

Revolutionäre Kunst und Kunst der Revolution bei Andrej Platonov

Roman Widder

I. Die Metaphysik des Proletariats als „Aufbau der Wahrheit“

Die Frage danach, was eine revolutionäre bzw. eine proletarische Kunst sein könnte, wurde in den Jahren nach der Oktoberrevolution in Russland intensiv diskutiert. Von der Provinzstadt Woronesch aus beobachtete und kommentierte diese Debatte ein blutjunger Kommunist, der mittlerweile, zumindest in Russland, zu einem der meistdiskutierten Autor_innen des 20. Jahrhunderts geworden ist: Andrej Platonov (1899-1951). Bevor Platonov Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre seine großen, lange Zeit unpublizierten und heute auf Deutsch leider noch immer schwer zugänglichen literarischen Werke verfasste, nahm er als Ingenieur und nur lokal bekannter junger Autor in frühen Artikeln Stellung zu ästhetischen Fragen einerseits, zu Elektrifizierung und Bewässerungstechnik andererseits. Aus diesen Artikeln, die zwischen Proletkult und Konstruktivismus ihre eigenen Ideen entwickeln und aus dem Fokus der Forschung zu Platonov heute weitgehend herausfallen, lässt sich eine revolutionäre Leidenschaft rekonstruieren, welche in den späteren Texten noch enthalten ist, von der hier aber deutlich wird, dass sie immer über die Literatur hinaus zielte und zu deren Abschaffung jederzeit bereit war. Diese Bereitschaft zur Aufgabe der Literatur in ihren bestehenden Formen, so wäre meine These mit Platonov, ist im Wesentlichen das, was an einer Literatur ‚revolutionär‘ sein kann. Nur in speziellen, widersprüchlichen Biographien manifestiert sich dieses Desinteresse an einem bürgerlichen Literaturverständnis, das sich an den Begriffen des Autors und der Autonomie orientiert, in einem ihm eigentlich fremden literarischen Kanon und trägt seinen revolutionären Charakter als Spur noch mit sich.

Die frühen Aufsätze Platonovs sind hauptsächlich drei Themen gewidmet. Zunächst geht es um die Konzeption einer neuen Gemeinschaft. Diese verdankt sich keiner substantiellen Verwandtschaft, sondern wird als ein politisches Werk begriffen, das er poetisch beschwört. So spricht er etwa vom zukünftigen „Verschmelzen aller Leute wie in ein einziges Geschöpf“ (Platonov 1920, 88). Beeindruckend ist dabei der Kurzschluss von Gegenwart und Zukunft, die Selbstverständlichkeit, mit der er diese Gemeinschaft zugleich als Postulat für die Zukunft meint und bereits für die Gegenwart diagnostiziert: „Die Menschen hören auf, für sich und für ihre eigene Familie zu leben, klettern heraus ans Licht, freunden sich an und lieben sich mit allen“ (Platonov 1920, 88). Hinter dieser metaphorischen Emphase des Gemeinsamen verbirgt sich vor allem eine ethische Haltung, die davon ausgeht, dass der Individualismus zu einer Austrocknung und Verbitterung der Seele führt, dass der Einzelne, abgeschnitten von den anderen, verkümmert. Die Gemeinschaft ist bei Platonov auch viel später noch die Nahrung, das materiell verstandene Fundament menschlichen Lebens.

Die Frage nach dieser Gemeinschaft ist im Grunde identisch mit der Frage danach, wo eigentlich die fundamentale Differenz zwischen Proletariat und Bourgeoisie liege. Proletariat ist dabei jedoch kein rein sozialer Begriff, sondern Synonym für eine universelle menschliche Gemeinschaft, für eine Ansammlung unbestimmter Subjekte als eine Art offener Menge.

