann mit Genauigkeit vorhersagen, welcherlei Gebirge wir noch werden sprengen müssen, da wir diesen Weg beschreiten. Heute bohrt uns das Wort ‚Lloyd-George‘ ins Ohr, und morgen werden sogar die Engländer selber diesen Namen vergessen haben. Heute drängt stürmisch der Wille von Millionen zur Kommune, und in einem halben Hundert Jahre werden vielleicht die Großflugschiffe der Kommune sich in den Raum werfen – zum Sturm auf ferne Planeten. Darum habe ich den Weg (die Form) belassen und wiederum die Teile der Landschaft (den Inhalt) verändert. All ihr künftigen Schauspieler, Inszenierer, Rezitatoren und Herausgeber des ‚Mysteriums buffo‘, ändert jeweils seinen Inhalt, macht den Inhalt zeitgemäß, heutig, minutengerecht!» Diese Formel der scheinbaren Selbstpreisgabe bedeutet einen höheren Entscheid der geistigen Selbsterhaltung. Wenn Gottfried Benn im Sog einer mumifizierenden Formvergottung ausruft: «Nicht mehr ‚stirb‘ und nicht mehr ‚werde‘; / formstill sieht ihn die Vollendung an», so lassen wir im Geiste unsern Majakowski antworten, mit Zeilen, mit Rhythmen, die jede lyrische Metaphysik in den Staub der Klassenkriegsschauplätze treten: «Die Dialektik lernten wir nicht grad bei Hegel; / mit Kampfgeprassel brach sie in den Vers, / als wir den Bürger schlugen durch Umkehr der Regel, / laut welcher er uns schlug vorerst.»

In seiner großen Prinzipienklärung «Wie macht man Verse?», auf die ich noch zu sprechen komme, grenzt Majakowski seinen Begriff des Zeitgedichts gegen die Auffassung jener Liquidatoren ab, die mit Berufung auf die «Lef»-Doktrin faktographische Momentaufnahmen in Versform als eigentliche Revolutionspoesie betrachten. Er spricht diesen Erzeugnissen zwar nicht den dokumentarischen Wert ab, doch verneint er – und hier spricht aus ihm der sozialistische Realist – ihre künst-

lerische Gültigkeit. Eine dichterische «Beschreibung der Gegenwart durch aktive Teilnehmer an den heutigen Kämpfen» erfordert seiner Auffassung nach «eine Summe, das Ergebnis zweier Betätigungen: der Aufzeichnung des Zeitgenossen und der verallgemeinernden Arbeit des nachfolgenden Künstlers. Darin besteht die Tragödie des revolutionären Schriftstellers: man kann ein glänzendes Protokoll liefern und trotzdem ein hoffnungslos falsches Bild geben, wenn man sich an Verallgemeinerungen macht, ohne Distanz zu wahren. Wenn nicht Distanz der Zeit und des Ortes, so wenigstens Distanz des Kopfes . . .» Und womöglich noch deutlicher: «Je größer die Sache oder das Ereignis, um so größer ist auch der Abstand, den man gewinnen muß. Schwächlinge treten auf der Stelle und warten, bis das Ereignis vorbeigegangen ist, um es abzubilden. Kraftnaturen rennen weit genug voraus, um die richtig verstandene Zeit hinter sich herzuziehen . . .» Der Dichter macht sogar auf die Zeichner-Faustregel aufmerksam, «bis auf eine Entfernung zurückzutreten, die der dreifachen Größe des Gegenstands entspricht», und setzt allzu unmittelbare sinnliche Wahrnehmung mit Perspektivenlosigkeit gleich. Man fühlt sich erinnert an diesen Vierzeiler Majakowskis: «Wir sind Realisten, doch nicht: wie das Vieh sich / (sein Maul auf dem Boden) vom Grasfutter nährt, –/ wir sind für das Neue, das Kommende, riesig / um Elektrizität und Kommunismus vermehrt.» Endlich bezeichnet er «nahezu als Regel» den lapidaren Satz: «Zur Herstellung eines poetischen Erzeugnisses ist Veränderung des Ortes oder der Zeit erforderlich.» Es bleibt kein Zweifel, daß Majakowski von jeder, auch der geringsten, Hervorbringung des zeitlyrischen Genres eine bedeutsame Interpretenfunktion, eine richtig proportionierte historische Sinngebung verlangt. Hierzu ist außer sehr vieler, sorgsamer Arbeit auch zumindest die besagte «Distanz des Kopfes» erforderlich. «Vorschnell gediehene Poetisierung», sagt er, «verwässert und verfälscht nur das Material.» Und fügt später hinzu: «Auch für die Bewährung einer bereits niedergeschriebenen Sache ist Zeit vonnöten.»

Mit dieser Methodenschau korrespondieren die sozusagen geschichtsphilosophischen Gesichtspunkte, die bei Majakowski den uralten Gegensatz zwischen *Ich* und *Wir* in der Lyrik, zwischen dem intimen lyrischen Beweggrund und dem gesellschaftlichen Auftrag, zwischen introvertierter Meditation und Anrede, Appell, Kontroverse verschwimmen und verschwinden lassen, gelöst in Übergänge, Mittelbarkeiten, Überschneidungen. Noch nie in der Geschichte der Weltliteratur hat das Genre der «politischen Lyrik» eine annähernd ähnliche Ausweitung erfahren. Majakowski entwickelte die Gattung des Zeitgedichts in neue, niegekante Dimensionen. Ohne die bewußte, «engagierte» Zielstrebigkeit jemals aus den Augen zu verlieren, trieb er die Heiterkeit der Satire wie den Ernst des Appells in die mannigfaltigsten

thematischen Seitenwege und formalen Verästelungen vor. Wobei er die Erbschätze der altrussischen «Bylinen»-Poesie, die Erfahrungen des revolutionär-demokratischen Klassikers Nikolai Nekrassow und des folkloristischen Rhapsoden Alexei Kolzow nicht minder behutsam-schöpferisch auszuwerten wußte als etwa die Verfahrensweise des volkstümlichen Zeitgenossen und alten bolschewistischen «Prawda»-Dichters Demjan Bedny.

