

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 49 (1969-1970)  
**Heft:** 4: Schriftsteller und Politik

**Artikel:** Von den Rechten und Pflichten der russischen Dichter  
**Autor:** Brang, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162291>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Von den Rechten und Pflichten der russischen Dichter

PETER BRANG

Es gibt «keine Literatur, die einen derart öffentlichen Charakter gehabt hätte, wie die russische», zugleich aber auch «kaum ein gesellschaftliches Leben, in welchem Literaturprodukte so grosse Erregungen, Wendungen ausgelöst hätten, wie in Russland zur Zeit des klassischen Realismus». Selbst wenn man heute, nach dem Polnischen Oktober von 1956 und dem Prager Frühling des Jahres 1968, die Ausschliesslichkeit dieser Behauptung in Zweifel ziehen möchte, die *Georg Lukács* 1948 im Vorwort zu seinem Buch über den «Russischen Realismus in der Weltliteratur» aufgestellt hat, so bleibt doch ein hervorstechendes Merkmal der russischen Literatur jenes besondere Spannungsverhältnis, in welchem die Grossen unter den russischen Dichtern seit jeher zu ihrer Gesellschaft gestanden haben – in ihm liegen bis zum heutigen Tage Glanz und Elend der russischen Literatur beschlossen. Nicht zufällig war es ein russischer Dichter, der in seinem jüngst erschienenen Werk einer der Romanfiguren die Bemerkung in den Mund legen konnte: «Ein grosser Schriftsteller [...] ist doch so etwas wie eine zweite Regierung. Darum hat auch keine Regierung je die grossen Schriftsteller geliebt, sondern nur die kleinen.» Nicht zufällig ist eben dieses Werk, *Alexander Solschenizyns* Roman «Im ersten Kreis der Hölle», zur Erstveröffentlichung im Ausland gelangt und nicht in jenem Lande, in dem es entstand. Nicht zufällig auch kennt gerade die Geschichte der russischen Literatur berühmte Episoden, die Solschenizyns Bemerkung über den Dichter als eine «zweite Regierung» rechtfertigen. Als *Lev Tolstoj* 1901 wegen seines Romans «Auferstehung» exkommuniziert worden war, sagte Tschechovs Verleger Suvorin: «Wir haben zwei Zaren, Nikolaus II. und Tolstoj. Dieser kann jenen stürzen und umgekehrt.»

Mehr als anderswo fühlten sich in Russland die Dichter seit den Anfängen der neueren russischen Literatur im frühen 18. Jahrhundert immer wieder dazu aufgerufen, sich um die öffentlichen Dinge zu bekümmern. Die Grösse der Aufgabe, die die russische Gesellschaft sich seit den petrinischen Reformen stellte – das «Einholen und Überholen Westeuropas» –, und all die Schwierigkeiten, die der Verwirklichung dieses Zieles entgegenstanden, die Probleme, die sich aus den Reformbemühungen selbst ergaben: die tiefe

soziale Spaltung der Nation mit der Entfremdung zwischen den in patriarchalischen Lebensformen verharrenden Volksmassen und dem Adel, der vielfach nur die Äusserlichkeiten der westlichen Kultur nachäffte, statt sich ihre inneren Werte anzueignen; das Ringen um das Selbstverständnis der russischen Nation, wie es im Kampf zwischen den Slawophilen und den Westlern seinen Ausdruck fand; die bis 1861 dauernde Leibeigenschaft mit all ihrer Verletzung der Menschenwürde; später die Industrialisierung mit dem Elend der Arbeiterschaft; das weltgeschichtliche Ereignis der Oktoberrevolution – das alles forderte die Dichter gebieterisch zur Stellungnahme heraus. Es kam hinzu, dass unter den jeweils herrschenden autokratischen oder diktatorischen Regimen, bei dem Mangel eines öffentlichen politischen Lebens, bei dem Fehlen einer freien Presse die Literatur mit ihren verschiedenen Mitteln der indirekten Aussage und ihren Formen der Verhüllung am ehesten die Möglichkeit zur Äusserung kritischer, revolutionierender und wegweisender Gedanken besass. Die Literatur übernahm Funktionen, die in anderen Ländern der Publizistik zukamen; ja sie wurde recht eigentlich zum Parlament der Russen und ist das virtuell aus einsichtigen Gründen bis heute geblieben.