Platonovs Antwort auf die Frage nach der Differenz von Proletariat und Bourgeoisie ist nicht uninteressant: Die Bourgeoisie sei, so Platonov immer wieder, durch das Geschlecht charakterisiert. „Die Frau war für die Bourgeoisie das Zentrum der Welt, und die Kunst ein Gebet in ihrem Namen“ (Platonov 1920, 98). In diesem Zusammenhang wird häufig von einem spezifischen Asketismus der Platonovschen Revolutionäre, seiner literarischen Figuren, vor allem in den 1920er Jahren gesprochen. Andererseits wird ihm seine angebliche Misogynie vorgeworfen (vgl. Bullock 2005). Es geht jedoch weder um das biologische Geschlecht, noch um eine Differenz von Triebhaftigkeit und Ratio oder ähnliches, sondern vielmehr um die Kategorie des Geschlechts. „Das geschlechtliche Gefühl“ ist nämlich die „Seele der Bourgeoisie“. Zur Seele des Proletariats dagegen soll das „Bewusstsein“ werden (Platonov 1920, 100). Die proletarische Kulturarbeit entspricht der Arbeit an diesem Bewusstsein und ist als solche identisch mit dem „Aufbau der Wahrheit“ (ebd). Insofern es hier um das Proletariat nicht als soziale Gruppe, sondern als utopischer, emphatisch beschworener Träger einer noch herzustellenen Wahrheit geht, könnte man von einer Metaphysik des Proletariats beim frühen Platonov sprechen.

Dass es sich bei dieser ‚Wahrheit‘ um keine erkenntnistheoretische Sache, sondern eine architektonische Angelegenheit handelt, führt zum zweiten dominierenden Thema der Aufsätze: die technische Utopie in Gestalt von Elektrifizierung und Bewässerungstechnik. In die Augen fällt der geradezu mythologische Zusammenhang von Elektrifizierung, Licht und Aufklärung. Die Bewässerung, könnte man sagen, fügt dem eine affektive Komponente hinzu. Es geht bei Platonov überhaupt viel darum, dass kommunistische Politik nicht ohne ein politisches Begehren funktionieren kann. Vor allem jedoch geht es ihm, der in den 1920ern mehrere Jahre als Ingenieur die Elektrifizierungs- und Bewässerungsarbeiten eines ganzen Gouvernements leitete, um die konkrete Realisierung von Projekten. Vor allem in den Texten zur Bewässerungstechnik ist entscheidend, ob diese oder jene Maschine importiert, welche Bewässerungstechnik angewendet wird, wie die Geschichte des Bodens ist etc.. Platonov, aufgewachsen als ältester von elf Kindern eines Eisenbahnmaschinisten und einer Tochter eines Uhrenmachers, hat sogar reihenweise Zeichnungen für neue Apparate angefertigt und auch Patente angemeldet.

II. Literaturfabrik statt literarischer Gemeinschaft

Schließlich ist das dritte große Thema der frühen Aufsätze die Frage, was proletarische Kunst eigentlich sei. Für die Zeitschrift *Oktjabr' mysli* (Oktober des Gedankens, 1924) rezensiert Platonov eine Reihe von Zeitschriften, die sich dieser Frage widmen. Er zeigt sich dabei weder von Trotzki, noch von Lunatscharskis Bemerkungen zur Literatur sonderlich angetan. Er bespricht die *Lef* (Linke Kunstfront, 1923-1925) wohlwollend, aber nicht enthusiastisch, von Schklovski und dessen Andrej Belyj-Apologie hält er überhaupt nichts und versteht nicht, was das mit proletarischer Kunst zu tun haben soll. Die Ziele der Zeitschrift *Zvezda* (Stern, 1923-), nach der Pause des Bürgerkriegs die Tradition zu erneuern, sieht er skeptisch. Wirklich begeistert ist er lediglich von *U stanka* (An der Werkbank, 1923-1924), einem Journal zu Fragen des Arbeiteralltags, also ausgerechnet von einer Zeitschrift, in der die Literatur lediglich eine marginale, untergeordnete Rolle spielt und welche Literatur nicht von Literaten, sondern von Arbeitern publizierte, die als Autoren nie einen großen Namen erlangen sollten (Platonov 1924).