Und wunderbarerweise ist festzustellen: Die praktisch-operativen, augenblickbedingten, an unwiederholbare Situationen der zwanziger Jahre anknüpfenden Zeitgedichte Majakowskis, die sich auf nun längst beantwortete Fragen, längst gelöste, ja vergessene Aufgaben bezogen, leben quickmunter fort, wirken betriebsam weiter und könnten zum Teil geradezu heute verfaßt sein! Das heben nicht nur erstaunte Leser hervor; auch die fachliche sowjetische Literaturkritik bestätigt es. In der «Literaturnaja Gaseta» erinnert ein Literaturhistoriker an die Aktualitätswerte von Majakowskis Gegenständlichkeit: da sieht man sibirische Feuer, Städtegründungen im Wetterleuchten von Martinöfen und Koks-batterien; ein anderes Gedicht läßt zornige Vorhalte gegen den Tölpel Foma auftönen, diesen ungläubigen Thomas vom Dorfe, der nichts kann als «alles verwerfen und in den Schmutz ziehen»; ein Gegenstück hierzu präzisiert den Begriff förderlicher Selbstkritik: «Genosse Popow, Ihre Winkelzüge, / Ihr Flennen von Hochverrat, – / alles nur Lüge! / Wir rufen: vorwärts! kein Rückzugsgefecht! / Kritik, geh unbarmherzig zu Werke! / Strenge beweise ehrlich und echt / unsere Sauberkeit, unsere Stärke!»; dann das Gruppenbild verblüffter Amerikaner beim Anblick der «kommunistischen Gestade»; – und all diese mehr als ein Menschenalter bejahrten Verse klingen frisch und sprechen uns beziehungsvoll an, wenngleich *dazumal* die Sowjetwirklichkeit um vieles anders aussah als heute, – lag doch das Ende des Bürgerkrieges erst knapp sieben-acht Jahre zurück.

Was ist der Grund dafür, daß solche Verse, die ihrem Stoff und Anstoß nach schon einer fernen Vergangenheit angehören, noch nicht altern? Daß Hervorbringungen, die eigentlich ins Archiv, in die Behältnisse der literarhistorischen Registratur zu wandern hätten, um allenfalls für den Zettelkasten spezialisierter Dissertanten bereitzustehn, – daß diese anscheinend ephemeren Gebilde von begrenztem thematischem Volumen gültig weiterleben? Mehr noch: sie behaupten ihren Platz neben den großen Dichtungen desselben Majakowski, worin es um die historischen Fundamente unseres Weltalters geht und die tiefsten Offenbarungen vom Seelenleben des Dichters anklingen. Der Grund liegt einfach darin, daß es für die Prinzipien und Überzeugungen dieses Dichters keine primäre methodische Wegscheide gab zwischen Aktuellem und Epochalem, zwischen Nächstliegendem und Nachhaltigem. Er begriff

wirklich jede Augenblicksfrage seiner Zeit als Ausfluß des weitschwingenden Kräfte-
spiels unserer revolutionären Zeitenwende. Er stand wirklich so «mittendrin» in der
Welle und Bewegung des zugespitzten Klassenkrieges, daß die kritischen Einzel-
Impulse, diese jeweiligen Anlässe, zur Feder zu greifen, seine Wahrnehmung schon
im Entstehungsmoment, in statu nascendi, erreichten. Bekannt ist Majakowskis ste-
hende Wendung, die er als Antwort parat hatte, wenn ihn der eine oder andre Zei-
tungsredakteur telephonisch ersuchte, auf das Ereignis des Tages möglichst sofort
poetisch zu reagieren. «Genosse Redakteur», pflegte Majakowski, dem Mann ins
Wort fallend, zu erwidern, «ich habe Ihren Anruf längst erwartet; das Gedicht ist
natürlich fertig, Sie können es schleunigst abholen lassen!»

II.

Wie die poetische Aufgabenstellung und lyrische Weltschau Majakowskis so war auch
seine literarische Methodologie, seine *Poetik*, bestimmt durch Aufhebung des Wider-
spruchs zwischen tagespolitischer «Gebrauchslyrik» (wenn wir diesen anfechtbaren
Ausdruck bedingt annehmen) und weitdimensioniertem Poem des ideell umfassen-
den Formats. Für diese Synthese, die in Majakowskis ästhetischer Auffassung na-
türlich und organisch beschlossen lag, möchte ich die überrundende Bezeichnung
«Tribünenlyrik» wählen, die das Wesen des Zeitungsgedichts oder Werbe-Epi-
gramms mit dem Wesen des großen Poems wie «Wolke in Hosen», «Krieg und
Welt», «Hundertfünfzig Millionen», «Lenin» oder «Gut und Schön» durchaus gültig
verbindet. In der historisch neuen Literaturgattung der revolutionären «Tribünen-
lyrik» hat sich schaffensmethodologisch auch der alte Gegensatz zwischen Lyrik und
Epik dialektisch aufheben lassen, ja mehr noch: ebenso der Gegensatz zwischen
Belletristik und Publizistik. Diese an Majakowskis Lebensleistung geknüpften
neuen ästhetischen Phänomene bekräftigen die Erkenntnis, daß die wahre Revolu-
tion der Literatur nur von der Literatur der Revolution herrühren kann.