So hat denn Russland eigentlich auch nur zwei Epochen gekannt, da seine führenden Schriftsteller sich nicht unbedingt zum Engagement verpflichtet fühlten: das erste Drittel des 19. Jahrhunderts, die Puschkinzeit, die *Alexander Blok* eben deshalb einmal «die einzige Kulturepoche im Russland des letzten Jahrhunderts» genannt hat, und die Zeit der modernistischen Strömungen, des Symbolismus, des Akmeismus und des frühen Futurismus, von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

### *Bekenntnis zum Engagement*

Schon der erste Dichter der nachpetrinischen russischen Literatur, der Satiriker *Antioch Kantemir*, sagt von sich, dass er alles, was er schreibe, aus seiner staatsbürgerlichen Verpflichtung heraus schreibe. *Michail Lomonosov*, Dichter und Naturwissenschaftler zugleich, eine enzyklopädische Gestalt, wie nur das 18. Jahrhundert sie noch hervorzubringen vermochte, führt 1761 ein «Gespräch mit Anakreon», wobei er mit Entschiedenheit eine persönlich-intime Thematik der Dichtung ablehnt. Statt der Geliebten, die Anakreon verherrlicht sehen will, möchte er seine geliebte Mutter, Russland, besungen wissen, als eine vor Gesundheit strotzende Schönheit, mit kräftigen Muskeln und voller Brust, in Purpur gekleidet, mit einem Zepter, das der Welt Gesetze diktiert und allem Streit der Völker ein Ende gebietet.

Lomonosovs Streitgespräch mit Anakreon begründete eine Tradition der Auseinandersetzung zwischen anakreontischer und staatsbürgerlicher, zwischen intimer und heroischer Thematik der Dichtung, die bis in die 1820er

Jahre, bis in Puschkins Jugendedichtungen reicht. Die Dichter der frühen Puschkinzeit haben sich in der Regel zu Anakreon bekannt. Es gehörte damals recht eigentlich zum guten Ton, sich nicht für politisch-patriotische Themen zu interessieren; befreundete Dichter wie *Žukovskij*, *Batjuschkov*, *Vjazemskij* und *Puschkin* schoben einander scherzend die Aufforderung zum Engagement wie einen Schwarzen Peter zu. Doch um 1823–1825 schreibt *Rylejev*, einer der Dekabristen, die 1826 hingerichtet wurden, ein berühmtes Bekenntnis nieder. Seine Dichtungen seien wohl kunstlos, indessen finde man in ihnen lebendige Gefühle: «Ich bin kein Dichter, aber ein Staatsbürger» (ja ne poet, a graždanin). Diese Worte finden 1856 ihr Echo in *Nekrasovs* Gedicht «Der Poet und der Staatsbürger»: Ein Dichter brauchst du nicht zu sein, Staatsbürger zu sein bist du verpflichtet (poetom možeš' ty ne byt', no graždaninom byt' ob'jazan). Schon hier haben wir es mit dem Motiv der Opferung des Dichters und der Kunst für die Gesellschaft zu tun, das wir später auch bei *Majakovskij* wiederfinden, dort etwa, wo er «Mit aller Stimmkraft» sagt, dass er «bebenden Herzens dem eigenen Lied auf die Kehle getreten» sei, und den Nachkommen zuruft: «Für Euch, die Ihr gesund seid und gewandt, hat der Poet den Schwindsuchtspeichel aufgeleckt mit der gerauhten Zunge der Plakate.» So haben auch *Gogol* und *Lev Tolstoj* in einer späten Phase ihre Kunst bewusst auf dem Altar des Dienstes an der Gesellschaft, an ihrer sittlichen Erneuerung geopfert.

Während der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde der russischen Literatur durch die kleine Gruppe der Moskauer Schellingianer das Ideal einer zweckfreien, nur dem Dienst am Schönen verpflichteten Kunst vermittelt, das auch *Alexander Puschkin* in einigen programmatischen Gedichten der späten zwanziger Jahre vertreten hat. Freilich dürfen wir nicht vergessen, dass gerade Puschkin fast zur gleichen Zeit den Dichter und seine Berufung auch im Bilde des alttestamentlichen Propheten sah, der auf göttlichen Befehl die Menschenherzen in Brand setzt. Es ging Puschkin offenbar, wie seine dramatische Szene «Mozart und Salieri» und andere Werke erkennen lassen, nicht so sehr um die Reinheit der Kunst, als um ihre Freiheit, um das Recht des Dichters auf völlig freie Wahl seiner Themen. Wenn Puschkin und seine Dichtung für die spätere russische Geistesgeschichte zum Symbol des l'art pour l'art geworden sind, so ist das in erster Linie dem bald nach seinem Tode beginnenden Einfluss der radikalen Literaturkritik zuzuschreiben, die Gogols Werke mit ihrer satirisch-grotesken Darstellung der nikolaitischen Wirklichkeit als Muster einer engagierten Dichtung betrachteten. Diese Literaturkritik sah in Gogol und in der «Gogolschen Schule» die einzige wahrhaft zeitgemäße, dem Entwicklungsstand der russischen Gesellschaft entsprechende literarische Richtung und stellte sie der Puschkinschen Dichtung als dem Ausdruck einer vergangenen Epoche gegenüber.