Das ist typisch für Platonovs Literaturbegriff, der an dem orientiert ist, was die Literatur übersteigt. 1920 schreibt er: „Wir bedauern und schätzen uns selbst nicht, wir suchen nur objektive Werte. Wenn es solche Werte nicht gibt, muss man sie herstellen. Darin besteht die Aufgabe der Kunst. Die Kunst ist die Schöpfung eines objektiven, bedingungslosen Wertes, der mit nichts vergleichbar und auf keiner Waage zu wägen ist“ (Platonov 1921, 163). Objektivität meint hier vor allem Allgemeinheit bzw. allgemeine Wahrheit. „Wahrheit“ jedoch sei die „vollkommene Organisation der Materie im Verhältnis zum Menschen“ (Platonov 1920, 164). Entsprechend besteht proletarische Poesie „nicht in der Organisation von Symbolen, Gespenstern der Materie, sondern in der Organisation der Materie selbst, in der Veränderung der Wirklichkeit selbst.“ (Platonov 1921, 166) Die Vorstellung von einer prinzipiellen Gegnerschaft von Mensch und Natur wird Platonov später, als der Stalinismus in diesem kriegerischen Sinne die Unterwerfung und Transformation der Natur massiv vorantreibt, entschärfen, wenn er unter der Formel einer „sozialistischen Tragödie“ den ‚Widerspruch‘ von Natur und Gesellschaft als produktiven ‚Widerstand‘ konzeptualisiert. Damit liefert er seine Version einer von der in seinen frühen Aufsätzen ebenfalls bereits komplex angeschriebenen Kategorie der Arbeit vermittelten „Dialektik der Natur“ als Subjekt-Objekt (vgl. Platonov 1934). Was aber bedeutet hier die ‚Umorganisation der Materie‘ durch die Kunst? Zumindest eine Antwort auf diese Frage liegt in einer radikalen Umdeutung ihres Begriffs, die selbigen eigentlich obsolet macht: „Die Erfindung von Maschinen, die Herstellung neuer Eisen- und Arbeiterkonstruktionen – das ist die ganze proletarische Poesie. [...] Jede neue Maschine ist ein echtes proletarisches Poem. [...] Die Elektrifizierung ist der erste proletarische Roman. [...] Die Maschinen sind unsere Gedichte“, und die proletarische Poesie der „Aufstand des Menschen gegen das Universum um seiner selbst willen“ (Platonov 1921, 166f.).

Die Gleichsetzung von Gattungsbezeichnungen mit technischen Projekten ist in keiner Weise verwandt mit allen Versuchen, die Kluft zwischen Literatur und sozialem Handeln, etwa im Sinne sprach- und kulturwissenschaftlicher Begrifflichkeiten zu überbrücken. Die Gleichsetzung verhehlt hier nur oberflächlich eine schroffe Entgegensetzung von Literatur und Arbeit bzw. Politik, welche die Abschaffung der Literatur zur Voraussetzung ihrer Revolutionierung macht, deren Ergebnis noch nicht sichtbar sein kann. Um das zu pointieren, kann man daran erinnern, zu welchem Schluss Jean-Luc Nancy in seinem epochemachenden Buch über *Die undarstellbare Gemeinschaft* gekommen ist: „die einzige Frage, die sich überhaupt stellt“, so Nancy, sei jene der „literarischen Erfahrung der Gemeinschaft“ (Nancy 1988, 24). Nancy nennt in diesem Zusammenhang explizit den Proletkult als „dogmatisches Wahrheitssystem“, als „eine dem Politischen (der Form oder der Reglementierung der Gemeinschaft) adäquate Kunst“ (ebd. 24, vgl. auch ebd. S. 149-169). Wie Platonov deutet auch Nancy den Begriff der Literatur um und meint damit einen dekonstruktiv geprägten Schrift-Begriff, den er mit der Gemeinschaft identifiziert. Platonovs Ideen jedoch stehen zur kritisch-ontologischen Formalisierung der Gemeinschaft bei Nancy in diametralem Gegensatz. Während für Platonov die Gemeinschaft gleichbedeutend mit der Verabschiedung der Literatur in ihrer bisherigen Form ist, universalisiert Nancy zumindest begrifflich die Literatur oder ihr angebliches Wesen und überträgt es in ein apolitisches Konzept des Gemeinsamen.

Die Abschaffung der Literatur in ihren bestehenden Formen ist für Platonov also immer