Majakowski verabscheute die vulgäre Teilung der Lebens- und Literartatsachen in
«poetische» und «nichtpoetische»; er verurteilte insonderheit die Praxis der vor-
schnellen künstlichen «Poetisierung», die Techniken des «gehobenen» Ausdrucks;
eine solche Behandlung «entstellt bloß den Stoff, beraubt ihn der Kraft seines In-
halts», schreibt Majakowski in seinem großen Essay «Wie macht man Verse?» Diese
Schrift überzeugt jedermann, daß die Poesie kein Überwurf aus alten Formen auf
neue Fakten sein kann; wobei das Alter einer Form nicht von deren bloßer Bejahrt-
heit her errechnet wird, sondern vom Alter jener heterogenen Inhalte, Stoffe, Ge-
danken der Vergangenheit, bei deren künstlerischer Behandlung die betreffenden

Formen entstanden und gereift sind. Solche Formen, etwa in der Lyrik (um etwelche herauszugreifen) der fünffüßige Jambus, die Achtzeilen-Stanze oder das Sonett, gehören dem Materialkreis der Renaissance an, genauer: der westlichen Renaissance, später dem Klassizismus und der Romantischen Schule, sie haben Zeit gehabt, sich zu setzen, einen Bodensatz zu bilden; in ihr klares und glattes Behältnis kann heute jeder Dilettant mühelos seine Banalitäten «abfüllen» und hierbei sogar bewußt oder unbewußt von jenem assoziativen Bodensatz einiges mitverwenden. Es «paßt» immer und ist allzeit Lüge, – es wäre denn, daß wirklich neue, umwälzende Inhalte den Jambus und jene Renaissance-Errungenschaften von innen heraus als Form umgeschaffen hätten zu neuer Ursprünglichkeit, wie etwa im Sonettwerk Johannes R. Bechers oder im Satirenbestand Erich Weinerts; dem fünffüßigen Jambus hat Bertolt Brecht stellenweise (in der «Johanna der Schlachthöfe», im «Arturo Ui» und anderswo) qualitativ neue Funktionen zugewiesen, das heißt: auch neue Intonationen, wenngleich auf andere Art, als dies Fritz von Unruh, Walter Hasenclever und Franz Werfel versucht hatten. Majakowski verfällt in seinen sozialistischen Poemen an Stellen, wo «getragenes» Tempo vonnöten ist, selber in jambische Taktfolgen (beispielsweise in manchen Kapiteln von «Lenin» und «Gut und Schön»), traktiert sie aber durchaus anticlassizistisch, syntaktisch neuartig, vom gehaltvollen sozialistischen Stoff her.

«Bei einem dichterischen Erzeugnis ist Neuheit Vorbedingung», sagt Majakowski. Und an anderer Stelle: «Unser beständiger Haß zielt vor allem auf die romanzen-selig-kittelnde Spießbürgerlichkeit; auf alle, die die alte Dichtkunst nur darum für groß halten, weil auch sie genauso geliebt haben wie Onegin seine Tatjana (welcher Gleichklang der Seelen!), weil auch ihnen Dichter verständlich sind (im Gymnasium gelernt!), weil Jamben auch ihrem Ohr lieblich klingen.» Und weiter: «Uns ist dieses seichte Affentheater darum verhaßt, weil es die schwierige und wichtige Kunst der Poesie mit einer Atmosphäre geschlechtlicher Emotionen umgibt, mit einer Atmosphäre des Wahn-Glaubens, nur an der ‚ewigen Poesie‘ pralle jegliche Dialektik ab, und der Prozeß dichterischer Produktion bestehe einzig und allein darin: den Blick verückt nach oben zu richten in der Erwartung, der himmlische Geist der Poesie werde einem in Tauben-, Pfauen- oder Straußengestalt auf die Glatze herabschweben . . .»

Und Majakowski konfrontiert Puschkins und Ovids poetisierten Liebesbegriff mit dem Geist bürgerlicher Ehegesetze, mit dem Poesie-Bedarf des Kohlenhäuers vom Donez, mit dem festlichen Ernst einer proletarischen Maidemonstration. «Nach Versuchen dieser Art», schließt er, «dürfte wohl kaum ein junger Mensch, der vor Eifer

brennt, alle Kraft für die Revolution einzusetzen, ernstlich Lust verspüren, sich mit einem dermaßen veralteten Handwerk wie dem Dichten zu befassen.»

