

Wladimir Majakowski: Wie man Verse macht

MAJAKOWSKI · VERSE MACHEN

MAJAKOWSKI

Die Arche

DIE KLEINEN BÜCHER DER ARCHE

Max Kolman

WLADIMIR MAJAKOWSKI

WIE MAN VERSE MACHT

IM VERLAG DER ARCHE ZÜRICH

Übertragen von Siegfried Behrsing

WIE MAN VERSE MACHT

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 1960 by Peter Schifferli, Verlags AG. «Die Arche», Zürich

Printed in Switzerland by Schellenberg-Druck, Pfäffikon Zürich

Einband: J. Stemmle & Co., Zürich

I

Über dieses Thema muß ich schreiben.

In zahlreichen literarischen Diskussionen, im Gespräch mit jungen Mitarbeitern verschiedener Schriftstellerverbände (RAP, TAP, PAP und wie sie alle heißen mögen), bei der Auseinandersetzung mit Kritikern war ich oft gezwungen, die alte Lehre von der Dichtkunst wenn nicht umzustoßen, so doch mindestens zu diskreditieren. Der völlig unschuldigen alten Dichtkunst selbst haben wir natürlich kaum ein Haar gekrümmt. (Sie bekam nur etwas ab, wenn allzu eifrige Verteidiger des alten Krempels vor der neuen Kunst hinter den breiten Rücken der Denkmäler Deckung suchten.)

Umgekehrt: indem wir die Denkmäler von ihren Piedestalen herunterholten und sie geräuschvoll hin und her zerrten, haben wir den Lesern erst die «Großen» von einer völlig unbekannten, noch unerforschten Seite gezeigt.

Kinder (junge literarische Richtungen ebenfalls) interessieren sich immer dafür, wie das Schaukelpferd von innen aussieht. Nach den Bemühungen der «Formalisten»¹ liegen die Eingeweide der papiernen Rösser und Elefanten offen zutage. Sollten die Pferde dabei einigen Schaden davongetragen haben – Entschuldigung! Mit der Poesie der Vergangenheit herumzustreiten, ist nicht unseres Amtes – sie ist für uns Lehrstoff.

Unser ständiger Haß trifft vor allem die romanzen-selig-nörgelnde Spießbürgerlichkeit. Alle, die alte Dichtkunst nur darum für groß halten, weil auch sie genau so geliebt haben wie Onégin seine Tatjana (welcher

Gleichklang der Seelen!), weil auch ihnen Dichter verständlich sind (im Gymnasium gelernt!), weil Jamben auch ihren Ohren lieblich klingen.

Uns ist dieses seichte Affentheater deshalb verhaßt, weil es um die schwierige und wichtige Kunst der Dichtung die Atmosphäre erotischer Emotionen schafft, die Atmosphäre des Glaubens daran, daß nur an der «ewigen Poesie» jegliche Dialektik abprallt und der Prozeß der dichterischen Produktion einzig und allein darin besteht: den Blick verzückt nach oben zu richten in der Erwartung, der himmlische Geist der Poesie werde einem in Tauben-, Pfauen- oder Straußengestalt auf die Glatze herabschweben.

Diese Herrschaften sind unschwer zu widerlegen.

Es genügt, die Liebe der Tatjana und «die Triebe, die einst Ovid so reich besang», neben einen Entwurf des Ehegesetzes zu stellen, das Puschkinsche «enttäuschte Lorgnon» Donéz-Kumpels vorzutragen, oder vor Demonstranten am 1. Mai herzulaufen und zu deklamieren: «Mein Onkel tut sehr brav und bieder!»²

Nach Versuchen dieser Art dürfte wohl kaum ein junger Mensch, der vor Eifer brennt, alle Kraft für die Revolution einzusetzen, ernstlich Lust verspüren, sich mit einem so veralteten Handwerk wie dem Dichten zu befassen.

Darüber ist viel geschrieben und geredet worden. Der lärmende Beifall des Publikums war immer zunächst auf unserer Seite. Aber auf den Beifall folgten skeptische Stimmen:

«Ihr zerstört nur und schafft nichts! Die alten Lehrbücher sind schlecht, wo aber sind neue? Gebt uns die Regeln für eure Dichtkunst! Gebt uns Lehrbücher!»

Der Hinweis darauf, daß die alte Dichtkunst andert-halb Jahrtausende existiert, unsere aber nur an die dreißig Jahre, ist als Entschuldigung wenig wirksam.

Sie wollen schreiben und wollen wissen, wie man das macht? Warum man sich weigert, eine Sache als Dichtung anzuerkennen, die nach allen Regeln des Schengé-

lischen Lehrbuchs³ mit untadeligen Reimen, in Jamben und Trochäen abgefaßt ist?

Sie haben das Recht, von den Dichtern zu verlangen, daß sie ihre Berufsgeheimnisse nicht mit ins Grab nehmen.

Ich will von meinem Handwerk nicht als Haarspalter schreiben, sondern als Praktiker. Mein Aufsatz hat gar keine wissenschaftliche Bedeutung. Ich schreibe von meiner Arbeit, die, meinen Beobachtungen und meiner Überzeugung nach, sich im Grunde kaum von der Arbeit anderer Berufsdichter unterscheidet.

Noch einmal mache ich sehr entschieden den Vorbehalt: Ich gebe keinerlei Regeln, wie man Dichter werden, wie man Verse schreiben soll. Solche Regeln gibt es überhaupt nicht. Dichter heißt gerade einer, der diese Regeln für die Dichtkunst schafft. Zum hundertsten Male führe ich mein bis zum Überdruß bekanntes Beispiel an.

Ein Mathematiker ist ein Mensch, der mathematische Regeln schafft, ergänzt, entwickelt, der einen neuen Beitrag zur mathematischen Wissenschaft liefert. Der Mann, der als erster die Formel « $2 + 2 = 4$ » fand, ist ein großer Mathematiker, selbst dann, wenn er diese Wahrheit aus der Addition von je zwei Zigarettenstummeln gewonnen hat. Alle Nachfolgenden, mögen sie auch unendlich größere Dinge addiert haben, zum Beispiel eine Lokomotive und noch eine Lokomotive – alle diese Leute sind keine Mathematiker. Diese Feststellung setzt keineswegs die Arbeit desjenigen herab, der die Lokomotiven zusammenzählt. Seine Arbeit kann in Tagen einer Transportkrise hundertmal wertvoller sein als ein nackter arithmetischer Lehrsatz. Abrechnungen über instandgesetzte Lokomotiven gehen aber nicht an die Mathematische Gesellschaft, und man verlangt auch nicht, daß sie dort genau so wie die Geometrie Lobatschéwskis⁴ behandelt werden. Das würde die Plankommission in Raserei versetzen, die Mathematiker in Verlegenheit bringen, die Prüfer ratlos machen.

Man wird mir entgegen, ich renne offene Türen ein. Das sei doch alles selbstverständlich.

Weit gefehlt.

Achtzig Prozent des gereimten Unsinnns werden von unseren Redaktionen nur darum gedruckt, weil die Redakteure entweder keine Vorstellung von der Dichtkunst der Vergangenheit haben oder nicht wissen, wozu Gedichte gut sind.

Die Redakteure kennen nur ein «Mir gefällt's» oder «Mir gefällt's nicht» und vergessen dabei, daß man den Geschmack bilden kann und muß. Fast alle Redakteure haben sich mir gegenüber beklagt, sie verstünden es nicht, Gedichtmanuskripte zurückzuschicken: sie fänden keine passenden Worte bei solchen Gelegenheiten.

Ein tüchtiger Redakteur müßte dem Dichter erklären: «Ihre Verse sind äußerst korrekt. Sie sind nach der dritten Auflage des Handbuches zur Versfabrikation von M. Brodowski (beziehungsweise Schengéli, Gretschn und so weiter) hergestellt. Alle ihre Reime sind erprobt und längst durch das vollständige russische Reimlexikon von N. Abrámov bekannt. Da ich im Augenblick keine guten neuen Gedichte habe, nehme ich gerne die Ihrigen. Ich bezahle sie wie die Arbeit eines guten Kopisten: drei Rubel pro Seite, unter der Bedingung, daß drei Kopien eingereicht werden.»

Er wird danach entweder das Schreiben aufgeben oder sich ans Dichten wie an einen Beruf machen, der viel Arbeit verlangt. Jedenfalls wird er aufhören, sich besser zu dünken als ein Lokalreporter, der für seine drei Rubel pro Notiz wenigstens mit neuen Ereignissen aufwarten kann. Der Lokalreporter rennt immerhin seine Schuhsohlen auf der Suche nach Skandalaffären und Bränden ab, während ein Poet der genannten Art höchstens seine Spucke zum Umblättern der Seiten verausgabt.

Zur Hebung der dichterischen Berufsausbildung, im Interesse eines zukünftigen Aufblühens der Dichtkunst, muß man mit der Auffassung brechen, als nehme sie, diese «kinderleichte Angelegenheit», eine Sonderstel-

lung außerhalb der übrigen Formen menschlicher Betätigung ein.

Vorbehalt: Schaffung von Regeln ist nicht an sich Ziel der Poesie. Sonst würde der Dichter zu einem Scholastiker, der sich mit der Zusammenstellung von Regeln für nicht existente oder unnötige Dinge und Situationen abgibt. So hätten zum Beispiel wenig Sinn: Regeln für das Zählen von Sternen beim schnellen Radfahren.

Die Situationen, die nach Formeln, nach Regeln verlangen, liefert das Leben. Die Methoden der Formulierung, der Zweck der Regeln werden von dem Rang und von den Forderungen unseres Kampfes bestimmt.

So hat zum Beispiel die Revolution die rauhe Sprache der Millionen auf die Straße geschleudert. Der Jargon der Vorstädte ergoß sich über die Boulevards der Innenstadt. Das degenerierte Intellektuellengelispel mit seinem saft- und kraftlosen Vokabular: «Ideal», die «Grundlagen der Gerechtigkeit», «das göttliche Prinzip», «die transzendente Erscheinungsform Christi und seines Widersachers» – alle diese in den Cafés gedämpft hervorbrachten Redensarten sind hinweggeffegt.

Das ist die elementare Gewalt der neuen Sprache.

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 Geschwätz herausbringen?

Darf man um der Jamben willen auf die Revolution pfeifen?

Wie wir doch voller Zorn und Schwäche sind, umhergehetzt.

Das AKE⁵ mit schwarzen Fingern spinnt der Bahnen Netz.

(S. Hippus)

Nein!

Es ist hoffnungslos, in einen auf Flüsterton gestimmten vierfüßigen Amphibrachys (u-u) den atemberaubenden Donner der Revolution hineinzuzwängen:

Ihr Helden, gleich Seglern des Meers, Albatrossen,
Gefährten des Sturms, der die See überdröhnt,
Matrosen, Matrosen, des Adlers Genossen,
rubinenrot flammend der Sang euch ertönt.

Nein! (Kirillow)

Man gewähre mit einem Schlag der neuen Sprache das volle Bürgerrecht: dem Aufschrei an Stelle der Melodie, dem Paukengedröhn an Stelle des Wiegenliedes:

Schritt halten, Revolutionäre! (Block)

Marschkolonne, ausgeschwärmt.⁶ (Majakowski)

Es genügt nicht, Beispiele für die neue Dichtung, Regeln für die Wirkung des Wortes auf die revolutionären Massen zu geben. Bei der Berechnung dieser Wirkung muß vom Grundsatz der maximalen Unterstützung unserer Klasse ausgegangen werden.

Es genügt nicht, zu sagen: «Der ewig-rege Feind ist wachsam» (Block). Man muß die Gestalt dieses Feindes genau umreißen oder wenigstens die Möglichkeit bieten, ihn sich eindeutig vorzustellen.

Es genügt nicht, aus der Marschkolonne heraus auszuschwärmen. Man muß es nach allen Regeln des Straßenkampfes tun, damit Telegraphenämter, Banken und Arsenalen den revolutionären Arbeitern in die Hände fallen.

Daher:

Ananas, Rebhuhn – täglicher Schmaus,
Warte nur, Spießer, bald ist's mit dir aus!

(Majakowski)

Solch einen Vers hätte die klassische Poesie wohl kaum gelten lassen. Grets⁷ kannte im Jahre 1820 keine Gasenhauer, aber selbst, wenn das der Fall gewesen wäre, hätte er von ihnen – ebenso wie von der Volksdichtung – sicher voller Verachtung geschrieben: «Selbige Verse lassen sowohl Reinheit des Metrums als auch Ebenmaß vermissen.»

Aber in Petersburg hat die Straße diesen Vers adoptiert. Mögen die Kritiker in ihren Mußestunden auseinanderposamentieren, auf Grund welcher Regeln all das gemacht worden ist.

Bei einem dichterischen Produkt ist Neuheit Vorbedingung. Das Material an Worten und Wortzusammenstellungen, das sich dem Dichter bietet, muß umgearbeitet werden. Wenn zur Versfabrikation Wortschrott verwendet wird, muß er sich in genauer Übereinstimmung mit der Menge des neuen Rohstoffes befinden. Von der Quantität und Qualität dieses Neuen wird es abhängen, ob eine solche Legierung Gebrauchswert besitzt.