denkbar und auch nicht beklagenswert: „Ob sich die Kunst in ihrer derzeitigen Form überhaupt erhält, wenn das Bewusstsein herrscht, ist noch schwierig zu sagen“ (Platonov 1920, 100). Andererseits jedoch begreift er die Literatur selbst als eine Art Maschine. Mit einem etwas weiteren Maschinenbegriff lässt sich die Landschaft seiner Texte als ein ganzer Maschinenpark aus technischen, sozialen und literarischen Maschinen verstehen, die ineinander greifen, sich gegenseitig bedingen und sich zuweilen auch bekriegen (vgl. Chubarov 2012, sowie Podoroga 1992). Die Projektion der am Spielzeug orientierten, dilettantischen Bastler-Maschinen in den sozialen Raum führt aus dieser Perspektive zu den monströsen Maschinen, die den dystopischen Anteil von Platonovs literarischen Welten ausmachen (vgl. Chubarov 2012, 95). Platonov zielt auf jeden Fall auf eine nicht-mimetische Literatur. „Die größte Gefahr“ für das Projekt einer proletarischen Kunst, so Platonov, sei „die Verwandlung des Arbeits-Werks in Lieder über Arbeit“ (Platonov 1921, 167). Während die technischen Maschinen die Natur und die sozialen die gesellschaftlichen Verhältnisse umgestalten, zielen die literarischen Maschinen auf die Menschen selbst: „Das Wesen des Menschen muss ein anderes werden“ (Platonov 1921, 163). Davon, wie die literarische Maschine auch als politische funktionieren könnte, gibt Platonov eine Ahnung, wenn er sagt, dass die Dreiheit des Wortes aus Idee, Zeichen und Lautbild überwunden werden und verschmelzen müsse, um der ganzen Energie der Sprache zum Ausdruck zu verhelfen (Platonov 1921, 165). Denn was ist eigentlich Kunst? Platonovs Antwort: „die Fähigkeit, mit Gefühlen zu denken“ (Platonov 1920, 89). Und die Fähigkeit dieses Gefühlsdenkens, so betont Platonov ausdrücklich, steht jedem gleichermaßen zur Verfügung: „Mit Gefühlen denken zu können – das gibt es bei jedem Menschen“ (ebd.). Die Literatur wird als eine offene kommunikative Form vorgestellt, die kognitive Operationen für jeden ermöglicht. In diesem positiven Sinne ist sie für Platonov das populär-demokratische Andere der Philosophie. Übersetzt in Theorie erinnert diese Definition der Literatur als egalitäres Gefühlsdenken an Jacques Rancières Charakterisierung von Gustave Flauberts Erzählweise als einer demokratischen und ganz an der Gleichheit orientierten Form von Literatur. Dieser Erzählweise, in der „Wissen und Nichtwissen, Aktivität und Passivität äquivalent sind“ (vgl. Rancière 2006, 87), ähnelt Platonovs späteres Erzählen, seine eigentümliche Variante erlebter Rede (vgl. Hodel 2001). Mit dem nicht unerheblichen Unterschied jedoch, dass Platonov das, was Flaubert auf dem Weg ästhetischer Gleichgültigkeit gelingt, als Erzähler durch äußerste Empathie mit seinen Figuren erreicht.

Ein paar Jahre später entwirft Platonov eine *Literaturfabrik* (1926), wobei sich bereits die Verschiebung des Kollektiven in die innere Struktur des Textes hinein andeutet. So spricht er von der „Baukunst der Buchstaben“ (Platonov 1926, 477). Platonov verwirft sowohl das, was er eine „Dialektik der Autorseele in sozialer Umrahmung“ nennt, als auch „ehrliche Bemühungen um einen wirklich sozialen Roman“ (Platonov 1926, 478). Stattdessen will er eine „Dialektik der sozialen Ereignisse, die klingt wie der Widerspruch der lebendigen Seele des Künstlers“ (Platonov 1926, 478). Er klagt dabei über die unfassbare technologische und organisatorische Rückständigkeit der Literatur, die im Grunde nicht weiter sei als zu Zeiten Shakespeares. Zugleich fordert er die Kritik, sich nicht länger nur dem „Betrachten“ hinzugeben, sondern „Schöpfer von Maschinen [zu] werden, die Literatur herstellen“ (Platonov 1926, 479f.). Im Anschluss daran entwirft er eine ganze Literaturfabrik, welche mit über das ganze Land

verteilten Korrespondenten und Korrespondentinnen mehr oder minder dokumentarisch den Rohstoff der Literatur einsammelt. Dieser wird dann von Monteuren, die das „intim-seelisch-individuelle Korrektiv“ hineinbringen (Platonov 1926, 483f.), zusammengebastelt. Zu dem literarischen Betrieb gehört zudem ein Kritikerbüro, „ein Büro für Verbesserungen und Erfindungen von Methoden der literarischen Arbeit“, sowie eine Redaktion, „ein Kollektiv von literarischen Monteuren“. Es geht um eine Literatur „direkt in Stücken der lebendigen Sprache selbst (der ins Heft ‚entwendeten‘), und diese Stücke zum Werk montieren“ (Platonov 1926, 483). Letztlich handelt es sich um einen Versuch, die Literatur zu einer „Sprache des wirklichen Lebens“ (Marx/Engels 1845-47, 26) zu führen. Und das nicht auf dem Weg einer neuen Schreibweise, sondern durch die Veränderung der Produktionsverhältnisse.