So wie Majakowski als Materialist Bescheid weiß über die ökonomischen Ursachen der Krisen und der Kriege, so sind ihm, dem wohlbeslagenen Debattenredner bei Versammlungen zünftiger Kreise, auch die historischen Bedingungen und Abhängigkeiten der literarischen Entwicklung klar bewußt. Ohne die Kategorie des sozialen Auftrags und das Erstgeburtsrecht des Inhalts vor der Form allemal ausdrücklich zu nennen, führt er in der zitierten Bekenntnisschrift doch nur Beweisgründe und Schlußfolgerungen ins Treffen, die auf seine materialistische Einsicht zurückgehen. Hierbei unterlaufen ihm zuweilen, wie Schwemmgut, mitgeschleppt aus Bürgerkriegsjahren, die primitiv-praktizistischen Theoreme der zerfallenden «Lef»-Schule, die letzten Endes auf Alleinherrschaft des nackten Faktums in seiner publizistischen Fixierung hinauslaufen, auf grundsätzliche Abkehr von jeder verallgemeinernden Kunstgestalt. Diese Theoreme erfahren freilich in Majakowskis Auslegung seit 1925/26 schon manches heilsame Korrektiv, so daß sie in marxistischer Beurteilung praktikablere Aspekte annehmen. Indem Majakowski jede «Poetisierung», jede Unterwerfung des Inhalts unter das geerbte, vorausgegebene Schablonenprinzip der Form von gestern ablehnt, empfiehlt er mit Nachdruck, das Material lieber prosaisch-deskriptiv, wärs auch nur in anspruchslosem Reporter-Ton wiederzugeben. Die Poesie soll, meint er, aus dem unverschönerten Material selbst hervorgehen, und zwar als gewonnene «Essenz der Fakten», als das aus Ballung, Kompression dank hohem Druck austretende «sparsame Wort». Hier drängt sich die Frage auf: Was bedeutet in solchem Zusammenhang «komprimiertes», «sparsames» Wort? Denn offensichtlich kann Majakowski hier nicht ein quantitatives Kriterium im Auge haben. Es handelt sich um poetische Kompression, nicht um bloße Raffung des Stoffs. Denn das dichterische Denken, zum Unterschied vom theoretisch-wissenschaftlichen, ist doch immer bestrebt, den Inhalt des Objekts in möglichster Fülle seiner konkreten Merkmale zu erfassen. Hier wird es wohl darauf ankommen, *welche* Seite des realen Lebens sich unter dem Blickwinkel der Kunst am vollsten offenbart, oder, anders ausgesprochen: auf welchem Blickfeld das ästhetische, poetische, lyrische Bewußtsein, also die Kunst, unbedingt gesellschaftlich notwendig ist, weil sie durch keine andere Formation der Ideologie abgelöst werden kann. Die gesamte ästhetische Fachliteratur des dialektischen Materialismus geht von der unbestrittenen Voraussetzung aus, daß die Kunst selber unersetzbar funktionell nottut, weil die verschiedenen Formen des gesellschaftlichen Bewußtseins untereinander nicht auswechselbar sind, keine durch eine andere ohne weiteres abgelöst werden kann. Es gibt also einen spezifischen (wenngleich dem geschichtlichen Wandel unterworfenen) Gegen-

stand, der ausschließlich durch das künstlerische Denken erfassbar ist; wir haben also eine spezifische Funktion vor uns, die ausschließlich von der Kunst als einem mit Sonderaufgaben betrauten gesellschaftlichen Bewußtsein erfüllt werden kann. Ich darf mich hier auf einen Gedankengang der sowjetischen Literaturforscherin Jelena Ussijewitsch berufen, die schreibt: «Nicht nur dank logischen Erwägungen gelangen die Menschen zu diesen oder jenen Erwägungen und Entschlüssen. Selbst das Bedürfnis nach ernster Gedankenarbeit wird von Lebenseindrücken hervorgehoben, sodann von Gefühlen, die infolge jener Eindrücke entstehen und ihrerseits dem Denken Energie geben. Sollen die Entschlüsse alsdann willenskräftig in Taten umschlagen, so genügt es selten, daß die Menschen auf dem Verstandesweg zu diesen oder jenen abstrakten Ideen kommen. Da tut's erst not, daß die Idee zu einer emotional durchlebten konkreten Idee werde.»

Zweifellos hat Jelena Ussijewitsch recht, wenn sie bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß die Wirkungsweisen (ich würde hinzufügen: und Effektstufen) des revolutionären Appell-Wortes verschieden sind, je nachdem, ob sie als *Propaganda* oder als *Agitation* auftreten. Auch hier kann, genau wie in der Ausgangsfragestellung dieses Versuchs, keine Rede sein von einer Alternativdeutung, einem Entweder-Oder, denn der Unterschied zwischen den beiden Zweckbestimmungen und Wirksamkeiten der Aussage ist nicht nur unscharf abgesetzt, schwimmend und dehnbar, vielmehr bilden die Funktionsweisen der Propaganda und der Agitation mitsammen eine dialektische Einheit, welche darin begründet liegt, daß in ihnen beiden auf unterschiedliche Art sich der gleiche Tendenzgehalt, genauer: der gleiche Seins- und Sollens-Inhalt (nur in verschiedenem «Spannungsverhältnis») erschließt. Immerhin läßt sich als Besonderheit der *Agitation* der Umstand hervorheben, daß sie nicht alle logischen Wesenszusammenhänge der Tatsachen, sondern nur die wichtigsten, sozusagen die Folgerungs-«Kurzschlüsse» klarzustellen braucht, dafür aber die unmittelbare Lebensbedeutung der Tatsachen, ihre seelische und sittliche Wertung plastisch-markant hervorkehren muß, wodurch sie Gefühle wachruft, die einen unverzüglichen Umsatz in Taten, in Handlungen verlangen. Diese Affekttönung der Agitation bewirkt, daß die agitatorische Werbearbeit sich weit häufiger und lieber des künstlerischen, dichterischen Wortes bedient als die propagandistische Belehrung und Aufklärung. Die Aktionsgewalt des Agitatorenwortes hat Majakowski immer stark empfunden und hierbei die Poesie in Form der politischen Lyrik als emotional unübertreffliche Spielart der Agitation eingeschätzt. Sein «Linker Marsch» als Musterbeispiel ist das stärkste Agitationsgedicht der Russischen Revolution. Es will, im Gegensatz zu jenem als «Marseillaise» bekanntgewordenen Revolutions-Appell des Offiziers Claude-Joseph Rouget de l'Isle von 1792, nicht von vornherein unbedingt