Neuheit setzt selbstverständlich nicht das dauernde Aussprechen welterschütternder Entdeckungen voraus. Jambus, freier Vers, Alliteration, Assonanz werden nicht jeden Tag neu geschaffen. Auch ihre Fortentwicklung, Vertiefung, Verbreitung bietet Arbeitsmöglichkeiten.

«Zweimal zwei ist vier» ist an und für sich leblos und auch nicht lebensfähig. Man muß diesen Lehrsatz anzuwenden wissen (Regeln). Man muß seine Unerschütterlichkeit an einer Reihe von Tatsachen aufzeigen (Beispiel, Inhalt, Thema).

Daraus erhellt, daß Beschreibung, Abbildung der Wirklichkeit in der Poesie keinen Anspruch auf Selbständigkeit haben. Eine derartige Arbeit ist notwendig, aber sie muß wie die Arbeit des Schriftführers auf einem Kongreß gewertet werden. Sie ist ein einfaches «Verhandelt – beschlossen». Darin liegt die Tragik der Handlangerarbeit: die Verhandlung kommt fünf Jahre hinterher, und der Beschluß ebenfalls mit einiger Verspätung – nachdem die anderen ihn inzwischen ausgeführt haben!

Poesie beginnt dort, wo Tendenz ist.

Die Verse «Geh ich allein auf die Straße hinaus...»⁸ sind meiner Meinung nach eine Werbung für das Spaziergehen junger Mädchen mit Dichtern. Einer allein, sehn Sie mal, das ist ja soo langweilig! Ach, wenn man doch Versen, die zum Eintritt in die Konsumgenossenschaften auffordern, eine solche Überzeugungskraft verleihen könnte!

Die alten Anleitungen zum Dichten machen ihrem Namen zweifellos keine Ehre. Sie sind nur eine Darlegung historischer, Gewohnheit gewordener Methoden des Schreibens. Es wäre richtiger, diese Bücher nicht «Wie man schreiben soll», sondern «Wie man geschrieben hat» zu nennen.

Ehrlich gesagt: Ich kenne weder Jamben noch Trochäen. Ich habe sie nie auseinanderhalten können und werde sie auch nie auseinanderhalten. Nicht etwa, weil das so schwierig wäre, sondern weil ich bei meiner Dichterarbeit nie etwas mit diesem Zeug zu tun hatte. Sollten sich Bruchstücke derartiger Versmaße hie und da finden, so habe ich einfach etwas niedergeschrieben, was mir im Ohr klang, denn man stößt eben immer wieder auf solche Motive wie «Abwärts auf dem Wolgestrome . . .»⁹

Ich habe mich oftmals an das Studium der Metrik gemacht, habe auch ihre Mechanik erfaßt, sie aber später immer wieder vergessen. Diese Dinge, die die Lehrbücher der Poesie zu neunzig Prozent füllen, machen in meiner praktischen Arbeit nicht einmal drei aus!

Beim Dichten gibt es nur für den Anfang einige allgemeingültige Regeln. Und das auch nur, weil es so üblich ist. Wie beim Schach. Die ersten Züge sind nahezu gleich. Danach aber beginnt man, einen neuen Angriff zu ersinnen. Ein Zug, mag er auch noch so genial sein, verträgt in der nächsten Partie in der gleichen Situation keine Wiederholung. Nur ein unerwarteter Zug bringt den Gegner aus dem Konzept.

Genau wie unerwartete Reime im Gedicht.

Welche Voraussetzungen sind nun für den Beginn einer dichterischen Arbeit nötig?

1. Vorliegen einer Aufgabe innerhalb der Gesellschaft, einer Aufgabe, deren Lösung nur mit Hilfe eines dichterischen Produkts denkbar ist: ein sozialer Auftrag. (Interessantes Thema für eine Spezialarbeit: die Nicht-Übereinstimmung des sozialen und des Verlagsauftrags.)

2. Genaues Wissen oder, richtiger, Bewußtsein von den Bedürfnissen Ihrer Klasse (oder der Gruppe, die Sie vertreten) in dieser Frage, das heißt eine Zielsetzung.

3. Material: Worte. Ständige Auffüllung der Vorratskammern und Speicher Ihres Schädels mit notwendigen, ausdrucksvollen, raren, erfundenen, erneuerten, erzeugten und allerlei anderen Worten.

4. Betriebseinrichtung und Produktionsmittel: Feder, Bleistift, Schreibmaschine, Telefon. Kostüm für Milieustudium. Fahrrad für Fahrten in die Redaktion. Herbeigezauberte Mahlzeiten. Schirm, um im Regen schreiben zu können. Wohnfläche, groß genug, um bei der Arbeit auf und ab zu gehen. Verbindung mit einem Zeitungsausschnittbüro zwecks Zusendung von Material über Fragen, die die Provinz bewegen. Und so weiter, und so fort. Schließlich auch noch Pfeife und Zigaretten.

5. Technik der Wortbearbeitung (unendlich individuell, stellt sich bei täglicher Arbeit erst im Laufe der Jahre ein): Reime, Versmaße, Alliteration, Bilder, Banalisierung des Stils, Pathos, Schlußstrophe, Titel, Disposition und so weiter, und so weiter.

Beispiel. Sozialer Auftrag: den an die Petersburger Front gehenden Rotarmisten Worte für ein Lied zu geben. Zielsetzung: Judénitsch zu schlagen. Material: Worte der Soldatensprache. Produktionsmittel: ein Bleistiftstummel. Technik: gereimter Gassenhauer:

Ergebnis:

Socken gabst du mir, mein Mädchen,
auch den Mantel, liebe Braut.
Von Petersburg haut ab Judénitsch,
als hätt er Terpentin im Bauch.

Die Neuheit, die die Erzeugung des Gassenhauers rechtfertigt, liegt im Reim «liebe Braut» und «(Terpen)tin im Bauch». Diese Neuheit macht die Sache nötig, dichterisch, typisch.

Wenn der Gassenhauer wirken soll, muß die Technik des unerwarteten Reimes bei völliger Beziehungslosigkeit des ersten Verspaares zum zweiten angewandt wer-

den. Hierbei können die ersten beiden Verse «Hilfsverse» genannt werden.

Schon diese allgemein gehaltenen, elementaren Regeln der dichterischen Arbeit eröffnen neue Möglichkeiten für die tarifmäßige Einstufung und literarische Beurteilung poetischer Erzeugnisse.

Die Posten Material, Ausrüstung und Technik können unmittelbar in Form von Wertungspunkten angerechnet werden.

Liegt sozialer Auftrag vor? Ja. Zwei Punkte. Zielsetzung? Zwei Punkte. Gereimt? Ein weiterer Punkt. Alliterationen? Noch ein halber Punkt. Und für den Rhythmus ein zusätzlicher Punkt: das eigenartige Metrum machte eine Autofahrt erforderlich.

Mögen die Kritiker ruhig lächeln, aber ich würde die Verse eines Alaskadichters (bei gleicher Qualität natürlich) höher einschätzen als beispielsweise die eines Einwohnern von Jalta.

Im Ernst! Dem Alaskamann setzt die Kälte zu. Er muß sich einen Pelz kaufen. Und die Tinte im Füllhalter friert ihm ein. Der Mann in Jalta aber schreibt, Palmen im Hintergrund. An Orten, die auch ohne Verse schön sind.

Die gleiche Klarheit wird damit auch für die literarische Beurteilung erreicht. Die Gedichte Demján Bjédnys sind ein richtig verstandener, aktueller sozialer Auftrag. Exakte Zielsetzung: Bedürfnisse der Arbeiter und Bauern. Vokabular: halb bäuerliche Umgangssprache (unter Beimengung älterer Reime). Technik: Fabel. Die Gedichte von Krútschenych: Alliteration, Dissonanz. Zielsetzung: Hilfe für kommende Dichter.

Hier handelt es sich nicht um das metaphysische Problem, wer besser ist: Demján Bjédny oder Krútschenych. Es sind dichterische Erzeugnisse, die aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzt sind, die auf verschiedenen Ebenen liegen. Jedes von ihnen kann existieren, ohne das andere zu verdrängen oder ihm Konkurrenz zu machen.

Von meinem Standpunkt aus wäre dies das beste Gedicht:

Auf den sozialen Auftrag der Komintern hin mit der Zielsetzung «Sieg des Proletariats» geschrieben, mit neuen, ausdrucksvollen und allgemeinverständlichen Worten geformt, auf einem nach allen Regeln der WOA¹⁰ ausgerüsteten Tisch erzeugt und per Flugzeug in die Redaktion befördert. Ich wiederhole: per Flugzeug, da ein auf Poesie abgestimmter Lebenszuschnitt ebenfalls einer der Hauptfaktoren unserer Produktion ist.

Der Prozeß der Wertberechnung einer Dichtung ist natürlich wesentlich feiner und komplizierter, als ich das hier dargestellt habe. Ich spitze meinen Gedanken absichtlich zu, vereinfache, karikiere ihn. Ich übertreibe, um deutlicher zu machen, daß das Wesentliche der gegenwärtigen Arbeit an der Literatur nicht in der Beurteilung dieses oder jenes fertigen Produktes vom Standpunkt des Geschmacks aus besteht, sondern in der richtigen Methode, den Produktionsprozeß an sich zu erlernen.

Der Sinn des vorliegenden Aufsatzes besteht keineswegs in einer Auseinandersetzung mit fertigen Vorbildern und Techniken, sondern in dem Versuch, den Prozeß der dichterischen Produktion selbst aufzudecken.

Wie werden denn nun Verse gemacht?

Die Arbeit beginnt schon lange vor dem Empfang, vor dem Bewußtwerden des sozialen Auftrags.

Die vorbereitende dichterische Arbeit ist ununterbrochen im Gange.

Ein gutes dichterisches Produkt kann nur dann termingerecht fertiggestellt werden, wenn man über einen großen Bestand an dichterischen Vorarbeiten verfügt.

Zurzeit (ich schreibe nur nieder, was mir im Augenblick eingefallen ist) geht mir zum Beispiel der schöne Name «Herr Glyzerón» nicht aus dem Kopf, der zufällig

bei einer Unterhaltung als Wortspiel aus «Glycerin» entstanden ist.

Da sind auch gute Reime:
(Der Himmel wie) Crème,
(Und vor ihm der) Kreml.

(Zu Deutschen geht, zu Franzosen, zu) Römern,
(dort sucht eine Heimat für diesen) Böhmen.
Ufa
ruft ja!

Oder:
(August)winde heulen,
(die Farben) sind erfreulich.
Und so weiter, und so fort.

Da ist das Versmaß eines amerikanischen Liedchens,
das aber noch abgeändert und russifiziert werden muß,
ein Versmaß, das mir gefällt:

Hard-hearted Hannah,
the vamp of Savannah,
the vamp of Savannah,
Gee ay!

Da sind auch, geweckt durch ein flüchtig erhaschtes
Plakat mit dem Namen «Bage Tang», die fertig zuge-
schnittenen Alliterationen:

Ja, was tut Bage Tang?
Bage badet tagelang.

Oder im Zusammenhang mit der Färberei Lutter:
Färben tut Mutter,
Mutter heißt Lutter.

Da sind Themen, die sich mehr oder weniger scharf
abzeichnen:

1. Regen in New York.
2. Eine Prostituierte auf dem Boulevard des Capucines in Paris. Eine Prostituierte, die zu lieben als besonders schick gilt, weil sie nur ein Bein hat (das andere wenn ich nicht irre, durch Straßenbahn amputiert).
3. Der Toilettenmann im großen Heßler-Restaurant in Berlin.

4. Das Riesenthema «Oktober», das man nicht bewältigen kann, wenn man nicht auf dem Lande gelebt hat.

Und so weiter.

Alle diese Vorfabrikate sind im Kopf verstaut, besonders schwierige werden notiert.

Die Art ihrer zukünftigen Verwendung ist mir nicht bekannt, aber ich weiß: verwendet wird alles einmal.

Diese «Vorfabrikation» nimmt meine ganze Zeit in Anspruch. Ich brauche zehn bis achtzehn Stunden täglich dafür und murmele fast ständig etwas vor mich hin. Diese Konzentration erklärt meine sprichwörtliche Dichter-Zerstreuung.

Die Arbeit an solchen Vorfabrikaten vollzieht sich bei mir mit derartiger Anspannung, daß ich mich in neunzig von hundert Fällen sogar an den Ort erinnere, an dem im Verlauf meiner fünfzehnjährigen Arbeit diese oder jene Reime, Alliterationen, Bilder und so weiter auf-tauchten und ihre endgültige Prägung erhielten.

Vorstadt.

Statt vor... (Straßenbahn vom Ssúcharew-Turm
zum Ssrétensker Tor, im Jahr 13).

Finster blickte der Regen.

Erregend... (Strástny-Kloster, im Jahre 12).

Streichelt magere und schwarze Katzen (Eiche in
Kúnzewo, im Jahre 14).

Schlicks

Links (Droschke am Kai, im Jahre 17).