Den unrealisiert gebliebenen Entwurf der *Literaturfabrik* prägt freilich ein so ungebrochener Utopismus, das manche ihn als einen ironischen Text verstehen, in dem Platonov seine eigenen Postulate bereits zurücknimmt. So verweist er als Beispiel für eine solche Produktionsweise beispielsweise auf seinen fast zeitgleich verfassten Text *Antisexus* (1926), den Platonov nicht nur alleine verfasst hat, sondern der als Montage-Werbetext einer kapitalistischen Masturbationsmaschine mit Zitaten bekannter Persönlichkeiten der ganzen Welt eine solch künstliche, formal raffinierte und komplizierte Machart an den Tag legt, dass er mehr als Beherrschung formalistischer Konzepte denn als Resultat seiner eigenen Produktionsästhetik lesbar scheint. Allerdings relativiert Platonov den Hinweis auf seinen eigenen Text, den *Antisexus*, auch umgehend: „Aber das ist alles noch Kunsthandwerk“ (Platonov 1926, 484). Darum lassen sich diese beiden Texte von 1926 vielmehr als Umschlagpunkt verstehen, an dem Platonov, ein Jahr bevor er sich tatsächlich als Schriftsteller selbstständig macht, seine kollektivistische Poetik internalisiert. So kommt es zu jener erzählerlosen Stimmenvielfalt, jener dehierarchisierten Welt aus Jargons und Dialekten, die im Anschluss seinen genuinen literarischen Stil prägen (vgl. auch Hodel 2001). Man kann diese Poetik, in der ein als antiquiert begriffener Erzähler an der Grenze zur Idiotie entlang balanciert und starrend eine Gegenwart aufzeichnet, der er nicht mehr angehört, auch als spezifische Poetik der Zeitgenossenschaft beschreiben (vgl. auch Widder 2011). 1926/27 ist auf jeden Fall jene Zeit, in der Platonov seine für ihn spezifischen Literaturmaschinen erfindet, welche die Neustrukturierung der Realität durch die Umorganisation, die tatsächliche Veränderung der Sprache selbst bis über die Grenzen ihrer Grammatik und Lexik hinaus versuchen. Das Intim-Seelische des Autors ist dabei, wie in der Literaturfabrik, nach wie vor Bestandteil der Literatur, aber als gleichsam unpersönliche Zutat. Es geht Platonov um eine „radikale Reform der Literatur“ (Platonov 1926, 488) und dafür wäre er ohne Weiteres bereit gewesen, das Format individueller Autorschaft aufzugeben.

Noch in den 1930er Jahren, in seinen Aufsätzen zu großen Autor_innen der russischen und europäischen Literaturgeschichte wie Aleksandr Puškin oder Anna Achmatova, wo Platonov gewissermaßen wieder den Anschluss an jene Tradition sucht, der er einst entkommen wollte, bleibt sein Credo, dass die konkrete Wirkung der Literatur das einzige sei, woran man sie messen müsse: „Moderne Poesie ist jene, die auf eine sehr tiefe Art und Weise in Herz und Bewusstsein des heutigen Menschen einwirkt und ihn im Sinne seiner historischen Entwicklung vollkommener macht, nicht aber jene, die zwar moderne Themen sucht, aber außerstande ist, diese in Poesie zu verwandeln“ (Platonov 1940, 13). Das Ganze klingt nun schon mehr nach