vertont, in Musik gesetzt werden, weil es ursprünglich kein Lied und kein Song ist, sondern das Urbild und Muster einer neuen Gattung: «Marschgedicht», welches, eigentlich dem Sprecher (dem Flügelmann der Kolonne) oder dem Sprechchor zuge-
dacht, zunächst unvertonnt und allein durch das skandierende agitatorische Wort wirkt:
«Entrollt euren Marsch, Burschen von Bord! / Dem Zank und Geflunker jetzt –
Pause. / Still, ihr Redner! / Du / hast das Wort, / rede, Genosse Mauser . . .» Frei-
lich hat die revolutionäre Marschmusik, ganz besonders in Deutschland (Hanns Eis-
ler, Paul Dessau u. a.) eine eigenartig dem Sprechgesang angenäherte kompositori-
sche Gattung hervorgebracht, die sehr bemerkenswert ist. Wie andererseits der sozia-
listische, revolutionäre Flügel der deutschen politischen Lyrik (Brecht, Becher,
Weinert, Kanehl u. a.) auch seinerseits Elemente einer nationalen Form des deut-
schen Marsch-Spruches und Sprechchor-Marsches zum Genre entwickelt hat, welches
würdig an Intonationen aus Zeiten des Dreißigjährigen Krieges und der Bauern-
kriege anklingt («Wir sind des Geyers schwarzer Haufen / und wollen mit Tyrannen
raufen . . .»). Um zu Majakowskis «Linkem Marsch» zurückzukehren: Das ganze
Jahr «zwei» der Revolution, das Bürgerkriegsjahr 1918, steckt motivisch in diesen
förmlich aus dem Petrograder Granit herausgehauenen Marschversen. Niemals in
der Geschichte der politischen Lyrik ist der stürmische Übergang vom Begriff zum
Gefühl, vom Gefühl zur Aktion genauer und zugleich gewaltiger ausgeprägt worden.
«Genug vom Gesetz aus Adams Zeiten. / Gaul Geschichte, du hinkst . . . / Wolln die
Schindmähre zu Schanden reiten. / Links! / Links! / Links!» Möglicherweise könnte
hier eine musikalische Verbrämung sich abschwächend, ablenkend auswirken. Und
es gibt spätere russische Vertonungsversuche, die dem Wortlaut, der schon weitaus
mehr ist als ein Unterlage-Text, nicht gewachsen waren und scheitern mußten. Die
sonst so rühmlichen Kunstmittel der Sänger haben mehr als einmal schon versagt
vor solch dynamisch-eigensinnigen Vers-Brocken und -Blöcken: «Dort / hinter
finsterschwerem / Gebirg liegt das Land der Sonne brach. / Quer durch Not, / über
bittere Meere / stampft euren Schritt millionenfach! / Droht die gemietete Bande /
mit stählerner Brandung rings, – / Rußland trotz der Entente. / Links! / Links! /
Links!»

Die Poesie umspannt die seelische Seite der Wahrnehmung und Beurteilung; sie
komprimiert diese Inhalte bis aufs äußerste und schafft dadurch jenen überreichen
Lebensextrakt, jenes «sparsame Wort», das mit dem machtvollen Anstoß zur Tat
schon auch die Kraft zu ihrer Vollendung liefert. Die Poesie bekräftigt die stich-
haltige Idee durch Stichhaltigkeit der Empfindung, die ihrerseits den Beweggrund
zum Handeln beflügelt. Je komprimierter, je kompakter der stichhaltige Gedanke
im Gedicht, desto stärker gespannt harret die Triebfeder der Emotion auf die Aus-

lösung, auf die Willens-Entladung in der Aktion. Zugleich ist die Poesie so geartet, daß sie die verfälschte Idee, den lügenhaften Gedanken, unweigerlich entlarvt durch den Zerfall zwischen Denken und Fühlen, durch das Ausbleiben der Emotion, durch jene im Vers verräterisch hörbare Unstimmigkeit, die den echten Affekt durch die unwahrhafte Affektiertheit zu ersetzen sucht, – man gedenkt nie ohne Nutzen jener lyrischen Entlarvung eines durchaus falschen Zungenschlags in Iwan Moltschanows Gedicht «Stelldichein» durch Majakowskis zornige Verse «Brief an Moltschanows Liebste, nachdem er sie verlassen», und wie unnahbar göltig tönen heute die Zeilen: «Schluß mit Ihren Trillerworten! / Bin ich alt? So was Fatales! / Sie sind auch nicht jünger worden, / Sie samt Ihren Pastorales . . . / Schmält ein Mann der Musenweihe / meine dürftigen Baumwoll-Lilien, / statt durch Industrie-Anleihe / aufzubessern die Textilien? . . . / Rasselschar in Apollos Gehege! / raff deine literarischen Nerven, / tritt beiseit, – sonst stehst du im Wege / wahrhafter Sammlung und hartem Entwerfen.»

Majakowski war ein gefürchteter Polemiker, ein erbarmungsloser Abrechner in den apollinischen Gehegen der lyrischen Lüge, des literarischen Mißwuchses seiner Tage.