Der Schweinehund d'Anthès (im Zug bei Mytischtschi, im Jahre 24).

Und so weiter, und so fort.

Dieses «Notizbuch» ist eine der Hauptvoraussetzungen für eine wirklich gekonnte Arbeit.

Über dieses Büchlein wird gewöhnlich erst nach dem Ableben eines Schriftstellers geschrieben. Es liegt jahre-

lang in der Rumpelkammer herum, es wird posthum gedruckt – im Schatten der «vollendeten Werke».

Aber für den Schriftsteller ist dieses Buch alles.

Angehenden Dichtern fehlt naturgemäß ein solches Büchlein, es fehlen Praxis und Erfahrung. Selbstgeprägte Verse sind selten, die Gedichte daher verwässert, langatmig.

Ein Anfänger wird, wie begabt er auch sei, niemals auf Anhieb etwas Starkes schreiben. Andererseits ist eine Erstlingsarbeit immer «frischer», da sie die Vorfabrikate des ganzen bisherigen Lebens enthält.

Lediglich ein Bestand an sorgfältig durchdachten Vorfabrikaten gibt mir die Möglichkeit, rechtzeitig mit einem Gedicht fertigzuwerden, da die Norm meiner Ausarbeitung bei richtiger Arbeit acht bis zehn Zeilen pro Tag beträgt.

Der Dichter wertet jede Begegnung, jedes Plakat, jedes Ereignis unter allen Umständen nur als Material für Wortprägung.

Früher verbohrte ich mich so in diese Arbeit, daß ich sogar Angst davor hatte, Worte und Ausdrücke auszusprechen, die ich für künftige Verse zu verwenden gedachte: ich wurde mürrisch, langweilig und einsilbig.

Es muß im Jahre 13 gewesen sein, als ich aus Ssarátow nach Moskau zurückkehrte und – um einer Reisegefährtin meine Ungefährlichkeit zu beweisen – erklärte, ich sei «kein Mann, sondern eine Wolke in Hosen». Kaum hatte ich es gesagt, begriff ich, daß sich dieser Ausdruck in einem Gedicht verwenden ließ. Wenn er aber nun von Mund zu Mund ginge und sinnlos vergeudet würde? Von furchtbarer Unruhe gepackt, verhörte ich etwa eine halbe Stunde lang das Mädchen mit Hilfe von Suggestivfragen und beruhigte mich erst, als ich mich überzeugt hatte, daß meine Worte ihr schon durchs andere Ohr hinausgeflogen waren.

Zwei Jahre später verwandte ich «Wolke in Hosen» als Titel für ein ganzes Werk.

Zwei Tage lang habe ich darüber nachgedacht, wie ein Einsamer seine zärtlichen Gefühle für seine Einziggeliebte ausdrückt.

Wie würde er sie hüten und lieben?

Am dritten Abend legte ich mich mit Kopfschmerzen zu Bett, ohne daß mir etwas eingefallen wäre. Nachts war die Erleuchtung da.

Deinen Leib

werde ich hüten und lieben

wie ein Soldat, verstümmelt im Krieg,

niemandem nütz, niemand zu eigen,

behütet

sein einziges Bein.

Im Halbschlaf sprang ich auf. In der Dunkelheit schrieb ich «einziges Bein» mit einem angekohlten Streichholz auf den Deckel einer Zigarettenschachtel und schlief wieder ein.

Am Morgen grübelte ich fast zwei Stunden lang darüber nach, was da für ein «einziges Bein» auf der Schachtel notiert und wie es dahin gekommen war.

Ein verfolgter, aber noch nicht erwischter Reim vergiftet die ganze Existenz. Man redet, ohne zu denken, man ißt, ohne zu schmecken, und der Schlaf flieht einen, während man den Reim fast greifbar vor Augen hat.

Seit Schengéli hält man bei uns die Arbeit des Dichters für eine kinderleichte Angelegenheit.

Es gibt sogar einige Helden, die den Professor übertrumpft haben. So zum Beispiel der Anzeigenteil des Chárkower «Proletariers» (Nr. 256): «Wie wird man Schriftsteller? Einzelheiten gegen Einsendung von fünfzig Kopeken in Briefmarken. Station Slawjánsk der Donéz-Eisenbahn, Postfach Nr. 11.»

Hätten Sie nicht Lust?!

Das gab es übrigens schon vor der Revolution. Ein Büchlein «Wie werde ich nach fünf Unterrichtsstunden Dichter?» wurde bereits als Beilage der Zeitschrift «Zur Unterhaltung» verschickt.

Ich glaube, daß sogar meine wenigen Beispiele der Dichtkunst ihren Platz inmitten der schwierigsten Betätigungen anweisen, zu denen sie ja tatsächlich auch gehört.

Das Verhältnis zum Vers muß dem Verhältnis zur Frau im genialen Vierzeiler Pasternáks gleichen:

An jenem Tage mit Haaren und Haut,
wie ein Shakespearesches Drama der Mime durchs
Schmierenlicht,
so schleppt ich dich mit, bis ins letzte vertraut,
durchirrte die Straßen und memorierte dich.¹¹

Im folgenden Kapitel werde ich versuchen, am konkreten Beispiel der Entstehung eines Gedichts zu zeigen, wie die Voraussetzungen dafür zustandekommen.

II

Für das wirkungsvollste meiner letzten Gedichte halte ich «An Ssergéj Jessénin».

Hier brauchte ich einmal weder Zeitschrift noch Verleger zu suchen. Bereits vor dem Druck wurde das Gedicht mehrfach abgeschrieben. Der Satz wurde aus der Druckerei entwendet und in einem Provinzblatt veröffentlicht. (Das Publikum verlangt von sich aus den Vortrag dieses Gedichts. Während der Rezitation kann man eine Fliege summen hören. Nachher drücken die Leute einander die Pfoten, in den Wandelgängen ist man entrüstet und begeistert.) Und am Tage der Veröffentlichung erschien eine gleichzeitig aus Pöbeleien und Komplimenten bestehende Kritik.

Wie wurde das Gedicht gearbeitet?

Jessénin kannte ich schon lange. An die zehn, zwölf Jahre.

Das erstemal hatte ich ihn in Bastschuhen und einem gestickten Bauernhemd angetroffen. Das war in einer der eleganten Leningrader Wohnungen. Da ich wußte,

mit welchem Vergnügen ein richtiger und nicht lediglich «dekorativer» Bauer seine Kleidung gegen Straßenschuhe und Anzug vertauscht, mißtraute ich Jessénin. Er kam mir operettenhaft, gekünstelt vor, um so mehr, als er schon Gedichte geschrieben hatte, die Anklang fanden, und er bestimmt die paar Rubel für Schuhe übrig gehabt hätte.

Ich, der ich meine gelbe Jacke schon abgelegt hatte, erkundigte mich sachlich nach diesem Aufzug:

«Wohl zu Reklamezwecken?»

Jessénin antwortete mit einer Stimme wie lebendiggewordenes Ikonenöl.

Etwa so:

«Wir vom Lande, wir verstehen diese eure Art nicht ... wir werden schon irgendwie ... nach unserer Art ... wie von altersher handgewebt ...»

Seine sehr begabten und sehr dörflicherischen Gedichte waren uns Futuristen natürlich ein Dorn im Auge. Er selbst aber schien ein lustiger und netter Kerl zu sein.

Beim Weggehen konnte ich mir nicht verkneifen, ihm zu sagen:

«Ich wette, daß Sie all diese Bastschuhe und Gockelhahnmuster über Bord werfen werden!»

Jessénin widersprach eifrig und überzeugt. Dann zog ihn Kljújew beiseite, wie eine Mutter ihre Tochter, die verführt werden soll und keine Kraft oder keine Lust hat zu widerstehen.

Jessénin irrlichterte. Eine längere Begegnung hatten wir erst wieder nach der Revolution bei Gorki. Ich brüllte mit dem ganzen mir angeborenen Mangel an Feingefühl sofort los: «Zahlen Sie die Wette, Jessénin. Sie tragen ja Rock und Krawatte!»

Er nahm es übel auf und wurde seinerseits aggressiv.

Später stieß ich hin und wieder auf Zeilen und Verse von ihm, die unbedingt gefallen mußten, wie etwa:

Lieber, lieber, lust'ger Narr ... und so weiter.

Himmel – Glocke, Mond – ihr Klöppel ... und anderes.

Jessénin arbeitete sich aus seinem idealisierten «Dörlertum» heraus, aber natürlich gab es Rückfälle. So tauchte neben

Die Heimat ist mir Mutter,

ich bin ein Bolschewik . . .

die Apologie der «Kuh» auf. An Stelle eines «Denkmals für Marx» wurde ein Denkmal für eine Kuh gefordert. Nicht für eine milchgebende, sondern eine symbolische Kuh, eine Kuh, die sich mit ihren Hörnern einer Lokomotive entgegenstemmt.

Wir knöpften uns Jessénin oft vor, wobei wir ihm in der Hauptsache den Imaginismus vorwarfen, der üppig um ihn ins Kraut geschossen war.

Dann reiste Jessénin nach Amerika und noch anderswohin und kehrte mit einer klaren Neigung zum Neuen zurück.

Leider wurde er in dieser Zeit häufiger im Polizeibericht genannt als auf dem Gebiet der Dichtkunst. Er arbeitete zweifellos mit Erfolg daran, aus dem Verzeichnis der gesunden Dichter gestrichen zu werden (wobei ich unter gesund das Minimum verstehe, das von einem dichterisch Arbeitenden verlangt wird). Damals traf ich ihn einige Male. Die Begegnungen waren elegisch und verliefen ohne den geringsten Streit.

Mit Vergnügen verfolgte ich seine Entwicklung vom Imaginismus zur «Allrussischen Assoziation Proletarischer Schriftsteller». Er fing an, Interesse für die Verse anderer zu bekunden. Beim höchstgradig in sich selbst verliebten Jessénin machte sich ein neuer Zug bemerkbar: ein gewisser Neid allen Dichtern gegenüber, die organisch mit der Revolution, der Klasse verwachsen waren und einen großen und verheißungsvollen Weg vor sich sahen.

Darin liegt meiner Meinung nach die Wurzel der dichterischen Reizbarkeit Jessénins und seiner Unzufriedenheit mit sich selbst, dem durch Alkohol und das gefühllose und ungeschickte Verhalten seiner Umgebung Verzerrten.

In der letzten Zeit zeigte sich bei ihm sogar eine Art offener Sympathie für uns – die LEF-Leute¹² –: er suchte Asséjew auf, rief mich an, bemühte sich manchmal um ein «zufälliges» Zusammentreffen.

Er war etwas korpulent und schlaff geworden, aber immer noch von Jesséninscher Eleganz.

Unser letztes Zusammentreffen hinterließ bei mir einen nachhaltigen und deprimierenden Eindruck. Am Kassenschalter des Staatsverlages stürzte jemand auf mich zu. Sein Gesicht war gedunsen, seine Krawatte verrutscht. Seine Mütze saß nur noch zufällig oben, denn sie hatte sich in einer blonden Haarsträhne verfangen. Er und zwei seiner (für mich jedenfalls) finsternen Begleiter verbreiteten eine Wolke von Alkoholdunst um sich. Ich erkannte Jessénin tatsächlich kaum wieder. Ich entzog mich mit Mühe einer dringlichen Einladung, mitzutrinken, die durch Fuchteln mit beachtlichen Bargeldmengen noch unterstrichen wurde.

Den ganzen Tag mußte ich an seinen bedrückenden Anblick denken, und am Abend sprach ich natürlich lange im Freundeskreis (womit sich leider alle stets in solchen Fällen zu begnügen pflegen) darüber, daß man sich doch um Jessénin kümmern müßte. Wir alle schimpften auf das «Milieu» und trennten uns in der Überzeugung, Jessénins Freunde und Anhänger würden schon auf ihn aufpassen.

Aber es kam anders.

Das Ende Jessénins¹³ erweckte Trauer, ganz gewöhnliche, menschliche Trauer. Es erschien jedoch sofort völlig natürlich und logisch.

Ich erfuhr davon in der Nacht. Die Trauer wäre auch Trauer geblieben und hätte wahrscheinlich am Morgen schon nachgelassen.

Aber am Morgen brachten die Zeitungen seine Abschiedsverse:

Sterben ist in diesem Leben nicht gerade neu,
doch das Leben ist ja schließlich auch nicht neuer . . .

Mit diesen Zeilen war der Tod Jessénins eine literarische Tatsache geworden.

Es war sofort klar, daß dieses starke Gedicht eben als Gedicht eine große Zahl Schwankender zu Strick und Revolver greifen lassen würde.

Und keine, aber auch gar keine Zeitungskommentare und -artikel waren in der Lage, dieses Gedicht auszulöschen.

Gegen dieses Gedicht konnte und mußte man mit einem Gedicht, und nur mit einem Gedicht, kämpfen.

So wurde den Dichtern der UdSSR der soziale Auftrag zuteil, Verse über Jessénin zu schreiben. Ein außerordentlicher, wichtiger und eiliger Auftrag, da Jessénins Zeilen schnell und mit tödlicher Sicherheit zu wirken begannen.