Der Tätigkeit dieser sogenannten «demokratischen Kritik» vor allem,

die sich von den «schicksalhaften vierziger Jahren» bis in die Zeit der grossen Reformen der sechziger Jahre, von *Belinskij* über *Tschernyshevskij* und *Dobroljubov* bis zu *Pisarev* immer mehr radikalisierte und sich schliesslich zu einem rein utilitaristischen Verständnis der Kunst verstieg, ist es zuzuschreiben, wenn die Literaturkritik in Russland damals zu einer öffentlichen Macht geworden ist. Die russischen Leser wurden dazu erzogen, in den Schriftstellern Propheten und Lehrer zu sehen, Führer auf dem Weg zu einem besseren, gerechteren Leben. Die Schriftsteller erlangten dadurch ein ungewöhnliches Ansehen, eine ganz exzeptionelle Stellung im Leben der Nation. Sie sahen sich freilich auch deren Forderungen gegenüber: Kritik und Publikum begannen eine Art innerer Zensur auszuüben, mit der die Dichter zu rechnen hatten. *Turgenev* zum Beispiel schrieb seine Werke mit einem ständigen Seitenblick auf seine Leser.

### *Protest gegen Dienstverpflichtung durch die Gesellschaft*

Freilich wurden gegen diese Tendenz zur «Dienstverpflichtung» des Dichters immer wieder Proteste laut. Sie kamen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts meist von den wenigen damaligen Repräsentanten der «reinen Lyrik», Dichtern wie *Fet*, *Majkov*, *Tjutschev* und *Aleksej K. Tolstoj*, die die «Puschkinsche Tradition» fortzuführen bemüht waren und sich dadurch dem Hauptstrom der russischen Literatur entgegenstellten. Es ist bezeichnend, dass Aleksej Tolstoj einem seiner programmatischen Gedichte 1867 den Titel «Gegen die Strömung» gab.

Sehr viel lauter wurde der Protest bei den Modernisten der verschiedensten Richtungen zu Beginn unseres Jahrhunderts. «Alle Schriftsteller», so klagt der junge *Majakovskij* 1914 in seinem wenig bekannten Essay «Zweierlei Tschechov», «hat man zu Herolden der Wahrheit, zu Plakaten der Tugend und der Gerechtigkeit gemacht.» «Nekrasov reihte seine Verszeilen auf den Faden der staatsbürgerlichen Ideen, Tolstoj hat von <Krieg und Frieden> an im Bauernbastschuh sich auf dem Acker abgestrampelt, Gorkij hat sich von seinem Marko zu den Minimal- und Maximalprogrammen hinbegeben. Allzu grässlich muss wohl das Stöhnen derer sein, die sich auf den Getreidefeldern bücken, allzu scharf das Bild der Not, die die Sehnen auf Fabrikwerkbänke aufspult, wenn man jeden Mann der Kunst sich in das Schleppseil derer legen lässt, die ihre Arbeit auf die Basare des Nutzens schleppen.»

Auch die Gestalt der westeuropäischen Dichter war von der russischen Literaturkritik des vorigen Jahrhunderts nach diesem Idealbild des zum politischen Engagement bereiten und verpflichteten Schriftstellers modelliert worden. Deshalb glaubte zum Beispiel *Alexander Blok* 1919 gegen das traditionelle russische Heine-Verständnis als gegen eine «liberale Legende» pro-



testieren zu müssen, die diesen deutschen Dichter geradezu in einen Freund des einfachen Volkes (narodoljubeč) verwandelt habe; auch die neue Richtung in der russischen Poesie – das heisst der Modernismus – habe, so meinte Blok, immer noch nicht die Kraft besessen, jenes «staatsbürgerliche» Verhältnis zu dem deutschen Dichter abzuschütteln, «das ich, ein wenig wortspielend, unseren angeborenen, echten, sehr wohlgeborenen und reinen, aber eben doch – *Schmutz* nennen möchte».

Ähnlicher Protest gegen das obligatorische Engagement findet sich auch bei der den Symbolismus ablösenden Richtung, bei den Akmeisten. «Keine Veränderung in das Sein hineinragen und sich nicht mit der Kritik an ihm befassen», so verkündeten sie polemisch.

Nach dem Ende des Bürgerkrieges, 1922, verteidigte der neunzehnjährige Dichter und Kritiker *Lev Lunc* in seinem Manifest «Warum wir Serapionsbrüder sind» noch einmal leidenschaftlich die Unabhängigkeit der Kunst: «Qualvoll und allzu lange wurde die russische Literatur von der öffentlichen Meinung dirigiert. Es ist an der Zeit zu sagen, dass eine kommunistische Erzählung talentlos sein, dass sie ebenso gut auch Genialität besitzen kann... Wir glauben, dass literarische Phantastereien eine Art Wirklichkeit sind. Wir wollen keinen Utilitarismus. Wir schreiben nicht für die Propaganda. Die Kunst ist real wie das Leben selbst, und wie das Leben selbst ist sie ohne Ziel und ohne Sinn: sie existiert, weil sie existieren muss.» Mit fast den gleichen Wendungen hatte einst *Puschkin* diese höhere Realität der Kunst verkündet, ihre Rechtfertigung durch ihre Existenz und ihr Recht auf einen Gegenstand ihrer freien Wahl: «Warum», so fragt in den 1833–1835 geschriebenen «Ägyptischen Nächten» der Improvisator, «warum kreist der Wind in der Schlucht, hebt das Blatt, trägt den Staub, während in unbeweglicher Feuchte das Schiff gierig seinen Hauch erwartet? Warum fliegt der Adler von den Bergen herab und an den Türmen vorbei schwer und furchtgebietend auf einen verwitterten Baumstumpf? Fraget ihn! Warum liebt die junge Desdemona ihren Mohr, so wie der Mond die Finsternis der Nacht? Weil Wind und Adler und des Mädchens Herz kein Gesetz kennen. So auch der Dichter.»