Zu seinem Neuerertum auf dem Gebiet der russischen Poetik, wo er die Normen des Versbaus, die herkömmliche Rhythmik und Metrik, die schulmäßige Prosodie, die Lehre vom bildlichen Ausdruck (der Trope), vom Gleichnis (der Metapher und Parabel) völlig revolutionierte, gehört, als eines der Grundelemente seines gesamten Schaffens, auch die breite Einbürgerung der sogenannten Vulgarismen und der urbanen Folklore in die Literatursprache. Die Redeweise der Gasse, des Außenbezirks, des sowjetischen Alltags, wirkte bei Majakowski geradezu tonartbestimmend und bildschöpferisch. «Die Revolution», erklärt er, «hat die rauhe Sprache der Millionen auf die Straße geschleudert. Der Jargon der Vorstädte ergoß sich über die Boulevards der Innenstadt. Das Intellektuellengelispel mit seinem saft- und kraftlosen Vokabular von ‚Ideal‘, ‚Grundlagen der Gerechtigkeit‘, ‚göttlichem Prinzip‘, ‚transzendentaler Erscheinungsform Christi und seines Widersachers‘, – all diese in den Cafés gedämpft hervorgestoßenen Redensarten sind hinweggefegt. Das ist die elementare Gewalt der neuen Sprache.» Man hat die Mitte der zwanziger Jahre vor sich, da Majakowski diese aggressive Feststellung ausspricht und sogleich die Frage nachfolgen läßt: «Wie kann man diese Sprache für die Dichtung nutzbar machen? Die alten Regeln mit ‚Herz‘ und ‚Schmerz‘ und ihren Alexandrinern – versagen. Wie kann man die Umgangssprache in die Dichtung hinein – und wie kann man die Dichtung aus jenem Gefasel herausbringen? Darf man etwa um der Jamben willen auf die Revolution pfeifen?»

Der letzte Satz, nur er allein, ist die rhetorische Frage, die das gesamte Formen-Kredo Majakowskis umfaßt. Die Frage nach der Einverleibung des neuen sowjetischen Umgangs-Russisch in die Poesie hat er praktisch in seinem Gesamtschaffen seit 1917 beantwortet. Stolz darauf, als «der Schreihals der Unterklasse» zu fungieren und mit «brockenharten Zeilen, stahlbeschaffen» dereinst ins «Hügelgrab der Bücher» einzugehen, freut er sich der vielbeklagten Anstößigkeit, Ungenießbarkeit seines Vokabulars. Er ruft in die ferne Zukunft hinein: «Nachkommen, angelt ihr am Lethesfluß, prüft immer / das Lexikon, den angebundnen Schwimmer: / auftaucht manch Wörter-Rest wie ‚Hure‘, ‚T-b-c‘, ‚Blockade‘. / Für euch, jung Volk, gesund und aufgeweckt, / hat der Poet den Schwindsuchtspeichel aufgeleckt / mit der gerauhten Zunge der Plakate . . .»

In jener rhetorischen Frage: «Darf man etwa um der Jamben willen auf die Revolution pfeifen?» liegt inhaltlich wie formal das Wesen von Majakowskis Poetik bündig beschlossen. Zum lyrischen Weltbild der Revolution, wie er es aufnahm und gestaltete, gehört organisch das unwiderstehliche Mundwerk der Massen, mit seinem Wortschatz, mit seinem Tonfall, mit seiner Geste.

III.

Naturgemäß hat Majakowskis literarischer Lebenslauf mehrere Entwicklungsperioden durchmessen. Wobei es nicht genügt, eine Schaffensbahn wie die seine bloß zweizuteilen: in eine vor- und eine nachrevolutionäre Periode. Und ich möchte hier nicht in den Fehler des französischen Slawisten Claude Frioux verfallen, der, wie die sowjetische Kritikerin I. Denissowa nachweist, in der Pariser «Revue des Etudes slaves» die Metaphorik Majakowskis zwar sehr geistreich systematisiert, aber keinen Unterschied gemacht hat zwischen des Dichters schöpferischen Überzeugungen und Gepflogenheiten von 1913 und denjenigen seiner realistischen Reifejahre 1927 bis 1930. Es ist hier schon erwähnt worden, wie entschieden Majakowski Distanzlosigkeit und übereilte Poetisierung ablehnte, wie unentwegt er auch vom kleinsten Wortkunstwerk geschichtliche Interpretationsfunktion als Sinngebung forderte. Es versteht sich, daß mir hierbei der reife Realist vorschwebte, – wie überhaupt diese meine Ausführungen notgedrungen die Lebensstufen des jungen, suchenden Antisymbolisten, des futuristisch-rebellischen Wortführers und alsdann des «Lef»-Leaders vernachlässigen mußten, weil hier die Zieletappe des sozialistischen Realisten den thematischen Ausschlag gibt.

Tatsächlich zeichnet sich um die Mitte der zwanziger Jahre im Schaffen Majakowskis die endgültige Herausbildung jener poetischen Züge ab, die den Dichter zum