Den Auftrag nahmen viele an. Aber was schreiben? Wie schreiben?

Es erschienen Gedichte, Aufsätze, Erinnerungen, Abhandlungen und sogar Dramen. Meiner Ansicht nach sind neunundneunzig Prozent des über Jessénin Geschriebenen reiner Blödsinn oder gar schädlicher Blödsinn.

Unbedeutend sind die Gedichte der Freunde Jessénins. Man kann sie stets an der Anrede erkennen. Sie nennen Jessénin familiär «Sserjósha». «Sserjósha» existiert als literarisches Faktum nicht.

Es existiert der Dichter Ssergėj Jessénin. Von ihm soll, das bitten wir uns aus, die Rede sein. Die Einführung des familiären «Sserjósha» sprengt sofort den sozialen Auftrag und die Methode seiner Ausführung. Das große, gewichtige Thema wird durch das Wort «Sserjósha» auf das Niveau eines Epigramms oder Madrigals heruntergedrückt. Da helfen auch alle Tränen verwandter Dichterseelen nichts. Vom poetischen Standpunkt sind diese Gedichte wirkungslos. Sie rufen Gelächter und Verstimmung hervor.

Die Gedichte der «Feinde» Jessénins – mögen sie auch durch seinen Tod versöhnt worden sein – sind Pfaffenverse. Sie verweigern Jessénin strikt ein literarisches Begräbnis, lediglich wegen der Tatsache seines Selbstmordes.

Einen solchen grauenhaften Unfug hätten wir selbst Dir nicht zugetraut.

(Shárow, wenn ich mich nicht irre)

Ihre Verse sind Verse von Leuten, die übereilt einen schlecht verstandenen sozialen Auftrag ausführen, in dem die Zielsetzung absolut keinen Zusammenhang mit der Technik aufweist. Sie verwenden einen in diesem tragischen Fall völlig wirkungslosen kleinen Feuilletonstil.

Der hier aus einem komplizierten sozialen und psychologischen Zusammenhang herausgerissene Selbstmord mit seinem momentanen unmotivierten Negativismus (wie sollte es auch anders sein?!) bedrückt durch Mißklang.

Auch die Prosa über Jessénin kann uns im Kampf gegen den von seinem letzten Gedicht angerichteten Schaden wenig nützen.

Das fängt mit Kógan an, der meiner Meinung nach den Marxismus nicht bei Marx studiert, sondern versucht hat, ihn auf eigene Faust aus dem Ausspruch des Luká¹⁴: «Flöhe sind gar nicht so schlimm, alles schwarze Tierchen und alle hüpfen sie» abzuleiten. Dabei hält er diesen Satz für höchsten wissenschaftlichen Objektivismus und schreibt daher par distance (posthum) einen nunmehr absolut unnützen Aufsatz voller Lobeshymnen. Und das geht bis zu den übelriechenden Traktätchen Krútschenychs, der Jessénin politisch auf eine Weise schulmeistert, als habe er (Krútschenych), ein Märtyrer der Freiheit, sein ganzes Leben im Zuchthaus verbracht. Und als habe es ihn große Mühe gekostet, sechs (!) Heftchen über Jessénin mit einer Hand vollzuschreiben, die noch wund war von den klirrenden Sträflingsketten.

Was und wie soll man denn über Jessénin schreiben?
Nachdem ich diesen Tod von allen Seiten betrachtet und das fremde Material um und um gewendet hatte, setzte ich mir folgende festumrissene Aufgabe. Zielsetzung: Mit Überlegung die Wirkung der letzten Verse Jessénins zu paralysieren. Das Ende Jessénins uninteressant zu machen. An Stelle einer gewissen Verniedlichung des Todes eine Schönheit anderer Art zu setzen, da die arbeitende Menschheit alle ihre Kräfte für die begonnene Revolution braucht und ungeachtet der Schwierigkeit des Weges, der schweren Probleme der NÖP¹⁵, verlangt, daß wir die Freude des Lebens, die Fröhlichkeit des ungeheuer schweren Marsches in den Kommunismus besingen. Jetzt, da das Gedicht vor mir liegt, ist es leicht, die Formulierung zu finden. Wie schwer aber war es damals, den Anfang zu machen!

Die Arbeit fiel gerade in die Zeit meiner Vortagsreisen durch die Provinz. Etwa drei Monate kehrte ich Tag für Tag zum Thema zurück, ohne daß mir irgend etwas Vernünftiges eingefallen wäre. Allerlei Teufelszeug mit blauen Fratzen und Wasserleitungsrohren nistete sich in meinem Gehirn ein. Im Verlauf von drei Monaten brachte ich nicht eine einzige Zeile zustande. Aus dem täglichen Durchsieben der Worte blieben nur einige vorfabrizierte Reime bestehen, wie etwa «Welt – Getränk», «Ramsch – stampft», «gehoben – Dorónin». Erst als ich mich wieder Moskau näherte, begriff ich, daß die Schwierigkeit und Langwierigkeit des Schreibprozesses an der allzu genauen Übereinstimmung des zu Beschreibenden mit dem eigenen Alltag lag. Die gleichen Hotelzimmer, die gleichen Röhren und die gleiche erzwungene Einsamkeit.

Der Alltag wickelte mich ein. Ließ mich nicht los. Gewährte weder Empfindungen noch Worte, die zum Brandmarken, zum Neinsagen nötig waren. Lieferte keinen Stoff für einen Aufruf zum Optimismus.

Daher nahezu als Regel: Zur Herstellung eines poetischen Erzeugnisses ist Veränderung des Ortes oder der Zeit erforderlich.

Genau so muß man zum Beispiel beim Malen, wenn man einen Gegenstand skizziert, bis auf eine Entfernung zurücktreten, die der dreifachen Größe des Objektes entspricht. Tut man das nicht, wird man den darzustellenden Gegenstand einfach nicht sehen.

Je größer die Sache oder das Ereignis ist, um so größer ist auch der Abstand, den man gewinnen muß. Schwächlinge treten auf der Stelle und warten, bis das Ereignis vorübergeht, um es abzubilden. Kraftnaturen rennen weit genug voraus, um die richtig verstandene Zeit hinter sich herzuziehen.

Beschreibung der Gegenwart durch aktive Teilnehmer an den heutigen Kämpfen wird stets unvollständig, ja unrichtig, auf alle Fälle aber einseitig sein.

Eine solche Arbeit stellt offensichtlich eine Summe, das Ergebnis zweier Betätigungen dar: der Aufzeichnungen des Zeitgenossen und der verallgemeinernden Arbeit des nachfolgenden Künstlers.

Darin besteht die Tragödie des revolutionären Schriftstellers: Man kann ein glänzendes Protokoll liefern – zum Beispiel «Die Woche» von Lebedínski – 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.

So hat zum Beispiel die Hochachtung, die Arbeiterkorrespondenten – auf Kosten der Tatsachen und der Berichterstattung – der «Poesie» entgegenbringen, sie veranlaßt, eine «Blütenblätter» genannte Sammlung mit Versen zu veröffentlichen wie etwa:

Ich bin Proletarierkanone
und schließe nach hier und nach dort.

Wir lernen daraus:

1. Werfen wir den Unsinn von der Entfaltung «epischer Gemälde»¹⁶ während der Barrikadenkämpfe über Bord – die ganze Leinwand wird zerfetzt.

2. Der Wert des Tatsachenmaterials (daher auch das Interesse für Arbeiterkorrespondenzen vom Lande) wäh-

rend der Revolution muß höher, jedenfalls aber nicht niedriger eingeschätzt werden als ein sogenanntes «Gedicht».

Vorschnell gereifte Poetisierung verwässert und verfälscht nur das Material. Sämtliche Lehrbücher à la Schengéli sind schädlich, weil sie die Poesie nicht aus dem Material ableiten, das heißt nicht die Quintessenz der Tatsachen geben, die Tatsachen nicht so weit zusammendrängen, daß das gepreßte, konzentrierte, sparsame Wort entsteht, sondern der neuen Tatsache einfach eine alte Form überstülpen. Die Form paßt meistens nicht: entweder verliert sich die Tatsache vollkommen wie die Nadel im Heuhaufen – Beispiel: die Radímowschen Ferkel in seinen griechischen Pentametern, die einer «Ilias» angemessen wären –, oder die Tatsache wächst aus ihrem poetischen Gewand heraus und wirkt lächerlich statt erhaben. So sehen zum Beispiel bei Kirílow die «Matrosen» aus, die im vierfüßigen, in allen Nähten krachenden, abgetragenen Amphibrachys daherschreiten.

Wechsel der Ebene, auf der sich diese oder jene Tatsache zugetragen hat, Entfernung sind unbedingt erforderlich. Das bedeutet natürlich nicht, daß der Dichter sich einfach aufs Warten verlegen soll, während die Zeit verrinnt. Er muß den Zeitablauf beschleunigen. Den langsamen Gang der Zeit durch Ortswechsel ersetzen. An einem Tage, der in Wirklichkeit vergangen ist, ein Jahrhundert – in der Phantasie – passieren lassen.

Für leichte, kleine Sachen kann und muß man einen solchen Ortswechsel künstlich herbeiführen (übrigens geht das ganz von alleine).

Es ist gut, ein Gedicht über den ersten Mai so etwa im November oder Dezember anzufangen, zu einer Zeit, da man diesen ersten Mai in Wirklichkeit um alles in der Welt herbeisehnt.

Wenn Sie über stille Liebe schreiben wollen, benutzen Sie den Autobus Nr. 7 vom Lubjánsker Platz bis zum

Nogin-Platz. Gegen diese widerliche Rüttelei wird sich die Herrlichkeit jedes anderen Lebens am besten abheben. Die Rüttelei ist als Kontrast notwendig.

Auch für die Bewährung einer bereits niedergeschriebenen Sache ist Zeit erforderlich.

Sämtliche Gedichte, die ich bei maximalem seelischem Aufschwung über ein vordringliches Thema niederschrieb und die mir bei der Ausführung selbst gefielen, erschienen mir trotzdem am nächsten Tage klein, unfertig, schief. Immer gibt es da etwas, was man schrecklich gern ändern möchte.

Deshalb schließe ich eine Arbeit, die ich eben vollendet habe, für mehrere Tage in meinen Schreibtisch ein, nehme sie dann wieder heraus und sehe mit einmal die mir früher entgangenen Mängel. Ich war damals nicht mehr aufnahmefähig.

Das soll aber wieder nicht heißen, daß man nur unaktuelle Sachen herstellen soll. Nein. Gerade aktuelle. Ich mache nur die Dichter darauf aufmerksam, daß Agitationsverse, die als leicht gelten, in Wirklichkeit hochkonzentrierte Arbeit und allerlei Tricks verlangen, um den Mangel an Zeit zu ersetzen.

Man muß zum Beispiel eine eilige Agitationssache abends und nicht morgens ins reine schreiben. Am Morgen sieht man dann – auch wenn man es nur einmal überfliegt – vieles, was leicht zu verbessern ist.

Wenn man dagegen die Reinschrift in der Frühe macht, bleibt der größte Teil der Schnitzer darin.

Die Fähigkeit, Distanz zu schaffen und die Zeit zu nutzen (aber nicht Jamben und Trochäen), muß als Grundlage in jedes Lehrbuch der dichterischen Produktion Eingang finden.

Aus diesem Grunde habe ich auch das Jessénin-Gedicht auf dem kurzen Weg von der Lubjánsk-Gasse zum Gebäude der Teeverwaltung auf der Mjassnítzkaja (ich war unterwegs, um einen Vorschuß zu holen) mehr

gefördert als während meiner ganzen Reise. Die Mjass-nitzkaja war ein schroffer und notwendiger Kontrast: nach der Einsamkeit der Hotelzimmer die Menschenmenge auf der Straße, nach der Provinzstille die erregenden und lustigen Autobusse, Autos und Straßenbahnen, und überall – wie eine Herausforderung an die alten Kienspandörfer – die Elektroläden.

Ich gehe, mit den Armen schlenkernd, und brumme – noch fast ohne Worte – vor mich hin. Bald verkürze ich meinen Schritt, um mich dem Gebrumm anzupassen, bald brumme ich schneller im Takt meiner Schritte.

So wird der Rhythmus gefeilt und gebildet. Er ist die Grundlage, die als Tonstrom jedes dichterische Erzeugnis durchzieht.

Allmählich fängt man an, aus diesem Tonstrom heraus einzelne Worte zu prägen.

Einige Worte springen einfach ab und kehren nie mehr zurück. Andere werden festgehalten und viele Dutzend Male umgedreht und umgekrempelt, bis man fühlt: das Wort hat seinen Platz gefunden (eben dies – mit der Erfahrung zunehmende Gefühl wird Talent genannt). Als erstes tritt meist das wichtigste Wort – das Grund-Wort hervor, das den Sinn des Verses bestimmt, oder das Reim-Wort. Die übrigen Worte kommen und werden in Abhängigkeit vom Grund-Wort eingebaut.

Wenn die Rohform fertig ist, hat man plötzlich das Gefühl: der Rhythmus reißt ab – es fehlt eine kleine Silbe, ein kleiner Ton.