### *Ein Novum: Dienstverpflichtung durch den Staat*

Als Lunc sein Manifest für die Serapionsbrüder schrieb, konnte man nur ahnen, dass der russische Dichter bald ein Gesetz kennenlernen würde – und dass er sich in einer recht nahen Zukunft nicht nur den Forderungen der Gesellschaft, sondern auch den Dekreten der Regierung gegenübersehen könnte. *Alexander Blok* hat es vorausgeahnt – in seinem Essay «Über die Bestimmung des Dichters», den er am 13. Februar 1921, wenige Monate vor

seinem Tod, im Petrograder Haus der Schriftsteller aus Anlass des 84. Todestages von Puschkin vortrug. «Über Puschkins Totenbett», so sagte Blok damals, «hörte man das kindliche Lallen Belinskijs. Dieses Lallen schien uns der höflichen Stimme des Grafen Benckendorff ganz entgegengesetzt, ganz feindlich zu sein. Es scheint uns das auch heute noch zu sein. Es wäre uns allen allzu schmerzlich, wenn es sich erweisen sollte, dass es nicht so ist.» Benckendorff war von 1826 bis 1844 Chef des Korps der Gendarmen, das heisst der Geheimpolizei, und Leiter der sogenannten III. Abteilung der Kaiserlichen Kanzlei gewesen, deren spezielle Aufgabe die Überwachung des literarischen Lebens bildete; sein Name ist, nicht zuletzt dank der Bespitzelung und Bevormundung, die sich Puschkin von ihm gefallen lassen musste, zu einem Symbol der Unterdrückung des Geistes durch die Bürokratie geworden. Blok glaubte Beamte am Werk zu sehen, «die sich anschicken, die Poesie in irgendwelche eigene Kanäle zu leiten, die Anschläge auf ihre geheime Freiheit schmieden und sie an der Erfüllung ihrer geheimnisvollen Mission hindern möchten».

Alexander Bloks Ahnungen eilten der Entwicklung um dreizehn Jahre voraus, denn erst 1934, mit der Gründung des Schriftstellerverbandes auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller, wurden die Dichter vom Staat zur bedingungslosen Loyalität verpflichtet, auf eine bestimmte Thematik und sogar auf eine bestimmte künstlerische Methode – den Sozialistischen Realismus. Das war etwas Neues. Denn im bisherigen Verhältnis des Staates zur Literatur hatte es zwar dann und wann ein Werben des Staates um die Dichter gegeben, aber keine Dienstverpflichtung. So hatte etwa Peter der Grosse einst gehofft, das Theater in den Dienst seines Reformwerks stellen, es zu einer Erziehungsanstalt für seine Bürger machen zu können; deshalb verlangte er von einer in Petersburg gastierenden ausländischen Schauspieltruppe, dass Stücke «von nicht mehr als drei Akten» gespielt würden, «ohne Liebesintrige, nicht zu traurig und nicht zu ernst und doch nicht zu komisch». Katharina II., selbst von literarischem Ehrgeiz besessen, führte mit dem Schriftsteller *Nikolaj Novikov* einen satirischen Zeitschriftendialog, den sie dann jedoch in dem Augenblick durch Zensurverbot abbrach, als er zu gefährlich zu werden drohte. Nikolaus I. liess, ein Jahr nach dem Dekabristenaufstand, den in der Verbannung lebenden Puschkin durch einen Feldjäger nach Moskau holen; da der Dichter sich nach einem freimütigen Gespräch von der Persönlichkeit des neuen Zaren beeindruckt zeigte, soll dieser ihm gesagt haben: «Jetzt bist du mein Puschkin» (Teper' ty moj Puškin). Puschkin indessen erwies sich, ungeachtet einer freien, nur vor dem eigenen Gewissen verantworteten Loyalität, nicht als des Zaren Puschkin. Die Zumutung, nach einer Reise zur Kaukasusfront im Jahre 1829 als russischer Kriegsberichterstatter zu fungieren und die Siege der russischen Waffen zu verherrlichen, wies Puschkin mit Schärfe zurück.