ästhetischer Erziehung. Was für letztere fehlt, ist nach wie vor jeder Autonomie-Gedanke. Platonovs Desinteresse am Autonomie-Postulat lässt vermuten, dass dieses für eine proletarische Kunst schon immer uninteressant gewesen ist. Einerseits darum, weil für sie der Literaturbetrieb immer als solcher, als Betrieb in Betracht kommt, als ein ökonomischer Zusammenhang, dessen unbedeutendes und austauschbares Element der Autor ist. Aber auch deshalb, weil sie Menschen zur Sprache bringen will, die weit entfernt sind von einer Teilhabe an gemeinsamen ästhetischen Praktiken, welche eine größere gesellschaftliche Öffentlichkeit erreichen könnten, und weil diesen die Idee fern ist, dass solche Praktiken dem Postulat der Autonomie folgen müssten. Faszinierend an Platonovs frühen Texten zur Literatur ist insofern, dass er an keiner Stelle für eine engagierte Kunst argumentiert, sondern von vorne herein selbstverständlich von einer solchen ausgeht und sich für alles andere überhaupt nicht interessiert. Die Verschiebung jedoch, die zwischen einer geradezu platonischen Skepsis gegenüber der Kunst im Allgemeinen und einer pädagogischen Funktion derselben stattfindet, ist nicht unbedeutend. Im Übergang von den 1920er zu den 1930er Jahren sind solche kleinen Verschiebungen entscheidend. Platonovs Texte liefern in dieser Hinsicht reichhaltiges Untersuchungsmaterial für eine Archäologie jener psychopolitischen Entwicklungen, die so katastrophal waren, dass sie nicht zuletzt die Legitimation kommunistischen Denkens auch auf theoretischer Ebene bis heute untergraben.

III. Die Literatur als ahistorische Erfindung?

Es ist in der biographischen Forschung völlig unklar, ob es eigentlich Platonovs Wunsch war, professioneller Autor zu werden, oder ob ihn im Jahr 1927 dazu hauptsächlich die Verlegenheit getrieben hat, dass er von seinen beruflichen Funktionen entbunden worden war (vgl. Langerak 1995, 86ff.). Auf jeden Fall erst im Anschluss an die *Literaturfabrik* schreibt Platonov seine großen Romane und Erzählungen: Etwa *Die Baugrube* (1929), ein babylonisches Buch über die Kollektivierung, welches den „Aufbau des Sozialismus“ in einem einzigen riesigen Gebäude, dem ‚allgemeinproletarischen Haus‘, zum Thema macht. Dieses Haus wird letztlich nicht gebaut, die Baugrube aber zum Grab des einzigen Kindes dieser revolutionären Welt. Oder *Tschewengur* (1927-1929), der große Roman über das Utopische und die Vergegenständlichung des Kommunismus, die Umbenennung einer östlichen Provinzstadt in „Kommunismus“, wobei sowohl die ideologische Verwirrung, als auch der phantastische Möglichkeitsraum der Peripherie in Szene gesetzt wird (vgl. Jameson 1994, 73-129). Daran schließt auch der unvollendete Roman *Die glückliche Moskwa* (1933-1937) an, der das Begehren des Orts als imperiale Welthauptstadt kurzschließt mit dem Begehren einer Frau selbigen Namens. Zeitgleich entsteht der Kurzroman *Dshan* (1934-1936), der von der Kollektivierung eines durch die turkmenische Wüste irrenden Nomadenvolkes von Waisen, Heimatlosen und Ausgestoßenen handelt, einer Kollektivierung und Territorialisierung, die letztlich nicht gelingt. Dafür gelingt ihre Verlebendigung aus dem sogenannten ‚Zustand des Todes‘, wobei sich ein eigentümlicher Messianismus des ‚armen Lebens‘ abzeichnet (vgl. Timofeeva 2010). Hinzu kommt eine frühe Erzählung über das nationalsozialistische Konzentrationslager (*Müllwind*, 1933) und eine Reihe längerer und kürzerer Erzählungen, die größtenteils das Unbewusste einer in die Katastrophe reitenden Revolution sezieren. Und schließlich eine Reihe von Dramen und Drehbüchern, die noch kaum aufgearbeitet sind. Sie alle irritieren den heutigen Leser nicht zuletzt dadurch, dass sie bei aller

bitterbösen Kritik von der Identifikation mit der Revolution nicht ablassen.