Nun fängt man aufs neue an, alle Worte umzuformen. Die Arbeit bringt einen zur Raserei. Es geht wie bei einer Krone, die nicht sitzt: hundertmal wird sie dem Zahn angepaßt, bis sie endlich nach den hundert Versuchen noch einmal aufgedrückt, wirklich sitzt. Die Ähnlichkeit wurde bei mir noch dadurch verstärkt, daß, mir, wenn die Krone endlich «saß», im wahrsten Sinne des Wortes die Tränen in die Augen traten – vor Schmerz und Erleichterung.

Woher dieser grundlegende rhythmische Tonstrom kommt, weiß ich nicht. Bei mir ist es jedes innere Echo von Tönen, Geräuschen, Schwingungen oder sogar im allgemeinen der Widerhall einer jeden Erscheinung, der ich Tonwert verleihe. Einen Rhythmus kann sowohl das Rauschen der sich wiederholenden Brandung auslösen als auch ein Hausmädchen, das allmorgendlich die Tür zuschlägt, was in Wiederholungen dröhnend durch mein Bewußtsein stampft. Und schließlich auch die Vorstellung der Erdumdrehung, die bei mir, wie bei der Vorführung eines rotierenden Schulglobus, komischerweise unzertrennlich mit dem Auf- und Abschwellen des dabei erzeugten Windes verbunden ist.

Das Bestreben, Bewegung zu erzeugen, rings um sich her Töne hervorzurufen und ihren Charakter, ihre Eigentümlichkeiten herauszufinden, ist eine der hauptsächlichsten ständigen dichterischen Arbeiten: rhythmische Vorfabrikation.

Ich weiß nicht, ob der Rhythmus außerhalb meiner oder nur in mir existiert. Höchstwahrscheinlich in mir. Aber um ihn zu wecken, bedarf es eines Anstoßes. So bringt ein Knarren unbekannter Herkunft das Innere eines Flügels zum Dröhnen. So wird durch Ameisengleichschritt eine Brücke bis zur Einsturzgefahr in Schwingungen versetzt.

Rhythmus ist die Grundkraft, die Grundenergie des Gedichts. Erklären kann man ihn nicht. Man kann über ihn nur so reden wie über Magnetismus oder Elektrizität. Magnetismus oder Elektrizität sind Erscheinungsformen der Energie. Der Rhythmus mag in vielen Gedichten, ja sogar im ganzen Werk eines Dichters der gleiche sein. Aber das macht sein Werk nicht einförmig, weil der Rhythmus derart kompliziert und schwer ergründbar sein kann, daß man auch mit Hilfe mehrerer großer Gedichte nicht hinter seine Schliche kommt.

Der Dichter muß gerade dieses rhythmische Gefühl in sich entwickeln und nicht allerlei fremde Versmaße aus-

wendig lernen. Jamben, Trochäen, sogar der kanonische freie Vers – das sind Rhythmen, die für einen konkreten Fall geschaffen und auch nur für diesen konkreten Fall geeignet sind. Auf einen Hufeisenmagneten übertragene magnetische Energie wird zum Beispiel Eisenfeilspäne anziehen, aber zu nichts anderem brauchbar sein.

Von den Metren kenne ich kein einziges. Ich für meinen Teil bin davon überzeugt, daß man für die Wiedergabe heroischer und erhabener Sachen lange Versmaße mit einer großen Zahl von Silben und für lustige kurze wählen muß. Aus unerfindlichen Gründen hat sich bei mir die ganze erste Gruppe seit meiner Kindheit (von etwa neun Jahren an) mit

Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin ...
die zweite dagegen mit

Wir entsagen den alternden Welten ...
assoziiert.

Ulkgig. Aber es ist so. Ehrenwort.

Bei mir entsteht das Versmaß als Ergebnis der Zudeckung des rhythmischen Tonstroms mit Worten. Worten, die von der Zielsetzung diktiert werden (immer wieder fragt man sich: ist das auch das richtige Wort? Wem werde ich es vortragen? Wird man es auch so verstehen? und so weiter). Worte, die durch höchstes Taktgefühl, Fähigkeiten, Talent kontrolliert werden müssen.

Zunächst wurde das Gedicht an Jessénin nur ungefähr so gebrummt:

ra-ra-rá / ra rá / ra, ra ra, rá / ra rá /
ra-ra-ri / ra ra ra / ra ra / ra ra ra ra /
ra-ra-ra- / ra-ra ra ra rari
ra-ra-ra / ra ra-ra / rara / ra / ra ra

Dann zeichneten sich Worte ab:

Sie sind fort ra ra ra ra in jene Welt.

Es mag sein, Sie fliegen ra ra ra ra ra.

Ihr Vorschuß fehlt, die Weiber und Getränk.

Ra ra ra / ra ra ra ra / nüchtern.

Dutzende von Malen wiederhole ich und horche auf die erste Zeile:

Sie sind fort ra ra ra in jene Welt, und so weiter.

Dieses verfluchte «ra ra ra»! Was kann man dafür einsetzen?

Vielleicht könnte man es auch überhaupt weglassen:

Sie sind fort in jene Welt?

Nein! Sofort fällt mir ein Vers ein, den ich irgendwo gehört habe:

Armes Roß, fiel im Feld.

Was soll denn das Roß hier! Hier dreht es sich nicht um ein Pferd, sondern um Jessénin.

Wenn man die Silben fortläßt, kommt zudem eine Art theatralischer Galopp zustande, während es mit dem «ra ra ra» bedeutend erhabener klingt.

«Ra ra ra» darf also auf keinen Fall hinausgeworfen werden – der Rhythmus ist richtig.

Ich fange an, Worte einzupassen.

Sie sind fort, Sserjósha, in jene Welt.

Sie sind fort, unwiederbringlich, in jene Welt.

Sie sind fort, Jessénin, in jene Welt.

Welche Zeile ist die beste?

Alles Quatsch! Warum?

Die erste Zeile ist falsch wegen des Wortes «Sserjósha». Ich habe mich Jessénin gegenüber nie so plump-vertraulich ausgedrückt. Und auch jetzt ist dieses Wort unzulässig, da es eine Menge anderer falscher, mir und unserem Verhältnis nicht entsprechender Wendungen – «Du», «Lieber», «Bruder» und so weiter – nach sich ziehen würde.

Die zweite Zeile ist deshalb schlecht, weil das Wort «unwiederbringlich» darin nicht notwendig, weil es zufällig und nur als Versfüllsel eingeschoben ist. Es nützt nicht nur nichts, es erklärt nichts, es ist einfach störend. In der Tat, was soll dies «unwiederbringlich»? Ist jemand schon mal «wiederbringlich» gestorben? Gibt es einen Tod mit Rückfahrkarte?

Die dritte Zeile taugt nichts wegen ihres betonten Ernstes (die Zielsetzung hämmert es mir allmählich ein, daß dies ein Mangel aller drei Zeilen ist). Warum ist dieser Ernst nicht zulässig? Weil er Anlaß bietet, mir den Glauben an ein jenseitiges Leben nach Art der Evangelien zuzuschreiben, was nicht der Fall ist. Das zum ersten. Und zweitens: Dieser Ernst macht das Gedicht geradezu leichenbitterlich und gar nicht tendenziös – er verdunkelt die Zielsetzung.

Aus diesem Grunde nehme ich die Worte «Wie man so sagt» hinein.

Sie sind fort, wie man so sagt, in jene Welt.

Der Vers ist fertig.

«Wie man so sagt» ist zwar nicht ausgesprochen ironisch, aber setzt doch das Pathos des Verses unmerklich herab und widerlegt gleichzeitig jeden Verdacht, der Verfasser glaube an irgendwelche postmortalen Albernheiten.

Der Vers ist fertig und wird sofort zur Grundlage, die die ganze Strophe bestimmt.

Man muß diese Strophe doppeldeutig machen: keine Scherze angesichts der Trauer, andererseits aber auch kein tränenreiches Geplärre. Man muß sie von Anfang an in zwei Hälften aufteilen: zwei feierliche Verse und zwei Verse in der Umgangssprache, aus dem Alltagsleben, die einander durch den Gegensatz hervorheben.

Daher machte ich mich, getreu meiner Überzeugung, daß man bei lustigeren Versen die Silbenzahl kürzen muß, zuerst an den Schluß der Strophe:

Ihr Vorschuß fehlt, die Weiber und Getränk,
ra ra rá ra ra rá nüchtern.

Was soll man mit diesen Versen machen? Wie soll man sie beschneiden? Wegggeschnitten werden muß «Die Weiber». Warum? Weil diese «Weiber» am Leben sind. Sie so zu nennen, nachdem ihnen der größte Teil der Jesséninschen Lyrik mit großer Zärtlichkeit zugeeignet ist, wäre taktlos. Darum ist es falsch, darum klingt es auch nicht.

Bleibt:

Ihr Vorschuß fehlt und Getränk.

Ich versuche, das vor mich hinzumurmeln – es klappt nicht. Die Zeile weicht so stark von der ersten ab, daß der Rhythmus sich nicht nur verändert, sondern einfach zerbricht, abreißt. Zuviel weggeschnitten. Was soll ich nun machen? Ein paar kleine Silben zu wenig. Dieser aus dem Rhythmus geratene Vers ist auch von einem anderen Standpunkt mißlungen: vom Sinn her. Er ist ungenügend abgesetzt und schiebt dazu alle «Vorschüsse und Getränke» allein Jessénin zu, während sie sich doch genau so auf uns alle beziehen.

Wie soll man diesen Vers sich noch stärker abheben lassen und ihn zugleich verallgemeinern?

Ich greife einfach auf die Volkssprache zurück:

Keiner weiß was von Tuten und Blasen,

Keiner weiß was von Vorschuß und Getränk.

In der Umgangssprache heißt es in der vulgärsten Form

Keine Ahnung von Tuten und Blasen,

Keine Ahnung dort von Vorschuß und Getränk.

Jetzt «steht» die Zeile, sowohl dem Versmaß als auch dem Sinn nach. «Keine Ahnung» bildet einen noch schärferen Gegensatz zu den ersten Versen, und die Anrede in der ersten Zeile «Sie sind fort» im Gegensatz zum «Keine Ahnung» in der dritten zeigt sofort, daß «Vorschuß» und «Getränk» nicht dastehen, um Jessénins Andenken herabzusetzen, sondern zur Kennzeichnung einer allgemeinen Erscheinung.

Dieser Vers erwies sich als guter Anlauf, um alle Silben vor «nüchtern» hinauszuerwerfen. Dieses «nüchtern» wird damit gleichsam zum Schlüssel des Problems. Jetzt muß die Strophe, obwohl sie ihren nahezu spöttischen Charakter beibehält, sogar bei begeisterten Jessénin-Verehrern Anklang finden.

Die Strophe ist in den Grundzügen fertig. Bleibt nur noch ein Vers mit unausgefülltem Reim:

Sie sind fort, wie man so sagt, in jene Welt,
es mag sein, Sie fliegen ra ra rá ra.

Keine Ahnung dort von Vorschuß und Getränk:
nüchtern.

Vielleicht kann man ihn ungereimt lassen?

Das geht nicht. Warum? Weil das Gedicht ohne Reim
(im weiteren Sinne des Wortes) auseinanderfällt.
Der Reim weist uns auf den vorhergehenden Vers
zurück, zwingt uns, sich seiner zu erinnern, hält alle
Verse, die einem Gedanken Ausdruck geben, zusammen.

Mit Reim bezeichnet man gewöhnlich den Gleich-
klang der letzten Worte in zwei Versen, wobei ein be-
tonter Vokal gleich ist und die darauf folgenden Laute
ungefähr übereinstimmen.

So reden alle. Und trotzdem ist es Unsinn.

Der Endgleichklang, der Reim – das ist nur eine
Methode unter unendlich vielen Methoden der Vers-
verknüpfung. Nebenbei gesagt: die einfachste und
größte.

Man kann aber auch Versanfänge reimen:

Vorstadt.

Statt vor tauben Bauten Anmut . . . und so weiter.

Man kann auch das Versende mit dem nächsten Vers-
anfang reimen:

Finster blickte der Regen.

Erregend: Gewitter durch Gitter, und so weiter.

Man kann das erste und das zweite Versende zusam-
menfassen und sie gemeinsam auf den Schluß des dritten
oder vierten Verses reimen:

Unter den gelehrten Schemen

elend

stümperte russische Verse Schengéli.

Und so weiter, ad infinitum.

In meinem Gedicht muß ein Reim auf das Wort «nüch-
tern» gefunden werden. Zuerst werden einem Worte
wie «schüchtern» einfallen, zum Beispiel:

Sie sind fort, wie man so sagt, in jene Welt,
es mag sein, Sie fliegen – Sie sind ja nicht
schüchtern!

Keine Ahnung dort von Vorschuß und Getränk:
nüchtern.

Kann dieser Reim stehenbleiben? Nein.

Warum nicht?