Die offiziöse Publizistik nahm ihm dies sehr übel – und mit der Abwehr ihrer Vorwürfe dürfte denn auch zum Teil die Entstehung gewisser «schellingianischer» Gedichte Puschkins zusammenhängen. An Puschkins damaliger Haltung hat später der erste Theoretiker des russischen Marxismus, *Georg Plechanov*, seine These entwickelt, dass in Zeiten, da, wie unter Nikolaus I., die Reaktion die politische Bühne beherrscht, der Rückzug eines Schriftstellers auf die Position der reinen Kunst als ein Positivum zu werten sei, indem die Kunst auf diese Weise davor bewahrt werden könne, den Interessen einer restaurativen geschichtlichen Formation zu dienen.

### *Die Unfreiheit als Muse*

Wenn es der zaristischen Regierung auch nicht gelingen wollte, sich die grossen Schriftsteller dienstbar zu machen, so suchte sie sie doch an einer Gefährdung der bestehenden Staatsordnung mit allen Mitteln zu hindern. Durch strenge und dabei nicht selten lächerliche Zensurmassnahmen, durch die politische Überwachung, die Verbannung und gelegentlich auch die Verurteilung der Schriftsteller zu Zwangsarbeit griff sie in das literarische Leben ein. Der Literatur hat das oft, aber nicht immer zum Schaden gereicht. Mitunter gewannen die Schriftsteller Einblick in Lebenssphären, mit denen sie sonst nicht in Berührung gekommen wären (man denke nur an *Puschkins* und *Lermontovs* Krim- und Kaukasus-Dichtungen und an *Dostojewskijs* «Memoiren aus einem Totenhaus»). Entscheidend war, dass die Schriftsteller meist auch in der Verbannung schreiben durften und dass ihnen die Druckmöglichkeit nicht ganz genommen wurde. Nicht selten gelangten sie dank zaristischer Order, die sie gewaltsam aus den Zerstreuungen der grossen Welt entfernte, in jene schöpferische Einsamkeit, die für das Schaffen unerlässlich ist. Puschkin hat während des Zwangsaufenthaltes auf dem elterlichen Gut Michajlovskoje vom August 1824 bis zum August 1826 nicht nur das Drama «Boris Godunov» geschrieben, sondern auch den grössten Teil der Verserzählung «Die Zigeuner», die «Szenen aus dem Faust», den «Grafen Nulin», etwa 90 Gedichte und das dritte und vierte Kapitel des «Eugen Onegin». Schon 1822 hatte Vjazemskij in seiner Rezension von Puschkins «Gefangenem im Kaukasus» bemerkt: «Die Unfreiheit ist, wie mir scheinen will, die inspirierende Muse unserer Zeit».

Mitunter zeigte das Zarenregime die Tendenz, die Werke der grossen Schriftsteller zu seiner Selbstrechtfertigung zu benutzen – so wie auch der fortschrittliche Teil der russischen Gesellschaft sich seinerseits immer wieder bereitfand, bedeutende Dichter mit dem Rufe «Denn er war unser» vor den Karren der eigenen Ziele zu spannen, und zwar nicht selten, wie zum Beispiel im Falle *Gogols*, ungeachtet ihres lebhaften Protests.



## *Verbeamtung der Dichter*

Die Neigung zu einer Usurpierung der Schriftsteller durch den zaristischen Staat, die Tendenz, ihr wahres Bild mit «Chrestomathienglanz» zu überdecken, rief den Zorn des jungen *Majakovskij* hervor: «Sobald nur die politische Schärfe irgendeines Schriftstellers sich glättet, so wird seine Autorität nicht mittels des Studiums seiner Werke, sondern mit Gewalt aufrechterhalten. In einer der Städte des Südens kam vor dem Vortrag ein <Beamteter> zu mir und erklärte: <Seien Sie sich darüber im klaren, dass ich Ihnen nicht erlauben werde, abfällig über die Tätigkeit der Obrigkeit zu sprechen, nun so von Tschechov, Puschkin – und überhaupt>» («Zweierlei Tschechov», 1914). Gegen solche Verbeamtung des Schriftstellers hat *Majakovskij* sein ganzes kurzes Leben lang gekämpft, und es ist eine Ironie des Schicksals, dass gerade er später von Stalin kanonisiert und mittels massiver Strafan drohung propagiert wurde, «zwangsweise eingepflanzt wie zur Zeit Katharinas die Kartoffeln» (*Pasternak*): «*Majakovskij* war und bleibt der beste, begabteste Dichter unserer Sowjetepoche. Es ist ein Verbrechen, seinem Gedächtnis und seinem Werk teilnahmslos gegenüberzustehen» (1936). Nikolaus I. war seinerzeit weniger gewaltsam vorgegangen. Er hatte *Krylovs* Fabeln, die zum grössten Teil mit Bezug auf bestimmte Vorfälle in zaristischen Hof- und Regierungskreisen geschrieben waren, dadurch entpolitisiert, dass er sie in die Schulbücher aufnehmen liess.