Inwiefern ist diese Literatur nun also revolutionär, abgesehen von der Identifikation mit dem Namen der Revolution? Eben insofern, als sie die Bereitschaft in sich trägt, eine revolutionäre Kunst durch eine Kunst der Revolution zu ersetzen. Noch 1932, auf einem ihm gewidmeten literarischen Abend, gestand Platonov, dass er die Literatur früher nicht besonders geschätzt habe (Langerak 1995, 84f.). Was in seinen Texten in unseren Aufzeichnungssystemen angekommen ist, ist die Spur von Platonovs persönlichem Plan einer Umgestaltung des Menschen, der Organisation seines Fühlens und Denkens. Dieser Plan kann zu einem Teil als gescheitert gelten und hat sich zu einem anderen Teil in Platonovs literarische Maschinen gerettet. Was dabei entstanden ist, gehört zum Faszinierendsten und Rätselhaftesten, was die Literatur des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat und wird legitimer Weise seit einigen Jahrzehnten unermüdlich interpretiert. Platonov darf dabei manchmal als christlich-orthodoxer oder mystischer Philosoph auftreten, wird von anderer Seite mit James Joyce verglichen oder zum Nachfolger von Dostojewski deklariert. Mit dem Kommunismus, so scheint es oft, hat er eigentlich gar nichts zu tun oder ist er nur zufällig in Berührung gekommen. Die frühen Aufsätze werden dabei, wenn überhaupt, als Dokument naiver, ungestümer Jugendlichkeit eines später reiferen und skeptischen Autors angeführt. Dabei wären seine literarischen Texte nicht ohne jene revolutionäre Leidenschaft denkbar, die immer über die Literatur und die als eng empfundenen Grenzen des Textes hinaus zielte.

Es ist natürlich fraglich, ob etwa Platonovs Metaphysik des Proletariats heute unmittelbare Anknüpfungspunkte für ästhetische Praktiken bieten kann. Die Selbstverständlichkeit jedoch, mit welcher der vielleicht wichtigste russische Autor des 20. Jahrhunderts die Literatur in den Formen, in denen sie auch heute noch existiert, eigentlich abschaffen wollte, erinnert an die tiefe Kluft zwischen Literatur und politischer Praxis, die keinen einfachen Übersetzungen zulässt und heute manchmal mit allzu großer Leichtigkeit und theoretischer Virtuosität überbrückt wird. Wahrscheinlich können wir auch froh sein, dass die Träume Platonovs und anderer, die bestehenden Formen der Literatur abzuschaffen, nicht in Erfüllung gegangen sind und sich herausgestellt hat, dass die Literatur trotz der Geschichtlichkeit ihrer materiellen Seite und trotz ihrer Abhängigkeit von der gesellschaftlichen Hegemonie bestimmter Klassen auch etwas Ahistorisches hat, etwas, das uns heute noch Aristophanes oder Shakespeare lesen lässt und in einem zu engen Medienbegriff nicht aufgeht. Die Literatur scheint eine recht stabile Erfindung, etwa vom Format des Rads: fraglos wichtig, an welcher Maschine es hängt, in seiner grundsätzlichen Funktionsweise bleibt es doch fast unveränderlich. Dass Platonovs Suche nach einer revolutionären Literatur aber nicht nur auf die Revolutionierung derselben, sondern letztlich auf eine Kunst der Revolution zielte und im Zweifelsfall bereit war, die Literatur ganz aufzugeben, könnte immerhin einen Zweifel gegenüber jeder allzu großen Emphase einer revolutionären Literatur zum Ausdruck bringen.

Eine heutige Literaturwissenschaft oder Kritik kann aus proletarischen Poetiken wie jener Platonovs mindestens die Anregung ziehen, sich nicht nur in virtuoson Enträtselungstänzen zu gefallen, sondern jene Linien nachzuverfolgen, die aus der Literatur hinaus ins Dunkel des Nichtrepräsentierten führen, ohne die Angst, den Komplexitätsanspruch des dominanten Literaturbegriffs mit seinem Fokus auf der Enigmatik genialer Autor-Subjekte zu verraten.

Platonov ist nicht zuletzt der seltene Fall eines proletarisch sozialisierten Autors, dessen Texte in den Kanon der Weltliteratur zumindest teilweise Eingang gefunden haben. Diese schaffen eine einzigartige Klammer zwischen der Anonymität einer politisch bewegten Welt und der Komplexität literaturwissenschaftlicher Fragen. Literaturwissenschaft kann davon zudem insofern inspiriert werden, als sie ihre Legitimation darin finden darf, dass das demokratische Potenzial der Literatur als ‚Denken mit Gefühlen‘ eine gewisse Übersetzungstätigkeit erfordert. Sie sollte sich jedoch fragen, welches die Zielsprache dieser Übersetzung sein soll und ob es ihrer Aufgabe entspricht, die egalitären Ressourcen der Literatur in die manchmal etwas arkanen Stile der Philosophie aufzulösen. Und schließlich würde sie wohl gut daran tun, statt eine politische Literatur zu beschwören, manchmal besser von einer Unübersetzbarkeit von Politik und Literatur auszugehen. Dabei steht es ihr andererseits jedoch offen, ganz im Sinne von Platonovs Literaturfabrik, ihre eigene Rolle über das passive Betrachten und Interpretieren hinaus als eine aktive, eingreifende Tätigkeit zu verstehen, die mit der literarischen Praxis kollaboriert und es als gemeinsame Aufgabe begreift, eine bessere Welt herzustellen, ohne sich dabei von dem ideologischen Postulat literarischer Autonomie und dem Nachleben sakralisierter Autorschaft beherrschen zu lassen.