Erstens: weil er zu voll, zu rein ist. Wenn man «nüch-
tern» sagt, so drängt sich der Reim «schüchtern» be-
reits auf, und wenn er dann ausgesprochen ist, verblüfft
er nicht, erregt er keine Aufmerksamkeit. Das ist das
Schicksal fast aller artverwandten Worte beim Reimen
von Verbum auf Verbum, Substantiv auf Substantiv,
bei gleichen Wortstämmen oder Kasus und so weiter.

Außerdem ist «schüchtern» noch deshalb schlecht,
weil es das ironische Element schon in die ersten Verse
hineinträgt und damit die ganze folgende Kontrast-
wirkung abschwächt.

Vielleicht könnte man sich die Arbeit dadurch erleich-
tern, daß man das Wort «schüchtern» durch ein anderes,
leichter reimbares Wort ersetzt oder «nüchtern» nicht
an das Versende stellt, sondern die Zeile noch etwas er-
weitert, zum Beispiel «nüchtern, still»?

Meiner Meinung nach geht das nicht. Ich setze immer
das charakteristischste Wort an das Versende und hole
dazu um jeden Preis einen Reim heran. Im Ergebnis sind
meine Reime fast immer ungewöhnlich. Jedenfalls sind
sie vor mir nicht verwendet worden und im Reimlexikon
nicht zu finden.

Der Reim hält die Verse zusammen. Daher muß er aus
einem Material bestehen, das stärker ist als das Material,
das für die übrigen Bestandteile des Verses verwendet
wurde.

Ich nehme die bezeichnendsten Laute des Reimwortes –
«üchte» – und spreche sie unzählige Male vor mich hin,
indem ich aufmerksam auf alle Assoziationen lausche:
«flüchten», «fürchten», «Lichter», «tüfteln», «Lüfte»,
«dürften», «schürfend».

Ein gelungener Reim ist gefunden. Ein Verbum und dazu noch ein eindrucksvolles!

Unglücklicherweise hört man aber im Wort «nüchtern» – wenn auch nicht so deutlich wie das «ücht» – die beiden «n» heraus. Was fängt man damit an? Man muß entsprechende Laute auch in den vorhergehenden Vers hineinnehmen.

Aus diesem Grunde wurde «Es mag sein» durch die Worte «Nacht und Nichts» ersetzt, in denen das «n» reichlich vertreten ist.

Und damit haben wir die endgültige Fassung:

Sie sind fort, wie man so sagt, in jene Welt.

Nacht und Nichts. Sie fliegen, Sterne schürfend.

Keine Ahnung dort von Vorschuß und Getränk:
nüchtern.

Es ist klar, daß ich übertrieben vereinfache, schematisiere und die dichterische Arbeit einer verstandesmäßigen Analyse unterziehe. Der Vorgang des Schreibens ist unübersichtlicher, intuitiver. Aber im Grunde genommen geht die Arbeit nach diesem Schema vor sich.

Die erste Strophe bestimmt das ganze Gedicht. Sobald ich über eine solche Strophe verfüge, berechne ich schon, wieviel davon für das gegebene Thema erforderlich sind und wie ich sie zur Erzielung der besten Wirkung verteile: Architektur der Dichtung.

Mein Thema ist umfangreich und kompliziert. Man wird dafür zwanzig bis dreißig Vier-, Sechs- und Zweizeiler als «Bausteine» brauchen.

Nachdem ich fast alle «Bausteine» fertig habe, fange ich an, sie einzupassen, indem ich sie bald an diese Stelle, bald an eine andere setze und hinhöre, wie sie klingen. Dabei suche ich mir den Eindruck vorzustellen, den sie machen werden.

Nach dem Anpassen und Durchdenken beschließe ich:

Zuerst muß das Interesse aller Hörer durch einen Doppelsinn gewonnen werden, der es offen läßt, auf

wessen Seite ich stehe. Darauf muß man Jessénin denen entreißen, die seinen Tod zu ihrem Vorteil ausnutzen. Man muß Jessénin herausstreichen und ihn so weißwaschen, wie es seine Verehrer nicht fertiggebracht haben, die «stumpfe Silben in das Grab stampfen».

Um die Sympathien des Publikums endgültig zu erobern, muß man diejenigen angreifen, die Jessénins Arbeit schlechtmachen – um so mehr als sie auch jede andere schlechtmachen, mit der sie sich befassen –: alle diese Ssóbinows, diese Kógans. Hierbei ist der Hörer schnell, diesmal mit leichten Zweizeilern, zu lenken.

Wenn man das Publikum gewonnen, ihm ein Anrecht auf die Jesséninsche Tat und ihr Drum und Dran entrisen hat, muß man ihm plötzlich die Überzeugung von der völligen Unwichtigkeit und Interesselosigkeit des Endes Jessénins beibringen und dessen letzte Worte so umformen, daß sie den entgegengesetzten Sinn erhalten.

Hält man das in einer primitiven Zeichnung fest, so ergibt sich folgendes Schema:



Wenn man die Grundquadern der Strophen fertig und den allgemeinen Bauplan aufgestellt hat, kann man die grundlegende schöpferische Arbeit als vollendet ansehen.

Nun folgt die relativ leichte technische Bearbeitung des Gedichts.

Die Ausdruckskraft des Verses muß aufs Höchste gesteigert werden.

Eines der wichtigsten Mittel der Ausdruckssteigerung ist das Bild. Nicht das ursprüngliche visionäre Bild, das im Anfang der Arbeit als erste, noch nebelhafte Antwort auf den sozialen Auftrag entsteht. Nein, ich spreche hier

von Hilfsbildern, die jenem Hauptbild zur Entfaltung verhelfen.

Diese Bilder sind eines der ewigen poetischen Mittel, und die Strömungen, die sie zum Selbstzweck erhoben – wie zum Beispiel der Imaginismus –, verurteilten sich im Grunde zur ausschließlichen Bearbeitung einer einzigen technischen Seite der Poesie.

Die Methoden der Bildschöpfung sind zahllos.

Zu den primitiven Verfahren gehört der Vergleich. Meine ersten Sachen, zum Beispiel «Wolke in Hosen», waren ganz auf Vergleichen aufgebaut. Lauter «wie» und «wie» und nochmals «wie».

Sollte es nicht diese Primitivität sein, die späte Bewunderer dazu gebracht hat, meine «Wolke» als «Spitzengedicht» anzusehen? In meinen nachfolgenden Arbeiten und in meinem «Jessénin» ist diese Primitivität natürlich ausgemerzt. Ich bin nur auf einen Vergleich gekommen: «lang, zum Gähnen, ganz so wie Dorónin».

Warum «wie Dorónin» und nicht beispielsweise «wie der Weg bis zum Monde»?

Erstens: Der Vergleich aus der Welt der Literatur ist deshalb gewählt worden, weil das ganze Gedicht sich um einen Literaten dreht.

Zweitens: ist «Der eiserne Pflüger» (so heißt es doch¹⁷?) länger als die Strecke bis zum Mond. Denn dieser Weg ist etwas Irreales, während «Der eiserne Pflüger» leider real ist. Und außerdem würde der Weg zum Monde infolge seiner Neuheit kürzer erscheinen, während die viertausend Strophen Dorónins durch die Einförmigkeit der sechzehntausendmal gesehenen Wort- und Reimlandschaft erschüttern.

Und schließlich muß ein Bild auch tendenziös sein, das heißt, man muß bei der Bearbeitung eines großen Themas selbst winzige Einzelbilder, die man unterwegs antrifft, für den Kampf, für die literarische Agitation ausnutzen.

Eine sehr verbreitete Art der Bild-Schöpfung ist auch die Metapherbildung, das heißt die Übertragung von

Zügen, die bisher nur bestimmten Dingen eigneten, auf andere Worte, Dinge, Erscheinungen, Begriffe.

Metaphorisiert ist zum Beispiel der Vers:

Doch da schleppen sie verblichnen Reime-Ramsch.

Wir kennen Eisenschrott oder Schokoladenbruch. Aber wie soll man die übriggebliebenen poetischen Brocken nennen, die bei den verschiedenen dichterischen Arbeiten keine Verwendung gefunden haben? Veramschte Reime, Reime-Ramsch. Hier handelt es sich um eine bestimmte Art Reime, um «verblichene», also: «verblichener Reime Ramsch».

Aber so kann man den Vers nicht lassen, denn er klingt wie: «verblichener Eimer Ramsch» und entstellt durch diese sogenannte «Bedeutungs-Verschiebung» den ganzen Sinn des Verses.

Das ist eine Nachlässigkeit, die sehr oft vorkommt.

So findet sich zum Beispiel in einem lyrischen Gedicht Utkins, das vor kurzem im «Scheinwerfer» abgedruckt wurde, der Vers:

Der Knab' auch wird nicht kommen,

so wie man nie vernommen,

daß winters je ein Schwan sich herverirrt.

Ergebnis: ein deutlicher «Kna – Bauch».

Besonders effektiv ist die Anfangszeile eines Gedichtes, das Brjussow in den ersten Tagen des Krieges in der Zeitschrift «Unsere Tage» veröffentlichte:

Sie sollen es wissen: wir woll'n die Gösch hissen...

Eine «Bedeutungsverschiebung» wird beseitigt, wenn man die Worte voneinander absetzt und dadurch gleichzeitig die einfachste und deutlichste Klärung erzielt:

verblichnen Reime-Ramsch.

Eine Methode der Bildschöpfung, die ich in letzter Zeit besonders viel verwende, ist die Schaffung der phantastischsten Ereignisse, das heißt Tatsachen, die durch Hyperbeln betont werden:

Daß der Kógan, weithin auseinanderlaufend,

mit den Schnurrbartpflanzen, wen er trifft, entstellt.

Kógan wird mit Hilfe dieses Bildes zum Sammelnamen und erhält dadurch die Möglichkeit «auseinanderzulaufen». Seine Schnurrbartspitzen verwandeln sich in Lanzen. Zur Verstärkung des Lanzenhaften liegen die von den Schnurrbartspitzen Verkrüppelten herum.

Die Methoden der Bildschöpfung werden ebenso wie auch die ganze übrige Technik der Poesie variiert, je nach der Übersättigung des Lesers durch die eine oder die andere Form.

Es gibt auch eine umgekehrte Bildlichkeit, die das Gesagte nicht nur nicht mit Hilfe der Phantasie erweitert, sondern im Gegenteil bemüht ist, die Wortwirkung in einen absichtlich engehaltenen Rahmen zu zwingen.

So heißt es zum Beispiel in meinem alten Gedicht «Krieg und Welt»:

Im faulenden Waggon
kommen
auf vierzig Mann
nur
vier Beine.

Auf einem solchen Zahlenbilde beruhen viele Verse Sselwinskís.

Nun folgt die Arbeit an der Auswahl des Wortmaterials.

Man muß genau das Milieu in Betracht ziehen, in dem das Gedicht spielt, damit nicht zufällig ein milieufremdes Wort hineingerät.

Ich hatte zum Beispiel den Vers:

Da Sie, mein Lieber, so etwas verstanden.

«Mein Lieber» ist ein Mißgriff.

Erstens: weil es absolut nicht zur rauhen, anklagenden Einstellung des Gedichts paßt.

Zweitens: ist dieser Ausdruck nie unter uns Dichtern üblich gewesen.

Drittens: ist es ein kleinformatiger Ausdruck, der gewöhnlich in unbedeutenden Gesprächen fällt und eher zur Tarnung eines Gefühls als zu seiner Unterstreichungen benutzt wird.

Viertens: ein wahrhaft gramgebeugter Mensch pflegt sich hinter einem größeren Ausdruck zu verschanzen.

Und schließlich: dieses Wort sagt ja gar nichts darüber aus, was der Mann verstand. Sie verstanden es... Was?

Was verstand Jessénin? Zur Zeit besteht eine große Nachfrage nach seinen Gedichten, eine aufmerksame und begeisterte Einstellung zu seiner Lyrik. Der literarische Werdegang Jessénins hat sich aber auf der Linie des sogenannten literarischen Skandals vollzogen (einer keineswegs schimpflichen, sondern durchaus ehrenhaften Angelegenheit, die ein Echo, eine Seitenlinie der berühmten futuristischen Kundgebungen bildet). Und gerade diese Skandale waren bei Lebzeiten die literarischen Marksteine, die Etappen Jessénins.

Bei seinen Lebzeiten hätte zwar gut zu ihm gepaßt:

Voll Gefühl zu singen haben Sie verstanden.

Jessénin hat nicht gesungen (seiner Natur nach ist er zwar zigeunerhaft-gitaristisch, aber seine poetische Ehrenrettung liegt darin, daß er wenigstens bei Lebzeiten nicht so aufgefaßt wurde, und in seinen Bänden sich ein Dutzend auch dichterisch neuer Stellen findet).

Jessénin sang nicht. Er nahm den Mund voll, er – gab an.

Erst nach langer Überlegung setzte ich «Anzugeben» ein, wie sehr auch ein solches Wort den Zöglingen der literarischen Freudenhäuser wider den Strich gehen mag, die den ganzen Tag Angebereien reinsten Wassers anhören und davon träumen, sich in der Poesie mit «Fliederblüten», «schlanken Fingern», «Vogelsang», «Akorden» und «Rosenwangen» abzureagieren.