Während der zwanziger Jahre hat sich die sowjetische Literatur, trotz der düsteren Ahnungen Alexander Bloks, noch in relativer Freiheit entwickeln können. Sie verfügte über reichen, nach Gestaltung drängenden Stoff in dem Erlebnis des Bürgerkrieges und in den Realitäten und Utopien des Aufbaus einer neuen Gesellschaft, die den neuen Menschen hervorzubringen hoffte; sie besass einen weiten Spielraum für Experimente auf dem Gebiet der Form.

Die politische Führung, vollauf mit der Konsolidierung des jungen Sowjetstaates beschäftigt, schenkte den Fragen des kulturellen Lebens zunächst wenig Beachtung, ähnlich wie einst Peter der Grosse die Lösung der politischen, militärischen und wirtschaftlichen Probleme als vordringlich erachtet hatte. Erst 1925 gab die Partei eine Resolution heraus, die keinen Zweifel daran liess, dass sie inskünftig die Oberaufsicht auch über das literarische Leben führen und besonders der inhaltlich-ideologischen Seite der Literatur ihre Aufmerksamkeit schenken werde. Doch lehnte sie es auch damals noch ab, irgendeiner derjenigen literarischen Gruppen oder Organisationen, die sich als proletarisch oder kommunistisch bezeichneten, ein Monopol einzuräumen. Sie warnte einerseits vor einem «Kapitulantum», das heisst vor einer liberalen Duldung beliebiger Erscheinungen des literarischen Lebens, andererseits aber auch vor einer «kommunistischen Überheblichkeit» (*komčvanstvo*), die mit Kommandotönen die Literatur dirigieren

wollte, und vor einer «administrativen Einmischung in die literarischen Angelegenheiten». Die Bindung der Partei in ihrer Gesamtheit «an irgendeine Richtung auf dem Gebiet der literarischen Formen» erschien zu jener Zeit noch nicht opportun. Wiewohl diese Resolution den Schriftstellern noch einmal gewisse begrenzte Freiheiten zu verbrieften schien, machte ihr Wortlaut doch deutlich, dass dies nur aus taktischen Gründen und auf Zeit geschah; die Resolution war ein Markstein auf dem Wege zur Auflösung aller bestehenden Schriftstellergruppen im Jahre 1932 und zur Schaffung eines einheitlichen Verbandes der sowjetischen Schriftsteller.

Seit dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongress von 1934 waren die Schriftsteller in den Staat integriert. Sie erhielten vom Staat das Recht auf eine gesicherte Existenz und mussten sich dafür verpflichten, diesem Staat durch das Verfassen «parteilicher» Werke zu dienen. Wer sich zu diesem Bündnis mit der Macht nicht bereitfand oder ihr nicht als ein vertrauenswürdiger Bundesgenosse erschien, wurde aus der Literatur ausgestossen. Die Zahl der Schriftsteller, die aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen oder aber nie in ihn aufgenommen wurden und die dann während der Zeit des «Personenkults» die Haft, die Deportation und vielfach auch den Tod erleiden mussten, hat man nach dem XX. Parteikongress von 1956 mit mehr als 600 angegeben. In der seit 1962 erscheinenden «Kleinen literarischen Enzyklopädie» wird ein solches Einzelschicksal stereotyp mit der Wendung «ungesetzlich Repressionen unterworfen» (*nezakonno repressirovan*) bezeichnet; bei zahlreichen Namen schliesst sich, wie bei *Isaak Babel*, *Artem Veselyj*, *Osip Mandel'stam* und *Boris Pilnjak*, der Hinweis auf die inzwischen erfolgte «posthume Rehabilitierung» an. Vielen von diesen Schriftstellern wurde die Rolle des Märtyrers aufgezwungen, andere übernahmen sie bewusst, indem sie sich unbeugsam zeigten, wie zum Beispiel *Osip Mandel'stam*, der schon 1928 sich darüber im klaren war, dass er der Revolution mit seiner Dichtung Gaben bringe, «derer sie vorerst nicht bedarf». Der Schriftstellerverband liess die Verfolgung seiner Mitglieder und der übrigen Schriftsteller zu, und gerade unter Hinweis auf die schwerwiegenden Folgen dieses seinerzeitigen Versagens fordert heute *Alexander Solschenizyn*, dass der Verband endlich, wie es die Statuten vorschreiben, die Rechte seiner Mitglieder schütze.