Roman Widder hat Europäische Literaturen in Berlin studiert mit einer Abschlussarbeit zur politischen Topographie in Andrej Platonovs Prosa zwischen 1933-37.

Literatur:

Die Übersetzungen der Platonov-Zitate aus den Jahren 1920 und 1921, für die sich hier keine deutsche Angabe findet, stammen von mir, RW.

Philip Ross Bullock: *The Feminine in the prose of Andrej Platonov*. London 2005.

Igor Chubarov: „Die ‚literarischen‘ Maschinen Andrej Platonovs“. Übers. v. Matthias Meindl. In: Hans-Christian von Herrmann, Wladimir Velminski (Hg.): *Maschinentheorien/Theoriemaschinen*. Frankfurt/Main 2011, 83-97.

Robert Hodel: *Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Von „V zvezdnoj pustyne“ bis „Čevengur“*. Bern 2001.

Frederic Jameson: *The seeds of time*. New York 1994.

Tomas Langerak: *Materialy k biografii 1899–1929*, Amsterdam 1995.

Karl Marx/Friedrich Engels: *Die deutsche Ideologie*, MEW 3, 5-530.

Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Übers. v. Gisela Fibel und Jutta Ligueil. Stuttgart 1988.

Andrej Platonow: „Anna Achmatowa“ (1940). In: ders.: *Gedanken eines Lesers. Aufsätze und Essays*. Übers. v. Waltraud Schroeder. Leipzig, Weimar 1979, 5-15.

Andrej Platonov: „Die Literaturfabrik“ (1926). In: Boris Groys, Aage Hansen-Löve (Hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Aus dem Russ. von Gabriele Leupold, Annelore Nitschke und Olga Radetzkaja. Frankfurt/Main 2005, 477–494.

Andrej Platonov: „Kul'tura proletariata“ (Kultur des Proletariats, 1920). In: ders.: *Sočinenija. Tom pervij 1918-1927, Kniga vtoraja: stat'i*. Hrsg. v. Natal'ja Kornienko. Moskau 2004, 90-100.

Andrej Platonov: „O pervoj socialističeskoj tragedii“ (Über die erste sozialistische Tragödie, 1934). In: ders.: *Fabrika literatury. Literaturnaja Kritika. Publicistika*. Hrsg. v. Natal'ja Kornienko. Moskau 2011, 640-644.

Andrej Platonov: „Poezija rabočych i krestjan“ (Poesie der Arbeiter und Bauern, 1920). In: ders.: *Sočinenija. Tom pervij 1918-1927, Kniga vtoraja: stat'i*. Hrsg. v. Natal'ja Kornienko. Moskau 2004, 88-89.

Andrej Platonov: „Proletarskaja Poezija“ (Proletarische Poesie, 1921). In: ders.: *Sočinenija. Tom pervij 1918-1927, Kniga vtoraja: stat'i*. Hrsg. v. Natal'ja Kornienko. Moskau 2004, 162-167.

Andrej Platonov: „Recenzii, opublikovannye v žurnale ‚Oktjabr' mysli‘“, (Rezensionen, veröffentlicht im Journal ‚Oktober des Gedankens‘, 1924). In: ders.: *Sočinenija. Tom pervij 1918-1927, Kniga vtoraja: stat'i*. Hrsg. v. Natal'ja Kornienko. Moskau 2004, 259-270.

Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. v. Maria Muhle. Berlin 2006.

Oksana Timofeeva: „Bednaja žizn: zootechnik Visokovskij protiv filosofo Hajdeggera“ In: *NLO* 106 (2010), 96-114.

Roman Widder: „Der Autor als ‚Überbleibsel der Urmenschheit‘. Über das Unzeitgemässe der Zeitgenossenschaft bei Andrej Platonov“. In: *Variations – Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 19 (2011), S. 99-115.