Ich führe jetzt die allmähliche Wortformung eines Verses ohne jeden Kommentar an:

1. Unsre Tage geben uns an Frohsinn wenig her.
2. Unsre Tage geben uns an Freude wenig her.
3. Unsre Tage geben uns an Glück so wenig her.
4. Unser Leben gibt an Frohsinn nicht viel her.
5. Unser Leben gibt an Freude nicht viel her.
6. Unser Leben gibt an Glück so wenig her.

7. Unser Erdball gibt an Fröhlichkeit nur wenig her.
8. Unser Erdball gibt an Heiterkeit nur wenig her.
9. Kaum gibt unser Erdball was an Fröhlichkeiten her.
10. Kaum gibt unser Erdball etwas Frohsinn her.
11. Unser kleiner Erdball gibt an Lustbarkeiten wenig her.

Und schließlich als letzten den zwölften:

12. Unser Erdball gibt an Frohsinn nicht viel her.

Ich könnte eine ganze Verteidigungsrede zugunsten der letzten Zeile halten, aber im Augenblick begnüge ich mich damit, die Verse aus meinem Notizbuch abzuschreiben, um zu verdeutlichen, wieviel Arbeit man auf wenige Worte verwenden muß.

Bei der technischen Bearbeitung muß auch die Klangqualität des dichterischen Erzeugnisses, das Abstimmen der einzelnen Worte aufeinander beachtet werden. Diese «Magie des Wortes», das «Vielleicht ist alles im Leben nur ein Mittel für hell klingende Verse»¹⁸, die klangliche Seite erscheint ebenfalls vielen als Selbstzweck der Poesie. Das bedeutet aber wieder eine Herabwürdigung der Dichtkunst zu einer rein technischen Fertigkeit.

Überladung mit Gleichklängen, Alliterationen und so weiter erzeugt beim Leser schon nach wenigen Augenblicken das Gefühl der Übersättigung.

Zum Beispiel Balmónt:

Ich wandernder Wind, ich wehe wahllos,
ich wühle in Wellen...

Alliterationen müssen mit äußerster Vorsicht dosiert werden, nach Möglichkeit ohne die Wiederholungen aufdringlich hervortreten zu lassen.

Ein Beispiel für eine klare Alliteration bietet in meinem Jessénin-Gedicht die Zeile:

Wird's ein Werk aus Erz, ein Marmor-Mal?

Ich benutze die Alliteration zur Umrahmung, zur stärkeren Hervorhebung eines für mich wichtigen Wortes. Man kann es auch nur um eines Wortspieles, einer poetischen Spielerei willen tun. Die alten (für uns alten) Dichter griffen in der Hauptsache wegen der Melodie,

der Musikalität des Wortes zur Alliteration und verwendeten daher oft die mir am meisten verhaßte: die lautmachmehnde. Über diese Arten von Alliteration habe ich schon bei Erwähnung des Reimes gesprochen.

Es ist natürlich keineswegs notwendig, ein Gedicht mit gekünstelten Alliterationen auszuschnücken und es durchwegs mit unerhörten Reimen zu spicken. Man denke immer daran, daß der Grundsatz der Sparsamkeit in der Kunst beständig, die wichtigste Regel jeder Produktion ästhetischer Werte ist.

Daher muß man nach Abschluß der grundlegenden Arbeit, von der ich im Anfang gesprochen habe, zahlreiche schöne Stellen und Ornamente bewußt abschwächen, um anderen Stellen größere Leuchtkraft zu verleihen.

Man kann zum Beispiel Halbverse reimen, ein schlecht klingendes Verbum mit einem anderen Verbum verknüpfen, um sie in einen großartigen, klangvoll-bombastischen Reim einmünden zu lassen.

Dadurch wird wieder einmal die Relativität aller Regeln für das Schreiben von Gedichten unterstrichen.

Zur technischen Seite der dichterischen Arbeit gehört auch das Problem der Tonart.

Man kann ein Gedicht nicht auf Wirkung im luftleeren – oder, wie das oft bei der Poesie der Fall ist, im allzu luftigen – Raum hin anlegen. Man muß stets das Publikum vor Augen haben, an das sich das betreffende Gedicht wendet. Das ist gerade heute besonders zu beachten, da die wichtigste Form des Kontakts mit der Masse Hörsaal, Tribüne, Stimme, unmittelbare Anrede sind. Je nach der Hörschaft muß die Tonart gewählt werden: überzeugend oder bittend, befehlend oder fragend.

Die Mehrzahl meiner Arbeiten ist im Gesprächston gehalten.

Aber auch diese Tonarten stehen, obwohl genau bedacht, nicht ein für allemal fest, sondern sind Redeweisen, die von mir beim Rezitieren je nach der Zusammensetzung meines Publikums auf Schritt und Tritt ab-

geändert werden. Der gedruckte Text sagt zum Beispiel etwas indifferent – im Hinblick auf einen entsprechend vorgebildeten Leser –:

Freude muß der Zukunft erst entrissen werden!

Beim Vortrag von der Tribüne verstärke ich manchmal diese Zeilen bis zum Aufschrei:

Aufruf:

Reiß dir Freude aus der Zukunft her!

Es wäre daher nicht verwunderlich, wenn jemand ein Gedicht in einer Form drucken ließe, die für verschiedene Stimmungen arrangiert ist und für jeden Fall besondere Ausdrücke enthält.

Wenn man ein zum Druck bestimmtes Gedicht fertig hat, muß man bedenken, wie es gedruckt aufgefaßt werden wird. Man muß die Durchschnittshaltung des Lesers berücksichtigen, man muß auf jede Weise seine Auffassung gerade jener annähern, die der Hersteller dem Verse geben wollte.

Unsere gewöhnliche Interpunktion mit Punkt, Komma, Frage- und Ausrufungszeichen ist viel zu dürrig und ausdrucksarm im Vergleich zu den Gefühlsschattierungen, die heute ein differenzierter Mensch in ein poetisches Erzeugnis hineinlegt.

Versmaß und Rhythmus eines Gedichts haben eine größere Bedeutung als die Interpunktion. Eine Interpunktion der üblichen Art wird von ihnen einfach überrannt.

Der Vers von Alexéj Tolstoí

Schibánow schwieg. Aus der Wunde am Bein
schoß das Blut in purpurnem Strahle...

wird trotz allem und von allen so vorgetragen:

Schibánow schwieg aus der Wunde am Bein...

oder

Nicht weiter... Schämen müßt ich mich,
das Knie zu beugen vor der stolzen Polin...¹⁹

das wie Kleinstadtgeplapper gesprochen wird:

Nicht weiter schämen müßt ich mich...

Um einen Vortrag zu erreichen, wie er Púschkin vorschwebte, muß man den Vers auf meine Art abteilen:

Nicht weiter...

Schämen müßt ich mich...

Bei einer solchen Teilung in Halbverse kann es weder in bezug auf den Sinn noch auf den Rhythmus Mißverständnisse geben.

Die Aufteilung der Verse wird oft auch durch die Notwendigkeit diktiert, den Rhythmus fehlerlos einzuhämmern. Denn unsere kondensierte und sparsame Konstruktion des Gedichts zwingt oft dazu, Füllwörter und -silben hinauszwerfen. Und wenn man hinter diesen Silben keine Pause macht (die oft größer ist als die Pause zwischen den einzelnen Versen), dann hakt der Rhythmus aus. Darum schreibe ich

Nachts und Nichts...

Sie fliegen...

Sterne schürfend.

«Nachts und Nichts» steht für sich als einziger Ausdruck, der die Himmelslandschaft charakterisiert. «Sie fliegen» steht für sich, damit man nicht in Versuchung kommt, imperativisch «Sie fliegen Sterne» zu lesen, und so weiter.

Ein wichtiger Teil des Gedichts, besonders eines tendenziösen, zum Vortrag bestimmten, ist die Schlußstrophe.

In der Schlußstrophe finden gewöhnlich die gelungensten Verse des Gedichts ihren Platz. Manchmal wird, nur um einen Platzwechsel zu rechtfertigen, das ganze Gedicht umgearbeitet.

Im Jessénin-Gedicht bot sich als Schlußstrophe von selbst die Umgestaltung der letzten Jesséninschen Verse an. Sie klingen folgendermaßen.

Jessénin:

Sterben ist in diesem Leben nicht gerade neu,
doch das Leben ist ja schließlich auch nicht neuer.

Ich:

Sterben ist in diesem Leben nicht gerade schwer.
Leben baun ist schon bedeutend schwerer.

Im ganzen Verlauf meiner Arbeit an diesem Gedicht war ich in Gedanken immer bei diesen beiden Verszeilen. Während ich die anderen Verse bearbeitete, kehrte ich immer wieder – bewußt oder unbewußt – zu ihnen zurück.

Zu vergessen, daß gerade das noch geschafft werden mußte, war ganz unmöglich. Ich schrieb daher diese Verse auch nicht nieder, sondern notierte sie im Kopf (wie früher alles und wie jetzt die Mehrzahl meiner schlagkräftigen Gedichte).

Daher ist es mir nicht möglich, die Zahl der Umarbeitungen zusammenzurechnen. Jedenfalls beliefen sich die Varianten dieser beiden Zeilen auf nicht weniger als fünfzig bis sechzig.

Die Methoden zur technischen Bearbeitung des Wortes sind unendlich vielgestaltig. Es hat keinen Zweck, darüber zu sprechen, da ja die Grundlage der dichterischen Arbeit, wie ich hier des öfteren gesagt habe, gerade in der Erfindung der Methoden dieser Bearbeitung besteht, und gerade diese Methoden das Schriftstellern zum Beruf machen.

Die Talmudisten der Dichtkunst werden wahrscheinlich bei der Lektüre dieses Büchleins die Stirn runzeln. Sie lieben es, fertige Poesierezepte zu verabfolgen: man nehme diesen oder jenen Inhalt, kleide ihn in dichterische Form, Jamben oder Trochäen, reime die Endungen, gebe ein wenig Alliteration hinzu, fülle mit Bildern auf – und das Gedicht ist fertig.

Eine derartig primitive Handarbeit fliegt aber heute und in Zukunft (und das ist gut so) in alle Papierkörbe aller Redaktionen.

Wer zum erstenmal zur Feder greift und nach einer Woche Verse schreiben will, der braucht mein Buch nicht.

Mein Buch braucht, wer ohne Rücksicht auf Hindernisse irgendwelcher Art Dichter sein will, und sich, wohl wissend, daß die Poesie eine der schwersten Produktio-

nen ist, für sich selbst und zur Belehrung anderer über einige ihm geheimnisvoll erscheinende Methoden dieser Produktion klarwerden will.

Als Schlußfolgerungen:

1. Dichten ist eine Produktion. Ungemein schwer, ungemein kompliziert, aber eine Produktion.

2. Das Studium der dichterischen Arbeit besteht nicht darin, die Herstellung eines bestimmten, begrenzten Typs dichterischer Erzeugnisse zu erlernen, sondern im Erlernen der Methoden dichterischer Arbeit überhaupt, im Erlernen der Produktionshandgriffe, die wiederum helfen, neue zu schaffen.

3. Neuheit, Neuheit des Stoffes und der Technik, ist für jedes dichterische Erzeugnis unbedingt erforderlich.

4. Die Arbeit des Dichters muß zur Steigerung der Meisterschaft und zur Sammlung dichterischer Vorfabrikate Tag für Tag fortgesetzt werden.

5. Ein gutes Notizbuch und die Fähigkeit, damit umzugehen, sind wichtiger als die Fähigkeit, fehlerlos in überlebten Versmaßen zu schreiben.

6. Man soll nicht eine große Gedichtfabrik eröffnen, um dichterische Bagatellen herzustellen. Von derart unrationellem poetischem Kleinkram soll man die Finger lassen. Man soll nur dann zur Feder greifen, wenn es kein anderes Ausdrucksmittel gibt als ein Gedicht. Abgeschlossene Dichtungen soll man nur dann ausarbeiten, wenn man einen klaren sozialen Auftrag fühlt.

7. Um einen sozialen Auftrag richtig zu begreifen, muß der Dichter mitten in den aktuellen Ereignissen stehen. Kenntnis der ökonomischen Theorie, Kenntnis des täglichen Lebens, Eindringen in die wissenschaftliche Geschichtsauffassung – sie sind für den Dichter (in der grundlegenden Phase der Arbeit) wichtiger als die scholastischen Lehrbücher auf das verstaubte Gestern eingeschworener idealistischer Professoren.

8. Um einen sozialen Auftrag besser ausführen zu können, muß man an der Spitze seiner Klasse stehen, muß man zusammen mit der Klasse den Kampf an allen Fronten führen. Mit dem Märchen von der unpoliti-

schen Kunst muß radikal aufgeräumt werden. Dieses alte Märchen taucht jetzt in neuem Gewand auf unter der Tarnkappe des Geschwätzes von den «weiten epischen Gemälden»¹⁶ (erst episch, dann objektiv und schließlich parteilos) vom «großen Stil» (erst groß, dann erhaben und schließlich himmlisch) und so weiter.