Denjenigen Schriftstellern, die nicht zu Märtyrern wurden, blieb jener Rückzug in das Schweigen, den *Pasternak* und *Anna Achmatova* wählten. Erst nach Stalins Tod, in einer Epoche, der *Ilja Ehrenburg* mit seinem Roman «Tauwetter» den Namen gegeben hat, eröffnete sich neuerdings die Möglichkeit zu einer durch literarische Verhüllung gemilderten Darstellung heikler Gegenstände. Indessen war der Schriftsteller auch jetzt noch gezwungen, über viele Fragen zu schweigen, die ihn bewegen. Wenn *Lenin* 1905 in der Abhandlung «Parteiorganisation und Parteiliteratur» die zaristische Epoche

als «die verfluchte Zeit der äsopischen Reden, der literarischen Knechtschaft, der Sklavensprache, der geistigen Leibeigenschaft» bezeichnete und der Hoffnung Ausdruck gab, das russische Proletariat werde diesem Zustand bald ein Ende setzen, so hat er sich gerade hierin getäuscht. Es ist paradoxerweise gerade diese Abhandlung von Lenin gewesen, die später zur Magna Charta für die Parteilichkeit der Literatur erklärt wurde und den Vorwand dafür liefern musste, dass die sowjetische Literatur seit den dreissiger Jahren um jenen Vorzug gebracht wurde, der die russische Literatur des 19. Jahrhunderts trotz aller Zensurbehinderung ausgezeichnet hatte, um ihren Verismus, ihre unbestechliche und unerbittliche Wahrheitsliebe. Die Literatur wurde der Möglichkeit beraubt, die Aspirationen der Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen. Eine Literatur aber, die, wie *Solschenizyn* in seinem Brief vom 16. Mai 1967 an den Schriftstellerkongress erklärte, «nicht der Ausdruck der Gesellschaft ihrer Zeit ist, die der Gesellschaft nicht ihre eigenen Leiden und ihre eigenen Hoffnungen mitzuteilen wagt, die nicht fähig ist, rechtzeitig die sozialen und sittlichen Gefahren zu sehen, die ihr drohen, verdient nicht den Namen Literatur: sie kann höchstens den einer Kosmetik verlangen». Wo die Literatur an der Erfüllung dieser zeitkritischen Aufgabe gehindert wird, da wird die Gesellschaft um eine ihrer wesentlichen Leistungen betrogen. Denn «von dem Augenblick an, da der Schriftsteller die Welt mit den Augen des Künstlers betrachtet und dank seiner Intuition, entdeckt er früher als andere Menschen und unter überraschenden Gesichtswinkeln viele soziale Phänomene. Darin liegt sein Talent, und eine gewisse Pflicht ergibt sich aus diesem Talent: er muss zur Gesellschaft über das sprechen, was nicht gut ist und was eine Gefahr darstellt» (*Solschenizyn* im Interview mit dem slowakischen Schriftsteller *Pavel Ličko* im März 1967)<sup>1</sup>.

Dieses vornehmste Recht des Wortkünstlers, Erwartungshorizonte zu eröffnen, ist dem russischen Schriftsteller auch heute nur begrenzt gegeben. Nach wie vor wird von ihm gefordert, dass er jene Perspektiven illustriere und propagiere, die von den Politikern bereits festgelegt worden sind.

### *Zwischen Scylla und Charybdis*

Die Schriftsteller möchten der schönen Literatur eine gewichtigere Funktion zuweisen; die Aufgabe des Schriftstellers beschränkt sich, so hat *Solschenizyn* gemeint, nicht darauf, «dieses oder jenes System der Verteilung des Nationaleinkommens zu verteidigen oder zu kritisieren, diese oder jene Staatsform zu verteidigen oder zu kritisieren. Die Aufgabe des Schriftstellers ist es, die universellsten und ewigsten Themen zu behandeln, die Geheimnisse des Herzens und des menschlichen Gewissens, die Begegnung von Leben und Tod, das Übermächtigwerden des seelischen Schmerzes und die

aus unerforschlichen Tiefen geborenen Gesetze der Jahrtausende, welche die Geschichte der Menschheit begleiten und die gelten werden, bis die Sonne erlischt». In seinem Gespräch mit Pavel Ličko hat Solschenizyn die schwierige Aufgabe des Schriftstellers noch einmal mit der Bemerkung verdeutlicht, der Schriftsteller müsse immer zwischen der Scylla eines zu geringen Gegenwartsbezuges und der Charybdis der Versuchung hindurchsteuern, über den Nöten der eigenen Zeit die Dinge zu wenig *sub specie aeternitatis* zu sehen.