eigentlichen Verkünder des neuen lyrischen Charakters, zum Mitbegründer des sozialistischen Realismus erheben. In diese Zeit fällt als Entscheidungswerk das Poem um Lenin, von dem man nicht mehr sagen kann, ob es Epos oder lyrisches Gemälde ist, das aber die neue Qualität des poetischen Historismus sehr markant herausschleift: indem es die Rolle der Massen und die der Persönlichkeit im Ablauf der sozialen Umwälzung folgerichtig vom Standpunkt der kommunistischen Parteilichkeit her umreißt. In Lenin ist ein Inbegriff des neuen positiven Helden «Ereignis geworden»; die Wahrheit des Charakters, diese spezifische Grundlage des künstlerischen Inhalts, steht dichterisch realisiert vor uns. Diese Gestalt ist mehr als ein Porträt. Sie erwächst in solcher Ausprägung, mit ihrem inneren Erleben, zur typischen Offenbarung menschlichen Wesens, ja zugleich nationalen Schicksals, wobei der politische, sozial-historische, gesellschafts-ökonomische Inhalt des Poems nicht als äußerlich-illustrative Zutat auftritt, sondern als innere, seelische Bewegung in die Wahrheit des offenbaren Charakters, also in den künstlerischen Inhalt des Werkes eingeht. Ungemein frappant und vielsagend, wie Majakowski im ersten Teil des Poems einmal plötzlich den «Gang der Handlung» unterbricht, um ein kurzes Literaturgeplänkel zu absolvieren: «Einen Lyriker seh ich die Nase rümpfen, / ein Kritiker schwingt schon sein Peitschchen rüstig: / ‚Keine Seele! Rhetorik!‘ so hör ich ihn schimpfen. / ‚Und das nennt sich Dichtung? Das ist Publizistik!‘» Und Majakowski fährt polemisch fort: «Das Wort Kapitalismus ist wahrlich kein schönes, / um wieviel schöner klingt – ‚Nachtigall‘. / Doch immer aufs neue gebrauche ich jenes – / daß mein Vers wie ein Flugblatt in Lüften wall! / Will als Dichter noch dies und das anfassen; / doch jetzt hat die Zeit kein Geschäcker geschafft. / Ich widme dir, attackierende Klasse, / all meine klingende Dichterkraft.» Man hört: auch mit diesem Poem gesellt sich der Dichter eines neuen Typus den Kräften der sozialen Attacke. Das Poem selber ist Attacke. Es geht ihm, Majakowski, nicht um den Objektivismus absoluter Bildnistreue, um die mechanische Vermittlung historischer Vorkommnisse. Alle schöpferische Spannung gehört der lyrischen Wechselwirkung von Subjekt und Objekt; dem künstlerischen Eindringen in den Leninschen Charakter und in das Wesen seiner Zeit; dieser vollen Innervation des poetischen Erkennens. Lenin formuliert in einer Aufzeichnung (veröffentlicht im «Philosophischen Nachlaß») das sich vertiefende Fortschreiten des Erkenntnisprozesses als Weg «von der Erscheinung zum Wesen, vom Wesen, sozusagen, erster Ordnung zum Wesen zweiter Ordnung usw. . .» Weshalb sollten wir diese Anleitung nicht als eines der entscheidenden Momente bei der Herausarbeitung des Typischen in der Kunst auffassen? Wobei die Leninsche Andeutung in der notizenmäßigen Abstraktheit ihrer Formel uns keinen Augenblick lang vergessen machen darf, daß jedes rein vom Erkenntnis-

prozeß her gewonnene Denkschema erst in seiner sozialen Bestimmung, erst von seinem gesellschaftlichen Inhalt her reales Leben gewinnt, das heißt: für die sozialistisch-realistische Schaffensmethode fruchtbar wird. Denissowa, die erwähnte Kritikerin, geht im Hinblick auf Majakowskis Lenin-Poem so weit, von der Geburt einer sozialhistorischen «Perspektivität» beim künstlerischen «Denken in Bildern» zu reden, vom Gefühl künftiger Dinge, von der Fähigkeit des poetischen Voraussehens, Vorhersehens. Das Poem erschließe mit beispielloser Tiefe die neue Stellung des Dichters in der Gesellschaft, im Ringen der Volksmassen; eine Stellung, die zusammenhänge mit einer völlig neuen Qualität des Lyrismus: Die Literaturwissenschaft dürfe ihn «monumental» nennen. Diesen hochgemuten Wertungen kann man die Zustimmung nicht versagen.

Entscheidend für die Reifestufe Majakowskis in jenen mittleren zwanziger Jahren ist aber noch etwas anderes: jetzt erst zeichnet sich in seiner lyrischen Sicht die strenge Unterwerfung der gestalterischen Lösungen unter die ideelle Zielsetzung ab. Seine Bilderwelt gewinnt zugleich an realistischer Farbenfülle und an kühner Zuspitzung der Tendenz. Und die Präzision der Darstellung stört in keiner Weise den phantasievollen Aufschwung der Idee, ja ihren romantisch-revolutionären Höhenflug. Dies ist nun auch die Zeit, da er in Aufsätzen und Diskussionsreden seine Schaffensmethode zu zergliedern und öffentlich darzulegen beginnt. Im Jahre 1926 entsteht die methodische Selbstverständigung «Wie macht man Verse?»

Majakowski veranstaltet gleichsam eine Publikumsführung durch sein Arsenal, durch sein Atelier. Die Poesie, die Lyrik, hatte er gesagt, «existiert – und wenn du dich auf den Kopf stellst». Nach all den Verschwommenheiten des Symbolismus, nach den Pseudo-Sachlichkeiten der Akmeisten, nach der gegenstandslosen Lautbildnerie und «Grasfutter»-Empirie der futuristischen Schule unternahm es dieser Dichtertribun, im arg verrümpelten Gemach der Lyrik aufzuräumen und Platz zu schaffen für den Realismus.

Das uralte Motiv der Sehnsucht des Menschen nach dem Menschen, nach dem humanitären Allkontakt, die Seelennot des Geselligkeitsverlangens durch Liebe und Freundschaft, die Idee des Ringens gegen die Vereinsamung, all das erfuhrt durch Majakowski die Wendung zu dem einfachen Arbeitsvolk, seiner Kraft des Zusammenschlusses, seiner wachsenden Macht und Gesittungswürde. Ohne die intimen Werte einzubüßen, mündeten alle Seiten des lyrischen Charakters in die neue Innenwelt des «grashdanin», des «citoyen», in das sozietäre Bewußtsein des Revolutionsmenschen.