9. Nur die Produktionstheorie der Kunst wird den Zerfall, die Grundsatzlosigkeit des Geschmacks, den Individualismus des Urteils beseitigen. Nur die Produktionstheorie wird den verschiedenen Arten der literarischen Arbeit die richtige Stelle zuweisen: dem Gedicht wie der Mitteilung des Arbeiterkorrespondenten. Sie wird an Stelle mystischer Erörterungen über ein poetisches Thema die Möglichkeit geben, exakt an die reifgewordene Frage nach der dichterischen Entlohnung und Bewertung heranzugehen.

10. Dem Vorgang der sogenannten technischen Bearbeitung darf kein Eigenwert beigemessen werden. Trotzdem ist gerade er es, der das poetische Erzeugnis gebrauchsfertig macht. Lediglich der Unterschied in den Methoden der Bearbeitung bildet den Unterschied zwischen den Dichtern. Nur Wissen, nur Vervollkommnung, Anhäufung, Variierung der literarischen Techniken machen einen zum Berufsschriftsteller.

11. Der dichterische Alltag beeinflusst ebenso die Schöpfung eines echten Werkes wie alle übrigen Faktoren. Das Wort «Bohème» ist zum Gattungsnamen für jede Art von künstlerisch-spießbürgerlichem Milieu geworden. Leider wurde der Kampf oft gegen das Wort, und nur gegen das Wort, geführt. In Wirklichkeit haben wir aber die Atmosphäre des alten literarischen individuellen Strebertums, der kleinlichen, bösartigen Kräncheninteressen, das gegenseitige Intrigieren, den Ersatz des Begriffs «poetisch» durch «verlottert», «angeheitert», «Trunkenbold» und so weiter vor uns. Sogar die Kleidung des Dichters, sogar die häuslichen Gespräche mit seiner Frau müssen anders werden und durch seine poetische Produktion bestimmt sein.

12. Wir, die LEF-Leute, behaupten niemals, die einzigen

Besitzer der Geheimnisse des dichterischen Schaffens zu sein. Aber wir sind die einzigen, die willens sind, diese Geheimnisse aufzudecken, die einzigen, die das Schaffen nicht spekulativ mit künstlerisch-religiöser Verehrung umgeben wollen.

Mein Versuch ist der schwache Versuch eines Einzelgängers, der nur die theoretischen Arbeiten seiner literarisch gebildeten Genossen benutzt.

Diese literarisch Gebildeten müssen ihre Arbeit aktuellen Stoffen zuwenden und der weiteren dichterischen Arbeit unmittelbar helfen.

Aber das genügt nicht.

Die für die Aufklärung der Massen verantwortlichen Stellen müssen den vorsintflutlichen Ästhetikunterricht einmal einer gründlichen Revision unterziehen.

(1926)

An Ssergėj Jessénin

Sie sind fort,
 wie man so sagt,
 in jene Welt.
Nacht und Nichts.
 Sie fliegen,
 Sterne schürfend.
Keine Ahnung dort
 von Vorschuß und Getränk:
Nüchtern.
Nein, Jessénin,
 ganz
 im Ernst gesprochen:
Weinen
 näher mir als Lachen liegt.
Sehe:
 Wie den Sack
 voll eigener Knochen
Ihre aufgeschnittene Hand
 mit Mühe wiegt.
Halt,
 genug!
 Sind Sie noch bei Verstande?
Soll denn
 Ihre Wangen
 Totenpuder
 weißen?
Anzugeben
 haben Sie
 ja stets verstanden,
keiner
 konnte Ihnen da
 das Wasser reichen.
Was war los?
 Warum?
 Wir schweigen in Verwirrung.
Kritisches Gemurmel:
 Schuld dran sei

dies und das,
 vor allem –
 Isolierung,
 im Gefolge
 zu viel Bier und Wein.
 Ferner:
 hätte man
 Bohème
 ersetzt durch Klasse,
 hätte Klasse
 auf Sie eingewirkt
 zum guten Ende.
 Schön.
 Doch löscht die Klasse
 Durst mit Selterwasser?
 Gegen scharfe Sachen
 hat auch sie
 nichts einzuwenden.
 Ferner:
 hätte Sie
 ein «Posten»²⁰ streng bewacht,
 hätte
 Ihr Ertrag
 bedeutend sich gehoben:
 Täglich
 hätten
 hundert Verse
 Sie gemacht,
 lang,
 zum Gähnen,
 ganz so wie Dorónin.
 Ich vermute:
 wäre dieser Irrsinn
 wahrgeworden,
 hätten Sie
 entleibt sich
 mit noch größerer Eile.

Wenn schon,
 besser dann
 an Schnaps gestorben
 als an Langerweile!
 Was
 der Grund dafür,
 daß Sie verschwanden,
 werden Strick
 und Taschenmesser
 uns nicht zeigen¹⁸.
 Höchstwahrscheinlich,
 hätte
 Tinte
 im Hotel gestanden,
 wär kein Anlaß dagewesen,
 Adern aufzuschneiden.
 Plagiatoren sind erfreut:
 der Nächste bitte!
 Gruppenweise
 schreitet man
 zur Selbstexekution.
 Doch warum
 erhöht ihr denn
 die Selbstmordziffer?
 Steigert
 lieber doch
 die Tintenproduktion!
 Ewig
 schweigt nun
 eine Zunge,
 zähnezaunumkreist.
 Fehl am Platz
 ist Mystik hier geworden.
 Unserm Volk,
 dem Sprachenschöpfermeister,
 ist ein sing-
 und trinkfroher Gesell
 gestorben.

Doch da schleppen sie
verblichnen Reime-Ramsch,
von dem letzten Totenfest,
noch kaum verjährt,
stumpfe Silben
in das Grab
gestampft –
ist denn das
die Art,
in der man Dichter ehrt?
Auch
Ihr Denkmal
ist noch nicht errichtet
– wirds
ein Werk aus Erz,
ein Marmor-Mal? –,
doch schon sind
vor des Gedenkens Gitter
aufgeschichtet
Souvenirs, vergilbt,
und
Widmungen, banal.
Und Ihr Name
wird in Schnupftüchlein gesabbert,
und Ihr Wort
von Ssóbinow²¹ zerlabbert.
Dieser trägt,
umrahmt von dürrem Birkenflor,
«Freund, kein Wort,
keinen Seu – heufzer»
vor.
Ach,
man möchte ihm die Meinung geigen,
diesem
Lohengrinschen Leoníd,
dem schleim'gen!
Aufstehn hier
und laut dazwischenbrüllen:

«Schluß!
kein Vers wird mehr
zerkaut, zerdehnt!»
Sie betäuben
mit Dreifingerpfeifen,
schrillen,
Herrgottnocheinmal,
verdammt und zugenäht!
Daß er jäh zerstiebt,
der unbegabte Haufen,
schwarze Segel
seiner Röcke
wutgeschwellt,
daß der Kógan,
weithin
auseinanderlaufend,
mit den Schnurrbartlanzen,
wen er trifft,
entstellt.
Unkraut
ist noch
allzu gut erhalten.
Halt' euch ran –
so viel ist zu vollbringen!
Erst
muß man das Leben
neugestalten,
neugestaltet
kann man es
besingen.
Unsre Zeit
ist für den Dichter reichlich schwer.
Aber sagt,
ihr Krüppel
und ihr Krüppelinnen,
ob es jemals
großer Menschen Art
gewesen wär,

nur auf ausgetreten,
 leichten
 Weg zu sinnen?
«Wort» –
 so heißt der Feldherr
 aller Menschenkräfte.
Vorwärts!
 daß der Zeit Granaten
 hinter uns
 krepieren.
Mögen
 ins Veraltete zurück
 nur sturmgehetzte,
wirre Haare fliegen.

Unser Erdball
 gibt an Frohsinn
 nicht viel her.
Freude
 muß der Zukunft erst
 entrissen werden.
Sterben
 ist in diesem Leben nicht gerade schwer.
Leben baun
 ist schon
 bedeutend schwerer.

Anmerkungen

- 1) Eine Gruppe von Dichtern unter der Führung von Schklowski, die die «Opojas» (Abkürzung für «Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache») gründeten.
- 2) Anfang von Puschkins «Jewgéné Onégín». Die beiden unmittelbar vorhergehenden Zitate entstammen ebenfalls dem ersten Kapitel dieses Werkes.
- 3) Georgi Arkádjewitsch Schengéli, geb. 1894. Das Werk, welches Majakowski hier und im folgenden meint, ist die «Russische Verskunde» (erschieden 1921).
- 4) Nikolái Iwanowitsch Lobatschéwsky (1793-1856), berühmter russischer Mathematiker, Schöpfer einer «nichteuclidischen» Geometrie.
- 5) «Allrussisches Komitee der Eisenbahner», eine reaktionäre, aus Menschewiken und Sozialrevolutionären zusammengesetzte Organisation.
- 6) Anfang des «Linken Marsches».
- 7) Nikolái Iwánowitsch Gretsck (1787-1867), Grammatiker, Literaturhistoriker und Journalist.
- 8) Anfang eines Gedichts von Lérmontow.
- 9) Russisches Volkslied.
- 10) «Wissenschaftliche Organisation der Arbeit».
- 11) Aus Pasternáks Gedicht «Marburg» (Almanach «Frühlings-salon der Dichter», Moskau 1918).
- 12) Abkürzung für den Verband «Linksfront der Künste».
- 13) J. beging am 27. Dezember 1925 im Hotel «Angleterre» in Leningrad Selbstmord, indem er sich die Pulsadern aufschnitt und sich anschließend erhängte. Majakówskis Gedicht «An Ssergéi Jessénin» und sein Aufsatz «Wie macht man Verse?» entstanden im Anfang des Jahres 1926.
- 14) Gorkis «Nachtasyl», 1. Aufzug.
- 15) Neue Ökonomische Politik.
- 16) Ein von der «Vereinigung revolutionärer Künstler» geprägter Ausdruck.
- 17) Der richtige Titel des Dorónischen Gedichts lautet «Der Traktorpflüger».
- 18) Aus Brjussow: «Dem Dichter».
- 19) Aus Puschkins «Boris Godunów».
- 20) Mitarbeiter der Zeitschrift «Auf Wachposten», die von dem «Allrussischen Verband proletarischer Schriftsteller» herausgegeben wurde.
- 21) Leonid Ssóbínow, bekannter Opersänger.

WEITERE BÜCHER DER ARCHE

		DM/Fr.
<i>Boris Pasternak</i>		
Bescheidenheit und Kühnheit		
Gespräche, Dichtungen mit Photos	120 S. Leinen	7.80
<i>Wladimir Majakowski</i>		
Vers und Hammer. Schriften und Gedichte		
mit Photos und Zeichnungen	144 S. Leinen	9.80
<i>Serge Eisenstein</i>		
Vom Theater zum Film		
Photos, Schriften und Dokumente	Leinen	7.80
<i>Ezra Pound</i>		
Dichtungen und Prosa	160 S. Leinen	9.80
Pisaner Gesänge	250 S. Leinen	13.80
motz el son. Didaktische Schriften	140 S. Leinen	9.80
Über Zeitgenossen. Essays über Yeats,		
Joyce, Eliot, Lewis usw.	156 S. Leinen	9.80
Patria Mia (Mein Vaterland)	Leinen	7.80
Personae/Die Masken, Gesammelte Gedichte	400 S. Leinen	22.80
Fisch und Schatten. Dichtungen	Geb.	3.80
Die Frauen von Trachis. Ein Drama	Geb.	3.80
<i>Gottfried Benn</i>		
Briefe	Geb.	3.80
Statische Gedichte	Geb.	3.80
Goethe und die Naturwissenschaften. Essay	Geb.	2.80
Dr. Rönne. Frühe Prosa	Geb.	3.80

IM VERLAG DER ARCHE · ZÜRICH

VON FRIEDRICH DÜRRENMATT ERSCHIENEN:

	DM/Fr.
<i>Romane</i>	
Das Versprechen	13.80
Griechen sucht Griechin. Prosakomödie	11.80
<i>Erzählungen</i>	
Die Stadt. Sammelband	11.80
Die Panne	7.80
<i>Dramen</i>	
Ein Engel kommt nach Babylon. Fragmentarische Komödie	6.80
Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie	6.80
Romulus der Große	
Ungeschichtliche historische Komödie	6.80
Herkules und der Stall des Augias. Komödie	3.80
Es steht geschrieben	8.80
Komödien I. Sammelband	16.80
Der Doppelgänger. Ein Spiel	6.80
Der Blinde. Ein Drama	6.80
Frank V. Die Oper einer Privatbank	8.80
<i>Hörspiele</i>	
Nächtliches Gespräch	2.80
Das Unternehmen der Wega	2.80
Der Prozeß um des Esels Schatten	2.80
Abendstunde im Spätherbst	3.80
Stranitzky und der Nationalheld	2.80
Theaterprobleme. Essay	3.80
Stationen seines Werkes. Monographie	
(Herausgegeben von E. Brock-Sulzer)	9.80

IM VERLAG DER ARCHE · ZÜRICH

Auslieferung in Deutschland: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung,
München