Es kann wohl keinen Zweifel daran geben, dass die bedeutenderen russischen Schriftsteller der Gegenwart mit dieser Definition des Wesens der Literatur und ihres Verhältnisses zur Politik übereinstimmen. In ihren Briefen an *K. Fedin* über den «Fall Solschenizyn» haben Schriftsteller wie *Veniamin Kaverin* und *Alexander Tvardovskij* das unmissverständlich zum Ausdruck gebracht: «Hinter den Kulissen des angeblichen Wohlergehens», schrieb Kaverin am 15. Januar 1968, «wächst eine starke, originelle Literatur heran: ein geistiger Reichtum des Landes, den es dringend braucht. Siehst Du wirklich nicht, dass die gewaltigen historischen Erfahrungen ihre Verkörperung fordern und Du Dich jenen anschliesst, die um ihres Wohlergehens willen diesen zwangsläufigen Prozess aufzuhalten versuchen?» Es werde sich kaum, so meint Kaverin unter Hinweis auf *Solschenizyns* «Krebsstation», *Alexander Beks* Roman «Eine neue Bestimmung» und die Kriegstagebücher von *Konstantin Simonov*, «ein ernsthafter sowjetischer Schriftsteller finden, der in seinem Schreibtisch nicht ein ausgefeiltes, durchdachtes und aus unerklärlichen, für den gesunden Menschenverstand nicht fassbaren Gründen verbotenes Manuskript liegen hätte».

Ähnlich spricht *Tvardovskij* in seinem Brief an Fedin von einer «Stauung», die sich aus den zurückgehaltenen Manuskripten gebildet habe; der Atomphysiker *Andrej Sacharov* weist in seinem bekannten Gutachten auf die sich erneut verstärkende Zensursperre hin, die die sowjetische künstlerische und politische Literatur entstelle. «Dutzende von tiefgreifenden, glänzenden Niederschriften kommen nicht ans Tageslicht, darunter die besten Werke A. Solschenizyns, von grosser künstlerischer und moralischer Kraft, die bedeutende künstlerisch-philosophische Wahrheiten enthalten.»

So ist der russische Schriftsteller heute noch nicht wieder in der Lage, jene Rolle im geistigen Leben der Nation zu spielen, die er im vergangenen Jahrhundert gespielt hat. Seine Werke unterliegen zwar nicht den Gesetzen der freien Marktwirtschaft, aber sie werden den Gesetzen der «geplanten Mangelwirtschaft» unterworfen. Er sieht sich noch kaum von der Gefahr bedroht, zum Hofnarren zu werden, der Wahrheiten ausspricht, die niemanden kümmern. Er ist noch weit von jener Alternative entfernt, die die tschechischen Reformer zu beunruhigen begann: «Ist es tatsächlich wahr, was so viele glauben», so fragte vor einem Jahr *Antonín Liehm*, «dass nämlich die gesellschaftliche und in ihren Konsequenzen revolutionierende oder revo-



lutionäre Rolle der Kultur und der Intellektuellen unweigerlich mit der Existenz wenig entwickelter, zurückgebliebener, innerlich sehr einfach strukturierter, undemokratischer oder gar antidemokratischer Gesellschaften verbunden ist und dass diese Rolle grundsätzlich in dem Augenblick verschwindet, da eine ökonomisch hochentwickelte, industrialisierte Gesellschaft, meinetwegen Konsumgesellschaft, antritt, eine Gesellschaft mit komplizierter innerer Struktur und demokratischem Mechanismus...? Ich weiss es nicht<sup>2</sup>.»

Auch der radikale russische Kritiker *Tschernyshevskij* glaubte bereits diese Alternative zu sehen: er meinte schon vor mehr als hundert Jahren, dass die russischen Dichter, wenn das Land einst seine kulturelle und soziale Rückständigkeit überwunden habe, ihr Talent nicht mehr so unmittelbar in den Dienst der Nation würden stellen müssen; dass dann die reine Kunst wieder zu ihrem Recht kommen und die Literatur weniger nationale als allgemeine Züge annehmen werde. Die russischen Dichter freilich haben sich, in allem Protest gegen das befohlene und geforderte Engagement, immer wieder zugleich nach der menschenwürdigen Gesellschaft und nach dem Prophetenamte gesehnt.

<sup>1</sup> Vgl. Alexandre Soljenitsyne, *Les droits de l'écrivain*, Paris 1969. – <sup>2</sup> Antonín Liehm, Gespräch an der Moldau, Wien 1968, S. 75.

## Kann das Theater die Gesellschaft verändern?

ALFRED BEHRMANN UND NORBERT KOHLHASE

Ein grosses Wort läuft wieder um: Kunst ist Revolution – das Theater muss die Welt verändern! Welcher Stückeschreiber, der auf sich hält, welcher ehrgeizige Regisseur und politisch emanzipierte Schauspieler mag da noch anderes wünschen als aufklärend und umwälzend, bewusstseins-, gesellschafts- und weltverändernd zu wirken. Was ist davon zu halten und welche Ergebnisse sind bei solchem Vorsatz zu erwarten? Das Aktionstheater jüngster Prägung, als rührigstes politisches Theater, lädt dazu ein, diese Frage an seinen Vorläufern Piscator und Brecht und schliesslich an ihm selbst zu prüfen. Jeder Versuch, die politische Wirkungsmöglichkeit des Theaters abzuschätzen, muss ausgehen von der Besinnung darauf, was das Theater ist, was das Publikum ist und welche Absichten den bewegen, der in diesem Rah-