Die militante, aktive, kreative Haltung, die Parteilichkeit, Parteimäßigkeit des neuen poetischen Weltbildes war, wie schon erwähnt, nicht frei von *romantischen*

Zügen. Romantik, Romantismus hat bei Majakowski eine völlig neue geschichtliche Qualität. Wie denn überhaupt sozialistischer Realismus zu seinen Wesensmerkmalen die «revolutionäre Romantik» als Inbegriff jener Gestaltungs-Valeurs rechnet, die einen Abglanz kommender Dinge auf die konkreten, schwierigen, kampfreichen Verstrickungen der Gegenwart werfen. Man kann von einer Umkehrung, von einem kontradiktorischen Umwertungsprozeß sprechen. Den alten, reaktionären Romantik-Begriff, jene «Groschenware des Romantismus», jenen Hang zum Untergang, jene elegisch-emphatische Verherrlichung des Gestrigen, Vorgestrigen, hatte Majakowski verlacht. Sein Romantismus gehörte (ähnlich demjenigen Maxim Gorkis) dem Elan der Arbeit, der Überwindung von Schwierigkeiten, dem heldenmütigen Vorwärtstürmen und Vorausblicken. Alle «romanzenselige» Spießerschwärmerei für seelische Innendekoration, fürs Heimchen am Herd, für den kritiklosen Ahnenkult, fürs gemütliche Einzeldasein auf Kosten der ungemütlichen Massenexistenz, für die rührselige Kleinmalerei des Herzens bei großzügiger Rücksichtslosigkeit gegen das enterbte Werkvolk war diesem neuen Romantismus entgegengesetzt, fremd und feind. Majakowski nannte jene ideelle Struktur einfach «Ramsch». Dieser «Ramsch», meinte er, verunreinige alle Dimensionen künstlerischer Anschauung; er sei völlig unverdaulich fürs heutige ästhetische Wahrnehmen, Werten, Urteilen und Gestalten.

Majakowskis Romantismus war optimistisch, ohne utopisch zu sein; er schwelgte in einer beispiellosen Hyperbolik, die aber nie den Boden unter den Füßen verlor; es war eine Hyperbolik, die vom «Gefühl neuer Dinge» herkam. Doch dieses «Gefühl neuer Dinge» war für Majakowski identisch mit seiner Huldigung für den morgigen Tag der Revolution. Es war dermaßen dem Sozialen und Sozietaeren verhaftet, daß für Motive naturbegeisterter Kontemplation, landschaftlicher Heimatliebe kein Platz übrig blieb. Majakowski war geboren und Kind gewesen im kaukasischen Hochgebirgskreis; er war später Zeichner und Maler geworden und hatte, im Optischen heimisch, die gewaltigen Eindrücke des Kaukasus in reiferen Jahren wiedererlebt, und sie waren gewiß durch den Farbauftrag der Kindheitserinnerungen verstärkt worden. Dennoch und trotzdem hat er niemals dieser Bergwelt eine Zeile gewidmet. Kaukasus und Georgien erinnern ihn an die 1905er Revolution. Die Faßfabrik des Fürsten Nakaschidse mit ihren elektrischen Lichtern verstellte ihm den 5000 Meter hohen Elbrus. Schon in der Kindheit. Er bekennt: «Seit der Elektrizität verlor ich jedes Interesse an der Natur. Eine unvollkommene Angelegenheit.» Im übrigen hat er zu jenen südlichen Bergen lediglich ein ironisch-parodistisches Verhältnis entwickelt. Sibirien steht seinem Herzen näher. Denn anschaulicher tritt ihm später dort die Industrie entgegen, die Elektrizität, die Revolution.

Stark ist Majakowskis Liebe und Verständnisinnigkeit für die Welt des sibirischen Gießers Iwan Kosyrjow, der im Baderaum seiner neuen Wohnung zum erstenmal die Waschung unter einer richtigen Brause genossen hat. Er läßt ihn sprechen: «Dann wirst du deiner im Spiegel ansichtig / und fährst ins saubere Hemd mit Bedacht. / Ich tus und denke bei mir: ‚Sehr richtig / ist diese unsere Sowjetmacht.‘» Kein Ausrufungszeichen, kein Pathos, nichts. Nichts als das «mit Bedacht» ausgewogene Wort «sehr richtig». Der Mann ist gewaschen, er hat sich gesäubert, wie noch nie. Die «leidige Kruste» ist geschwunden. Der Mann ist neugeboren, ist der neue Mensch geworden. Wie Majakowski selber sich einst (am Eingang zu seinem Poem «Lenin»), wie er sagt, «unter der Revolution» gesäubert hat vom «grünen Bart der Algen, / von der Medusen himbeerfarbnem Schleim». Darum nennt er durch den Mund Kosyrjows die Sowjetmacht – «sehr richtig». Nicht mehr und nicht weniger als ein geschichtsphilosophisches Urteil höchster Rangordnung: – der Mensch ist nicht bloß gewaschen, seiner «leidigen Kruste» entledigt und sogar «entrindet», befreit vom Anwuchs jahrtausendealter Knechtung und Ausbeutung. Dieses «sehr richtig» in der Aussage des einfachen sibirischen Gießers, dem die Revolution eine neue Wohnung gegeben hat, enthält ein Maximum an Wahrheit und Einsicht: der Mensch ist aus der Entfremdung, Erniedrigung, Entmenschung zu sich selbst zurückgekehrt, der Proletarier ist nicht mehr Proletarier, er wohnt in der Sowjetmacht, er ist zum Schöpfer seiner selbst geworden.

Sagte einst Majakowski zum Großen Oktober: «*meine* Revolution», so darf die sozialistische Revolution getrost zu Majakowski sagen: «*mein* Poet».